

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Надія Колошук

Історія зарубіжної літератури ХХ століття

У 2 частинах. Частина 1: Модерна доба

Навчальний посібник для закладів вищої освіти


КОНДОР
Київ 2023

УДК 821(100)'06.09(075.8)

К 61

*Рекомендовано вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 14 від 24.11.2022 року)*

Рецензенти:

Моклиця Марія Василівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки

Новиков Анатолій Олександрович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови, літератури та методики навчання Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка

Лановик Зоряна Богданівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

К 61 Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури XX століття: у 2 ч. Частина 1: Модерна доба: навчальний посібник для закладів вищої освіти. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2023. 520 с.

ISBN 978-617-8244-06-4

«Історія зарубіжної літератури XX століття» — завершення базового циклу історико-літературних курсів у підготовці філологів. Перша частина передбачає вивчення важливих художніх явищ зарубіжної літератури від помезів'я XIX-XX століть до середини XX ст. (переважно у Європі та Північній Америці). Предмет вивчення — сутнісні риси літературного процесу модерної доби, ідейно-тематичні аспекти та поетика найпоказовіших творів зарубіжної літератури у цей період. Основний об'єкт вивчення — літературний процес від декадентського періоду до Другої світової війни та кінця 1940-х років, формування та розвиток модерних напрямів, творчість знакових представників літературного процесу, аналіз їхніх творів у загальному культурно-філософському та національному контекстах, жанрово-стильові риси творів, основні тенденції образотворення в тогочасній художній літературі та індивідуальні авторські стилі у творах цих письменників. Курс має практичне спрямування — розвивати навички аналізу текстів, спираючись на контекст культурно-історичної епохи.

Посібник розрахований на студентів, учителів зарубіжної літератури та викладачів вищої школи гуманітарних спеціальностей.

© Колошук Н. Г., 2023

© Видавничий дім «Кондор», 2023

Зміст

Вступ	5
Формування модерністських напрямів на початку ХХ століття. Німеччина та Італія	11
1. Творчий шлях Р. М. Рільке. «Сонети до Орфея» — вершина символізму	11
2. Німецький експресіонізм. Поезія	30
3. Терміни «авангард» / «авангардизм» та «модерн» / «модернізм» в історії літератури ХХ століття. Італійський футуризм як авангардний напрям.....	49
4. Естетизм Г. д'Аннунціо. Творчість Л. Піранделло	68
Перша світова війна та розвиток модерної літератури у 1920-1930-х рр. Німеччина, Франція, Австрія, Англія	85
1. Тема Першої світової війни в літературі та «втрачене покоління». А. Барбюс, Е. М. Ремарк	85
2. Ф. Кафка та модерністська європейська проза	98
3. Дж. Джойс та його роман «Улісс». Проза «потoku свідомості»	115
4. В. Вулф та проза «потoku свідомості»	134
5. Т. С. Еліот — поет і теоретик модернізму	156
6. Б. Брехт та «нова європейська драма». Читаємо «Матінку Кураж»	180
Розвиток модерної літератури у Центральній Європі	210
1. Читаємо роман Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка» ..	210
2. Читаємо роман К. Чапека «Війна з саламандрами»	228
3. Польська модерністська література міжвоєнного періоду: напрями та течії. Поезія Ю. Тувіма	247
4. Польська модерністська проза міжвоєнного періоду (З. Налковська, Я. Івашкевич, В. Гомбрович)	259
5. Доля і творчість Б. Шульца	276

Розвиток модерної літератури поза європейським світом (США та Японія)	298
1. Період американського «літературного ренесансу» модерної доби. Лірика Р. Фроста.....	298
2. Широкоформатна проза. Творчість В. Фолкнера	312
3. Читаємо американську драму: Ю. О'Ніл, «Пристрасті під в'язами»	331
4. Японська модерна література: новелістика Р. Акутагави	349
Література Франції та Іспанії. Сюрреалізм. Вплив екзистенціалізму на літературу	367
1. Дадаїсти та сюрреалісти — творці авангарду модерної епохи. Лірика П. Елюара.....	367
2. Читаємо «Поему про канте хондо» та «Циганське романсеро» Ф. Гарсії Лорки: фольклорні витоки, ліро-епічний характер книг, синкретизм образів	382
3. Читаємо «Планету людей» А. де Сент-Екзюпері	398
4. Читаємо роман «Сторонній» та драму «Калігула» А. Камю..	415
5. Творчість Ж.-П. Сартра та ідеї екзистенціалізму	440
Модерна доба у світлі утопій та антиутопій	458
1. Роман «Гра в бісер» Г. Гессе як метафора пізнання й самопізнання, ролі мистецтва й місії модерного митця	458
2. Джордж Орвелл та роман-антиутопія у літературі ХХ століття	475
Іменний покажчик	503

Вступ

Основна мета пропонованого посібника, зокрема першої його частини, — ознайомити читачів із важливими тенденціями, напрямами розвитку світової літератури в добу декадансу (початок ХХ ст.) та модерну (міжвоєнний період, 1918-й — початок 1940-х), із найпомітнішими явищами національних літератур та різних культурних регіонів, які справили значний вплив на сучасний літературний процес, — передусім із модерністськими напрямами, що й визначили обличчя культури у ХХ столітті. Головне завдання — формувати уявлення про розмаїтість світового літературного процесу у цей час, про його динаміку, національну своєрідність та творчу індивідуальність яскравих митців. Завданнями курсу передбачено засвоєння теоретичних знань, фактичних відомостей з історії світової літератури, а також формування навиків аналізу складних літературних творів з урахуванням світового контексту того чи іншого явища.

Розділи та підрозділи посібника подано з урахуванням хронології, хоча у викладі повсякчас доводилося від неї відступати. Доцільно відмовитися й від традиційного поділу на структурні частини за національними літературами («Література Англії», «Література Німеччини» тощо) — надто мало аналізуємо творів національних літератур, щоб претендувати на такі назви. Приблизно 2/3 посібника становлять оглядові підрозділи, де йдеться про ширші явища (напрями, течії, угруповання, тенденції в національних культурах та регіонах), 1/3 присвячена інтерпретації конкретних текстів для обговорення на практичних заняттях. Для них відібрано твори, самостійне читання й вивчення яких становить певні труднощі, до того ж вони показові в літературному процесі ХХ століття та повсякчас актуальні глибиною філософських і моральних проблем, які в них розкрито.

Для успішної підготовки до практичних занять у цих підрозділах (більшість із них містять у назві слово «читаємо») рекомендуються розширені списки «Контрольних питань». Щоб обговорення текстів в аудиторії було результативним (тобто допомагало учасникам зрозуміти текст), пропонуємо звернути увагу на такі поради:

1. До практичного заняття учасникам обговорення треба ґрунтовно знати самі художні тексти або текст (якщо заняття присвячене одному творові). Подібне ознайомлення передбачає уважне прочитання тексту і, в разі потреби, коментарів. Важливо враховувати якість перекладу, тому засвоюємо навички порівняння та оцінки різних перекладів (зокрема поетичних текстів).

2. Рекомендується знайомство з критичними та науковими працями, які стосуються теми заняття. При цьому слід звертати увагу на дискусійні моменти в інтерпретації текстів.

3. Пропонується визначати місце аналізованого твору в контексті сучасної йому епохи й окреслити коло генетичних та типологічних зв'язків із попередніми літературними явищами. Практично кожне обговорення починаємо з питань: 1) коли з'явився текст; 2) за яких умов написаний та опублікований; 3) як це вплинуло, з одного боку (автор), на поетику тексту, а з іншого (читачі, критика, перекладачі, науковці тощо) — на його рецепцію; 4) як і коли текст перекладений, чи є переклади українською, чи доступний текст в оригіналі тощо.

4. З урахуванням зазначених вище рекомендацій потрібно заздалегідь обміркувати подані у плані практичного заняття пункти (плани практичних занять подаються студентам окремо). Бажано зробити нотатки, виписки з текстів або закладки. При вивченні поетичних творів треба мати текст у цілісному вигляді на занятті.

Межі художніх епох, як відомо, не збігаються з календарними рамками. Суперечки про те, коли в мистецтві почалося ХХ століття, не завершені, однак наразі виходимо з уявлення, що ця культурна епоха містить часові періоди модерну і постмодерну. Враховуємо більш докладний поділ на чотири періоди: 1) помежів'я ХІХ-ХХ ст. / декадентський період, 2) міжвоєнний період / «високий модернізм», 3) повоєнні 1940-і-1968 р., 4) постмодерний період — починаючи від кінця 1960-х. Їх трансформації зумовлені змінами філософсько-культурної парадигми під впливом історичних, суспільних подій та естетичних віянь.

Розрізняємо поняття «модерн» і «модернізм» та «постмодерн» і «постмодернізм». Перші терміни у цих парах означають часовий період (кожен — приблизно півстоліття, розділених Другою світовою війною). Другі терміни, відповідно, означають: 1) модернізм — сукупність і взаємодію багатьох модерних напрямів, течій, угруповань, шкіл та окремих індивідуальних стилів поза ними, які виражають філософську парадигму модерної доби («філософія життя» плюс філософія екзистенціалізму), відмінну від світогляду попередньої доби реалістичного мистецтва (ґрунтованого на позитивістській філософській основі); 2) постмодернізм — домінуючий напрям другої половини ХХ століття, який виражає кризу модерного мистецтва і відкриває шлях новим мистецьким пошукам, у тому числі авангардним експериментам (течії театру абсурду, «нового роману», напрям «магічного реалізму» тощо).

Назва епохи модерну (від фр. *moderne* — «сучасний») багатозначна. У російській традиції поняття «модерн» означає тільки стиль, свого часу популярний в архітектурі й мистецтві дизайну. Європейці в цей термін вкладають більш широке значення. Для них модерн — це нове розуміння реальності, історії й самої людини. Про постмодерн докладніше йдеться в останньому розділі 2-ї частини посібника.

Головна підстава виділяти ХХ століття як окрему культурну добу — зміна філософської парадигми. У ХІХ ст. вважалося, що світ розвивається шляхом прогресу, що незабаром Всесвіт буде освоєний завдяки науці й цілком підкорятиметься розумній волі людей, що буде назавжди покинчено з неуцтвом, соціальною несправедливістю і стражданнями, а духовний потенціал людини розкриється до кінця й буде усунено все, що ганьбить велику ідею гуманізму. Перша світова війна перекреслила ці ілюзії, запанувало трагічне відчуття реальності. Воно стало сутністю епохи модерну.

У ХІХ ст. митці прагнули показувати життя з усією повнотою людського досвіду. Митці модерної доби виявили, що цієї повноти досягти неможливо, і почали цінувати зображення миті, показаної з неповторною інтенсивністю сприйняття й переживання. А герой-персонаж став цікавий вже не як яскрава особистість, а як «символ» доби чи «людина без якостей» (за назвою роману австрійського письменника Роберта Музіля).

Свого найвищого розвитку модерне мистецтво досягло напередодні Другої світової війни завдяки екзистенціалістам, які водночас спробували повернути своїх сучасників до гуманістичних засад (праця Ж. П. Сартра «Екзистенціалізм — це гуманізм», 1946). Усвідомленим і часто основним творчим завданням для модерністів була рішуча відмова від традиційних форм мистецтва та від раціонального позитивістського, оптимістичного світобачення, що за ними стоїть. Водночас модерні художники прагнули до найбільш можливого суб'єктивного самовираження (включно з вираженням підсвідомого, ірраціонального людського «я»), оскільки розчарувалися у колективній спроможності суспільства, вважали, що цивілізація прямує до занепаду.

Модерністи, а слідом за ними й постмодерністи витворювали свій художній світ як царство хаосу, абсурду, жорстокості, людської несвободи навіть у приватному житті, не кажучи вже про безсилля перед лицем історії з її катастрофічними кризами. Цей умонастрій був притаманний пізнім символістам (Р. М. Рільке, П. Валері, О. Блок), експресіоністам, дадаїстам, сюрреалістам, представникам театру абсурду тощо. ХХ століття не створило якогось панівного напрямку, якими для свого часу були, наприклад, класицизм, романтизм чи реалізм. Істотною особливістю епохи модерну стало розмаїття художніх маніфестів, декларацій, журнальної полеміки, мистецьких шкіл (прихильники яких часто вступали у непримиренний конфлікт один з одним як через політичні погляди, так і через творчі уподобання). І зухвалі експериментатори, і переконані традиціоналісти — типові постаті митців у ХХ столітті.

Поза модерністськими напрямками та напрямком постмодернізму упродовж ХХ століття не припиняло свого розвитку неореалістичне мистецтво (яке, однак, спиралося не на позитивістські, а на екзистенціалістські засади в розумінні людини, враховувало набутки психоаналізу), а також актуалізувалися в різних регіонах і національних літературах тенденції, не притаманні всьому світовому письменству одночасно (як от угруповання неокласиків в Україні, насаджуваний зверху «метод» соцреалізму в літературах СРСР чи катастрофізм та нефікційна проза в Польщі після Другої світової війни).

Крім радикальних змін у світовому літературному процесі (зокрема розвиток нових напрямів, течій, угруповань), відбулося різке

розширення його просторових меж: в епоху модерну чи, тим більше, постмодерну письменник зі світовим ім'ям з'являється де-небудь у Чилі або в Японії, у Пакистані чи Ірландії, що важко було уявити в минулі епохи. Ще на початку ХХ століття літературний світ був значною мірою європоцентричним, а от на початку ХХІ він таким бути не може. Однак достеменно вивчення глобального літературного процесу на наших теренах (як і в багатьох інших країнах світу) ускладнюється відсутністю або нестачею кваліфікованих перекладів, видань та наукових досліджень. Як і всі інші опубліковані посібники такого типу, пропонується навчальна книга не претендує на повноту.

Нове мистецтво після ХІХ століття по-справжньому почалося вже після Першої світової війни, а закінчиться, ймовірно, війною російсько-українською у ХХІ столітті, хоч ніби й «локальною» для широкого світу, але такою, яка безповоротно змінює світовий порядок і розвіє ілюзії попереднього розвитку людської цивілізації. Через гарячу фазу цієї війни з посібника довелося викинути кілька підрозділів, які показували російську літературу — оскільки носії «русского мира» зганьбилися жахливими злочинами, йому не місце на наших теренах.

Посібник адресований студентам бакалаврату, а також викладачам вищої школи та вчителям середніх шкіл, які хочуть ознайомитись із курсом історії зарубіжної літератури ХХ століття та скласти про неї власне уявлення.

До завершення навчання на курсі здобувачі вищої освіти мусять знати на теоретичному рівні: особливості розвитку літератур в Європі та Америці; періодизацію літератури ХХ століття в загальному та в національних варіантах; напрями та течії літератури ХХ століття; жанри літератури цього періоду (філософський / інтелектуальний роман, роман-притча, роман-парабола, політичний роман, роман-антиутопія, «новий роман», абсурдистська драма, постмодерністський роман-бестселер); національні особливості літератур ХХ ст.; творчий доробок відомих письменників цього періоду. На практичному рівні: оперувати основною термінологією курсу (напрямы, стиль, епоха, модернізм, декаданс, періоди формування модерних напрямів та стилів, постмодернізм, авангард; символізм, експресіонізм, футуризм, дадаїзм, проза «поточку свідомос-

ті»; нова європейська драма, інтелектуальна драма тощо); здійснювати літературознавчий аналіз прозових, драматичних і ліричних творів; працювати з науково-критичними та навчально-методичними джерелами.

Формування модерністських напрямів на початку ХХ століття. Німеччина та Італія

1. Творчий шлях Р. М. Рільке. «Сонети до Орфея» — вершина символізму

* Взаємозв'язки життя і творчості Р. М. Рільке. Формування поета під впливом багатьох європейських культур. Його місце в австрійській літературі та світовій поезії. * Збірки раннього періоду (1895-1898). Неоромантична тематика. Імпресіоністичні стильові характеристики. * Збірка «Книга годин» (1899-1905). Тема самотності. Пантеїстичне світосприйняття поета. * «Вірші-речі» у збірках «Книга картин» та «Нові поезії» (1900-ті роки): предметна пластичність та символічність образів. Утвердження зв'язку людини зі Всесвітом і безвихідної самотності у світі людей (цикл «Про фонтани», «Той, що читає», «Той, що споглядає» зі збірки «Книга картин»). * Урбаністична тема у Р. М. Рільке (збірки «Книга годин», «Книга картин», «Нові поезії»). * Філософська глибина пізньої поезії («Сонети до Орфея» та «Дуїнезькі елегії», 1923). Прагнення до синтезу різних сфер буття («видимого» й «невидимого»). * Поетичне новаторство Рільке. Особливості символізму у його творчості. Його зв'язок з експресіонізмом у німецькій культурі.

Творчість австрійського поета Райнера Марії Рільке — яскравий приклад пошуку втраченого людиною відчуття світової гармонії у бурхливому вирі ХХ століття. Поезія Рільке відкрила європейській літературі нові обрії розвитку, увібравши в себе всі етапи складних мистецьких пошуків — від неоромантизму та імпресіонізму в епоху декадансу, через заглиблений у філософські та релігійні роздуми символізм зламу століть — до «нової речовості» (особливого стилю, котрий був сформований німецькомовною культурою як тяжіння до конкретики зображення на противагу символістській розмитості, експресіоністському пафосу та схематизмові). Більшість дослідників вважають Рільке видатним поетом-

символістом (хоча в період його творчої зрілості символістський напрям у модерній культурі вже почасти сприймався як епігонський) та предтечею екзистенціалістських ідей, які невдовзі заволодіють умами сучасників. На творчість Рільке глибоко вплинули модерні живопис, скульптура, архітектура та музика. Основою і вихідним пунктом поетичної еволюції Рільке була німецька класична література, зокрема романтична традиція. Разом із тим він активно засвоював і синтезував досвід романських та слов'янських культур. Звідси його спроби творити французькою і російською мовами. Із видатних митців ХХ століття австрієць Рільке — чи не найбільш космополітичний.

Р. М. Рільке (Rainer Maria Rilke, справжнє повне ім'я — Рене Карл Вільгельм Йоганн Йозеф Марія Рільке; 1875-1926) народився і ріс у Празі, але після того, як у молодості залишив її, ніколи надовго не повертався до рідного міста та навіть країни — Австрії. Помер 29 грудня 1926 року у Швейцарії, поблизу м. Монтре (санаторій Валь-Монт на березі Женевського озера) від лейкемії. Похований, за заповітом, у Рароні (Швейцарія). Частою зміною місця проживання та відсутністю у творчості так званих патріотичних мотивів пояснюється характеристика «космополіт», яка застосовується щодо Рільке досить часто, коли йдеться про його етнічно-культурну ідентифікацію. Зовнішня сторона поетового життя у біографії переважно зводиться до переліку появи нових книг, знайомств, подорожей різними країнами та заглиблень у різні культури.

Смисл філософської лірики Рільке зазвичай можна пояснити внутрішніми метаморфозами в душі митця. Адже, на відміну від зовнішніх перипетій, яких читачі практично не знаходять, як і відгуку на політичні події, сьогоденні обставини тощо, внутрішній досвід становив підґрунтя змін у його поезії. У своєму єдиному романі «Нотатки Мальте Лаурідса Брітге» (1910) автор вклав в уста оповідача (він же й головний герой-персонаж) знаменні слова про суть поезії: *«Бо вірші не є, як вважають, почуттями (почуття з'являються в нас рано) — а досвідами. Задля одного-єдиного рядка треба побачити багато міст, людей і речей, треба знатися на тваринах, треба відчувати, як літають птахи і знати рух, яким маленькі квітки розкриваються вранці. Треба вміти пригадувати шляхи в незнаних місцинах, несподівані зустрічі й наближення*

розлук — дні дитинства... <...> ...і цього ще далеко не досить, коли смієш думати про це»¹.

Показною «неактуальністю», перебуванням поза сьогоденням, ідеологіями та спрощено сприйнятою конкретикою пояснюється складний шлях австрійського поета до українського читача: перші переклади в Радянській Україні (де від мистецтва вимагалася передусім «партійність») з'явилися лише в добу «відлиги», хоча українські поети «розстріляного відродження», а потім діаспори перекладали Рільке ще від 1920-1930-х років: першими перекладачами були Микола Зеров, Майк Йогансен, Богдан-Ігор Антонич, Остап Луцький, Юрій Клен, згодом над перекладами плідно працювали Леонід Мосендз, Михайло Орест, Юрій Шевельов, Олег Зуєвський, Богдан Кравців, Микола Бажан, Дмитро Павличко, Василь Стус, Мойсей Фішбейн, Олег Жупанський, Юрій Андрухович, Юрій Прохасько та інші. Українські переклади з Рільке вперше вийшли окремою збіркою під назвою «Речі й образи» у 1947 р. в еміграції (пер. Богдан Кравців).

Про зв'язки Рільке з Україною писали Євген-Юлій Пеленський (у 1935 р.), Олекса Ізарський (у 1952-му), Дмитро Наливайко (1960-1980-ті) тощо. Рільке мав великий вплив на модерну поезію різних народів, у тому числі й на українську. З Україною його пов'язували глибокий інтерес до її культури (хоч він і вважав Україну невід'ємною частиною «Русі» та сприймав побачене крізь призму російської культури) та незабутні враження від подорожі у травні — серпні 1900 року. Вони позначилися на циклі «Книга життя чернечого» («Das Buch vom mönchischen Leben» — цикл увійшов у збірку «Книга годин» як перша книга), на збірці «Книга годин» у цілому, а також на книзі коротких оповідань «Про Господа Бога та інше» (1900; передусім два оповідання з української тематики — «Як старий Тимофій умирав співаючи» та «Пісня про правду»). Враженнями цієї подорожі нав'яні вірші Рільке із «Книги прощ» («Das Buch von der Pilgerschaft» — друга частина «Книги годин»), зокрема вірш «Карл XII, шведський король, їде степами України». Зацікавившись «Словом о полку Ігоревім», Рільке переклав його у 1902–1904 роках (опубліковано 1930 року).

¹ Рільке Р. М. Нотатки Мальте Лявридса Бринге: роман / пер. з нім. Юрко Прохасько. Київ: Грані-Т, 2010. С. 33.

Стосовно творчої біографії Рільке варто враховувати: це саме той поет, який на кожному її етапі виглядає іншим, навіть незнайомим. Тому сприймати вірші значно легше, якщо знаємо, коли саме вони написані — у ранній, зрілий чи пізній період. Умовно ці три етапи будемо визначати за хронологічними рамками, які зумовлено появою найважливіших поетичних збірок. Перший, тобто ранній період — це друга половина 1890-х років; другий період / зрілий — 1900-ті роки; третій, пізній період — кінець 1910-х та перша половина 1920-х років. Останньому творчому етапові передувала затяжна творча криза, яка почалася ще до Першої світової війни: після 1908 року Рільке, будучи вже визнаним європейським поетом, тривалий час не друкував нових власних віршів, а лише переклади, есеїстику та белетристичну прозу, зокрема єдиний роман «Нотатки Мальте Лаурідса Брігте» (1904-1910). Перекладав він чимало (з англійської, російської, італійської, а особливо з французької) і навіть писав вірші кількома мовами: експериментальні спроби російською та цілком вільно — французькою.

Творчу кризу у письменницькій біографії Рільке не можна пояснити зовнішніми обставинами (зокрема війною, мобілізацією до австрійського війська тощо) — вони лише загострювали її. Справжні причини були світоглядними, творчими: поет-символіст надає надто великого значення творенню Слова, щоб задовольнятися зовнішнім успіхом, йому йдеться про глибинні перетворення в людській свідомості, про світову гармонію, якої годі досягти найдосконалішою формою мистецьких шедеврів. Через ту недосяжність митець поринає у мовчання — процес внутрішнього дозрівання, пошуку нових обріїв. Це нелегкий, часом болісний, хоча й прихований від читацького загалу шлях.

Повернемося до умов, що сформували поета Р. М. Рільке. Він був у батьків первістком, потім у нього з'явився молодший брат. Мати, Софія Енц, походила з аристократичної родини і сприймала свій шлюб як мезальянс. Батько, Йозеф Рільке, у юності мріяв про військову кар'єру, але мусив стати дрібним чиновником на залізниці. Дитинство Рене не було щасливим через невдалий шлюб батьків, який розпався 1884 року, коли хлопцеві було 9 років. Він залишився під опікою батька і до 1884 року навчався в початковій школі у Празі. 1886 року, всупереч волі сина, батько віддав його у

кадетське військове училище у Санкт-Пельтені поблизу Відня. Тоді ж з'явилися перші дитячі вірші майбутнього поета Рільке.

Після закінчення школи у Санкт-Пельтені Рене навчався у вищому реальному військовому училищі у Мегріш-Вайскірхені (м. Границе / Hranice у теперішній Чехії), звідки 1891 року звільнився за станом здоров'я завдяки допомозі дядька, котрий оцінив великі творчі здібності небожа. Дитинство та юність поета були настільки затьмарені перебуванням в австрійських військових школах, що він усе життя згадував про них зі страхом та відразою. У 1891 році юнак розпочав навчання в Торговельній академії (торговельне училище) в Лінці, однак припинив наступного 1892 року. Екстерном готувався до екзаменів на атестат зрілості і здав його у Празі 1895 року, отримавши атестат «з відзнакою». Тоді ж вступив на філологічний факультет Празького університету, а пізніше слухав лекції з філології та мистецтвознавства в Мюнхені і в Берліні.

1893 рік для юного Рільке — це початок дружби з Валерією фон Давид-Ронфельд, племінницею чеського поета Юліуса Цоера, яка не відповіла взаємністю на його кохання, але з ентузіазмом допомагала молодому поетові. 1894-й — вихід першої поетичної збірки «Життя та пісні» («Leben und Lieder. Bilder und Tagebuchblätter», за кошти Валерії фон Давид-Ронфельд). Написані й перші прозові твори, зокрема оповідання «П'єр Дюмон». 1895 року у Празі Рільке опублікував поетичну добірку «Дарунки ларам» («Larenopfer»); лари — добрі духи домашнього вогнища у давніх римлян, отже, назву можна прочитати як метафору). Підготував перший номер часопису «Wegwarten». У 1896 році з початком літнього семестру змінив напрям студій і розпочав навчання на правничому відділі Празького університету. Тоді ж відбулася інсценізація його п'єси «Тепер і в годину нашої смерті».

Невдовзі Рільке перебрався до Мюнхена. У тамтешньому університеті впродовж двох семестрів слухав лекції з історії мистецтва, естетики, теорії Чарльза Дарвіна. Заснував часописи «Die Jugend» і «Simplicissimus». Загалом у ранній період (1890-ті) щороку виходять нові поетичні збірки молодого поета; усього їх п'ять: «Життя і пісні» («Leben und Lieder», 1894), «Дарунки ларам» («Larenopfer», 1895), «Увінчаний мріями / снами» («Traumgekrönt», 1896), «Святвечір» («Advent», 1897), «Мені для свята» («Mir zur

Feier», 1899). Однак далеко не все з них автор залишив у пізніших публікаціях ранніх віршів (1903, 1913). У подальші, зрілі роки Рільке видав нечисленні збірки нових поезій: «Книга картин» («Das Buch der Bilder», 1902; доповнене видання — 1906), «Книга годин» («Das Stundenbuch», 1905), «Нові вірші» («Neue Gedichte», дві частини — I–II, 1907–1908), «Реквієм» («Requiem», 1909), «Життя Марії» («Das Marien-Leben», 1912), «Дуїнезькі елегії» («Duineser Elegien», 1923, писалися з перервами у 1912–1922) і «Сонети до Орфея» («Die Sonette an Orpheus», 1923; написані за короткий час у лютому 1922 року). 1910 року було опубліковано його великий прозовий твір — роман «Нотатки Мальте Лаурідса Брігге» («Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge», розпочатий у 1904 р.).

До початку жовтня 1897-го Рільке мешкав у Мюнхені. У кінці березня та на початку квітня здійснив першу подорож в Італію (Арко, Венеція, Меран). У жовтні він переїхав у Берлін. Тут відбулося його знайомство з письменницею Луїзою Андреас-Саломе (1861-1937) — Лу, як він називатиме її. Ця жінка була помітною постаттю в тогочасній німецькій культурі: близька подруга філософа Фрідріха Ніцше, згодом улюблена учениця Зигмунда Фрейда та одна з перших послідовниць психоаналізу. Вона виросла в столиці Російської імперії — Санкт-Петербурзі, оскільки була донькою німецького генерала на царській службі. Лу Андреас-Саломе пробудила в Рільке інтерес до російської культури, спонукала вивчити мову. Старша за молодого поета на 14 років, вона стала для нього коханою і залишалася одним із найближчих друзів на все життя. Їй присвячена «Книга годин», а вона написала книгу спогадів про поета.

Із липня 1898 р. Рільке мешкав у Берліні та Вільмерсдорфі. У березні виступав у Празі, читаючи вірші. У квітні — травні здійснив другу подорож в Італію (Арко, Флоренція, Віареджо). Надалі він досить короткий час жив у різних містах і містечках Німеччини: Берлін, Гамбург, Бремен, Шмаргендорф, Ворпсведе... У 1900-1902 роках його життя було пов'язане з Ворпсведе неподалік від Бремена: на той час там була створена своєрідна колонія богемних художників, і Рільке був запрошений до неї художником Гайнріхом Фогелером. Там він познайомився зі скульпторкою Кларою Вестгоф, з якою одружився 28 квітня 1901 року. 12 грудня того ж року народилася його дочка Рут. Однак сімейне життя було недовгим.

Більша частина життя Рільке — це постійні мандрівки. Під час перших подорожей він писав «Флорентійський щоденник» («Florenzer Tagebuch») і розпочав «Шмаргендорфський щоденник» («Schmargendorfer Tagebuch»). Вийшли поетична збірка «Свят-вечір», збірка малої прози «Поза життям» та драма «Без теперішнього».

У 1899 р. разом із Лу Андреас-Саломе Рільке здійснив першу подорож у Росію: квітень — червень вони провели у Москві та Петербурзі. Під впливом нових вражень восени розпочав нову поетичну книгу — перша її частина під назвою «Книга життя чернечого» увійде згодом до «Книги годин» («Das Stunden-Buch», 1905; рос. пер. — «Часослов»). Продовжував «Шмаргендорфський щоденник». Тоді ж опублікована перша версія поетичної прози — «Пісня про кохання і смерть корнета Крістофа Рільке» (остаточний варіант — 1906). Вийшли «Дві празькі оповідки», поетична збірка «Мені для свята» і драма «Біла княгиня». «Книга годин» стала етапною і переломною у творчій біографії автора: з неї починається поезія по-справжньому новаторська, глибоко філософська. Надалі кожна нова поетична збірка приносила поетові широке визнання.

Під час першої недовгої подорожі в Росію Рільке побував у Москві й Петербурзі, де знайомився з російською культурою. Зокрема відбулося знайомство з художниками Іллею Рєпіним та Леонідом Пастернаком (батьком майбутнього поета Бориса Пастернака, з яким у Рільке через Л. О. Пастернака зав'язалася листовна дружба в останній рік поетового життя — у травні 1926-го; Б. Пастернак залучив до неї і Марину Цветаєву²). Найбільш хвилюючою подією першої російської мандрівки стали для Рільке відвідини Льва Толстого в Москві.

Друга, триваліша подорож, охоплювала весну й літо 1900 року. Поет продовжив вивчення російської культури і знову, цього разу в Ясній Полянї, відвідав Л. Толстого. З Ясної Поляни Рільке та Л. Андреас-Саломе поїхали в Україну, на початку червня 1900 року прибули до Києва, де жили близько двох тижнів. Після Києва розпочалося майже двомісячне паломництво Україною та Волгою — знайомство з народною, «глибинною Руссю» (словами самого поета), її особливим світовідчуттям, яке вабило Рільке надією подолати

² Видано книгу листування трьох поетів, які жили в різних країнах (Рільке — у Швейцарії, Б. Пастернак — в СРСР, М. Цветаєва — у Франції): Рільке Р. М., Пастернак Б., Цветаєва М. Письма 1926 года / подгот. текстов, предисл., пер., коммент. К. М. Азадовського, Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак. Москва: Книга, 1990. 256 с.

«механічність життя» і відчуження людини. Вирушивши Дніпром «в край чудової України», вони плвли до Кременчука, а потім поїздом їхали до Полтави. Звідти — до навколишніх сіл, щоб побачити зблизька природу й людей. Ці враження відбилися у віршах «В оцім селі стоїть останній дім...» (друга частина «Книги годин»), та «Карл XII, король шведський, мчить по Україні», де бачимо характерне для австрійського поета сприйняття українського пейзажу як «праландшафту», на тлі безмежного часу та простору. Останнім етапом українських мандрів був Харків, звідки мандрівники повернули на Волгу.

Рільке вивчав російську мову, захоплено читав класиків російської літератури й перекладав німецькою мовою Лермонтова, Достоєвського, Чехова та інших письменників. З особливим інтересом та захопленням поет вивчав давні церкви й собори з їхніми дорогоцінними реліквіями. У свідомості поета знову й знову постає образ церкви («*церкви десь на сході*»), який у поезії «*Ти монастир Господніх ран...*» викликає в читачів чіткі асоціації з Києво-Печерською лаврою.

Приваблювала Рільке й постать Т. Шевченка. Поет познайомився із творами Кобзаря в російських перекладах, а під час мандрів Україною відвідав його могилу в Каневі.

У підсумку подорожі 1899 та 1900 років стали для Рільке важливим кроком у пізнанні слов'янського світу, в освоєнні його духовних і культурних цінностей. Саме зустріч з Росією й Україною стала для Рільке тим поштовхом, котрий пробудив у ньому нове відчуття природи, реального світу. Він відчув себе причетним до глибинних джерел буття, могутніх витоків стихійних творчих сил природи. «Жадоба реального» знайшла вираження в подальшій творчості поета. Адже суть митця — у нерозривному, повному й органічному зв'язку зі світом та речами, — проголошує Рільке у вірші «Смерть поета»: «*Ті люди, що живим поета знали, / не віддали, яким **єдиним** він / зі світом був: його лицем ставали / ці води, гори, ниви цих долин*» (зб. «Нові вірші», пер. М. Бажана; виділення в оригіналі — великою літерою: *er Eines war*)³.

³ Вірші Рільке та переклади тут і далі цитуємо за виданням: Рільке Р. М. Темні плачі. Поетичні твори у двох томах / [передм. С. Волощук]; упоряд., приміт. Б. Щавурський. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2007. Т. 1. 495 с.; Т. 2. 480 с. (Серія «Шедеври світової поезії»). [Нім. мовою з паралельним українським перекладом].

Отже, становлення Рільке-поета завершилося на рубежі ХХ століття, його творчу зрілість засвідчують дві вагомі збірки — «Книга годин» (1899-1905) та «Книга картин» (1902-1906). Поезія Рільке вирізняється ліризмом і символічністю, глибиною філософського сприйняття внутрішнього життя і довколишньої дійсності. Ранній Рільке — переважно неоромантик або імпресіоніст. У його віршах відтворюються основні мотиви романтичної поезії першої половини ХІХ століття через звернення до тем самотності, природи й кохання.

Ранні вірші Рільке — це дуже часто сумовиті короткі імпресіоністичні замальовки з раптовою зміною образів, несподіваними предметними деталями, грою світла й тіні, одухотворенням природних явищ. Соціальну дійсність, що час від часу проглядає в ранніх творах, Рільке сприймав узагальнено-романтично. Втіленням незрозумілої, але кричущої несправедливості життя ставало місто — зловісно-похмуре, чуже людині, гнітюче. Сучасне місто з його засиллям «мертвих речей», різкими контрастами багатства й бідності сприймалося як незрозуміла аномалія, нагромодження абсурду й страждань, злочин проти гармонії та краси. Свободу дихання вірш Рільке знаходив поза міською метушнею, у тихому передмісті з його садами, луками, лісами, співом птахів... Міська тема повноправно увійшла у поезію Рільке від часів його проживання в Парижі.

Нове світовідчуження австрійського поета, яке він вважав «дарунком Русі», знайшло своє поетичне вираження у його «Книзі годин» (1899-1903), котра складається з трьох частин-циклів: «Книга чернечого життя», «Книга прощ» та «Книга убозтва і смерті» (саме в останній постає урбаністична тематика, пов'язана зі враженнями від Парижа). Ліричний персонаж, від імені якого звучать вірші цих книг, — стилізований під «київського ченця», його монологи-звернення до Бога сповнені сумнівів, вагань, сум'яття й віри: «*Братів моїх чимало у сутані, / в гріху, де лаври у монастирях*» (вірш «Братів моїх чимало у сутані...» з першої книги, пер. В. Стуса). Розміщення віршів один за одним без назв нагадує записи у щоденнику чи сторінки в молитовнику.

Поетові вже не було потреби тікати від суспільства, від міста в природу — обожнюючи її, відкриваючи Бога в корінні і «в усьому»,

що є природою, він творив свій особливий символічний світ: *«Мій — темний бог, сотворений із плоті / корінь, що вік мовчазно соки п'ють. / Його тепло я відчуваю кров'ю, / бо всі мої гулки од надір брости, / спокійні глибом, кроною гудуть»* (вірш «Братів моїх чимало у сутані...» з першої книги, пер. В. Стуса; в оригіналі виділені нами слова-займенники підкреслені вживанням великих літер, не відповідним німецькому правописові). Поетове «я» стає органічною часткою живого космосу, що перебуває у вічному становленні. Бог, до якого звертається ліричний герой Рільке (часто повторюються звертання, як у молитві: *Mein Gott, Gott*, але часто й звичайне *du / du Herr* — «ти» / «ти, пане»), — то життя, що пульсує в речах та істотах. Божество стає для поета символом, яким позначається цілісність світу, неосяжність природи, нескінченність людської душі — і ліричне висловлювання стає глибоко філософським. Напружені пошуки Бога (*«Тебе знаходжу всюди і в усьому...»*, пер. М. Бажана), відчуття неподільної єдності з ним пронизує поетичні рядки: *«Згаси мій зір — я все ж тебе знайду, / Замкни мій слух — я все ж тебе почую, / я і без ніг до тебе домандрую, / без уст тобі обітницю складу»* (вірш «Згаси мій зір — я все ж тебе знайду...» із другої книги, пер. М. Бажана).

Дещо інакше відчувається ліричний герой у третьому циклі «Книги годин» — «Книзі про убогство і смерть», оскільки «дія» відбувається в Парижі, який уособлює буржуазну цивілізацію з її відчуженням і дегуманізацією життя, і цей світ, сповнений контрастів, виступає об'єктом болісних переживань ліричного героя та його напружених пошуків.

«Книга годин» сповнена витонченої музикальності, що нагадує наймелодійніші вірші Поля Верлена. Рільке вдається до різних систем римування, створює своєрідні музикально-поетичні періоди, наповнює вірші алітераціями й асонансами. Якщо поезія П. Верлена завдяки подібним засобам звучала як камерна музика, то «Книга годин» — справжня симфонія зі складним філософсько-ліричним змістом.

У збірці «Книга картин», яка склалася із двох частин (1902, 1906) твори за тематикою і за стилем виразно поділяються на кілька груп. У деяких віршах першої частини «Книги картин» — особливо у так званій «маленькій філософській трилогії» із трьох віршів:

«Про фонтани» «Той, що читає», «Той, що споглядає» — єдиною достойною формою людської діяльності заявлено акт споглядання, в якому досягається найвища реальність — стан гармонії. Рільке намагається повернути сучасникам почуття спільності, єдності зі світом: *«Коли від книги очі відведу я, — / як рідне й знане, все навкруг сприйму, / бо й зовні — те, що у мені існує: / і тут, і там немає меж всьому»* (вірш «Той, що читає», пер. М. Бажана).

Після «Книги картин» Рільке здобув статус «поет споглядання». Його можна назвати і «поетом самотності». Розрізненість людей, взаємна непроникність їхніх внутрішніх світів тяжіла над свідомістю поета і спричиняла біль. Елегійний сум, жаль за незвіданим, печаль, туга — такою є емоційна палітра віршів Рільке, пройнятих цим мотивом.

У «Книзі годин» та «Книзі картин» органічно поєдналися елементи різних поетичних стилів: неоромантизму, «віденського» імпресіонізму (найвизначніші австрійські поети-сучасники Рільке — Стефан Георге та Гуго фон Гофмансталь — є представниками цього напрямку), французького символізму. Стилістичне розмаїття було ознакою інтенсивної внутрішньої роботи, творчих пошуків, намагання віднайти через поетичне слово ті духовні цінності, які могли б протистояти бездуховності суспільних відносин.

Ще на межі ХХ століття у Рільке виник напружений інтерес до художнього пізнання і відтворення реального світу. «Жадоба реального» знайшла особливе вираження в книзі «Нові поезії» (1907-1908), яка вирізняється одухотвореністю предметних образів, витонченою і динамічною пластикою стилю. Першорядну роль у цьому відіграло зближення Рільке з французьким скульптором Огюстом Роденом, яке відбулося 1902 року в Парижі. Деякий час Рільке навіть був секретарем видатного французького митця. Їхні стосунки були доволі складними, однак від початку знайомства й назавжди Роден став для поета взірцем пластичного виявлення життя в матеріальних об'єктах і формах. Жити — це значить бачити світ у художніх образах. Цю ідею поет обґрунтував у монографії «Огюст Роден» (1903). Не випадково для Рільке-лірика, співця «мінливих» душевних настроїв, ідеалом пластичної довершеності став саме Роден — скульптор, який прагнув подолати споконвічну статичність цього мистецтва. Скульптурні образи О. Родена майже

завжди втілюють боротьбу з нерухомістю, вирізьблені ним постаті на очах глядача ніби вивільняються з кам'яних брил.

Великого значення набув для поета і живопис постімпресіоніста Поля Сезанна, якого він відкрив для себе трохи згодом. Сезанн прагнув малювати не тільки ту природу, яку бачимо, але й ту, яку пізнаємо розумом та чуттям, створювати синтетичний образ предмета й усієї природи, що безпосередньо не відкривається людським очам. Інтенсивне відчуття живої сили світу речей проймає полотна Сезанна, і цим вони особливо приваблювали Рільке.

За часів «Нових поезій» вірш Рільке стає спокійним і стриманим, майже суворим. З'являються монументальні, вагомні образи — у них відчувається і стримана сила скульптур Родена, і «речевість» полотен Сезанна. Своім словом поет ніби вступав у змагання з майстрами пензля та різця. У цей період Рільке створив визначні «вірші-речі» / Ding-Gedichte, котрі виявляють «внутрішнє життя» реалій предметно-чуттєвого світу. Це своєрідні гімни людській здатності вмістити в душу всю безмежність Всесвіту. Ding-Gedicht / «вірш-реч» є жанром інтелектуально-філософської лірики, притаманної літературі ХХ століття. В австрійській та німецькій модерній літературі він міцно увійшов у традицію через стиль *neue Sachlichkeit* / «нової речевості», послідовно сформований від кінця ХІХ ст. в ліриці німецькомовних імпресіоністів, неоромантиків та експресіоністів і продовжений ще й після Другої світової війни (поезія Теодора Крамера, Гюнтера Айха тощо). Рільке є одним із основоположників «онтологічної» лірики та жанру «вірша-речі». Його найвідоміші шедеври, котрі дослідники включають до хрестоматійних зразків «предметної поезії» — це вірші «Про фонтани», «Пантера», «Лебідь», «Іспанська танцівниця», «Орфей, Евридіка, Гермес», «Архаїчний торс Аполлона», «Фламінго» тощо.

Поет для Рільке в цей період — творець «речей мистецтва», такий самий, як ювелір, скульптор, живописець. Об'єктами зображення в «Нових поезіях» не обов'язково є власне речі, — чимало віршів змальовують людей, тварин і навіть міфологічні чи історичні події, як от у знаменитому вірші «Орфей, Евридіка, Гермес» (1904). Цей твір із першої частини «Нових поезій» є яскравим прикладом використання і переосмислення поетом давнього міфу,

образно втілює авторські роздуми про сутність мистецтва та його покликання, про земні перепони й обмеження людських поривів.

Співець Орфей, син музи Калліопи та бога Аполлона, був наділений магічною силою, якій підкорялися не тільки люди, а й боги та природа. Коли Евридіка, ніжно кохана дружина Орфея, померла від укусу змії, він вирушив за нею в Аїд — царство мертвих. Володар підземного царства, скорений грою Орфея, пообіцяв йому повернути Евридіку на землю, якщо Орфей на зворотному шляху з Аїда не оглянеться на дружину, доки не увійде у свій дім. Бог-посланець Гермес супроводжував Евридіку при її поверненні до живого світу. Орфей, не чуючи за собою кроків дружини, не втримався й порушив заборону оглядатися, і Гермес мусив повернути Евридіку до царства мертвих. Тінь Евридіки навіть не зауважила, що була поруч колишнього мужа: *«Вона — вже корінь... <...> ...безтямно й тихо запитала: «Хто?»»* (пер. М. Бажана).

Цей вірш був першим зверненням Рільке до образу Орфея, який став для нього уособленням поезії, її сакральної потуги й високої місії. Орфей тут ще постає частиною давнього міфу не лише через сюжет, а й через характер, яким автор наділив свого персонажа: Орфей — земна людина — перебуває у владі богів, тому й не впевнений, що силою свого поетичного слова здатний повернути з небуття кохану дружину, дати їй нове життя. Подолати смертне відчуження Евридіки, як і сотворити світ на подобу створеного деміургами, йому не дано — він обертається і втрачає Евридіку. Інакшим постає Орфей у книзі «Сонети до Орфея» — не стільки персонажем, відповідним міфічному праобразові, скільки багатогранним образо-символом, у який вкладаються повсякчас нові смисли, іноді доволі несподівані.

Напередодні й під час Першої світової війни Рільке пережив тривалу кризу, яка лише іноді переривалася спалахами творчої активності. Поки війна не спалахнула, він багато, майже безперервно мандрував — Іспанією, Північною Африкою, країнами Північної та Центральної Європи, ніде надовго не затримуючись. У замку Дуїно на Адріатиці 1912 року розпочав створювати цикл «Дуїнеських елегій», завершення якого з часом стало справою всього його життя. Сам поет надавав цим творам (загалом у книгу ввійшло

десять елегій) особливого значення і ніколи не публікував їх поодинокі аж до 1922 року.

Рільке дуже болісно сприймав події Першої світової війни. Війна, писав він в одному з листів 1915 року, це «гора страждань, на яку ми продовжуємо дертися». Він бачив «непомірну рану, на яку перетворилася вся Європа», думав про «масову смерть людей, що відбувається щоденно і щохвилинно». Його гуманістичні переконання було піддано жорстоким випробуванням, а творчість втрачала сенс, тому й сходила нанівець.

У післявоєнний період Рільке прагне писати вірші, які увібрали б усі його попередні пошуки й здобутки. Великого значення набуває для митця традиція німецької філософської лірики; цим пояснюється його звернення до традиційних жанрових форм — елегії, сонета тощо. У той же час у його поезії загострюється сприйняття сучасної цивілізації як світу, що остаточно втрачає людський зміст. Поетичне слово залишається єдиним засобом чинити опір дегуманізації. Однак трагізм «Дуїнезьких елегій» не переходить у відчай, поет зберігає віру в можливість відновлення повноцінного буття. Рільке здавалося, що в душах людей мають зникнути кордони між людиною і речами, що всі аспекти людського буття, у тому числі любов та смерть, втратять свою полярність і включаться в якийсь єдиний «внутрішній простір світу».

Мотиви, притаманні пізній творчості Рільке, набули найповнішого вираження в поетичному циклі «Сонети до Орфея» (окремою книгою видано у березні 1923 р.). Основною темою цих 55 віршів, написаних за 14 днів у лютому 1922-го ніби на одному подиху, є мистецтво — поет стверджує, що збереження гармонії можливе завдяки жертовній силі мистецтва та творчій енергії людини. У поезію Рільке знову повертається Бог (відсутній у трагічному темному просторі «Дуїнезьких елегій») — творець і вершина Всесвіту. Але тепер це «дзвінкий» бог Орфей, тобто поет-співець, який стає двійником ліричного героя Рільке. Вже у першому сонеті циклу — «Ось дерево звелось. О виростання!..» — Орфей втілює силу поезії, що активно сприяє перетворенню хаосу на світ гармонії форм і образів, справжній «людський світ». Мистецтво, як чарівний спів Орфея, має животворну силу, тобто здатне одухотворити матеріальний світ, стати в ньому храмом, душею і Духом, —

обезсмертити його. Як у V сонеті з першої частини (переклад М. Бажана):

*Не зводьте пам'ятників. Хай для слави
троянда тут щороку розцвіта.
Бо то Орфей. Бо то його появи
у тім і в цім. Даремна суєта —*

*шукати інших. Так співати вміє
лише Орфей. І це його прихід.
Хіба не досить, якщо він здоліє
прожити довше за троянди цвіт?*

*Він мусить зникнуть, щоб його збагнули,
хоч сам страшисться зникнення й розлуки.
Докіль існує в нього слово чуле,*

*він пройде там, де нам нема путі.
Від граток ліри не зморились руки, —
простує він, скоряючись меті.*

Особливість цього вірша серед інших сонетів книги передусім у тому, що починається він ремінісценцією знаменитої у європейській традиції оди Горація «До Мельпомени», де перші рядки є чи не найвідомішою у світовій класиці поетичною декларацією: «*Exegi monumentum aere perennius / Regalique situ pyramidum altius...*» («Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка, / Вищий од пірамід царських, простоїть він»; переклав з латини А. Содомора). Оду не раз переспівували митці наступних епох, вкладаючи у свої вірші думку, висловлену давньоримським поетом: поетичне слово — тривкіше за будь-які матеріальні пам'ятники його авторів, і лише воно — безсмертне у світі, де всьому матеріальному настає кінець. Один із хрестоматійних прикладів переспіву — пушкінський вірш-заповіт «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», більше відомий як «Пам'ятник».

Однак Рільке, на протипагу попередникам (у тому числі й Пушкіну, якого читав в оригіналі), почав сонет із заперечення де-

кларациї римського поета: *не зводьте пам'ятників*. Свою думку він розвиває, вводячи вже у першу строфу три символічні образи, зв'язані конфліктними протиставленнями: пам'ятник / Denkstein (надгробок, камінь на могилі); троянда / Rose; Орфей / Orpheus. Розвиток цих образів формує філософський підтекст сонета. Троянда уособлює живу матерію, чарівну красу матеріального світу, адже вона *щороку розквітає*. Надгробок — втілення мертвої, неодолюваної матерії. Орфей протиставлений їм через введення теми смерті й минулості людського життя: *він мусить зникнути* — у цих словах відсилання до обставин Орфеевого міфу: за уявленнями стародавніх греків, співець Орфей був смертною людиною, хоч і наділеною від божественних батьків надприродним даром — через музику володарювати світом. Цей образ уособлює животворний дух світу, який і є запорукою безсмертя. Орфей скерований своїм мистецьким даром: у сонеті одне з ключових слів — ліра / der Leier Gitter (атрибут Орфеевого дару музиканта), а останній рядок звучить утвердженням його високого призначення (Und er gehorcht, indem er überschreitet — *«простує він, скоряючись меті»*, пер. М. Бажана).

Інакше тему митця і його покликання розкрито у XX сонеті з першої частини збірки (переклад М. Бажана):

*Пане, що можу — скажи ти мені —
скласти тобі на посвяту і я?
Спогад мій давній про день навесні,
вечір в Росії, і луг, і коня...*

*Десь із села заблукав він, сиваши,
сплутаний путами по ногах,
щоб на дугах ночувать пустишаши;
хльоскає гриви розхристаний змах*

*ишо його в такт буянню снаги,
грубо вгамованій в прагненні мчать.
Як його крові ключі клеточать!*

*Як він вслухається в шир навкруги!
Чує й співає, — ввімкни в круг билин
образ оцей. Є посвятою він.*

У тексті вірша немає згадок про Орфея чи будь-яких натяків на обставини, деталі, подробиці Орфеевого міфу. Показано коня, який відв'язався від прив'язі і мчить лугом, насолоджуючись свободою та вслухаючись у навколишній світ. Тут відчутні алюзії на пушкінські та лермонтовські вірші про покликання й місію Поета під назвами «Пророк» («*Духовной жаждою томим...*»; «*С тех пор как вечный судия...*»).

Центральний образ-картина у ХХ сонеті Рільке обрамлений зверненням до того, хто названий словом *Herr* («*Пане*» — у перекладі М. Бажана, «*Боже*» — у перекладі В. Стуса) і знайомий Рількевим читачам ще із «Книги годин», де слово вживалося як звернення до Господа Бога на перемінію зі словами *Gott* або *mein Gott*. Ліричний суб'єкт ХХ сонета буквально підносить у дар Господові свою картину-спогад, присвячуючи її Творцеві Всесвіту як рівний — рівному (відомо, що в 1922 році Рільке згадував у листі до Лу Андреас-Саломе про пам'ятний йому епізод, повідомляючи їй, що написав сонет про коня, якого вони удвох колись бачили на березі Волги, під час подорожі в Росії).

У «Сонетах до Орфея» поет піднявся з безодні сумнівів та відчаю й утвердив першооснову свого поетичного таланту — думку про гармонію буття: «Бути на землі — прекрасно». Звільнившись від «важкості» «Дуїнезьких елегій», вірш Рільке став прозорим, точним у виборі зображувальних засобів. Наприкінці життя Рільке працював не так багато (тяжка хвороба нагадувала про себе дедалі тривалішими нападами), але на диво легко, майже без чернеток. Незадовго до смерті він написав книгу віршів французькою мовою.

Поціновувачем творчості Рільке був один із видатних польських письменників ХХ ст. із Дрогобича — Бруно Шульц. У листі-відповіді до своєї подруги Романи Хальперн він писав у 1936: «Добре, що Ви мені нагадали про Рільке. Коли людина перебуває у розпачі від власних поразок (про які ніхто не відає) в творчості, — від згадки про його ім'я стає легше. Існування його книжок є гарантією того, що заплутані, глухі маси не сформульованого всередині

нас можуть іще виринути на поверхню чудесно очищеними. Точність і чистота дистиляції Рільке є для нас утіхою...» (Дрогобич, 16.VIII.1936)⁴. Ще в одному листі: «Надворі холодний день, гострий і негостинний, сповнений прози й суворості. Але довкола мого ліжка кружляють добрі духи, поруч зі мною лежать два томи Рільке, які я собі позичив. Час від часу я вхожу в його важкий і напружений світ, під багатоярусні склепіння його небес, і знову повертаюся до себе» (Дрогобич, 30.IX.1936)⁵.

Читацький відгук дрогобицького митця (який теж вийшов із культурного простору колишньої Австро-Угорської імперії) про Рільке показовий тим, наскільки точно він вичитав у свого попередника гуманістичне спрямування його філософських пошуків.

Контрольні питання:

- Чи потрібне читачам знання біографії Р. М. Рільке, щоб прочитати його вірші?
- Чим традиційний поділ спадщини австрійського поета на «ранню — зрілу — пізню творчість» відрізняється від періодизації інших творчих біографій відомих вам поетів?
- Поділіть відомі вам поетичні збірки на хронологічно визначені періоди: ранній — друга половина 1890-х рр., зрілий — 1900-ті рр. (до 1908 р.), пізній — кінець 1910-х — 1926 р. Які відмінності віршів (у тематиці, в образах ліричного героя, в емоційній тональності, у віршовій поетиці тощо) цих періодів можете вказати?
- Як формувався поет Р. М. Рільке? Що було важливим у визріванні його мистецького дару?
- Які літературні впливи помітні у творчості Рільке? З якими національними культурами пов'язані?
- Як склалися його зв'язки з поетичною традицією? Чому у творах раннього Рільке тематика близька до неоромантизму (теми природи, кохання, самотності тощо), а художні засоби — імпресіоністичні?

⁴ Шульц Б. Книга листів / уклад і підгот до друку Єжи Фіцовський; пер. з польськ. Андрій Павлишин. Київ: Дух і Літера, 2012. С. 108.

⁵ Там само. С. 110.

- Як пов'язана поезія Р. М. Рільке з темою природи? Як цей поет бачить і показує природні явища, природу загалом?
- Що саме у віршах раннього періоду можна віднести до імпресіоністичних засобів? Приведіть приклади з конкретних віршів.
- Чим особлива у спадщині Рільке «Книга годин»? Які культурні впливи на ній позначилися?
- Як ставився Р. М. Рільке до Бога? Чи можна вважати композицію циклів у «Книзі годин» подібною до часослова (церковно-богослужбової книги, котра містить молитви щоденних церковних служб)?
- Якими були стосунки Р. М. Рільке з французькими митцями та зв'язки з французькою культурою?
- Що означає поняття «творча криза»? Що відомо про життя поета Рільке у період творчої кризи в його біографії?
- Чому причиною творчої кризи у біографії Рільке не можна вважати передусім Першу світову війну?
- Чому в поезії Рільке немає відгуку на злободенні теми (світова війна, політичні події тощо)?
- Що означає визначення цього поета як «космополіта» та до чого воно призводило у радянський період?
- Як пов'язана історія українських перекладів спадщини Рільке з упередженнями щодо нього, поширеними у радянський час?
- Які особливі сторінки української рількеани вам відомі?
- Що таке «вірш-річ» у поезії Р. М. Рільке?
- Чому збірка сонетів австрійського поета присвячена міфічному співцеві Орфеєві?
- Який зв'язок з Орфеєм є у XX сонеті першої частини «Сонетів до Орфея», де ім'я Орфея не названо, а центральним образом є «спогад мій давній про день навесні, / вечір в Росії, луг і коня» (пер. М. Бажана)?
- Для чого потрібне у цьому сонеті обрамлення — звернення до Пана / Господа?
- Якою була віршова поетика і техніка у творах Р. М. Рільке?
- Яким є мовний стиль Рільке-поета? Що про це кажуть українські перекладачі та літературознавці?
- У чому полягає новаторство цього австрійського поета?

- Чи актуальна лірика Рільке у наш час? Чи бачите ви якісь докази її актуальності в сучасному українському культурному житті?

2. Німецький експресіонізм. Поезія

* Експресіонізм та романтична традиція (протиставлення імпресіонізму та символізму). * Формування експресіонізму в малярстві та інших мистецтвах (Едвард Мунк, французькі постімпресіоністи та фовісти, німецькі об'єднання експресіоністів «Die Brücke» та «Der blaue Reiter»). * Ключові категорії експресіоністського світобачення (патетика, яснобачення, пошуки буття «на глибині» тощо) та художнього стилю (у малярстві: суб'єктивізм, деформація образу, контрастність колористичних рішень, спрощеність композиції). * Поетика літературного німецького та австрійського експресіонізму (загостреність та узагальненість конфлікту, тяжіння до алегорій та гротеску, пошуки синтезу мистецтв тощо). * Особливості експресіонізму в поезії Георга Гайма, Георга Тракля, Готфріда Бенна. * Діяльність груп «Штурм» та «Акціон» у період «експресіоністського десятиліття» (1911-1922), видання антологій експресіоністської поезії. * Вплив експресіонізму на подальший розвиток німецькомовної поезії та мистецтва загалом.

В історії німецькомовної культури епоха експресіонізму може бути зіставлена з епохою романтизму: так само, як романтики визначили основну тональність німецької культури у XIX ст.⁶, так експресіоністи визначили XX століття. Німецькомовний експресіонізм дехто з дослідників порівнює з тяжінням великої планети: напрям був потужним кілька десятиліть поспіль, охопивши різні сфери мистецтва та нездоланно притягуючи на свою орбіту митців, які навіть не були експресіоністами за художнім стилем та світоглядом, не належали до експресіоністських об'єднань — брати Томас та Гайнріх Манни, Герман Гессе, Райнер Марія Рільке, австрійці Гуго фон Гофмансталь і Стефан Георге, Роберт Музіль та Франц Кафка тощо.

⁶ Продовженням романтизму в епоху декадансу (зламу XIX-XX століть) нинішні мистецтвознавці вважають, наприклад, творчість композитора Ріхарда Вагнера (1813-1883); а прямим спадкоємцем — філософа Фрідріха Ніцше.

З усіх напрямів нового мистецтва у ХХ столітті експресіонізм найгостріше виразив конфлікт людини з реальністю. В одних випадках він призводив до загостреного вираження трагізму, в інших — до художньої утопії, що здавалася порятунком духовних цінностей. Цей конфлікт вів до радикальності художніх рішень, до зламу традицій. Покоління експресіоністів повстало проти них і захоплено творило нове мистецтво аж до середини ХХ ст. (і не лише в Німеччині та Австрії, а й у країнах Північної Європи, Скандинавії), а після Другої світової війни знайшлися його наступники — Вольфганг Борхерт та деякі представники «групи 47» у Німеччині, Макс Фріш та Фрідріх Дюрренматт у Швейцарії, Пауль Целан (родом з Чернівців) тощо.

Німецький експресіонізм через різні обставини увібрав у себе чимало течій із різних мистецтв та літератури. По суті, у першій половині ХХ століття у сфері впливу експресіонізму в тих регіонах, де він домінував (передусім у німецькомовних культурах), перебували і натуралізм, і пізній символізм, і кубізм, абстракціонізм, дадаїзм, і російські акмеїзм, еґо- та кубофутуризм, імажинізм тощо. В українській літературі стильовий експресіонізм започаткував Василь Стефаник (або й до нього⁷), який від декадентських поезій у прозі перейшов на засади поетики експресіонізму. Класичний експресіонізм утвердив Осип Турянський повістю «Поza межами болю» (1917-1919) про реально пережиту митцем Першу світову війну. У стильову течію експресіонізму частково вписується творчість Миколи Куліша («97» та пізніші п'єси), частково — Миколи Бажана (збірка «17-й патруль») й особливо проза Миколи Хвильового (зокрема новела «Я (Романтика)»), драматургія Івана Дніпровського, поезія Юрія Липи, Тодося Осьмачки тощо.

Початок формування напрямку експресіонізму в Західній Європі відносять до 80-х років ХІХ ст. Передусім це була новаторська діяльність художників-малярів: норвежця **Едварда Мунка** (Edvard Munch, 1863-1944; живописець і графік, вважається предтечею експресіонізму), французьких постімпресіоністів **Поля Сезанна** (Paul Cézanne, 1839-1906), **Поля Гогена** (Eugène Henri Paul Gauguin, 1848-1903), **Поля Сіньяка** (Paul Victor Jules Signac, 1863-1935;

⁷ Див.: Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: Твердиня, 2013. 380 с.

імпресіоніст і постімпресіоніст, один із засновників пуантилізму), нідерландського художника **Вінсента Ван Гога** (Vincent Willem van Gogh, 1853–1890). Новаторство Е. Мунка (починаючи зі скандально відомої картини кінця 1880-х «Хвора дівчинка», картини 1893 р. «Крик» та ін.) мало величезний вплив на французький живопис, зокрема на фовістів із групи **Анрі Матісса**.

Фовізм (від фр. fauve — дикий) — течія кінця ХІХ-початку ХХ ст. у французькому живописі. Група художників (Анрі Матісс, Альбер Марке, Жорж Руо, Андре Дерен, Рауль Дюфі, Моріс де Вламінк) на певний час присвятила себе надзвичайно емоційній манері творчості, яка характеризувалася підвищеною художньою виразністю, стихійною динамікою живопису, інтенсивністю кольору. У пейзажах, інтер'єрних сценах, натюрмортах фовісти виражали себе різким узагальненням об'ємів, простору, малюнка. Фовізм у живописному мистецтві характеризується передусім яскравістю кольорів та спрощенням форми. Натхненниками фовістів послужили постімпресіоністи Ван Гог і Гоген, котрі віддавали перевагу суб'єктивному інтенсивному кольору на противагу м'якому й натуральному, властивому імпресіоністам. Очілником фовістської школи вважається А. Матісс (Henri Matisse, 1869-1954), котрий здійснив повний розрив з оптичним кольором; у 1905 році він очолив групу так званих «дикунів», тобто фовістів, до якої входили Андре Дерен, Рауль Дюфі, Клод Ван Донген та ін. Як течія фовізм проіснував недовго — приблизно з 1898-го по 1908 рік.

Постімпресіоністів — французьких живописців — та їхніх німецьких колег, які в 1910-х роках почали називати себе експресіоністами (слово «експресіонізм» походить від фр. expression — вираження, виразність, тоді як «імпресіонізм» походить від слова «враження») об'єднували деякі особливості художньої манери: загострена суб'єктивність у зображенні реальності (якщо можна говорити про зображення, тому що здебільшого ці художники відмовлялися від зображальності), суперечливість світосприйняття, контрастність колористичних рішень, умовність композиції, подеколи безпредметність.

Експресіоністські об'єднання німецьких художників з'явилися у 1900-х роках. Із 1905 р. у Дрездені діяла група «Міст» («Die Brücke», 1905-1913); її лідер — Ернст Кірхнер; члени групи —

Еріх Геккель, Карл Шмідт-Ротлуф; пізніше до групи належали Еміль Нольде, Отто Мюллер, Макс Пехштейн та ін. А з 1907 р. у Мюнхені з'явилася група «Голубий вершник» («Der Blaue Reiter»); у групу входили Франц Марк, Август Маке, Василь Кандінський, Пауль Клее та ін. Термін «експресіонізм» уперше вжив у пресі в 1911 р. Герварт Вальден — засновник експресіоністського журналу «Штурм» («Der Sturm», Берлін, 1911-1932)⁸.

Експресіонізм у музиці розвивався на початку ХХ століття, у переддень Першої світової війни та упродовж воєнних і повоєнних років — у руслі трагічного експресіоністського світосприйняття. Витоками музичного експресіонізму вважаються опера Ріхарда Вагнера «Трістан та Ізольда» (1865), пізні симфонії Густава Малера, деякі твори Ріхарда Штрауса (опери «Саломея», 1905; «Електра», 1908). Найяскравіше втілення напрям експресіонізму отримав у композиторів **«Нової віденської школи»**: її засновника — Арнольда Шенберга (1874-1951) та його учнів — Антона Веберна (1883-1945) та Альбана Берга (1885-1935). У руслі музичного експресіонізму виникла ідея духовності мистецтва, вища чистота якого вимагає повного звільнення від світу чуттєво-конкретного. У музиці хотіли бачити ідеальний приклад художньої абстракції, гри «чистих форм», які говорять про духовний світ, не опускаючись до реального. Шлях музики до духовності був витлумачений як процес відмови від усіх засобів ліричної виразності. Центральним моментом реформи А. Шенберга стала відмова від тональної системи (тобто атональність) і винайдення додекафонії (метод музичної композиції на основі дванадцяти тонів, які співвіднесені лише між собою).

Арнольд Шенберг (Arnold Franz Walter Schoenberg, початково — Schönberg; 1874-1951) — основоположник «Нововіденської школи» — почав свій шлях із творів, близьких пізньому романтизмові, а прийшов до заперечення романтичних ідеалів, що змінили-

⁸ Біографія цього діяча показова для історії експресіонізму, оскільки виявляє наслідки захоплення митців-експресіоністів лівацькими ідеями та спроб втілювати мистецькі утопії в життя. Герварт Вальден (Herwarth Walden, справжнє ім'я Георг Левін; 1878-1941) — німецький письменник, музикант, художній критик, меценат і композитор єврейського походження, комуніст. Один із видатних дослідників німецького авангарду. У 1910-1932 рр. разом із прозаїком Альфредом Дьобліном видавав часопис «Der Sturm», у якому друкувалися твори експресіоністів. Серед кореспондентів та співробітників журналу були визначні європейські митці того часу: Анатоль Франс, Сельма Лагерлеф, Кнут Гамсун, Петер Альтенберг, Пауль Шеєрбарт, Ріхард Демель, Адольф Лоос, Гайнріх Манн, Карл Краус, Рене Шикеле, Георг Гайм, Август Штрамм тощо. У 1932 р. Г. Вальден емігрував до СРСР, у 1941-му був арештований і загинув у радянській в'язниці поблизу Саратова.

ся у нього настроями несвідомої тривоги, страху перед дійсністю, песимізмом і скепсисом. Передавав у музиці контрастні стани — крайню ступінь збудження або душевну протрацію і безвихідну пригніченість. Його музика позбавлена рівноваги, звернена переважно до сфери підсвідомого, що таїться в глибинах людської психіки. Необхідність єдиного конструктивно-організуючого начала, що відповідає загальним принципам мислення композиторів «нової віденської школи» і новим типам образності, на початку 1920-х рр. привела Шенберга до вироблення оригінальної композиції, котра отримала назву додекафонії.

Техніка «дванадцятизвуччя», яка лежить в основі додекафонії, закорінена в старовинному поліфонічному варіюванні, але у ХХ столітті справляла враження абсолютно нової, протиставлялася класичній музиці, оскільки спричинилася до формування нової музичної мови через відхід від звичних музичних засобів, розпад мелодичного первня. Широко використовувалися мовленнєві «прінтонації» — крики, стогони, перепади звучності, широкий діапазон «стрибків» голосу. Переважала розірваність, ламаність мелодичної лінії, гостродисонансні співзвуччя, жорсткі звучання. Людський голос вживався в якості «інструмента».

Будучи всебічно обдарованим митцем-новатором (писав прозу й вірші, виставляв картини), А. Шенберг усе життя прагнув говорити в мистецтві лише те, що не говорили інші, був послідовним у відстоюванні своїх авангардистських переконань. Він плів проти течії — передусім проти зужитого романтичного й реалістичного мистецтва епігонів, що заповонило віденські салони, театральні сцени й концертні зали, поширилося у зразках масової музичної культури. Шенберг прагнув відмежувати високу музичну культуру, чесну й безкомпромісну «серйозну» музику від солодкозвучної та легковажної масової культури, твореної заради розваг. Свідченням резонансу шенбергівських відкриттів у музичному світі стало цитування його висловлювань Томасом Манном у романі «Доктор Фаустус» (1946). Дослідники вважають, що австрійський композитор був одним із прототипів Маннового романного героя — композитора Адріана Леверкюна.

Занурений у проблеми композиторської техніки, А. Шенберг, однак, був далекий від кабінетної замкнутості. У роки Другої

світової він написав твори, що викривають жахи нацистського терору: «Ода Наполеонові» (1942, на вірші Дж. Г. Байрона) — гнівний, убивчо саркастичний памфлет проти тиранічної влади; кантата «Уцілілий з Варшави» (1947, на матеріалі реальних розповідей про втікача з варшавського гетто), що передає жах і відчай останніх для замордованих людей днів. Коли ці твори з'явилися, уже не було критиків нацистського кшталту, зате російські радянські критики донедавна стверджували, що «ці твори позбавлені активного стверджувального стрижня, ненависть і гнів поєднуються в них із песимізмом і приреченістю»⁹.

Твори А. Шенберга, написані після Другої світової війни, були останніми яскравими проявами експресіонізму як мистецького напрямку. Композитор помер в еміграції, у Лос-Анжелесі.

Отже, експресіонізм — потужний літературно-мистецький напрям, що сформувався переважно в Німеччині на початку ХХ століття. Мав своїх прихильників та угруповання в Австрії, Франції, Польщі, німецькомовній Швейцарії. Значна частина експресіоністів тяжіла до авангардизму — радикального заперечення класичної культури та формального експериментування. Експресіонізм виник як відгук на гостру соціально-духовну кризу першої чверті ХХ ст. (включно з Першою світовою війною та революційними потрясіннями в її наслідку) і став вираженням протесту проти потворності сучасної цивілізації. Соціально-критичний пафос відрізняє чимало творів експресіонізму від мистецтва інших авангардистських течій і напрямів, що розвивалися паралельно з ним або одразу після нього (кубізм, сюрреалізм). Протестуючи проти світової війни і соціальних контрастів, проти засилля речей і пригнічення особистості соціальним механізмом, а іноді звертаючись і до теми революційного героїзму, митці-експресіоністи поєднали протест із вираженням містичного жаху перед хаосом буття. Криза сучасної цивілізації поставала у творах експресіонізму однією з ланок апокаліптичної катастрофи, що насувалася на природу й людство.

На теренах німецької культури експресіонізм був наймогутнішим напрямом мистецтва, досягнув свого апогею упродовж так званого «експресіоністичного десятиліття» (1911-1921), коли став

⁹ Див.: Левая Т. Шёнберг // Творческие портреты композиторов: популярный справочник. Москва: Музыка, 1989. С. 400-402.

найпотужнішим серед інших європейських мистецьких напрямів. Він створив новий тип художнього мислення та світосприйняття, знайшовши для його вираження нову адекватну форму в малярстві, а потім і в поезії, музиці, драматургії, кіно. Суть експресіонізму полягала в тому, що він виражав внутрішню сутність митця, через те виявляв переважно трагічно загострені конфлікти з дійсністю, намагаючись надати їм універсальності й шукаючи для цього відповідні художні засоби. Зрештою, у розпалі експресіоністської полеміки суть нового напрямку була сформульована самими експресіоністами як афоризм: «Нас цікавить не падаючий камінь, а закон земного тяжіння».

Експресіонізм був переважно вираженням творчої свідомості і втіленням творчих пошуків молоді, хоча до експресіоністського руху долучилися і старші митці-сучасники на різних етапах творчості. Наприклад, відомий поет Райнер Марія Рільке відчув вплив експресіонізму у зрілий період, коли в 1914 році переорієнтувався з «парнаських» позицій (зі впливів французької школи, яка плекала традицію карбованого поетичного слова) у напрямку експресіонізму. З історичної понад столітньої перспективи зрозуміло, що навіть далекі від експресіоністського руху митці — як-от Франц Кафка, Густав Майрінк — творили в руслі, заданому експресіонізмом.

Основний творчий принцип експресіонізму — відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, на знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу на початку ХХ ст. З усіх напрямків нового мистецтва у ХХ столітті експресіонізм найгостріше відобразив конфлікт творчої особистості, людини загалом із трагічною й антигуманною дійсністю. У творах одних майстрів експресіонізм призводив до надзвичайного загострення суб'єктивного відчуття трагізму, в інших — до художніх утопій, елітарності, замкненого середовища, котре сприймалося острівцем порятунку духовних та гуманістичних цінностей. Цей конфлікт спонукав до радикальності художніх рішень, до бунтівного протистояння і розриву з академічними традиціями.

Протиріччя самого експресіонізму, його надміру агресивні форми, що відразу впадали в око, викликали несприйняття як

консервативної публіки, так і радикальних політичних систем — нацизму в Німеччині, фашизму в Італії, комунізму в СРСР. За часів Гітлера твори багатьох експресіоністів у Німеччині або продавали за кордон, або знищували. Значні цензурні обмеження мали ці твори і в СРСР за часів сталінського терору.

Стилістика експресіонізму у ХХ столітті відбилася в кіно, живописі, графіці, музиці, літературі, скульптурі, дизайні, найменше — в архітектурі. Визначальні риси експресіоністського стилю стосуються мистецтва в цілому:

- заперечення позитивізму та раціоналізму;
- зацікавленість глибинними психічними процесами;
- оновлення формально-стилістичних засобів, використання художньої образності та виразності, часом непокінчених між собою, як-от глибокий ліризм і всеохопний пафос;
- суб'єктивізм і зацікавленість громадянською тематикою;
- бунт проти сталих академічних форм при збереженні головних жанрів (в образотворчому мистецтві це були портрет, батальний жанр, побутова картина, міфологічний чи релігійний образ, пейзаж, навіть натюрморт; у поезії — сонет, елегія тощо).

Історія експресіоністського руху — унікальне явище в історії світової літератури. Ледве виникнувши, у країнах німецькомовної культури він переміг рішуче й безумовно, і поки не зійшов зі сцени, не мав достойних суперників. Правда, у середовищі митців-експресіоністів існували різні, навіть антагоністичні філософські та політичні переконання. Наприклад, у Німеччині одні представники експресіонізму схилилися до анархізму; найбільш відомі серед них ті, що гуртувалися навколо журналу «Штурм» («Der Sturm», тобто «буря»), який виходив із 1910 р.; їх ще називали «чорними» або «візіонерами», оскільки вони часто виступали зі свідченнями-пророцтвами. Інші тяжіли до ідей німецької соціал-демократії — їх називали «червоними»; вони об'єдналися у групу «Акціон» («Die Aktion», тобто «дія») навколо однойменного журналу й видавництва, що працювали з 1911 р. Ще інші були прихильниками ліберальних поглядів.

Творчі досягнення «Штурму» були найбільш очевидні ще перед Першою світовою війною. У 1919 р. члени групи під керівництвом письменника й журналіста Курта Пінтуса видали поетич-

ну антологію «Сутінки людства» («Die Menschheitsdämmerung», Pinthus Verlag, 1919), яка витримала за останні 90 років 43 перевидання і в Німеччині стала еталонною для цього напрямку. Вважається однією з найуспішніших антологій в історії світової літератури; до 1999 р. сумарний наклад її перевидань становив 164 тис. примірників. В антологію увійшла поезія не лише тогочасних членів угруповання «Штурм», а й поезія рано загиблих (у 1912 та 1914 роках) Георга Гайма, Ернста Штадлера та Георга Тракля, які відтоді вважаються найвидатнішими представниками експресіонізму, хоча до груп не входили.

Твори в антології «Сутінки людства» були відібрані й розподілені упорядником К. Пінтусом на власний смак, відповідно до внутрішньої композиції книги — у ній 4 розділи: 1) «Падіння і крик» / «Sturz und Schrei», 2) «Пробудження серця» / «Erweckung des Herzens», 3) «Заклик і бунт» / «Aufruhr und Empörung», 4) «Люби людей» / «Liebe den Menschen», — так, що блок творів кожного автора розбито на окремі вірші, подані в різних розділах. Усього в антології було 275 віршів двадцяти чотирьох поетів. Шістьох до моменту виходу зібрання вже не було серед живих: четверо загинули на фронтах Першої світової війни, двоє — через нещасні випадки. Видання було оформлене 14-ма портретами поетів; вони виконані відомими художниками того часу (Егон Шиле, Оскар Кокошка, Людвіг Майднер). Найзнаменитіший твір антології відтоді став символом експресіонізму — це вірш Якоба ван Годдіса «Кінець світу» / «Weltende», котрим збірка відкривалася. Після 1959 року К. Пінтус перестав вносити в антологію будь-які поправки й доповнення при перевиданнях, вона залишилася назавжди «документом експресіонізму» (такий підзаголовок з'явився в ній за його ініціативою).

Автори першого видання антології: Johannes R. Becher / Йоганнес Р. Бехер, Gottfried Benn / Готфрід Бенн, Theodor Däubler / Теодор Дойблер, Albert Ehrenstein / Альберт Еренштайн, Iwan Goll / Іван Голль, Walter Hasenclever / Вальтер Газенклевер, Georg Heym / Георг Гайм, Kurt Heynicke / Курт Гайніке, Jakob van Hoddis / Якоб ван Годдіс, Wilhelm Klemm / Вільгельм Клемм, Else Lasker-Schüler / Ельза Ласкер-Шулер, Rudolf Leonhard / Рудольф Леонгард, Alfred Lichtenstein / Альфред Ліхтенштайн, Ernst Wilhelm Lotz / Ернст Вільгельм Лотц, Karl Otten / Карл Оттен, Kurt Pinthus / Курт Пін-

тус, Ludwig Rubiner / Людвіг Рубінер, René Schickele / Рене Шикеле, Ernst Stadler / Ернст Штадлер, August Stramm / Август Штрамм, Georg Trakl / Георг Тракль, Franz Werfel / Франц Верфель, Alfred Wolfenstein / Альфред Вольфенштайн, Paul Zech / Пауль Цех. Більшість цих талановитих митців гуртувалися навколо часопису «Штурм», що продовжував виходити до початку 1930-х років.

Політична й естетична програма групи «Акціон» була вужчою, однак цілеспрямованішою. Представники групи були соціал-демократами й лібералами, а під час Першої світової війни — переважно пацифістами. У 1919 р. вони підготували й видали антологію «Товариш людства» (під керівництвом Людвіга Рубінера). До об'єднання належали, серед інших, молодий Бертольд Брехт та Йоганнес Бехер¹⁰.

Якщо поезія символістів (наприклад, у Франції й Росії; у Німеччині це були неоромантики) виражала завершення минулої епохи, тобто порівняно мирного кінця ХІХ ст., то поезія експресіонізму та його мистецтво в цілому провіщали грядущі катастрофи, свідчили про катаклізми й оплакували загибель старого світу, віщували злам, руйнування, зсуви, вибух та невідворотні й фатальні зміни. Експресіоністи з величезною силою внутрішнього напруження (цю особливість — експресивність — і називаємо провідною характеристикою мистецького напрямку) переживали трагедію кожної миті. Як наслідок — вони тяжіли до глобалізації образів і почуттів, протиставляли провідні категорії, у яких сприймали світ (миль — вічність, особисте — вселюдське тощо). Така настанова відчутна в ліриці провідних представників експресіонізму та навіть його предтеч.

Георг Гайм (Georg Heym, 1887-1912) — ключова постать раннього експресіонізму. Прожив усього 24 роки; присутність у літературному процесі обмежується неповними трьома роками. Сам Гайм називав себе «німецьким Рембо». Можливо, доля митця означилася вибором такого зразка — поетичне життя А. Рембо теж було яскравим і коротким.

Г. Гайм народився в родині чиновника у м. Гіршберг, Нижня Сілезія (нині м. Єленя-Ґура в Польщі). У 1894 сім'я переїхала в

¹⁰ Як бачимо, деякі експресіоністи друкувалися в обох антологіях.

місто Гнезен, куди батько Георга був призначений головним прокурором. У квітні 1896 р. Георг вступив до гімназії міста Гнезена. З ранніх років він почав цікавитися літературою; перші вірші написав у 1899 році (у червні 1899-го, тобто у неповних 12 років, записав у блокнот вірш «Струмок»), із 1902-го регулярно записував свої вірші в зошит. У 1900 р. сім'я перебралася до Берліна. Георг продовжив своє навчання в гімназії Берліна-Вільгельмсдорфа. У 1905-му був змушений її покинути через школярську витівку: разом із кількома однокласниками він спалив човен, який належав гімназії. Батько відіслав сина в іншу гімназію, що містилася в м. Нойруппін під Берліном.

У 1906 р. в шкільній газеті опубліковано два вірші Г. Гайма, написані під враженням від самогубства його однокласника. 8 березня 1907 року Георг витримав іспит на атестат зрілості в гімназії Нойруппіна. Отримавши 20 березня атестат, він у той же день повернувся в Берлін і записав у щоденнику: «Вільний». У травні того ж року за бажанням батька вступив на юридичний факультет Вюрцбурзького університету. А 22 вересня закінчив перший акт драми «Похід на Сицилію» — драматичний фрагмент «Афінські ворота», який вийшов окремою книгою невеликим накладом. Це єдиний драматичний твір, опублікований за життя автора. 2 квітня 1908 р., за один день, Георг написав одноактну драму «Весілля Бартоломео Руджері». Великий вплив на формування його стилю спочатку мали Ніцше, Гельдерлін, Новаліс. Гайм познайомився із творчою молоддю Берліна, разом з іншими юними поетами виступаючи в літературних кабаре. Саме тоді, у 1900-х роках, у мистецтві Німеччини формувалася експресіонізм. Поезія Гайма стала голосом цього напрямку.

Перша збірка Г. Гайма «Вічний день» («Der ewige Tag», 1910-1911, видавництво Rowohlt Verlag) стала й останньою прижиттєвою книгою. Дві наступних збірки поезій — «Тінь життя» («Umbra vitae», 1912) і «Небесна трагедія» («Der Himmeltrauerspiel», 1913) — були видані посмертно його друзями у великому поспіху, що призвело до численних помилок і друкарських спотворень. Посмертно було видано і збірку новел «Злодій» («Der Dieb», 1912). Посмертна слава Гайма зросла після включення його віршів у легендарну антологію експресіоністів «Сутінки людства». Разом з Е. Штадлером і Г. Траклем Г. Гайм виявився одним із предтеч експресіонізму в німецькомовній літературі.

Агресивна образність експресіонізму — «візитівка» єдиної прижиттєвої книги поета. Для Г. Гайма метафора перестає бути образним засобом, вона «реалізується» у віртуальній дійсності. Виникає паралельний світ — фантастичний, фантазмагорійний, побудований на абсурді та гротеску. За цією химерною фантазією постає сучасне поетові життя, повне тривоги перед майбутнім. Він тонко відчував апокаліптичні настрої своєї епохи.

Головним героєм збірки «Вічний день» стало місто. Загалом урбаністичну тему (тісно переплетену з апокаліптичною) вважають чи не найважливішим здобутком експресіоністської поезії. Як писав дослідник і перекладач Тимофій Гаврилів, «місто — провідна тема й центральний топос експресіоністичної поезії, антропоморфність урбанної субстанції виявляється через стани ліричного суб'єкта, тоді як домінує не антропос і не демос, а демонос (давньогрецькою δαίμων (даймон), що означає «дух», «божество»). Ліричний експресіонізм створив урбанну демонологію. Пора експресіоністичного міста — ніч. Демони міст мандрують крізь ці нічні міста, згорблені чорними цятками під їхньою ступнею, як у вірші «Демони міст» Георга Гайма»¹¹.

Образи в цих текстах постають гротескно-фантастичними, страхітливими: великі міста падають ниць перед черевом Ваала; чорні дими підносяться з землі, як фіміам; з боліт на місто насуваються пожежі... Вірші читаються як апокаліптична візія протистояння природи та її мертвонародженої дитини — міста:

Бог міста

*Він зверху всівся на квартал рудий.
Вітрів — аж чорно, в'ється круг чола.
Пантрує, лютий, далечінь, куди
Остання кам'яниця добрела.
Живіт Ваалу* червонить зоря.
До ніг — міста великі впали ниць.
Подзвіння розколихані моря
З примарних насуваються дзвіниць.*

¹¹ Гаврилів Т. Місто в модерністичній поезії. Урбаністичні вірші Георга Гайма та Богдана Ігоря Антонича // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність / гол. ред. Ігор Соляр; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2020. Вип. 33. С. 484. URL: <https://www.inst-ukr.lviv.ua/download.php?portfolioitemid=380> (доступ: 04.08.2022).

*Мільйони корибантів** перед ним
Танок ведуть під музику, під гам.
Густий сопух заводів, сажа й дим
Підносяться, мов синій фіміам.
Негода клуботить йому в бровах.
Нечулий вечір западає в ніч.
З чуприни, що її стовбурчить жах,
Шугають грифи-бурі навсібіч.
Він пільмі кулачиськом різника
Погрожує. Він полум'я з боліт
На вулиці жене. Й чадна ріка
Жере їх, поки не взялось на світ.*

(пер. Л. Череватенка)¹²

* *Ваал (Баал)* — бог родючості, вод, війни в релігіях стародавньої Фінікії, Сирії, Палестини.

** *Корибанти* — жерці малоазійської богині Кібели; здійснюючи свої відправи, вони танцювали й співали.

Світ, змальований у віршах Г. Гайма, несе людині загибель. Природа байдужа до страждань людей. Природний пейзаж такий же катастрофічний, як і міський. У вірші «Сплячий у лісі», навіяному Ш. Бодлером та А. Рембо, герой — мрець із проламаним черепом, мозок якого стає святковою стравою для черв'яків. Метелик, що залітає у кривавий пролом, впевнений, що це — «оксамит троянди», «бутон квітки».

Апокаліптичною, за Г. Гаймом, є й історія. Деякі вірші та прозові твори присвячені історичним сюжетам: античності («Кипріда», цикл віршів «Марафон») і Французькій революції («Робесп'єр», «Луї Капет» та ін.). У сонетах постає епоха кривавих тортур, торжества гільйотини. Образ Офелії, котра пливе у глибині річки повз підйомні крани, сталеві мости, вищання машин, стає символом загибелі прекрасного: замість квітки у волоссі Офелії гніздяться болотяні щурі.

Друга книга віршів Г. Гайма «Гінь життя» була підготовлена ним самим, однак вийшла друком уже після смерті автора. Головні

¹² Гайм, Георг. Бог міста: [вірш] / пер. Л. Череватенка // Антологія зарубіжної поезії ХХ сторіччя / [уклад., авт. вступ. ст. Д. С. Наливайко; ред. В. В. Лукашова]. Харків, 2011. С. 251–252.

мотиви цієї збірки ті самі: місто — «похмурий морг», поля — «голі пустелі», довкола — «маска смерті». Але, на відміну від першої книги, тут з'являється «я» ліричного героя, що свідчить про перехід поета від універсальних міфологізованих образів до предметної конкретики. Точніше кажучи, ліричний герой може бути представлений і як «ми», і як «він», але це завжди вираження власного стану суб'єкта, який сприймає життя як цілковиту безвихідь. Виникає тема самогубства, завжди пов'язана з водою:

*Не витрищай очисьок, жабо, прийшов померти я сюди.
Не тріпочися, очерете, і не хвиллюй гладінь води...
Вночі повіє прохолода — злилися тіні вже давно.
Я ще важкий і сірий камінь, що тихо падає на дно.
І дотик риб, що пропливають, уже далеко від землі.
Усе, усі ви прощавайте — мости, хмарини, кораблі.¹³*

Любовна поезія Г. Гайма сповнена мотивами смерті. Коли влітку 1911 року Гайм познайомився з 19-річною Гільдегардою Крон, котра стала його коханою в останні півроку життя, він і почуття до неї порівнював із загибеллю у воді:

*Вир довгих чорних вій твоїх,
Очей безмежна глибина —
Дозволь зануритися в них,
Дай досягнути аж до дна.¹⁴*

Есхатологічні мотиви не зникають із творів Г. Гайма, а стають домінуючими. Поет не кличе смерть, але відчуває її присутність у кожній миті життя. За кілька днів до власної смерті він написав похмурий вірш про місто у променях заходу («Вечірніх міст вибоїсті провулки...»). Герой і його кохана бачать, як «двоє в жовтому» несуть їхні відрізані голови. Життя вмить перетворюється на смерть. 16 січня 1912 р., катаючись зі своїм другом Ернстом

¹³ Фрагменти віршів подано за виданням: Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Богдан, 2005. С. 365-366. Перекладача у довіднику не вказано.

¹⁴ Там само.

Бальком на ковзанах на річці Гафель в околицях Берліна, Гайм провалився під кригу й потонув.

Смерть, великі міста та війна, до якої поет не дожив, були головними мотивами його віршів. Він став знаменитим як «поет, який передбачив власну смерть».

У роки нацистського райху експресіонізм був оголошений «дегенеративним мистецтвом», а творчість Г. Гайма як одного з яскравих представників цього напрямку була викреслена з німецької літератури. 10 травня 1933 на вулицях і площах німецьких міст за наказом нацистського міністра Геббельса запалали вогнища, в які нещадно викидалися книги видатних зарубіжних та німецьких класиків. Книги Гайма знищувалися разом із творами Е. Штадлера, Е. Ласкер-Шулер та інших експресіоністів. Лише після війни почалося серйозне вивчення творчості поета. До Німеччини повернувся його архів, який від середини 1930-х років зберігався в Палестині в Ервіна Левенсона. Обробкою архіву займався літературознавець Карл Людвіг Шнайдер. Підсумком його роботи стало видання у 1960-х роках повного зібрання творів Г. Гайма в 4-х томах (вірші, проза, драми, листи, щоденники), яке донині залишається головним фундаментальним зібранням його творів.

Переклади віршів Г. Гайма різними мовами (у тому числі українською та російською) з'явилися невдовзі по його смерті. У 1925 р. уперше опубліковані переклади прози, виконані українськими неокласиками¹⁵. Тоді ж у Москві вийшла антологія «Молода Німеччина», котра представила читачам творчість німецьких поетів «експресіоністського десятиліття». До зібрання увійшло шість віршів Гайма в перекладах Бориса Пастернака, Григорія Петнікова і Федора Сологуба. Поетичні українські переклади (Леоніда Череватенка, Тимофія Гаврилів) публікувалися в часописах від 1960-х; окремі книги видані більш як через століття¹⁶.

Георг Тракль (Georg Trakl, 1887-1914) — австрійський поет, один із найвідоміших представників літературного експресіонізму.

¹⁵ Гайм, Георг. Новели / пер. з нім. Юрія Клена, Максима Рильського, Віктора Петрова. Київ: Слово, 1925.

¹⁶ Гайм Г. Злодій / пер. з нім. Ольги Свиріпи. Івано-Франківськ: П'яний корабель, 2017. 80 с.; Гайм Г. Небесна трагедія / пер. з нім. Максима Солодовника. Полтава: Eisenturm, 2018. 70 с.; Гайм Г. Umbra Vitae / пер. з нім. Максима Солодовника. Полтава: Eisenturm, 2018. 66 с.; Гайм Г. Вічний день / пер. з нім. Максима Солодовника. Полтава: Eisenturm, 2020. 69 с.; Гайм Г. Марафон / пер. з нім. Максима Солодовника. Полтава: Eisenturm, 2021. 50 с.

Знаменитим став його вірш «Гр'обек», пов'язаний з Україною, в якому закарбувався особистий досвід сприйняття Першої світової війни.

Г. Тракль народився в 1887 році в Зальцбурзі (Австрія) і прожив усього 27 років. Його батько, Теобальд, був крамарем; мати Марія Катарина — домогосподаркою, вона цікавилася музикою та мистецтвом, колекціонувала й реставрувала антикваріат. Георг навчався в католицькій початковій школі (хоча його батьки були протестантами). У зальцбурзькій гімназії вивчав латину, давньогрецьку, математику; у 17 років почав писати вірші. Так і не закінчивши гімназії, три роки працював в аптеці. У цей час звернувся до драматургії, однак його п'єси «День поминання» та «Фата Моргана», поставлені в 1906 році у міському театрі, не мали успіху. У 1908 році Тракль переїхав до Відня, щоби вивчати фармакологію. Там зблизився з віденською поетичною та художньою богемою і вперше зміг опублікувати вірші.

Закінчивши навчання в університеті на фармацевтичному відділенні й отримавши звістку про смерть батька, Тракль записався в армію. Після року служби повернувся до Зальцбурга працювати в аптеці, але згодом був прийнятий на місце воєнного провізора при аптеці гарнізонного госпіталю в Інсбруці. Там був визнаний у поетичних колах, його вірші публікувалися у відомому журналі «Der Brenner» (назва означає «факел»). У 1913 році вийшла збірка «Вірші» («Gedichte»). Молодому поетові допомагав філософ і меценат Людвіг Вітгенштайн. Тракль жив богемно та впав у залежність від кокаїну й алкоголю. Під час Першої світової війни він був мобілізований до австро-угорської армії, служив у польовому госпіталі в Галіції (тодішня австрійська частина Польщі). Ледве справлявся з обов'язками догляду за пораненими, страждав від депресії та намагався покінчити життя самогубством. Його перевели до Кракова й госпіталізували. 3 листопада 1914 року Г. Тракль помер у лікарняній палаті, прийнявши смертельну дозу кокаїну.

Поетична спадщина Г. Тракля невелика, однак справила значний вплив на розвиток німецькомовної поезії. Трагічне світовідчуття, що пронизує вірші поета, символічна ускладненість образів, емоційна насиченість і сугестивна сила вірша, звернення до тем смерті, розпаду й деградації спонукають зарахувати Тракля до

експресіоністів, хоча формально він не належав до жодного поетичного угруповання. Сам поет визначав свій стиль таким чином: «Моя манера зображення сполучає в єдине ціле враження чотирьох різних образів у чотирьох рядках»¹⁷.

Гродек

*Смертоносний гул вечорами повнить
Осінні ліси, золотисті рівнини
І сині озера, від них понуре сонце
Тікає геть; сповиває ніч
Умираючих вояків і дикий крик
Їхніх розірваних ротів.
Клубочиться на дні безлюдних долин
Руда хмара пролитої крові, оселя лютого бога
І холодне місячне світло.
Під золотистим віттям ночі та зірок
Блукає тінь сестри мовчазними гаями,
Приголублює душі героїв, скривавлені голови.
І ледь звучать в комишах печальні флейти осені.
О, горда скорбото! на твоїх олтарях
Пломінь духу сповняє сьогодні безмежним болем
Серця ненароджених онуків.*

(1913, військовий шпиталь; пер. з нім. Д. Наливайка)¹⁸

Вірші поета перекладені українською мовою частково, з'явилися двома виданнями у перекладах Тимофія Гаврилів¹⁹. Т. Гавриліву належить ідея відкриття меморіальної стели поетові в м. Городок Львівської області, де Тракль перебував на початку Першої світової війни. Музичний гурт «Мандри» назвав Тракля улюбленим поетом. Російською мовою вірші Тракля надруковані неодноразово (одним із перших перекладачів був Сергій Аверинцев), зокрема видано повне зібрання віршів.

¹⁷ Цит. за: Тракль, Георг / за С. Соколовою // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. Т. 2: Л-Я. С. 627.

¹⁸ Антологія зарубіжної поезії другої половини XIX-XX сторіччя (укладач Д. С. Наливайко). Київ: Навчальна книга, 2002. Уперше цей переклад було опубліковано на <http://www.ukrlib.com>.

¹⁹ Тракль Г. Твори / пер. з нім. Т. Гаврилів. Львів: Просвіта 1997; Тракль Г. Себастянові сни / пер. з нім. Т. Гаврилів. Львів: ВНТЛ-Класика, 2004.

Ім'я та вірші Георга Тракля наразі популярні в авангардистській та масовій культурі. Наприклад, його вірші звучать в авангардному фільмі французького режисера Ф. Ж. Оссанга «Доктор Шанс». Оссанг використовує їхній похмурий пафос для нагнітання обстановки меланхолії та безвиході. «Сон Себастьяна, або Свята ніч» — музичний цикл композитора Давида Тухманова на вірші Г. Тракля. Із віршем «An den Knaben Elis» пов'язана назва ліхтенштейнської готик-метал групи Elis. Група поклала деякі вірші Тракля на музику. «Georg Trakl» — назва композиції провідного представника Берлінської школи електронної музики Клауса Шульце, котра увійшла в альбом «X» (1978).

Експресіоністський період у німецькій поезії, на думку деяких дослідників, завершився в 1919 р., коли були видані вище вказані антології. Інші вважають, що тоді він щойно розпочався. Творчість деяких визначних поетів, як-от Готфрід Бенн, розквітла вже в міжвоєнний період. А по-справжньому він став володарем дум молодого покоління після Другої світової війни.

Готфрід Бенн (Gottfried Benn; 1886-1956) — один із найбільших поетів-експресіоністів німецької літератури. Народився у сім'ї лютеранського пастора у Мансфельді (нині частина м. Путлиц / Putlitz, земля Бранденбург). Вивчав теологію та філософію у Марбурзькому університеті, згодом вивчав військову медицину в Академії імені кайзера Вільгельма. Після закінчення навчання став лікарем — венерологом та патологоанатомом. Брав участь у Першій світовій війні (на медичній службі), враження від війни згодом виразив у віршах.

Літературну діяльність Г. Бенн розпочав ще до війни (1912). Був одним із перших поетів-експресіоністів, його збірка «Морг» («Morgue», 1912) стала скандально відомою. У перших збірках відчутно вплив поезії Ельзи Ласкер-Шулер, якій він присвятив свою другу збірку «Сини» («Söhne. Neue Gedichte», 1913). Великий вплив на поета справила філософія Ніцше та Шпенглера. У своїй поезії Бенн показував ворожість світу, сприймаючи його як хаос; основну тональність його віршів визначив песимістичний настрій. Поет переймався проблемою національного відродження, зокрема його непокоїла деградація германської раси, її змішування з іншими, тому деякий час він сприймав нацистський режим як відро-

дження раси. Проте після 1933 року розчарувався. Його етичні та естетичні уявлення виявилися несумісними з діяльністю нацистів, про що Бенн заявив відкрито. Відтак 1935 року почалися напади на нього в нацистській пресі, а 1938 року Імперська палата культури виключила поета зі списку своїх членів. У книзі «Вибрані вірші» («Ausgewählte Gedichte», травень 1936) при перевиданні в листопаді 1936 було вилучено деякі вірші, а переважну більшість примірників першого видання знищено. Із початком Другої світової війни поета мобілізували як лікаря, що спричинило довгу творчу паузу, котра закінчилася лише 1948 року (збірка «Статистичні вірші» / «Statische Gedichte»). Наступного року вийшла прозова книга «Птолемеець. Берлінська новела» («Ptolemäer. Berliner Novelle») — її називають то розлогим есеєм, то романом. 1951 року Г. Бенна було нагороджено премією імені Георга Бюхнера — найпрестижнішою літературою нагородою в Німеччині. В останні роки поетового життя були видані нові його книги, автобіографічні та есеїстичні: «Подвійне життя» («Doppelleben», 1950), «Голос за шторою» («Stimme hinter dem Vorhang») тощо.

Помер Г. Бенн 7 липня 1956 від раку кісток. Похований на цвинтарі Вальдфрідгоф у Далемі. Завдяки його популярності 1950-ті роки в Німеччині пройшли «під знаком експресіонізму».

У малярській сфері експресіоністи протиставляли себе імпресіоністам. Різниця між представниками цих різних напрямів (тобто імпресіонізму та експресіонізму) очевидна у стилі, у творчій манері, хоча хронологічний розрив між ними становить усього півтора — два десятиліття. Проте літературним аналогом імпресіонізму в більшості європейських країн був сучасний йому символізм. Літератори-експресіоністи протиставили себе передусім символізму з його настроєвістю, туманною символікою та сугестивною музичністю. Вони прагнули до найбільш експресивного самовираження і руйнували усталені стереотипи прекрасного. Вплив експресіоністської поезії відчутний у німецькій поетичній традиції у повоєнний період і продовжує своє тривання донині²⁰.

²⁰ Див. докладніше: Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. Москва: Художественная литература, 1985. 444 с.; Экспрессионизм в Германии и Австрии / [Гугнин А. А.] // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под. ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 79-102.

Контрольні питання:

- Чому з усіх напрямів модерного мистецтва ми насамперед розглядаємо експресіонізм? Як співвіднести його з тими напрямками, які ви вже знаєте?
- У чому літературний експресіонізм можна протиставити символізму?
- Як визначили суть свого напрямку самі експресіоністи (у журнальній полеміці «експресіоністського десятиліття»)?
- Що визначає суть цього напрямку в очах нинішніх читачів і дослідників? Чи є щось спільне, що об'єднує митців-експресіоністів — представників різних мистецтв?
- У чому проявляються визначальні риси експресіоністського мистецтва — у світогляді митців (який світогляд), у стильових засобах, поетиці (яких саме), у зверненні до певної тематики?
- Кого з поетів-експресіоністів передусім виділяють історики літератури й чому?
- Які провідні мотиви лірики Георга Гайма? Чим пояснюється їхня домінантність у молодого поета?
- Чому досі не вирішене остаточно питання про причини смерті Георга Тракля?
- Що виділяє Г. Тракля серед поетів-експресіоністів його покоління?
- Чому перша поетична збірка Готтфріда Бенна називалася так незвично, «непоетично» — «Морг»?
- Чому саме Г. Бенн став кумиром творчої молоді в Німеччині після Другої світової війни?
- Чи можна порівнювати європейський експресіонізм з українським? Що їх споріднює і що відрізняє?

3. Терміни «авангард» / «авангардизм» та «модерн» / «модернізм» в історії літератури ХХ століття. Італійський футуризм як авангардний напрям

* Поняття «модернізм» та «авангард»: взаємозв'язок та співвідношення. Революційні зміни у світовій поезії початку ХХ століття: розширення тематичної сфери та зростання поетичного арсеналу. * Місце футуризму на світовому горизонті авангарду та в італійській модерній культурі. * Ф. Т. Марінетті як центральна постать

італійського футуризму. * Маніфести італійських футуристів: повстання проти пасеїстичних цінностей. * Авангардизм у Франції (Гійом Аполлінер і протоавангард, дадаїсти та сюрреалісти), Англії та США (Езра Павнд, імажизм і вортицизм), Іспанії та Латинській Америці (креасьонізм та ультраїзм).

Модернізм — та культура, що прагне бути новою, «сучасною» і втілювати цю сучасність; тенденції, втілені в діяльності модерних напрямків та угруповань, притаманні багатьом митцям-новаторам епохи модерну, що прийшла на зміну реалістично-позитивістській добі XIX століття. Авангард — ультрасучасний, революційний вияв культури, що створює проекти її майбутнього й заради цього майбутнього заперечує не лише все традиційне, але й «наявний масив» культури загалом. Кожній мистецькій епосі притаманний свій авангард — мистецький рух бунту й оновлення, спрямований на подолання внутрішньої кризи, спричиненої нав'язуванням певних ідеологічних догм, естетичних канонів та обмежень від реципієнтів і традиції.

Завдяки своєму загальному характерові терміни «модерн» / «модернізм» та «авангард» / «авангардизм» — настільки ж зручні, наскільки й розмиті. Вони стали широко вживаними назвами, за якими не завжди стоїть чітко визначений зміст. Дослідники давно підкреслюють їхню нетотожність, однак в українських літературознавчих підручниках та довідниках (особливо шкільних) їх часто плутають або вживають як взаємозамінні. Невизначеність закріпилася через те, що в радянський час поняття були дискредитовані, заідеологізовані, адже їх вживали на позначення «буржуазної», чужої культури, а в пострадянський час настільки поспішно «реабілітували», що подекуди просто «поміняли знаки» — те, що було чужим і ворожим, стало привабливим. До того ж у радянському літературознавстві 1960-1980-х років від модернізму механічно відмежовувалися декаданс і властива йому стилістика, не враховувалися складні динамічні процеси перехідної доби декадансу (порубіжжя XIX-XX століть), в якій формувався модернізм, взаємодіючи з іншими сучасними йому напрямками культури (наприклад, натуралізмом).

Сучасні видання, в яких вживаються або й аналізуються названі терміни, недоцільно зводити під однією рубрикою: вони

численні, різнорідні та різноякісні. Однак показова тенденція серед українських науковців проявляється у плутанині та змішуванні понять, які необхідно розрізняти, чітко означувати та логічно співвідносити. Характерний приклад бачимо в «Літературознавчій енциклопедії» Юрія Коваліва: «Авангард... — жанрово-стильова якість літературно-мистецького явища... на межі традиції і новаторських пошуків... <...> Авангардизм... — потужний антитрадиційний **напря́м** літератури й мистецтва ХХ ст., пов'язаний із руйнуванням звичних художніх форм та канонів. Складався з багатьох стильових течій...»²¹. Незрозуміло, до чого тут «жанрово-стильова якість» і «напря́м», з якими означені поняття співвіднесені як види (вужчі) з родовими (ширшими), і як вони пов'язані між собою.

Отже, спробуємо розмежувати поняття «модерн» / «модернізм» та «авангард» / «авангардизм»; визначити авангард як спрямування мистецького руху до радикального оновлення традицій і канонів. І показати підстави для таких визначень, спираючись на приклади з літературно-мистецької історії ХХ століття, зокрема й на приклад феномену італійського футуризму.

I. Співвідношення понять «модерн» / «модернізм» та «авангард» / «авангардизм». Огляд еволюції авангарду

Найзагальніші значення вказаних понять можна сформулювати таким чином: **модернізм** — та культура, що прагне бути новою, «сучасною» і втілювати цю сучасність; тенденції, втілені в діяльності модерних напрямків та угруповань, притаманні багатьом митцям-новаторам епохи **модерну**, що прийшла на зміну реалістично-позитивістській добі ХІХ століття (однак модерна епоха вміщала не лише модернізм, а й реалізм, який продовжував розвиватися); **авангард** — ультрасучасний, революційний вияв культури, що створює проекти її майбутнього й заради цього майбутнього заперечує не лише все традиційне, але й «наявний масив» культури загалом.

На ці значення напластувалося чимало інших смислів, відмінних в окремих національних контекстах. Наприклад, у Латинській Америці терміном «модернізм» позначають явища, котрі європейці звикли називати символізмом та декадансом.

²¹ Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1: А — Л / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 13-14. (Виділення моє — Н. К.).

Модернізм ніколи не існував як єдиний рух чи напрям із єдиним, спільним для всіх національних культур та регіонів набором ознак. Цим терміном умовно позначають культурну ситуацію, котра склалася відповідно до того, як західна культура усвідомила свою причетність до катаклізмів ХХ ст. і під його знаком переосмислювала минуле та шукала шляхи до майбутнього. Отже, модернізм — загальна культурологічна характеристика усього мистецтва кінця ХІХ та майже цілого ХХ ст. (принаймні першої його половини) як комплексу напрямів, течій, рухів, ідей культури. Вони й визначають обличчя **модерної епохи**, що охоплює кілька періодів від 1860-1870-х рр. упродовж століття до так званого постмодернізму (точніше — епохи **постмодерну**, оскільки термін «постмодернізм» доцільніше вживати на позначення одного з її напрямів, бо вона теж не гомогенна) — останньої третини ХХ ст. Модернові (тобто модерній епосі) належать не лише символізм чи імпресіонізм, але й натуралізм, впливовий і в часи Еміля Золя, і кілька десятиліть потому, зокрема у США натуралістичне письмо (проза) з'явилося саме на початку ХХ століття. Кожній із цих епох (очевидно, й усім попереднім, але ця закономірність ще потребує конкретних досліджень, які виходять за рамки нашого викладу) притаманний свій **авангард** — мистецький рух бунту й оновлення, спрямований на подолання внутрішньої кризи, спричиненої нав'язуванням певних ідеологічних догм, естетичних канонів та обмежень від реципієнтів і традиції.

Кульмінацією літературного модернізму на Заході часто вважають так званий «високий модернізм» — період від кінця 1900-х рр. та два міжвоєнних десятиліття, коли з'явилися проза Марселя Пруста, Франца Кафки, Джеймса Джойса, Вірджинії Вулф, поезія Гійома Аполлінера, Томаса Стернза Еліота, Езри Павнда, лірика і драматургія експресіоністів та Бертольда Брехта, широко розгорнулися футуристський та згодом сюрреалістський рухи тощо. Саме в цей період найактивніше заявив про себе й авангард, до якого причетні більшість названих митців. Однак далеко не всі їхні не менш талановиті й відомі сучасники були авангардистами. Отож визначення авангарду може бути одним з інструментів диференціації напрямів модернізму та розуміння його складної історичної еволюції (від символізму до постмодернізму). Модернізм передуює авангардові, до

того ж він ширший в усіх сенсах. Модернізм увібрав метаморфози західної культурної свідомості, не заперечуючи цілої культури минулого. Авангард як «найсучасніший», найбільш войовничий загін митців епохи модерну прагнув залишити все старе позаду, відмовитися від тяжиння культурної спадщини назавжди й безповоротно.

Загалом для будь-яких проявів авангарду притаманні три ознаки: 1) нігілістичне заперечення культури; 2) пошуки радикально нової художньої форми, експериментаторство; 3) претензії на елітарність мистецтва та епатажна поведінка митців. Показово, що всі три ознаки проявляються в життєдіяльності художника-авангардиста одночасно, цілеспрямовано, свідомо, однак дуже мало відомих авангардистів демонстрували їх у своїй творчості повсякчас, послідовно й незмінно. Більшість починають з авангардистських експериментів та заяв у молодості, а потім стають більш поміркованими чи навіть консервативними (наприклад, Т. С. Еліот). В авангарді важливою є поведінкова складова — «акційність» (тобто проведення різноманітних акцій, проголошення маніфестів, програм, декларацій), немислима без скандалів та епатажу. Здебільшого авангард виступає як політизований, згуртований рух, із ним пов'язані не лише зміни поетикальних форм, а й заклики до соціальних революцій, до війн та бунтів.

Модернізм та авангард були близькі неприйняттям суспільства й культури — таких, якими вони поставали на зламі XIX-XX століть. Однак у модерністів це могло вилитися у пасеїзм [від фр. *passé* — минуле] — тугу за «золотим віком», за етичним ідеалом (наприклад, пасеїзм виявився в англійських модерністів — поетів-георгіанців, частково в німецьких експресіоністів тощо). Із цього джерела походить культуртрегерство модерністів, а також авангардистський інтерес до «підпілля» народної та низової / масової культури. Модернізм — явище передусім естетичне — не стільки бунт проти традиційної культури, скільки внутрішня її трансформація, він міг бути навіть естетично консервативним (яскравий приклад — діяльність українських «неокласиків» у 1920-ті рр.). Приймаючи основні цінності традиційного мистецтва, він здебільшого був аполітичним, переймався оновленням художніх засобів у вирішенні так званих вічних мистецьких завдань, тяжів до синкретизму творчості.

Авангард же проголошував бунт проти будь-яких традицій, щодо культури минулого він був програмово нігілістичний, а щодо політики — виразно ангажований. Авангардизм постійно шукав нових засобів, оновлюючи сам предмет мистецтва. Він прагнув стати філософією щойно народженого буття, революційно спрямованого в майбутнє, — буття принципово нового, експериментального, профанного (протилежного освяченому традицією). Його показові прикмети — урбаністичні проєкти, конструктивізм, одержимість технікою та науковими відкриттями²².

Співвідношення понять модернізм — авангард супроводжує всю історію культури ХХ ст. і повсякчас пов'язане з конфліктом традицій та революційних новацій. Дослідники вказують на хвилеподібний рух протиборства авангарду з традиціями: нігілістична хвиля високо піднімається у кризові періоди суспільного життя і через деякий час незмінно спадає. Перший такий період — на початку ХХ століття — передвоєнний, війна та повоєнне десятиліття. За цей час проявили себе найбільш яскраві явища авангарду — італійський футуризм, космополітичний дадаїзм, французький сюрреалізм, іспансько-латиноамериканський креасьонізм та ультраїзм. Навіть якщо починалися вони в національному культурному масштабі, то згодом неминуче виливалися у світовий простір. Другий період авангарду — після Другої світової війни, теж не скрізь одночасно.

II. Авангард у першій половині ХХ століття

Якщо витoki модернізму лежать у культурі кінця ХІХ ст. (модернізм починався з різноманітних модифікацій символізму — від імпресіонізму до неоромантизму), то першим істинно авангардистським рухом, котрий протиставив себе символізму та всій культурі, був футуризм, що визначився в кінці 1900-х рр. Він виявився найбільш структурно оформленим та задекларованим напрямом завдяки лідерові — італійському митцеві Філіппо Томмазо

²² Див.: Абстракціонізм як напрям мистецтва // Естетика у сучасному світі. URL: <http://estetica.etica.in.ua/abstraksionizm-yak-napryam-mistetstva/> (доступ: 1.03.2020); Абстракціонізм як одна з течій авангардистського мистецтва // Культура. URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10671/> (доступ: 1.03.2020); Дудаков-Кашуро К. В. Експериментальна поезія в західноєвропейських авангардних течіях початку ХХ століття (футуризм і дадаїзм). Одеса: Астропринт, 2003; Горизонти європейського авангарду / [С. Б. Дубин] // Зарубежна література ХХ століття: учеб. посібник для студ. виш. учеб. заведень / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под. ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 44-78; Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1: А — Л / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 13-15.

Маринетті (1876-1944). Перший маніфест, автором якого був Маринетті, — «Установчий маніфест футуризму» — з'явився 20 лютого 1909 року в Парижі, у газеті «Фігаро», створений під впливом модних ніцшеанських ідей та інших віянь, що «витали в повітрі» тодішньої культурної столиці світу. Тільки Париж міг узаконити нову авангардну течію. Однак у самій Франції маніфест не помітили, на відміну від Італії, де його поява в італійському перекладі була сприйнята як вибух бомби. Маринетті повставав проти «пасивістичних» цінностей, прославляв динаміку сучасного життя, а також необхідне для її нагнітання насильство, кульмінацією котрого має бути війна («...нема шедевра, що не був би сповнений агресії»; «Мистецтво може бути лише насильством, жорстокістю та несправедливістю»). Незабаром активними учасниками руху стала група художників, з якими Маринетті об'єднався в 1910 р. Усі разом вони опублікували «Технічний маніфест футуристичного живопису» та інші численні маніфести²³.

Завдяки маніфестам футуристи поширювали гасла «тотального мистецтва», покликаною підкорити собі всі види творчості. Та передусім заявили про свій «іконоборчий» пафос: «Ми хочемо звільнити Італію від гангрені професорів, археологів, ораторів та антикварів»²⁴ (не випадково футуризм проявив себе найактивніше у країнах із давньою культурною традицією, якій був притаманний консерватизм: в Італії, Росії, Польщі, Україні). Нігілістичні тези новітнього варварства були розвинуті в другому футуристському маніфесті Маринетті та його сподвижників — «Знищимо місячне сяйво» (1909), де дискредитувалася імпресіоністська та символістська чуттєвість, висміювалася епігонська поетична образність. Захоплення урбанізмом, найновішими науковими та технічними відкриттями (напр. електрика), авіацією відбилосся в поетичних книгах «Електричні ляльки» (1909) та «Моноплан Папи» (1913) Маринетті,

²³ Див.: Дудаков-Кашуро К. В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). Одесса: Астропринт, 2003; Горизонты европейского авангарда / [С. Б. Дубин] // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под. ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 44-78; Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. Москва: Прогресс, 1986. С. 158-168, 540-541.

²⁴ Горизонты европейского авангарда / [С. Б. Дубин] // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под. ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 54.

«Електричні вірші» (1911) Коррадо Говоні (1884-1965) та «Аероплани» Паоло Буцці (1874-1956) тощо. У 1912 році було видано антологію «Поети-футуристи» («I poeti futuristi»), де представлено ці нові поетичні імена (Говоні, Палаццескі, Буцці).

На той час у європейську культуру вже міцно увійшла тема насильства — Європа жила під вибухи анархістських бомб, невинно наближалася світова війна. Ніцшеанське розуміння війни як «гігієни світу» наклало свій відбиток на маніфести футуризму та творчість Марінетті. Очевидним у них є вплив «Міркувань про насильство» («Réflexions sur la violence», 1908) французького філософа й соціолога, теоретика анархізму Жоржа Сореля (1847-1922), сповнених гострих критичних стріл на адресу декадентського «аполонізму», «односторонньої раціональності культури» з її культом музеїв; та вплив книги італійського журналіста, філософа й письменника Джованні Папіні (1881-1956) «Сутінки філософів» («Il crepuscolo dei filosofi», 1906), де в ім'я життєвого пориву відкидалася вся традиція філософської думки, у тому числі й Ніцше — автор вимагав «повного перевороту, Бурі й натиску в царині ідей, 1793-го року в царині мислі»²⁵.

Уперше зазначені в маніфестах 1909 р. естетичні засади — вільне письмо, не скуте владою розуму, вимоги «знищити Я в літературі», відмовитися від психологізму — знайшли продовження у формальних новаціях, декларованих численними «технічними» маніфестами італійських футуристів, які стосувалися різних мистецтв — театру, драматургії, літератури тощо. Експериментальні пошуки в царині слова розвивалися у двох площинах: візуальній — відмова від правил синтаксису, пунктуації, типографіки (приклад — збірка «Звільнення слова у футуризмі», 1919) та фонетичній — використання звуконаслідування (напр. для опису битви чи роботи мотора).

Особлива увага футуристів була спрямована на публіку / реципієнтів. У «Маніфесті драматургів-футуристів» (1911) Марінетті писав про свій страх «перед миттєвим успіхом» і про «солодке бажання бути освістаним», а водночас «вирвати душу глядача з повсякденної реальності, привести її у... стан інтелектуального сп'яніння»²⁶.

²⁵ Цит. за: Там само. С. 53.

²⁶ Цит. за: Там само. С. 54.

Із початком Першої світової війни посилюються політичні амбіції італійських футуристів. У 1915 р. Марінетті пропонує синтез своїх ідей у маніфесті «Війна — єдина гігієна світу» («Guerra, sola igiene del mondo»). Цілком згідно зі своїми заявами лідер футуристів пішов добровольцем на фронт, а пізніше, у 1922-1924 рр., підтримав фашистів, хоча й не відмовився від суто поетичних експериментів (збірка «Аеропоезія», 1931). Об'єднання футуристів із фашистами було передбачуваним: Марінетті схилявся перед Беніто Муссоліні і згодом навіть дружив із ним. Ще в маніфесті 1911 р. Марінетті заявив, що «слово Італія треба ставити куди вище, ніж слово свобода»²⁷. Часто звучали в його писаннях і вислови проти європейського лібералізму. Парадоксально, однак, що саме з початком війни італійський футуризм припинив своє існування як єдиний організований рух.

Маніфести та творчість італійських футуристів попередили новації майже всіх рухів поетичного авангарду у ХХ ст. Їхні знахідки — неологізми, гра слів, вільні асоціації, мовні експерименти, «розірваний» синтаксис, відмова від упорядкованого уявлення про авторське «я» — неодноразово наслідувалися іншими авангардистами. Проте вплив футуристського руху — це передусім ефект маніфестів, а не значних художніх творів, надалі він очевидний у діяльності європейських експресіоністів, дадаїстів, сюрреалістів, американських імажистів та вортицистів, угруповань російського авангарду («будетляни», «Центрифуга», конструктивісти, лефівці тощо), креасьоністів та ультраїстів в Іспанії та в Латинській Америці. Вплив футуризму відчутний у творчості багатьох видатних європейських та американських митців: предтечі сюрреалізму Тійома Аполлінера (збірки «Алкоголі» 1913 та «Каліграми» 1918 рр.), кубістів Макса Жакоба та П'єра Реверді, німецьких експресіоністів Августа Штрамма та Ганса Арпа, португальського поета Фернандо Пессоа, американських апологетів авангарду — «вортициста» Езри Павнда та «футуриста» Едварда Каммінгса тощо²⁸.

Італійський футуризм вийшов далеко за межі Італії і став першим у цілій Європі оформленим авангардним рухом. Головні заслуги футуристів — трансформація естетичного поділу мистецтва

²⁷ Цит. за: Там само. С. 55.

²⁸ Див.: Там само. С. 55-62.

на «високе» й «низьке», реформа глядацького сприйняття сценічної дії, реформа сценічного простору тощо. Значною мірою нові засади, запроваджені футуристами, вплинули на багатьох сучасників, навіть далеких від них — наприклад на Луїджі Піранделло (як драматурга), пізніше на Хорхе Луїса Борхеса (як поета) та ін.

Чи не найпотужніший вияв авангарду у ХХ столітті тривав у розвитку такого складного й суперечливого у трактуванні мистецтвознавців явища, як **абстракціонізм** (від фр. *abstractionisme* < лат. *abstractio* — віддалення), або абстрактне мистецтво, безпредметне мистецтво, конфігуративне мистецтво — напрям (на думку деяких теоретиків — стильова течія) авангардного мистецтва, що формувався від початку ХХ ст., так і не ставши цілісним та однозначно визнаним феноменом. Переважно поняття «абстракціонізм» використовується як загальна назва ряду течій в образотворчому мистецтві упродовж ХХ ст., представники яких відмовлялися від предметності й конкретики зображення, відкидали відтворення форм об'єктивної дійсності, тобто заперечували аристотелівську міметичну концепцію мистецтва як наслідування природи. Вони вважали таке абстрагування шляхом до глибшого художнього осягнення онтологічної та екзистенційної сутності буття. Упродовж минулого століття абстракціонізм поширився майже на всі види мистецтва — архітектуру, дизайн, музику, театр, літературу²⁹.

Філософська основа абстракціонізму полягала в утвердженні позапредметного творчого мислення, у відході від натуралістичного зображення та прагненні до «чистого» вираження / самовираження митця через геометричні форми й об'єми, лінії, кольорові плями, звуки та їхні довільні сполуки, яким надавалося самостійне значення. У ширшому значенні абстракціонізм — найпоказовіший вияв авангардного мистецтва, що передбачає виключення раціонально сприйнятого ідейного змісту та предметної образної форми й заперечує зв'язок із видимою реальністю. Як будь-який авангардизм, абстракціонізм поєднує три радикальні кроки у зміні системи

²⁹ Див.: Абстракціонізм як напрям мистецтва // Естетика у сучасному світі. URL: <http://estetica.etica.in.ua/abstraksionizm-yak-napryam-mistetstva/> (доступ: 1.03.2020); Абстракціонізм як одна з течій авангардистського мистецтва // Культура. URL: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10671/> (доступ: 1.03.2020); Савельєва А. Мировое искусство. Направления и течения от импрессионизма до наших дней: иллюстрированная энциклопедия. Санкт-Петербург; Москва: Оникс, 2005. URL: <http://www.rulit.me/author/saveleva-a/mirovoe-iskusstvo-napravleniya-i-techeniya-ot-impresionizma-do-nashih-dnej-download-free-341049.html> (доступ: 1.02.2020).

«автор — текст / твір — реципієнт»: а) нігілістичне заперечення класичних традицій мистецтва через їхню нібито вичерпаність; б) формальні експерименти у діяльності митця; в) епатаж у його стосунках із реципієнтами / публікою. Однак від інших авангардних проявів мистецтва абстракціонізм відрізняється тим, наскільки несподіваної форми він здебільшого набував, приєднуючись чи відділяючись від інших модерних течій та напрямків (фовізму, примітивізму, кубізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму тощо), заявляючи про себе під різними іменами, які вигадували його представники або критики: супрематизм (К. Малевич), неопластицизм (П. Мондріан), променізм / рос. «лучизм» (М. Ларіонов та Н. Гончарова), конструктивізм (В. Татлін), ташизм (М. Сейфор) тощо. Через те тяглість у розвитку абстракціонізму важко простежити.

Виникнення та розвиток абстрактного мистецтва пов'язані з духовними ідеями, котрі хвилювали уми європейців на межі ХІХ — початку ХХ століття. Захоплення метафізичними й утопічними теоріями охопило як філософів, так і живописців, літераторів, музикантів. Прагнення висловити невимовне, передати відчуття єдності людської душі і Всесвіту, космосу привело художників до пошуку нової, нетрадиційної образотворчої мови, сповненої для них глибокого сенсу.

Попередниками абстракціонізму або тісно пов'язаними з ним були авангардистські течії й угруповання в образотворчому мистецтві, які заявили про себе на зламі ХІХ-ХХ ст. та в першій третині ХХ ст.; чимало їхніх adeptів тяжіли до авангардистських шукань: фовісти, кубісти, експресіоністи, футуристи, дадаїсти, сюрреалісти, представники умовно означеної «паризької школи», російських угруповань «Бубновий валет» та «Ослячий хвіст», німецького Баугаузу, радянського конструктивізму тощо. По суті, абстрактне мистецтво — це не просто художня творчість, а багатогранна ідея авангардистської творчості, яка втілюється в реальність неповторними засобами. Кожен напрям мистецтва виявляє єдність світосприймання, естетичних поглядів та шляхів відображення дійсності, вибраних митцями. Безпредметна творчість, котра здавна існувала як орнамент чи нефініто, у новітній історії оформилася в особливу естетичну програму, яку й було названо абстракціонізмом.

Не існує єдиної думки про початок абстракціонізму та про його основоположників. Троє найвідоміших художників, які починали шлях до абстракції як неминучого й необхідного, на їхню думку, кроку відречення від предметності / фігуративності, — це Василь Кандінський, Казимир Малевич та Пітер Мондріан. Якщо все-таки узагальнити історію абстракціоністських ідей і вести мову про абстракціонізм як напрям, то його початок — у європейських скульптурі та малярстві 1910-1920-х рр., а після Другої світової війни він перемістився в Північну Америку. Наступна хвиля абстракціонізму піднялася на пострадянських теренах після розвалу Союзу. Найбільшу популярність абстракціонізм отримав в епоху високого модернізму (1910-1940 рр.) як відхід від «несправжнього», «ілюзорного» за допомогою «чистих» геометричних форм, через які, вважали його творці, можна побачити й виразити все на світі³⁰.

У період від 1900-х рр. до середини ХХ ст. в розвитку абстракціонізму одна за одною змінювалися численні течії, представлені переважно експериментами в царині малярства та скульптури: абстрактний імпресіонізм, лучизм (від рос. «луч», фр. районізм від *gaupon* — «промінь»), супрематизм, орфізм, неопластицизм, ташизм та нюажизм тощо. Активну участь у формуванні та втіленні абстракціоністських ідей брали представники космополітичних мистецьких осередків у культурних центрах Європи (передусім у Парижі), серед них і українці або з українських теренів — Казимир Малевич (1878-1935), Олександр Богомазов (1880-1930), Олександра Екстер (1882-1949), Володимир Татлін (1885-1953), Олександр Архипенко (1887-1964).

Доля абстрактного мистецтва в післяреволюційній Росії та окупованих землях, як відомо, склалася трагічно. Після революції 1917 р. В. Кандінський — ультралівий художник, який прагнув занувати нове, революційне мистецтво на ідеалістично-релігійних засадах, — не знайшов підтримки на батьківщині й невдовзі емігрував. Вільнодумні художники заважали радянській владі; вибравши наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років курс на керований, тематично контрольований «соцреалізм», вона оголосила абстракціонізм ворожим «буржуазним» напрямом. На той час багато

³⁰ Див.: Там само.

авангардистів з України й Росії емігрували в інші країни, більшість об'єднань розпалися, чимало митців було знищено репресіями.

Основне протиріччя, яке намагалися вирішити своєю творчістю американські митці-абстракціоністи, починаючи від 1940-х років, — усунути дихотомію (роз'єднання) тіла і духу. Саме вона (принаймні на думку покоління, чия молодість припала на роки Другої світової війни) привела до жажливих наслідків, до агресії заради тоталітарної ідеї (у тоталітарній Німеччині та СРСР). Масові знищення людей у концтаборах і внаслідок воєнних дій відбулися як вияв ідейного фанатизму, результат роз'єднання тіла й духу. Розчарування в цінностях цивілізації підштовхнули митців до пошуку інших, безконфліктних форм людського існування. Художники зацікавилися африканською культурою, здобутками індіанських племен та східною традицією дзен-буддизму. Традиційне реалістичне мистецтво, котре стверджує існування реального світу (з його війнами, воєнною промисловістю, арміями тощо), у нових художників асоціювалося з брехнею, тоді як найбільш чесним уявлялося абстрактне, безпредметне зображення. Як заявили Барнет Ньюмен, Марк Ротко та Адольф Готтліб у 1943 р., їм хотілося «заново затвердити площину картини». Вони виступали «за плоскі форми, тому що вони руйнують ілюзію і відкривають істину»³¹.

Найближчим до літератури виявом абстракціонізму в першій половині ХХ ст. став **конструктивізм** (від лат. *constructio* — побудова). Він зародився в образотворчому мистецтві й архітектурі у 1920-х — першій половині 1930 рр. в СРСР (деякі мистецтвознавці називають «винахідником» конструктивізму Володимира Татліна). Подеколи конструктивізм розглядають як складову так званого інтернаціонального стилю в радянському мистецтві. Найвідоміший представник конструктивізму в архітектурі — швейцарсько-французький архітектор-авангардист Ле Корбюзьє (Le Corbusier; справжнє ім'я — Шарль-Едуар Жаннере-Грі, 1887-1965).

Більшість тих, хто мав стосунок до конструктивізму, були прибічниками утилітаризму, тобто так званого «виробничого мистецтва», про яке особливо багато говорили в СРСР у роки перших п'ятирічок. Партійні ідеологи закликали митців свідомо створювати

³¹ Див.: Там само.

«корисні речі» на противагу «буржуазному» мистецтву. А митці мріяли про нову гармонійну людину, яка користуватиметься зручними речами в побуті «комуністичного майбутнього». Ішлося про утопічне злиття міста й села, перетворення природи й т. п. «Виробниче мистецтво» було лише концепцією, однак термін «конструктивізм» з'явився саме в середовищі його ідеологів, де постійно лунали терміни «конструкція», «конструктивний», «конструювання простору» і т. п. Величезний вплив на формування нового стилю мали футуризм, супрематизм, пуризм та інші модерні попередники.

III. Авангард у другій половині XX століття

Прикладів повоєнного авангардизму в історії літератури різних країн Заходу теж чимало. Показова закономірність: чим далі суспільство певної країни / регіону відходило від тоталітарної дійсності, тим швидше і яскравіше проявлялася авангардистська тенденція після Другої світової війни. І навпаки: у посттоталітарних суспільствах (повоєнна Італія, країни СРСР, починаючи з періоду «відлиги», Польща) очевидними є тенденції **неореалізму** — як потреба звільнитися від тоталітарних міфів через «правдиве зображення дійсності». Але згодом настає черга авангардистських шукань та формальних експериментів.

Після перемоги антигітлерівської коаліції над нацизмом внутрішні протиріччя в західних країнах скоро призвели до нової суспільної кризи — її піком стала так звана «молодіжна революція» 1968 року, котра проявилася як хвиля масових демонстрацій та інших акцій протесту (у тому числі й екстремістських) передусім серед студентства та молоді. Ці події стали переломними у повоєнному житті цілого світу, оскільки поставили під сумнів міцність завоювань буржуазної демократії, у черговий раз загострили воєнне протистояння в «холодній війні» та ідеологічне протистояння двох суспільно-політичних систем — капіталізму й соціалізму. Авангардизм, як правило, декларує аполітичну позицію в суспільному житті, однак із цією кризою опосередковано пов'язані потужні авангардні явища — французькі театр абсурду та «новий роман».

Філософія екзистенціалізму у повоєнний час була на пікові своєї популярності і стала винятково впливовою. З одного боку, абсурдисти та «новороманісти» виходили з екзистенціалістських тез, що світ абсурдний, а людське життя трагічне й приречене на

хаос, з іншого боку — заперечували досягнення екзистенціалістів. Новий французький авангард починав із заперечення мистецьких традицій.

Назва «театр абсурду» закріпилася завдяки монографії (з однойменною назвою) англійського літературознавця Мартіна Ессліна, котра вийшла в 1961 році³². На той час театр абсурду вже привернув увагу багатьох шанувальників нового мистецтва. Його естетичне кредо було близьке до екзистенціалістської естетики, однак не тотожне їй. Митців-абсурдистів зближувало з екзистенціалістами філософське підґрунтя світогляду: передусім усвідомлення людського життя як абсурду, як хаосу, що втратило смисл і цінності; провідними темами стали теми смерті, деградації людини й суспільства (практично всі п'єси Семюела Беккета, п'єси Ежена Йонеско «Носоріг» та «Король помирає» тощо).

Театр абсурду не був ні угрупованням (бо навіть у самій Франції його представники — Артюр Адамов, Ежен Йонеско, Семюел Беккет, Жан Жене — творили окремо), ні напрямом чи течією у модерністському розумінні цих понять, оскільки автори не виступали із програмами чи деклараціями, не оголошували про свій рух, не організовували спільних часописів та видавництв. Їхній стиль був яскраво індивідуальним. Об'єднували їх швидше світоглядні засади (передусім доведені до своєрідного логічного загострення екзистенціалістські постулати абсурдності людського існування, безперспективності пошуків його сенсу), а також загальні риси поетики, що виявилися близькими за своїми естетичними параметрами водночас у багатьох майстрів абсурдистської драми.

Театр абсурду — авангардистське явище світових масштабів. Епоха його розквіту — 1950-1960-ті роки. Виник на рубежі 1940-1950-х у Франції, але обмежувати це явище лише рамками французької літератури було би неправомірно: воно значною мірою космополітичне ще у своїх витоках та інтернаціональне в подальшому розвитку. Продовженням театру абсурду або й одночасним із ним явищем стала творчість визначних драматургів молодшого покоління в Англії (представники «нової хвилі» Гарольд Пінтер та Норман Фредерік Сімпсон), Польщі (Гадеуш Ружевич,

³² Див.: Есслін М. Театр абсурда / пер. с англ. Г. Коваленко. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010.

Славомір Мрожек), США (Едвард Олбі), Чехії (Вацлав Гавел), а пізніше й у Росії (починаючи з 1960-1970-х років: Людмила Петрушевська, Йосип Бродський) та інших країнах.

Появу театру абсурду радянські літературознавці пояснювали «кризою буржуазної цивілізації», викликаною соціально-політичними повоєнними обставинами у буржуазній Франції (А. Михеева³³). Вважали його явищем модерністським і до того ж таким, що підтверджує вичерпаність модернізму через його «антисоціальність»³⁴. Провали перших абсурдистських п'єс, їхню незрозумілість широкій публіці трактували як симптом хвороби буржуазного мистецтва на «крайній суб'єктивізм», що нібито призвів до «занепаду» модернізму. Тобто те явище, яке для всього світу було новаторським і відкривало світовій драматургії та театрові нові шляхи, за «залізною завісою» трактувалося як передвісник їхнього кінця³⁵.

Французькі новороманісти вийшли на авансцену суспільного й культурного життя Франції у 1960-х роках, хоча чільні представники цієї стильової течії (як от Наталі Саррот) починали писати прозу ще до війни. Утвердження «нового роману» як чогось єдиного в уявленні критики та читачів зумовлене формуванням нових світоглядних / філософських засад, притаманних письменникам, котрих критика називала авторами «нового роману». До них були зараховані найвидатніші майстри французької прози повоєнних поколінь. «Новий роман» у радянському літературознавстві розглядався як вияв «модерністських суперечностей» зарубіжної літератури (так званої «буржуазної», якій радянські ідеологи намагалися протиставити «прогресивну літературу», намагалися відшукати її в сучасному літературному процесі зарубіжних країн). «Модерністські» характеристики, які виявили в «новороманістів»: різка опозиція літературним традиціям та вимога кардинального зламу художньої форми; спроби витіснити людський образ за рамки художньої оповіді; своєрідна «речова міфотворчість». Власне, це й були характеристики, притаманні авангардистським явищам.

Рецепція французьких театру абсурду та «нового роману» на теренах СРСР показова тим, що свідчить про ставлення радянських

³³ Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Ионеско. Москва: Искусство, 1967.

³⁴ Там само.

³⁵ Див.: Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50-60-е годы). Москва: Высшая школа, 1968.

ідеологів до модернізму й авангардизму як «чужого», ідеологічно «ворожого» й тому підозрілого (та навіть очевидно «несправжнього» і шкідливого) мистецтва. Радянські літературознавці наполегливо доводили «ушербність», «безперспективність», «неспроможність» авангардистських тенденцій³⁶.

Ще один показовий приклад авангардизму повоєнної / постмодерної доби бачимо в американській повоєнній літературі. Молоді американські митці, які назвали себе бітниками, рішуче заявили про розрив із класичною традицією та з цінностями споживачького суспільства. Рух бітництва (beat movement) виник у кінці 1940-х — на початку 1950-х і значною мірою вплинув не лише на повоєнне культурне життя, але й на подальшу культурну / суспільно-духовну ситуацію в Америці. Він продовжився в 1960-ті рухом хіппі / хіпі, який, у свою чергу, став не власне мистецькою течією, а широким умонастроєм та модою / брендом епохи так званої «молодіжної революції» кінця 1960-х рр.

Бітники висунули на авансцену культурного життя образ соціального маргінала; це явище швидко здобуло загальнокультурний резонанс та опосередковано сприяло оновленню літературних форм. Бітницький умонастрій — водночас войовничий (він народився на перехресті трьох реальних воєн: «холодної», «гарячої» війни в Кореї у 1950-1953 рр. та «поліцейської» всередині американського суспільства) і разом із тим «поразницький». Це не так бунт, як спосіб відособлення, «випадання» зі суспільної системи. Бітники відчували себе «втомленими» [від суспільства], «розбитими» (beaten) і водночас натхненними носіями благодаті (beatitude), потайного творчого ритму (beat) життя серед духовно змертвілих обивателів; вони протиставили себе «втраченому» поколінню батьків як покоління «віруючих» (сповідуючи здебільшого нетрадиційні для Америки вірування, наприклад дзен-буддизм). Ставку робили на подолання буржуазних / обивательських / пуританських табу, на експеримент у житті та мистецтві. Головним у цьому експерименті був культ «нової чуттєвості», емоційної безпосередності; докладалися творчі зусилля, щоб поєднати виразні можливості слова,

³⁶ Див.: Михеева А. Н. Когда по сцене ходят носороги...: Театр абсурда Э. Ионеско. Москва: Искусство, 1967; Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50-60-е годы). Москва: Высшая школа, 1968; Якимович Т. К. З художнього світу Франції. Класика. Антикласика. Творчий жерміналь: зб. статей. Київ: Дніпро, 1981.

звуку, візуального образу. Щоб змінити художницьке сприйняття реальності, застосовувалися алкоголь, наркотики, галюциногени — це, мовляв, допомагає творчому самовираженню й розкріпаченню (із передмови нині знаменитого поета Алена Гінзберга до «Книги біт»)³⁷.

У 1960 рр. на Заході став помітним новий підйом абстракціонізму в образотворчому мистецтві. Представники «культури спонтанності», що включала бібоп-музику, «спонтанну» літературу і весь т. зв. бітницький спосіб життя, були попередниками нонконформістського культурного руху хіпі, а в СРСР його аналогом став рух шістдесятників. І бітники, і хіпі не зараховували себе ні до «високочолних» інтелектуалів з їхнім прагненням до чистої духовності, ні до маси обивателів з їхнім кітчем і приземленим «здоровим глуздом», шукаючи «третьій» шлях розвитку. У їхньому нонконформізмі була схожість зі світоглядом художників андеграунду, які з'явилися в нашій країні.

В СРСР друга хвиля безпредметності розпочалася під час хрущовської «відлиги» 1960-х років і з певними відступами триває донині. Художники другої хвилі абстракціонізму кожен по-своєму трактували необхідність відмови від предметності. Праці попередників тоді не друкувалися в Радянському Союзі, але уявлення про них можна було отримати через статті, де критикувалося «буржуазне мистецтво».

«Своїм» воно стало набагато пізніше, починаючи з 1990-х, після розпаду Союзу і скасування тоталітарної цензури. Склалися передумови для сплеску третьої хвилі абстрактного мистецтва. Стримуваний ентузіазм безпредметної стихійної енергії виплеснувся на полотна художників наступного покоління. Абстракціоністський напрям у мистецтві і сьогодні залишається актуальним, проте вже не посідає чільних позицій, як на початку ХХ ст. До 100-річного ювілею абстракціонізму (2010) пройшли виставки в Києві, Севастополі, Львові та інших містах України та інших країнах. Природно, що ніхто з глядачів уже не обурювався абстрактними творами, як багато років тому. Авангард рано чи пізно стає історією мистецтва, а нові авангардисти шукають шляхи самоствердження через заперечення попередників.

³⁷ День смерті Пані День: Американська поезія 1950-60-х років у перекладах Юрія Андруховича: [антологія] / пер. та передм. Ю. Андруховича; дизайн О. С. Рубановської. Харків: Фоліо, 2007. С. 185.

Висновки. Терміни «авангард» та «авангардизм» в українських підручниках та довідниках, у свідомості науковців, учителів і всіх реципієнтів давно пора визначити чітко. Авангардом доцільно називати мистецький рух оновлення традиції, авангардизмом — конкретні мистецькі прояви цього руху. Будь-яким проявам авангарду притаманні три ознаки (відповідно до трьох онтологічних площин мистецтва як сфери людської діяльності: автор — текст — читач / реципієнт): 1) нігілістичне заперечення культури, радикальне відкидання традицій (це характеристика світогляду автора-авангардиста, авторської інтенції); 2) пошуки радикально нових художніх форм, передусім формальне експериментаторство (виявлене в тексті / творчості); 3) епатаж у стосунках з реципієнтами. Здебільшого авангард виступає як політизований, згуртований рух / рухи, із ними пов'язані не тільки зміни поетикальних форм, але й заклики до соціальних революцій, до війн та бунтів. Поява абстракціонізму та інших течій, причетних до авангарду на переломі історичних епох, у кризові моменти (Перша світова війна, російські революції 1905-1917, розпад імперій, Друга світова війна, «молодіжна революція», розвал СРСР тощо) зумовлена багатьма закономірностями, передусім — логікою саморозвитку модерного мистецтва. У ньому настає момент, коли художник, який веде за собою реципієнта, перестає грати щодо природи підлеглу роль (копіюючи або прикрашаючи її) та щодо традиції, підкоряючись їй. Віднині художник проголошує людину повноправним творцем іншого світу. І радикально міняє традиції й канони творення.

Контрольні питання:

- Чому «авангардизм» і «модернізм» — не тотожні терміни?
- Що таке модерн і модернізм? Чи є різниця між цими термінами?
- Як ви визначите поняття «авангард» та «авангардизм»?
- Чи правильно сказано, що авангардизм не є окремим напрямом у мистецтві ХХ ст.? Які є підстави розмежувати їх? (Або: як довести протилежну тезу що авангардизм — це напрям?)
- Що таке футуризм? Чому ми розглядаємо футуристів як представників авангардного мистецтва?

- За якими ознаками ви визначите твори футуристів серед інших модерних творів?
- На що передусім будете звертати увагу, якщо не знаєте, до якого напрямку відносять того чи іншого автора?
- Які ознаки авангардного мистецтва відбилися в діяльності і творчості Ф. Т. Марінетті?
- Чим відрізняються перші маніфести-декларації футуристів (тобто заяви про появу нового напрямку) від їхніх подальших «технічних» маніфестів?
- Чому футуристична творчість проявила себе передусім у галасливих маніфестах, а не у видатних творах, які читалися б і донині?
- У якій царині творчості виявив себе Ф. Т. Марінетті?
- На кого з видатних митців вплинув футуризм? У чому проявився такий вплив? Приведіть приклади зі знайомих вам творів.

4. Естетизм Г. д'Аннунціо. Творчість Л. Піранделло

* Поста́ті Г. д'Аннунціо та Л. Піранделло в контексті модерної епохи: формування митців в умовах кризи романтичного мистецтва та розквіту декадансу. * Новелістика та романи Піранделло: зв'язок із веризмом, вияв проєкзистенціалістського світогляду. * Концепція гуморизму. * Драматургія Піранделло. «Шестеро персонажів у пошуках автора» як інтелектуально-філософська драма.

Кінець XIX ст. в Італії — це завершення епохи Рісорджіменто (італ. Risorgimento — «відродження»), тобто періоду національно-визвольної боротьби проти австрійського панування. Перед тим приблизно за століття роздібнена й поневолена іноземним пануванням Італія пережила два етапи національно-визвольного руху — так званий карбонарський (котрий закінчився революційними повстаннями 1830-1831 рр., але так і не привів до звільнення більшості країни; пригадайте його відображення в повісті Стендаля «Ваніна Ваніні», 1829) та гарібальдійський. Після гарібальдійської війни (1850-1860-ті роки) суспільний рух завершився об'єднанням Італії (1871) під егідою Сардинського королівства (П'ємонт). Від напівфеодального ладу з численними патріархальними пережитками

Італія мусила швидко перейти в буржуазну епоху, наздоганяти своїх сусідів у розвитку промисловості, науки тощо. Настала епоха **Risorgimento tradito** («зрадженого Рісорджіменто») і, відповідно, криза романтичного мистецтва, представленого у XIX ст. визначними митцями Джакомо Леопарді (1798-1837), Уго Фоскало (1778-1827), Алессандро Мандзоні (1785-1873), Джозуе Кардуччі (1835-1907) ті ін. Поезія яскравого романтичного стилю (Леопарді, Кардуччі) з її бунтарством та індивідуалізмом, піднесеністю й героїчним пафосом відійшла в минуле — настала епоха буржуазної прози, журнальної полеміки, нових естетичних пошуків.

На той самий час припадає розквіт веризму — італійського варіанту натуралістичного мистецтва (*vero* — італ. «правдивий»). Період тривав недовго — упродовж 1870-1890-х рр., але був дуже насичений і важливий в історії італійської культури. У 1879 році **Луджі Капуана** та **Джованні Верга** створили в Мілані літературний гурток однодумців-веристів. Ці два найвизначніші представники літературного веризму — прозаїки й драматурги Верга (Giovanni Verga, 1840-1922) та Капуана (Luigi Capuana, 1839-1915) — виступали також як критики й публіцисти, теоретики нового мистецтва: важливими подіями стали книги Л. Капуани «Сучасний італійський театр» (1872), «Вивчення сучасної літератури» (1879). Веристів споріднювали зі французькими натуралістами важливі світоглядні й естетичні засади творчості: прагнення показувати життя правдиво (навіть формулювалася вимога «наукового дослідження», правдивості «фактів» тощо), соціальна спрямованість такого зображення, актуальність тематики, авторська об'єктивність (навіть «безликість»), різносторонність зображення персонажів, простота мовного стилю (звідси введення в літературу регіональної тематики й регіональних говірок, що призвело до формування так званого регіоналізму).

Веристів відрізняло від їхніх колег-реалістів в інших країнах тогочасної Європи не лише захоплення регіоналізмом та регіональними говірками, а й особливий кшталт зображуваного життя (тематика, характери тощо) — Італія залишалася переважно селянською, патріархальною, економічно відсталою провінцією континенту. Звідси інтерес переважно до сільської тематики (зауважмо навіть у назві знаменитої п'єси Дж. Верги — «Сільська честь»),

1884 р., яка стала широко відомою у світі завдяки однойменній опері П'єтро Масканьї у 1890 р.). Їх вирізняло також захоплення непересічними типажами із простолюду — характерним прикладом є знамениті новела і п'єса Дж. Вергі «Вовчиця» (1896) — явна ознака романтичного впливу з попередньої епохи.

Отож, 1870-1890-ті роки в Італії — епоха розквіту веризму. Тим промовистішим виглядає факт, що вона сформувала кількох визначних модерністів різних напрямків, серед них і видатного модерного митця, який стояв осторонь літературної боротьби різноманітних угруповань — Луїджі Піранделло.

Модерністські течії в Італії в епоху порубіжжя / декадансу розвивалися переважно після поразки італійської армії в битві при Адуа (1896) за колонії в Абіссинії (нинішня Ефіопія) та до Першої світової війни. У цей час італійські письменники беруть особливо активну участь у суспільному житті, у літературній полеміці. Період від початку століття і до Першої світової війни в історії італійської культури називають епохою журналів: завдяки журнальній полеміці формується національна самосвідомість та виникають дискурси різноманітного кшталту. Виділяються яскраві авторитетні публіцисти — носії ліберальних, демократичних, авторитарних націоналістичних ідей — філософ і критик **Бенедетто Кроче** (Benedetto Croce, 1866-1952, — італійський інтелектуал, філософ, політик, історик та літературний критик, представник неогегельянства; доволі значним був його вплив на естетичну думку першої половини ХХ століття), поет і прозаїк **Габріеле д'Аннунціо** (1863-1938) та ін. У 1895 році в Римі почав виходити часопис «Il Convito» («учта»; ін. пер. — «бенкет»), у якому культивувалися ідеї естетизму, а пізніше мали вияв шовіністські ідеї расової винятковості «латинян». Це був перший друкований орган італійського декадансу. Саме тут друкувався знаменитий роман д'Аннунціо «Діви скель» (1895). Журнал «Критика» («La Critica», 1903-1944), очолюваний Б. Кроче, став найавторитетнішим літературно-філософським часописом у першій половині ХХ ст. Філософська система Кроче — інтуїтивістська в своїй основі; філософ був авторитетним опонентом фашистської інтелігенції.

Габріеле д'Аннунціо (італ. Gabriele d'Annunzio — псевдонім, справжнє ім'я та прізвище — Габріеле Рапаньєтта / Rapagnetta) —

італійський драматург, поет, прозаїк, політичний діяч італійського націоналістичного та профашиського напрямку. Навчання і становлення д'Аннунціо як особистості прийшлися на роки напружених ідейних пошуків в італійському суспільстві, у країні, щойно об'єднаній в єдину державу після століть існування розмежованих італійських князівств. Як висловився один політичний діяч того часу: «Італія вже єдина держава, справа тепер полягає в тому, щоб зробити єдину націю»³⁸. У ці часи Г. д'Аннунціо розділив захоплення італійським націоналізмом, активно творив і підтримував міф величчя Італії, «латинської раси» тощо.

Народився Г. д'Аннунціо у провінційному містечку Пескора (провінція Аbruцца) у дрібнобуржуазній родині з пишною родовою хронікою, однак матеріально занепалій. У 16 років видав першу поетичну збірку «Весна» («Primo vere», 1879), в якій поєднав класицистичну традицію з натуралістичною технікою. У збірці відчутний вплив творчості Дж. Кардуччі, офіційно визнаного найвидатнішим поетом тодішньої Італії. Через три роки (1881) молодий д'Аннунціо оселився в Римі і став активним учасником літературного руху, зокрема виступав у часописі «Сronaca Bisantina» («Візантійська хроніка»). У 1882 р. вийшла друком його наступна поетична збірка «Нова пісня» («Canto novo»), яка принесла авторові успіх.

Поетичний образ у Г. д'Аннунціо вирізняється особливою пластичністю та мальовничістю. Головними мотивами його поезії стали схиляння перед красою, оспівування плоті. При тому д'Аннунціо сповідував принцип веристської безпристрасності й точності деталей. У збірці оповідань та новел «Незаймана земля» («Terra vergine», 1882) домінували теми й персонажі, які зближують раннього д'Аннунціо з веризмом: тема «маленької людини», зображення побуту й життя простих людей та італійської природи. Проте д'Аннунціо трактує ці мотиви не з позиції реалізму. У людині він бачить і підносить тваринні інстинкти; важливу роль у його концепції особистості відіграє біологічний фактор, як у французьких натуралістів (але без їхнього «об'єктивізму», а швидше із замилюванням). Особливо виразна новела під титульною назвою — «Незаймана земля»: імпресіоністична замальовка спекотного літнього дня в лісі, де юнак пасе свиней, а дівчина — кіз, і все зобра-

³⁸ Цит. за: История итальянской литературы XIX-XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

ження пройняте бурхливою, потужною хіттю до життя, до плотського кохання, люди виступають частиною природи з її інстинктами.

Посиленням декадентських тенденцій позначені збірки новел Г. д'Аннунціо «Книга незайманок» («Il libro delle Vergini», 1884) і «Сан Панталоне» («San Pantalone», 1886), які згодом увійшли у книгу «Пескарські оповідання» («Le novelle della Pescara», 1902). Похмурий колорит новел, естетизація потворного, трактування особистості як осердя жорстоких, ірраціональних почуттів — усе це зближує д'Аннунціо з традиціями тодішнього європейського декадансу. Прикметно, що кумирами італійського письменника в той час стали Ш. Бодлер, М. Метерлінк, О. Вайльд.

У 1890-х рр. захоплення Г. д'Аннунціо ніцшеанством виявилось в інтересі до патології, зокрема вилилося в оспівування потягу до смерті, естетизацію насильства. У 1893 р. письменник опублікував три статті про Е. Золя (під спільною назвою «Мораль Еміля Золя»), в яких заявив, що філософія позитивізму та естетика натуралізму мертві. Тим самим він кинув виклик й італійським попередникам — представникам веристської культури. Проголошував прокляття позитивістській науці, яка нібито відняла у людей душевний спокій, виявилася нездатною відповісти на одвічні питання буття. «Ми не хочемо більше правди, дайте нам мрію!» — це гасло д'Аннунціо стало популярним у переддень фашизму, оскільки одухотворювало національний міф.

Вплив Ф. Достоєвського відчутний у поспішно-плутаній нарації роману Г. д'Аннунціо «Джованні Епіскопо» («Giovanni Episcopo», 1892), головним героєм якого є «маленька людина», котра, хоч і пригнічена життям, зневажена й покривджена, та не втратила здатності до співпереживання. Проте, на відміну від Достоєвського, д'Аннунціо мотивує характер Джованні не соціальним буттям, а комплексом неповноцінності. У романі «Безневинний» («L'innocente», 1892) ідеться про вбивство головним героєм, гедоністом Туліо, дитини своєї дружини; Туліо боїться, що дитина відбере в нього кохання Джуліани. Як і Раскольніков, у фіналі роману Туліо приходиться до самоосуду. Його аморальність і культ «вибраної особистості» виявилися безпідставними. У цьому романі для д'Аннунціо ще близький до натуралістичної ідеї біологічного фатуму, до визнання переваг жорстокої влади інстинктів над людиною.

Проте незабаром письменник заявить про зужитість натуралізму, який не відповідає більше, на його думку, запитам і смакам нового покоління. У романах «Триумф смерті» («Trionfo della morte», 1894), «Діви скель» («Le vergini delle rocce», 1895), «Полум'я» («Il fuoco», 1900) і драмах «Мертве місто» («La città morta», 1898), «Джоконда» («La Gioconda», 1899) італійський письменник створив новий тип героя — естета-амораліста і «надлюдини» в душі Ф. Ніцше. Роман «Діви скель» було сприйнято як маніфест ніцшеанської «надлюдини», що ненавидить та зневажає і плебс, і буржуазію. Герой проповідує месіанство старої італійської аристократії, яка нібито є квінтесенцією «вищої раси».

Для романів цього періоду характерні фрагментарність композиції, певна декларативність тону, схематизм образів; герої романів часто виступають у ролі резонерів, рупорів авторських ідей. Їхніми устами автор підносить Красу, втілену в мистецтві, проповідує культ Смерті та насильства. Так формується новий напрям італійського та світового мистецтва — естетизм, що втілює провідні ідеї декадансу. Сильною стороною романів є виразні, сповнені ліризму пластичні описи природи, в яких відчувається поетичний талант д'Аннунціо. Роман «Полум'я» викликав у Європі скандал, оскільки його основою були реальні любовні стосунки письменника зі знаменитою актрисою Елеонорою Дузе. Останній значний роман д'Аннунціо — «Можливо — так, можливо — ні» («Forse c'è sì forse che no», 1910) — розповідь про пілота, котрий рветься у смертельний політ, і навіть смерть друга не зупиняє його. Естетизація техніки, оспівування «очищувальної» стихії війни зближують Г. д'Аннунціо з футуристом Ф. Т. Марінетті.

У 1914-1915 рр. Г. д'Аннунціо виступив як прихильник вступу Італії у війну (зб. промов і статей «За велику Італію» / «Per la più grande Italia», 1915). Письменник став пілотом, командував ескадрильєю літаків-бомбардувальників. У 1919 році очолив загін добровольців, який усупереч мирному договору в Рапалло захопив далматинське місто Рієку (італійська назва — Фіуме). Д'Аннунціо самовільно оголосив себе військовим правителем (присвоїв собі титул *commandante*) і був фактично диктатором загарбаної «республіки Фіуме» із 12 вересня 1919-го до грудня 1920 року, коли місто довелося віддати новоствореній Югославії. За час окупації

Рієки з'явилося чимало елементів політичного стилю майбутньої фашистської Італії: масова хода в чорних сорочках, войовничі пісні, вітання піднятою рукою та емоційні діалоги натовпу з вождем. «Фіумська авантюра» зробила д'Аннунціо надзвичайно популярним у націоналістичних колах.

Письменник привітав фашистський переворот в Італії (1922), хоча в 1921-1922 роках і намагався створити свій власний центр політичної сили, що конкурував із фашистським. У 1924 р. д'Аннунціо отримав від лідерів італійського фашизму титул князя, у 1937-му — посаду президента Королівської академії наук Італії. Під час італо-ефіопської війни 1935-1936 рр. видав збірку промов і статей «Приймаю тебе, Африко» (ін. пер. — «Держу тебе, Африко» / «Teneo te, Africa», 1936), у якій виправдав італійську агресію проти Ефіопії.

В останній період творчості д'Аннунціо звернувся до ліричної автобіографічної прози: «Ноктюрн» («Notturmo», 1921), «Сотні і сотні сторінок таємної книжки Габріеле д'Аннунціо, котрий намагається вмерти» («Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire», 1935). Помер письменник у 1938 р. у власній садибі Вітторіале на озері Гарда (Ломбардія) від ускладнень після інсульту. Фашисти влаштували йому пишний похорон.

Збірки віршів Г. д'Аннунціо: «Primo vere» («Перша весна», 1879), «Canto novo» («Нова пісня», 1882), «Poema paradisiaco» (1893), «Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi» (1903-1912), «Ode alla nazione serba» (1914), — досі не втратили своєї естетичної вартості.

Драми Г. д'Аннунціо завдяки промоції знаменитої актриси Елеонори Дузе принесли драматургові славу в європейському світі: «La città morta» («Мертве місто», 1899), «La Gioconda» («Джоконда», 1899), «Francesca da Rimini» («Франческа да Ріміні», 1902), «L'Etiozia in fiamme» («Ефіопія у полум'ї», 1904), «La figlia di Jorio» («Дочка Йоріо», 1904), «La fiaccola sotto il moggio» («Смолоскип», 1905), «La nave» («Корабель», 1908), «Fedra» («Федра», 1909).

Прозові твори Г. д'Аннунціо — романи та збірки оповідань — і в наші дні мають популярність: перевидаються, екранізуються, перекладаються. Зокрема рання трилогія, яку сам письменник пре-

тензійно назвав «романами троянди, лілії та граната»: «Il riscatto» («Насолода», 1889), «Giovanni Episcopo» («Джованні Єпископо», 1891; екранізація 1947), «L'innocente» («Невинний», 1892; екранізація Лукіно Вісконті у 1976 р.).

Ґ. д'Аннунціо ще до початку ХХ століття мав репутацію найвідомішого італійського літератора. Окремі його твори свого часу були опубліковані в українському «Літературно-науковому віснику». Про його творчість писала Леся Українка³⁹. Однак донині українські переклади творів письменника поодинокі.

Російський читач познайомився із творчістю Ґ. д'Аннунціо в 1893 р. — першою ластівкою був переклад «Невинного», виконаний М. Івановим. На той час д'Аннунціо мав шалену популярність і як прозаїк, і як драматург у країнах Європи. Вистава про трагічне кохання «Франческа да Ріміні» за його драмою справила сильне враження на молоду українку Віру Холодну, майбутню зірку німого кіно. На рубежі століть популярність письменника в Росії стала справжньою манією, відзначеною потоком статей, рецензій, виходом у світ перекладів його творів (у 1904 р. в Російській імперії, у Києві, навіть вийшло повне на той час зібрання творів д'Аннунціо — російською мовою), постановкою його п'єс та появою екранізацій. Свідченням успіху д'Аннунціо в декадентську епоху є вірш Ніколая Гумільова «Ода д'Аннунціо» (1916). Надалі російський інтерес до італійського кумира спав — значною мірою під впливом футуризму, який добре прижився на російському ґрунті, оскільки російські футуристи висміювали естетизм, а також виступали проти воєнної істерії та мілітаризму, засудили Першу світову війну.

Саме Ґ. д'Аннунціо, як популярний представник модерної літератури свого часу, створив основні міфи й маски літературного декадансу — передусім гедоністичний культ краси, сповідуваний «сильною особистістю», та образ естета, який насолоджується багатством емоцій і вишуканих відчуттів, котрі нібито вивисшують його над буденністю. У писаннях д'Аннунціо було чимало вульгарщини та несмаку, однак було в них і чимало несподіваного, свіжого та захопливого, що привернуло до нього увагу критики, а

³⁹ Леся Українка. Два напрямлення в новейшей итальянской литературе: Ада Негри и Д'Аннунцио // Жизнь. [Санкт-Петербург], 1900. № 7. С. 187-214. Див. «Повне академічне зібрання творів» Лесі Українки (Луцьк, 2021), т. 7, с. 45-87.

потім і читачів. Д'Аннунціо став одним із наймодніших та найвпливовіших авторів свого часу. Він ламав світогляд попередньої епохи не лише як художник, але й як «персонаж» своєї культурної генерації, творячи міф про Митця — естета й гедоніста, стверджуючи його у будь-який спосіб власною поведінкою, власним життям та публічними скандалами в ньому, що смакувалися в пресі — нинішніми словами це називали би піаром.

Наприклад, д'Аннунціо роками мав близькі стосунки з маркізою Луїзою Казаті, відомою особою й іконою доби декадансу. Заможна й ексцентрична в поведінці, Луїза Казаті дивувала розкішними вечірками, чудернацькими сукнями і вчинками, носила живих змій замість коштовностей. Маркіза була першою у світі католичкою, що отримала від Ватикану дозвіл на скасування офіційного шлюбу з чоловіком, з яким давно не жила. Вона була меценаткою і моделлю багатьох художників, серед яких Кес ван Донген, Жан Кокто, Джакомо Балла, Ігнасіо Сулоага, Паоло Трубецкой, Джованні Болдіні тощо (див. в українській Вікіпедії: худ. Джованні Болдіні, картина «Оголена натура», модель — Луїза Казаті).

Г. д'Аннунціо не був авангардним руйнівником традицій — швидше доводив їх до еkleктичного виродження, до кітчу. Його творчий шлях закінчився вичерпаністю таланту і падінням популярності, яке почалося фактично ще за життя, хоча слава й підтримувалася пишнотою прижиттєвих почестей та багатства.

На цьому фоні контрастом сприймається творчість ще одного визначного митця епохи. **Луїджі Піранделло** (італ. Luigi Pirandello, 1867-1936) — один із найвидатніших письменників Італії у ХХ ст., лауреат Нобелівської премії 1934 року. Відомий як прозаїк-філософ, драматург, поет, реформатор італійського та загалом європейського театру. Видатний представник модерної літератури і водночас — нащадок доби реалізму, що об'єктивно й суб'єктивно належить двом століттям. Грандіозна трагічна постать не зламів епох...

Народився майбутній письменник на о. Сицилія у містечку Джірдженті / Агрідженто, у сім'ї підприємця — власника сірчаних копалень, у молодості — гарібальдійського солдата. По закінченню місцевої школи Луїджі навчався в університеті в Палермо, згодом у Римі, звідти його рекомендували на навчання до Німеччини, і він завершив освіту в Бонні, де захистив філологічну дисертацію

(про сицилійські говірки — «Звуки і розвиток звуків у діалекті Джірдженті»).

Повернувшись на батьківщину, Луїджі не захотів продовжувати сімейну справу (батько мріяв вивчити його на інженера або адвоката і залучити до бізнесу, а син став філологом), однак одружився за вибором батьків (на доньці батькового бізнесового партнера) та, переїхавши до Рима, став викладачем словесності у педагогічному коледжі (з 1898 р.). Пізніше шлюб стане для нього нещастям: у дружини розвиватиметься шизофренія, після народження дітей вона ставатиме все агресивнішою; коли діти виростуть, Піранделло змушений буде віддати хвору дружину до притулку для душевнохворих. Батько письменника в 1903 р. розорився і разом із матір'ю доживав віку у синовій сім'ї.

Викладання було для Л. Піранделло основним і постійним заробітком аж до 1920-х рр. У вільний час він писав вірші та критичні статті. У 1899 р. видав поетичну збірку «Радісний біль», у якій прославляв язичницьку радість життя на протигагу християнському смиренню. Однак у 1890-х та у перші десятиліття нового століття писав в основному прозу. Познайомившись із представниками веризму, Піранделло почав публікувати новели та романи, дія яких ніби вихоплена з буденності, герої взяті просто «з вулиці», обставини цілком реалістичні. Перша збірка новел — «Кохання без кохання», 1894 — написана цілком у традиціях веризму (цей відрізок творчого шляху Піранделло — до початку 1900-х років — можна порівняти, наприклад, із реалістичною творчістю раннього М. Коцюбинського — від «Ціпов'язу» до «Дорогою ціною»).

Згодом Л. Піранделло відійшов від веризму і почав розробляти власний літературний стиль, який деякі дослідники називають вигаданим ним самим терміном «гуморизм» — так він визначив свою концепцію сучасного театру⁴⁰. Головні теми його творчості — абсурд та порожнеча людського життя, нікчемність «маленької людини», ілюзорність її надій на щастя, неможливість досягнути істину, оскільки істина багатоліка й мінлива, як сама людина. Життя людини — трагікомічний спектакль, у якому люди-актори носять маски, що не відповідають їхньому справжньому «я». Однак

⁴⁰ Див.: Топурідзе Е. И. Философская концепция Луиджи Пиранделло. Тбилиси: Мецниереба, 1971. 134 с.

справжня трагедія в тому, що під маскою немає обличчя: людина постійно змінюється, вона не тотожна сама собі. Її самосвідомість ризниється від погляду інших людей на неї, від сприйняття її оточенням, бо інші люди можуть побачити в ній тільки те, що їм близьке у той чи інший момент. Через те людські зв'язки нетривкі й ілюзорні; нереальним є й будь-який факт, оскільки кожен трактує його на свій лад. Отже, у кожного своя правда. Справжнім є лише грубе фізіологічне життя людини. Ілюзія ж (це улюблене слово Піранделло-теоретика) не менш, але й не більш реальна, ніж дійсність. На перетині дійсності та ілюзорних людських уявлень про неї виникає те, що Піранделло назвав «гумором», — гіркий холодний відчай спостерігача, котрий бачить протиприродність природного, нормального існування і неминучість мінливої долі.

Свої погляди на можливість відбиття такого життя в літературі Л. Піранделло виклав у 1908 р. в есеях «Гуморизм» («L'umorismo») та «Наука і мистецтво». Ці ідеї виявилися ще раніше в романі «Покійний Маттіа Паскаль» («Il fu Mattia Pascal», 1904), котрий приніс письменникові славу спочатку у Франції, де невдовзі був перекладений, а потім і на батьківщині. У цьому творі індивідуальний стиль Піранделло набув зрілості. Головний герой роману Маттіа Паскаль працює в бібліотеці провінційного містечка, яку ніхто не відвідує, отож він сам читає книжки. Герой одружується з коханкою старого багатія, яку не кохає. Помирає його мама. У сім'ї наростає розлад. Несподівано Маттіа виграє в рулетку чималу суму грошей, і того ж дня в околицях містечка знаходять спотворений труп самогубці та визнають його за тіло Паскаля. Герой, скориставшись цим несподіваним звільненням від оточення, від минулого життя, їде до Рима, наймає там помешкання й живе під вигаданим ім'ям. У нього закохується донька господині. Пора би влаштувати особисте щастя та насолоджуватися ним, однак надії виявляються ілюзорними, омріяна свобода — пасткою: гроші у Маттіа викрали, без паспорта ні заявити про крадіжку та покарати злодіїв, ні одружитися не можна. Найлегше — знов імітувати самогубство та, ставши «двічі трупом», повернутися до колишнього життя. Але й тут старого місця вже нема: дружина вдруге вийшла заміж. Герой опиняється в тій самій жалюгідній бібліотеці й пише мемуари про «покійного Маттіа Паскаля»...

Усі події в романі подано крізь свідомість головного героя, вони показані наче примарні обриси його життя, яке неможливо відрізнити від ілюзії.

Л. Піранделло створив 246 новел та 7 романів. Новели виходили окремими збірками з 1894 до 1919 р., а згодом були об'єднані у п'ятитомне видання «Новели за рік» (італ. «Novelle per un anno»), що стало панорамою італійського життя на межі століть. Письменник збирався довести кількість новел до 365, однак не встиг здійснити свій задум. Переважно Піранделло змальовував застиглий патріархальний світ Сицилії, показував найрізноманітніші верстви суспільства — селян та інтелігенцію, буржуазію й духовенство. Найчастіше за основу сюжету взято окремий випадок із життя звичайної людини — одруження чи смерть, самогубство чи безглуздий відчайдушний бунт, хвороба чи божевілля. Тематичний ряд відбиває особисті обставини життя письменника: упродовж тривалого часу, доглядаючи хвору дружину, Піранделло спостерігав розпад її особистості внаслідок божевілля. Новели письменника здебільшого короткі, вони нагадують напівабсурдні сценки зі строгою композицією. Стиль викладу різноманітний: переважно він сухуватий, точний, лаконічний, але трапляються розлогі епізоди, розгорнуті фрази, колоритний діалог. Чимало недомовленого залишено в підтексті.

Новелістика письменника стала класикою цього європейського жанру. Новели мають реалістичну стильову форму, однак це лише зовнішній колорит (ніби строкатий калейдоскоп, у якому постають десятки банальних та незвичайних історій людського життя), бо насправді вони звернені до вічних проблем — смерті, сенсу існування, людської самотності тощо. Пізніше (у 1930-ті роки) ці одвічні проблеми стануть стрижнем нової філософської системи — екзистенціалізму, а Л. Піранделло назвуть одним із її предтеч.

Після Першої світової війни Л. Піранделло виступив як провідний драматург і реформатор театру в Італії. Він став автором понад двох десятків п'єс, які ставив переважно у своєму театрі, створеному на початку 1920-х. Перші п'єси — веристські комедії (переважно із селянського життя — напр., «Ліолія», 1916) — були написані перед війною та у воєнні роки, коли письменник зазнав чимало злигоднів: померла його мати, яку він ніжно любив, а

потім і батько; обидва сини потрапили на фронт — один був тяжко поранений, другий побував у полоні; дружину довелося відпровадити у притулок. Однак особисті злигодні Піранделло переживав стоїчно. Поставивши першу п'єсу — «Якщо це не так...», — у 1915 р. він нарешті став матеріально незалежним. У 1922 р. залишив викладацьку працю й до кінця життя був вільним художником. У 1934 році був нагороджений Нобелівською премією, хоча на батьківщині письменника це не викликало схвалення влади. Останні роки Піранделло жив дуже скромно й самотньо, уникав публічності. Помер у віці 69 років у 1936-му, залишивши заповіт, за яким вимагав не виявляти йому жодних посмертних почесностей, тим самим відібравши у фашистського уряду тодішньої Італії можливість зловживати своєю світовою славою. Похований на батьківщині — на Сицилії біля рідного містечка Агрідженто.

У п'єсах Л. Піранделло тонкий психологічний аналіз поєднується зі сатиричним змалюванням обивательського життя («Це так, якщо вам так видається», 1918; «Шість персонажів у пошуках автора», 1921); із розвінчуванням так званих «порядних людей» — представників вищого кола («По-доброму», 1920; «Оголені вдягаються», 1923); із бунтом проти загальноприйнятої моралі («Поміркуй над цим, Джакомо!», 1910; «Лікарський обов'язок», 1902). У багатьох драмах Піранделло подає філософське розкриття трагічного зіткнення «обличчя» та «маски» («Генріх IV», 1922), ілюзії та дійсності («Кожен на свій лад», 1924; «Сьогодні ми імпровізуємо», 1930). Серед п'єс 1920-х рр. виділяється цикл «Оголені маски» — на думку критиків, найвище досягнення драматурга. Сюди відносять п'єси «Генріх IV», «Кожен на свій лад», «Нова колонія», «Сьогодні ми імпровізуємо».

Найзнаменитіша п'єса цього циклу — по суті, вона є маніфестом нового піранделлівського театру, котрий критика пізніше назве інтелектуальним, — п'єса «Шестеро персонажів у пошуках автора» (італ. «Sei personaggi in cerca d'autore»). У передмові до цієї п'єси драматург писав, що хотів показати, як співвідносяться мистецтво й життя, уява та дійсність у процесі творчості, а також довести, що мистецтво по-справжньому безсмертне.

Дія в п'єсі розвивається через прийом «театр у театрі». На сцені з відкритою завісою починається репетиція п'єси «якогось

Піранделло» — нібито готують виставу «Гра інтересів». Тобто автор цитував себе, іронізуючи зі власної творчості. У розпал «репетиції» (власне, актори імітують обставини театрального закуліся) в зал несподівано входять шестеро персонажів у масках — Батько, Мати, Син, Пасербиця, хлопчик і маленька дівчинка. Вони піднімаються на сцену зі глядацького залу (на той час нечувана новація!), представляються Режисерові та акторам як персонажі недописаної п'єси того самого «якогось Піранделло» і вимагають, щоби їхню життєву драму достойно втілили у виставі. Перебиваючи один одного і сварячись, вони намагаються переконати присутніх кожен у своїй версії того, що становить нещастя їхнього сімейного життя, яке треба показати на сцені.

Оця вставна «п'єса», яку так-сяк створюють упродовж п'єси «репетиції», — це стара історія з адюльтером, неформальним розлученням і «незаконним» в очах суспільства другим шлюбом Матері, в якому народжені троє дітей — Пасербиця (очевидно, ще від першого чоловіка — Батька) та двоє молодших. Нині сім'я знову разом (коханець матері помер, залишивши родину без засобів до існування), однак у кожного з чотирьох персонажів повно претензій до інших. Персонажі намагаються втілитися у своїх версіях правдивої сімейної драми, нарікаючи на те, що драматург, вигадавши сюжет і персонажів, не написав текст. Режисер та актори починають їм допомагати — пробують змоделювати сценічні ситуації з того, що розповідають персонажі.

Найдраматичнішим моментом виглядає та сцена, яку розігрують зі слів Батька та Пасербиці. Дівчина розповідає, як намагалася допомогти Матері й осиротілій родині та спробувала шукати роботу кравчині. І мало не стала жертвою звідниці — господині дому розпусти Мадам Паче, яка замість примірки влаштувала їй побачення з «клієнтом» (Батьком, котрий, давно будучи самотнім, прийшов шукати сексуальної втіхи у повій, у той заклад — нібито кравецьку майстерню, яким розпоряджається Мадам Паче). Тобто першим «клієнтом» дівчини, яку штовхають на шлях повії, мало не став власний Батько, без якого вона виросла і тепер докоряє йому за це. Втручання Матері завадило зустрічі. Цей епізод розігрується «в ролях», участь беруть і персонажі, й актори, а Суфлер пробує записати слова персонажів. Актори розігрують сцену на свій лад, з

іншими інтонаціями та жестами, ніж пропонували персонажі, і ті висловлюють своє невдоволення — адже вони знають те, що було, краще — це було їхнє життя! Однак передати його таким, як їм хочеться, неможливо, до того ж неможливо вичленити з численних версій істинну. Нарешті в розпалі суперечок на сцену вривається неочікувана (в авторських ремарках указана як така, що «з'являється пізніше», а в назві п'єси не вказана як сьомий персонаж!) — сама Мадам Паче. П'єса закінчується несподівано, як і почалася, коли персонажі спохоплюються, що, поки вони були зайняті «репетицією», загинули діти, полишені на самих себе: Дівчинка втопилася в басейні, де не могло бути води, а Хлопчик застрелився з бутафорського револьвера. У фіналі директор і Актори з розпачем волають, що смерть — справжня!

Схожі прийоми «театру в театрі» Л. Піранделло використав у п'єсі «Кожен на свій лад»: там дві дії та дві хорових інтермедії; в інтермедіях глядачі, критики й літератори обговорюють те, що перед ними щойно відбувалося на сцені. Ідеться про життєву драму актриси Делії Морелло, яка зрадила своєму нареченому, котрий внаслідок цього покінчив самогубством. Факт самогубства отримує протилежну інтерпретацію двох друзів. Щось схоже відбувається й у п'єсі «Сьогодні ми імпровізуємо».

Пізній етап творчості Піранделло-драматурга представлений п'єсами-притчами (автор називав їх «міфами»): «Нова колонія» (1928), «Лазар» (1929), «Гірські велетні» (1936). Ці п'єси одверто несценічні, дійсність у них постає через міфічні алегорії та символи. У період 1928-1933 рр. драматург жив переважно в Німеччині, оскільки змушений був із ганьбою покинути Італію після розпаду трупи в «Театро д'арте» (тобто «Художньому театрі»), який очолив у 1925-1928 роках та з яким об'їздив з успішними гастрольми цілий світ. Прем'єршею театру була талановита молода актриса Марта Абба (1900-1988) — остання любов Піранделло. Фашистський уряд так і не надав театрові обіцяних державних дотацій та всіляко цькував його керівника, зате згодом письменникові ставили у вину співробітництво з фашистами (через те в Радянському Союзі його довго не публікували і не вивчали).

В основі театру Л. Піранделло — його розуміння життя та людини. Два головні складники його драматургії — інтелектуально-

філософська драма й умовний гротескний балаган, а новаторство драматурга полягає в тому, що він відмовився від двох звичних для тодішньої драматургії речей: логічно зумовленого розкриття характерів та послідовного розвитку сюжету. Він остаточно змінив реалістичну драму на драму ідей, не ламаючи при тому традиційну форму. Через те у формулюванні Нобелівського комітету було таке визначення: письменника нагородили «за творчу відвагу й винахідливість у галузі драматичного та сценічного мистецтва»⁴¹.

Загалом театр Л. Піранделло — театр не характерів, а ситуацій. Ситуація наділена структуротвірною функцією. А от характери не запам'ятовуються, бо вони не настільки важливі. Отже, художні та ідейні особливості інтелектуальної драми у Л. Піранделло такі:

- герої представлені поза соціальними вимірами; художника цікавить внутрішній світ персонажів, але він, зрештою, залишається таємницею, оскільки герої перетворюються на «маски» — іпостасі «вічних станів» людської природи (наприклад, у п'єсі «Шестеро персонажів...» Батько втілює каяття, Мати — скорботу та відчай, Пасербиця — бажання помсти, Син — зневагу, діти — невинність тощо); гротесковість «масок» підкреслюється їхньою *схожістю* із життєвими прототипами, але це не схожість реалістичних персонажів (персонажів міметичного типу);
- за масками проглядає плинна, нестала, мінлива, зрештою — невловима природа людської душі, яку неможливо розкрити до кінця;
- гостросюжетний характер конфлікту обернений до вічних проблем — передусім важливий мотив відчуження, виражений через зіставлення реальності та ілюзії; постійний мотив конфлікту — відносність істини, цінностей, хистка межа між дійсністю та ілюзією; реальний та ілюзорно-фантастичний плани дії зміщені;
- п'єси будуються на парадоксальних ситуаціях, що показують тотальний розпад особистості та її зв'язків із суспільством;
- розвиток дії у п'єсах призводить до трагічних розв'язок; кожна розв'язка — відкрита (у сенсі відкритості екзистенційних

⁴¹ Див.: Луков В. Піранделло, Луїджі // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 2: Л-Я / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. С. 341.

проблем буття, які піднімаються на новий щабель розвитку), вона спонукає глядача до переоцінки цінностей, до переосмислення показаних колізій⁴².

Українською мовою твори Л. Піранделло перекладаються від кінця 1980-х; їх перекладали Галина Бережна, Анатолій Перепадя, Лесь Танюк, Оксана Пахльовська, Мар'яна Прокопович та інші.

Контрольні питання:

- Чому напрям, представлений в Італії творчістю Габріеле д'Аннунціо, називають естетизмом? Кого ще з митців — представників цього напрямку — ви знаєте?
- Із ким з українських митців та діячів культури, на вашу думку, можна порівняти Габріеле д'Аннунціо (зокрема за наявністю декадентської тематики, суперечливих етичних ідей тощо)?
- Чому Леся Українка не так високо ставила творчість д'Аннунціо, як більшість її сучасників, котрі ним захоплювалися?
- До якого напрямку можна віднести творчість Луїджі Піранделло?
- Як співвідноситься творчість цих митців-сучасників із веризмом?
- Які паралелі між українською літературою та італійською в епоху порубіжжя (помежів'я XIX-XX століть) можна провести?
- Чи можна вважати Піранделло-драматурга авангардистом?
- Чи можна вважати його модерністом і чому?
- У чому полягає новаторство Піранделло як драматурга і як прозаїка?
- Що означає «гуморизм» у концепції Л. Піранделло?
- Чому Л. Піранделло називають проєкзистенціалістом?
- Чому цей письменник у своїх творах часто звертався до тем смерті, самотності, відсутності людського взаєморозуміння?
- Як використані маски у драматургії Л. Піранделло?
- Що означає прийом «театр у театрі» та як він використаний драматургом Піранделло?
- Чи можна порівняти з кимось з українських письменників італійця Луїджі Піранделло?

⁴² Див.: Молодцова М. М. Луїджі Піранделло: [монографія]. Ленинград: Искусство, 1982. 215 с.; Зуккер І. Д. Драматургічна концепція Луїджі Піранделло: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 — література зарубіжних країн / Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Київ, 1997. 22 с. URL: <https://cheloveknauka.com/v/480575/a#?page=1> (доступ: 06.08.2022).

Перша світова війна та розвиток модерної літератури у 1920-1930-х рр. Німеччина, Франція, Австрія, Англія

1. Тема Першої світової війни в літературі та «втрачене покоління». А. Барбюс — Е. М. Ремарк

* Перша світова війна у літературі. Книга А. Барбюса «Вогонь» (1916 р.), її суспільне та художнє значення. * Виникнення літератури «втраченого покоління», її еволюція, вплив на світову культуру. * Роман Е. М. Ремарка «На Західному фронті без змін» (1929). Поетика (композиція, нарративні особливості, сюжет). Доля героїв. Тема відчуження. Антимілітаристська гуманістична спрямованість роману. * Розвиток теми Першої світової війни у 1920-1930-х рр. Паралелі з українською літературою (Осип Турянський та ін.).

«Утрачене покоління» (англ. *lost generation*) — таке визначення застосовується щодо західноєвропейських та американських митців, котрі виразили у своїй творчості трагічний досвід пережитого на Першій світовій війні 1914-1918 рр., пов'язавши його із критикою буржуазної цивілізації, загостреним сприйняттям руйнування гуманістичних ідеалів, відчуження людини в суспільстві. Було би неправомірним спрощенням ставити знак рівності між творчістю представників цього покоління і темою Першої світової війни у літературі — ці поняття часто перехреснюються, але вони не тотожні. До «втрачених» належать не всі письменники, які писали про Першу світову війну (наприклад, ні Анрі Барбюса, ні Ярослава Гашека сюди не відносимо), а «втрачені» писали не лише про неї.

Вислів «втрачене покоління» вперше з'явився в 1926 р. в епіграфі до роману молодого на той час американського прозаїка Ернста Гемінгвея «Фієста. І сходить сонце», де так було названо молодих чоловіків, котрі, виживши на фронтах Першої світової, не могли повернутися до нормального життя. Визначення письменник узяв у своєї колеги Гертруди Стайн, теж американської письменниці (із середовища паризької інтернаціональної богеми), котра сказала

Гемінгвееві про нього самого та його ровесників-ветеранів: «Усі ви — втрачене покоління», — маючи на увазі настрої цих людей, їхній світогляд, сформований побаченням на війні, який заважав їм бути по-справжньому молодими, успішними, безжурними, сповненими надій. Повернувшись живими, вони назавжди розлучилися з надіями, оскільки пережили свій воєнний досвід як безповоротну втрату ілюзій щодо прогресу, гуманізму, демократії, кращого майбутнього і т. п. — так званих «ідеалів», притаманних передусім молоді.

Настрої, схожі на світовідчуття представників «втраченого покоління» — переповненість відчаєм, болем, тугою, безнадією, — згодом знайдуть розвиток у розчаруваннях «розбитого покоління» (The Beats / бітники) — того, котре вступатиме у творче життя після Другої світової війни (1939-1945). Міжвоєнний і повоєнний періоди розвитку світової культури пов'язані саме з цими кризовими настроями.

Перша світова війна стала своєрідним порогом у житті цілого цивілізованого світу: назавжди відокремила декадентську епоху — помежів'я XIX — XX ст., з його передвіщеннями «кінця світу» та «занепаду Європи» — від епохи так званого «високого модернізму», тобто міжвоєнного двадцятиліття, яке стало особливим етапом у розвитку світової культури. Тому вивчення міжвоєнного періоду світової історії літератури варто почати із теми «Література втраченого покоління».

Війна 1914-1918-го була не просто виснажливою, кровопролитною, жорстокою і грабівницькою (як будь-яка війна), оскільки це була всесвітня за масштабом бійня за фінансові та політичні інтереси правлячих кланів у провідних державах тодішнього світу (передусім європейських, хоча фактично зачепила всі континенти). Вона стала вододілом у масовій людській свідомості, на всіх рівнях світової культури. Після декадентського ніби награного «розчарування» крах ідеалів прогресу та гуманізму був катастрофічним — справжнім, болісним і важким. Війна сприяла політизації культури, викликала поляризацію позицій митців: одні, захопившись «патріотичною» пропагандою в себе на батьківщині, ставали на бік шовінізму й мілітаризму, інші проголошували себе пацифістами, ще інші вибирали ліві радикальні політичні партії (комуністичні партії у країнах Європи й Америки) та приєднувалися до

їхньої антивоєнної пропаганди; однак країна, де комуністична партія (російські більшовики) захопила владу у жовтні 1917 р., провадила не менш агресивну політику, ніж «імперіалісти», проти яких вона вела пропагандистську війну напередодні більшовицького перевороту й після нього.

Політичний радикалізм у середовищі творчої інтелігенції після Першої світової війни стрімко зріс: він дає себе знати у творчості багатьох митців світового рівня. Серед письменників міжвоєнного періоду радикально лівими стали Анрі Барбюс, Луї Арагон, Ромен Роллан, Ептон Сінклер, Джон Рід, Теодор Драйзер, Мартін Андерсен Нексе, Бертольд Брехт, Ліон Фейхтвангер та ін. — ті, хто згодом симпатизував російським більшовикам та став прихильником СРСР. Але були й такі визначні митці, у тому числі серед старших, дуже відомих (Кнут Гамсун, Луїджі Піранделло, Габріеле д'Аннунціо, з молодших — Езра Павнд, Філіппо Томмазо Марінетті, Ернст Юнгер, Луї Селін, Джон Дос Пассос та ін.), чий радикалізм схилив їх на бік «правих», тобто ніби до консерватизму, а згодом неминуче приводив до симпатій нацистам та іншим представникам націоналістичних політичних доктрин. У результаті — дехто з цих митців (К. Гамсун, Е. Павнд, Л. Селін та ін.) після Другої світової війни був засуджений за колабораціонізм із нацистами.

До «втраченого покоління» відносять представників різних національних культур, тобто їх не можна назвати представниками єдиного «напряму» і навіть єдиної теми. Не всі писали про Першу світову війну, хоча спершу в рецепції критиків-сучасників їх виділила серед інших митців саме вона. Розвиваючись спонтанно, у різних національних літературах представлена по-різному, тема не стала визначальною для покоління тих, що стали творцями під її впливом, зате «втрачених» об'єднує причетність до схожого воєнного досвіду та трагічний світогляд, що виразився у властивому майже всім пафосі стоїчного героїзму або зухвалого цинізму, протиставленого буржуазним ідеалам старої доброї Європи, міщанським смакам декадентів, котрі «втраченими» сприймалися відчужено, поставали в сатиричному відображенні. Одним із гострих конфліктів у «втрачених» є конфлікт поколінь, що поєднувався із проникливим ліризмом (тобто у прозі — суб'єктивізмом, автобіографізмом особливого кшталту тощо).

Найбільш талановитими сатириками і водночас психологами у прозі, сповненій «чорного ліризму» (вираз, який французька критика часто вживала стосовно Луї Селіна), вважають англійця **Річарда Олдінгтона** (Richard Aldington, 1892-1962) з його романом «Смерть героя» (1929), американців **Джона Дос Пассоса** (John Roderigo Dos Passos, 1896-1970) — автора романів «42-а паралель» та «1919» із трилогії «США» (1930, 1932; третя частина «Великі гроші» — 1936), **Френсіса Скотта Фіцджеральда** (Francis Scott Key Fitzgerald, 1896-1940) — роман «Великий Гетсбі» (1926), **Ернста Генмінгвея** (Ernest Miller Hemingway, 1899-1961) з його першими романами та збірками оповідань 1920-х років, француза **Луї Фердінана Селіна** (Louis-Ferdinand Céline, 1894-1961) — романи «Подорож на край ночі» та «Смерть на виплат» (1930, 1936). Це і є золотий фонд літератури «втраченого покоління». Крім того, у багатьох світових культурах є свої канони вивчення «втрачених» та теми Першої світової війни. Зокрема в Україні воно почалося лише за часів незалежності, оскільки в СРСР термін не вживався, а про Першу світову війну згадували вряди-годи.

Усі ці різні письменники (вище названі) писали не лише про війну, однак реквієм цілому поколінню, котре молодим потрапило у її смертоносний вир, і вирок епосі позитивізму пов'язують саме з їхньою творчістю. Водночас тема Першої світової включає і полемічний роман французького журналіста й поета-фронтовика Анрі Барбюса «Вогонь» (1916), і знаменитий сатиричний роман чеського журналіста Ярослава Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка на Першій світовій війні» (1923), хоча до покоління «втрачених» їх не відносять тому, що вони були старшими і представляють позитивістську генерацію митців (сформовану суспільними ідеалами й естетичними смаками ще XIX — найбільш «позитивістського» — століття) та реалістично-сатиричну прозу з її «масовими» героями. Індивідуалізм, притаманний «втраченим», — то не їхній світогляд, а реквієм — не їхній жанр. З іншого боку, модерний роман Германа Гессе «Степовий вовк» (1926), у якому йдеться про Першу світову війну, теж не всі дослідники відносять до літератури «втрачених», хоча в ньому представлено героя-індивідуаліста й пацифіста. Тобто визначення «втрачене покоління» досить вибіркоче.

Однак воно зручне, коли говоримо про молодших письменників (народжених у кінці XIX — на початку XX століття), котрих підштовхнув до літературної творчості саме досвід, пережитий на фронтах Першої світової або бодай пов'язаний з воєнними подіями, зі змінами у людській свідомості, які спричинила страхотлива воєнна катастрофа — не випадково ж її називають Першою світовою. Ідеологам радянської культури ці терміни (і Перша світова війна, і «втрачене покоління») здавалися підозрілими, через те довгі десятиліття в радянських підручниках, енциклопедіях, спеціальних дослідженнях вони не фігурували. Здебільшого й досі в російських підручниках нема спеціального розділу про літературу «втраченого покоління»⁴³.

Почнемо порівняльний огляд з роману «Вогонь» Анрі Барбюса (Henri Barbusse, 1873-1935). Цей письменник потрапив на фронт уже зрілою людиною (у травні 1914-го йому виповнилося 37 років). Він народився в родині професійного літератора-журналіста. У Сорбонні отримав філологічну освіту. Працював як журналіст, був автором віршів і прози декадентського кшталту (1895 — збірка віршів «Плакальниці» / «Pleureuses», 1903 — перший роман «Благаючи» / «Les Suppliants»). Під впливом найавторитетніших старших французьких письменників — Е. Золя та А. Франса — молодий Барбюс захопився ідеями пацифізму. Активно цікавився «справою Дрейфуса», яка сколихнула французьке суспільство в кінці XIX ст., похитнувши стереотипи традиційного «патріотизму». У творчості Барбюса з'явилися широкі соціальні мотиви: у 1908 був опублікований його роман «Пекло» («L'Enfer»), «енциклопедія людського страждання»⁴⁴. Дія відбувається в готелі, де один із мешканців спостерігає за життям інших пожильців. Прийоми обрамлення в композиції та натуралістичних описів письменник буде використовувати й надалі. Відданим учнем і шанувальником Е. Золя він залишиться до кінця життя — про це свідчить його

⁴³ Див.: История немецкой литературы: В 3 т. Москва: Радуга, 1986. Т. 3: 1895-1985 / пер. с нем.; общ. ред. А. Дмитриева. 465 с. URL: https://imwerden.de/pdf/istoriya_nemetskoj_literatury_tom3_1983.pdf (доступ: 19.09.2021). Термін «втрачене покоління» у цій капітальній праці не вживається. Див. також новий підручник: Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под. ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. 632 с.

⁴⁴ Фомін С. Барбюс, Анрі // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Шавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 1: А-К. С. 100.

літературно-критична книга, присвячена метрові — «Золя» (1932), написана у жанрі «літературної біографії».

По-справжньому А. Барбюс став відомим завдяки фронтовому романові «Вогонь» («Le Feu»), котрий почав публікувати у 1916 р. частинами, у фронтових газетах. Він написав його, перебуваючи на фронті та лікуючись у госпіталі після поранення. Потрапивши у 1914 році на фронт добровільно, рядовим солдатом (хоча був немолодим і слабкого здоров'я), Барбюс опинився в новому для себе середовищі — переважно його нові товариші були в дофронтовому житті селянами, робітниками, майстровими, дрібними службовцями; тобто це був простолюди, серед якого шовіністична урядова пропаганда переможної війни не користувалася успіхом. Барбюс же після оголошення війни був певний, що настає остання битва демократії та свободи (її втіленням була Франція) з феодалізмом та варварством (її уособлювала ворожа Німеччина зі союзниками). Оскільки й за рік, і за два війни не видно було кінця-краю, а страждало передусім мирне населення (його «низи») та рядові фронтовики, більшість солдатів швидко підхоплювала «ліві» ідеї.

А. Барбюс не розлучався на передовій із записником, де занотував епізоди бойових дій, картинки фронтового окопного життя, «солоні» жарти бійців, їхню особливу мову. Так виростав найголовніший твір письменника і найвідоміший у світі роман, який розповідав про Першу світову те, що переживали мільйони — роман «Вогонь». Це водночас і соціологічне дослідження, написане очевидцем, і літературно-художній документ епохи, і вчинок письменника-громадянина. Опублікований окремими розділами в соціалістичній газеті «Евр» (від 3 серпня до 9 листопада 1916 р.), хоча й із купюрами через військову цензуру, роман став сенсацією. Уже 15 грудня 1916 р. вийшов окремою книгою у видавництві «Флам-маріон», а до початку липня 1918 р. (тобто приблизно до того часу, коли почалися переговори про мир) у Франції його надрукували різними виданнями понад 200 тис. примірників — на той час це був шалений успіх. У 1916 році письменникові присуджено Гонкурівську премію за... 1914 рік.

Роман незабаром був перекладений багатьма мовами, у тому числі російський переклад з'явився вже в 1918 р., був опублікований із передмовою М. Горького, отримав схвальну оцінку В. Леніна й

невдовзі (і надовго) став «канонічним» у скарбниці так званої літератури соцреалізму, існування якої в країнах Заходу радянські літературознавці всіляко намагалися обґрунтувати аж до розвалу Радянського Союзу, посилаючись на твори таких відомих письменників, як А. Барбюс. М. Горький назвав книгу «страшною й радісною»; Ленін визначив її задум як «перетворення... обивателя... в революціонера саме під впливом війни».

Доля французького письменника та його спадщини на його ж батьківщині склалася неоднозначно: А. Барбюс залишився швидше в історії літератури, ніж серед незабутніх класиків — першорядних майстрів французької прози першої третини ХХ століття, серед яких незмінно називають, наприклад, його молодшого колегу-фронтівика Луї Селіна, автора роману «Подорож на край ночі» («*Voyage au bout de la nuit*», 1932).

Роман «Вогонь» жанрово не був традиційним романом: він має сюжетно-композиційну та оповідну структуру, яка нагадує щоденникові записи, згруповані в збірку фронтових епізодів-нарисів. Має підзаголовок «щоденник взводу» і присвяту фронтовим друзям автора, які загинули «*побіля Круї та на висоті 119*»⁴⁵ (уже з посвяти бачимо, що твір містить документальні елементи: топографічні назви, реальні імена, вказує на реальні події тощо). Складається з 24-х розділів, кожен з яких має назву і з іншими розділами пов'язаний не так подіями, як спільними героями й ситуаціями, що показують звичайних солдат в умовах фронтових буднів — в окопах, госпіталях, у бруді, вошах, крові, смерті... Здебільшого розділи й епізоди в них розгорнуті не сюжетно, а нарисово; усі разом об'єднані часом — від моменту оголошення війни дія триває кілька років, приблизно років два, до того часу, коли солдати, сповнені відчаю, починають думати про закінчення війни, — та місцем дії (на фронті або в близькому тилу воюючої французької армії). Дія, по суті, не розвивається через події, а ніби топчеться на місці й повертається до тих самих або гротескно змінених, тератодальних (від грец. «потьора») мотивів чи ситуацій. Наприклад, мотив «любов — тлін / прах» представлено в розділах V та XVII через образ

⁴⁵ Див. укр. пер.: Барбюс А. Вогонь (щоденник взводу): роман / пер. з фр. Микола Терещенко; вступ. ст. Д. С. Наливайко. Київ: Молодь, 1974. 303 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Barbuis_Anri/Vohon/ (доступ: 29.07.2022).

жінки-«лани» Елоді, яку закоханий у неї солдат Ламюз через кілька місяців після зустрічі, коли спробував нею заволодіти, знаходить мертвою — напівзгнилим смердючим трупом.

Внутрішній, смисловий зв'язок розділів та епізодів забезпечено цілеспрямованістю авторської оповіді: кожен епізод доповнює загальну картину війни — таку, якою її бачать французькі солдати на фронті. Не маючи змоги вирватися із замкнутого кола страждань, хаосу, несправедливості, полишені на самих себе та ласку долі, вони починають задумуватися над тим, хто винен у їхніх стражданнях та як їх припинити. Перший та останній розділи мають метафоричні назви — «Видіння» й «Зоря» — і несуть тенденційний зміст: у вступному розділі оповідач каже, що найпрозорливіші уми хворої Європи ще на початку війни передбачали її злочинність, а в кінці показує звичайних солдат готовими до бунту проти урядів, які розв'язали війну та наживаються на ній, проти можновладців, які загнали мільйони людей в окопи і змусили вбивати один одного на тих полях, що їх такі ж прості люди віками плекали своєю працею.

Головний герой роману А. Барбюса — багатоліка солдатська маса, у минулому трудовий люд. Персонажі загалом мало індивідуалізовані, здебільшого представлені нарисовими засобами, а не засобами сюжетного епічного письма. Персонажів зближує з оповідачем спільна фронтова доля, і вони діляться з ним своїми тривогами, надіями, довіряють йому найпотаємніше, сподіваючись, що він напише про них, зробить осмисленими ті страждання, які вони разом переживають: *«Послухай... Ти от пишеш книжки... Ти потім напишеш про солдат, розкажеш про нас?»* — звертається один із товаришів до оповідача [розділ XIII — «Грубі слова»]. Оповідач мало виділений із солдатської маси, він називає себе то «я», то «ми», подеколи створюючи ілюзію колективної оповіді.

А. Барбюс майстерно відтворив стан «колективного» героя — героя-маси, не рівнозначної сумі окремих її складових. Він змусив кожного персонажа говорити своєю мовою, вмістивши численні діалоги та полілоги. Увів в оповідь елементи репортажу, вживаючи переважно дієслівні форми теперішнього часу. Мова персонажів містить елементи арго і просторіччя (пізніше їх значно ширше використовуватиме Луї Селін, поширивши й на мову оповідача),

що на той час було для французької літератури нечуваним, скандальним кроком у реформації літературного стилю. У предметно-образній тканині роману присутні натуралістичні деталі. Сучасна українська дослідниця Оксана Радавська показала у романі «Вогонь» експресіоністський стиль⁴⁶.

А. Барбюс чесно й сумлінно виконав свій моральний обов'язок перед однополчанами: він показав війну так, що викликав проти неї огиду й гнів людей доброї волі, змусив задуматися й тих, котрі були засліплені стереотипами героїчного кітчу й не готові сприймати страхітливий бік дійсності. Тим самим він доклав свій голос до тих голосів, які змінювали суспільну думку в охопленій війною Європі: якщо напередодні Першої світової більшість інтелігенції в європейських країнах захоплено вітала оголошення війни урядами своїх країн (тих, чий голос не зливався з цим злагодженим хором, як от молодий Герман Гессе, всіляко цькували свої ж співвітчизники), то в 1916-1918-му прихильників продовження війни серед інтелектуальної еліти залишалося все менше й менше.

Після війни А. Барбюс продовжив антивоєнну тему в новому романі — «Ясність» («Clarté», 1919), заснував журнал з однойменною назвою. У 1923 р. він вступив у комуністичну партію Франції, став одним із її найактивніших пропагандистів. Його подальший письменницький доробок в основному публіцистичний і є зразком так званої ангажованості (ідеологічно визначена, соціально замовлена діяльність). Він виступав проти розважального мистецтва, камерності й асоціальності в літературі. Ідеалом для нього стало мистецтво революційного пролетаріату. Письменник неодноразово приїздив до СРСР; будучи палким прихильником радянської країни, пропагував її «прогресивний» образ та її провідників, зокрема написав публіцистичні книги «Росія» (1930) та «Сталін» (1935).

Українською мовою книги Барбюса перекладали Микола Терещенко, Елеонора Ржевуцька, Іван Дзюб та ін. Уперше переклад роману «Вогонь» опубліковано в 1969 р.⁴⁷

⁴⁶ Див.: Радавська О. М. «Поетика вогню»: експресіоністський стиль французької воєнної прози: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 — теорія літератури. Чернівці, 2016. 20 с.

⁴⁷ Барбюс А. Вогонь: роман. Оповідання / пер. з фр. М. Терещенко, Е. Ржевуцька, І. Дзюб; упоряд., авт. передм. Д. Наливайко. Київ: Дніпро, 1969. 339 с. («Вершини світового письменства», т. 4); Барбюс А. Вогонь (Щоденник взводу) / пер. з фр. М. Терещенко; вступ. ст. Д. Наливайко. Київ: Молодь, 1974. 309 с. («Шкільна бібліотека»).

Для порівняння з А. Барбюсом, щоб показати різницю між антивоєнною ангажованою літературою і літературою «втраченого покоління», яку в радянських підручниках називали «паціфістською» та навіть «безідейною» й «песимістичною» (евфемізми замість «шкідливою»), доцільно розглянути роман німецького прозаїка **Еріха Марії Ремарка**, якого вважають одним із найяскравіших представників своєї генерації не лише в Німеччині, але й у цілому світі.

Загалом німецька література міжвоєнного періоду представляє тему Першої світової дуже широко; у ній є і представники старшого покоління — Альфред Дьоблін (Alfred Döblin, 1878-1957; автор знаменитого роману «Берлін. Александерплац», 1929), Арнольд Цвайг (Arnold Zweig, 1887-1968; найвідоміші твори про Першу світову — романи «Суперечка про унтера Гришу» 1927, який приніс йому світову славу, та «Виховання під Верденом» 1935, з циклу «Велика війна білих людей»). Ці письменники тяжіють не до класичного реалізму чи натуралізму, як Барбюс (у Франції) або Ярослав Гашек (у Чехії), а до найпотужнішого напрямку в німецькомовній культурі першої половини ХХ століття — експресіонізму, розквіт якого почався ще в передвоєнне десятиліття і втягнув у свою орбіту майже всіх талановитих митців.

Е. М. Ремарк (справжнє ім'я Erich Paul Remark, 1898-1970; для псевдоніма письменник взяв французьке написання свого прізвища — воно за походженням гугенотське — та змінив ім'я: Erich Maria Remarque) походив з родини палітурника, власника невеликої книгарні. У 1914-му йому виповнилося шістнадцять. У 1915-му він ще встиг вступити до вчительської католицької семінарії — про вчительську освіту для сина мріяли його батьки, однак Еріх не закінчив навчання, піддавшись загальному психозові «добровільного героїства». Через рік (1916) він пішов на фронт добровольцем буквально зі шкільної лави, як і більшість однокашників та ровесників, — пізніше подібною біографією він наділить своїх юних героїв у романі «На Заході без змін» і покаже, чим для них та добровільна війна обернулася.

До кінця війни Ремарк воював в окопах на Західному фронті; п'ять разів був поранений. Повернувшись після демобілізації, закінчив організовані Веймарською республікою курси для колишніх військовиків — єдиний привілей, який влада надавала для

своїх «героїв», котрі не мали професії, бо вчитися по-справжньому не було змоги. У Німеччині, яка після війни, як переможена сторуна, мусила виплачувати великі контрибуції, життя було голодним, безробіття лютим, інфляція галопувала.

Ремарк заробляв на життя чим міг: учителював у народній школі, тесав камінь у майстерні надгробків, грав на органі у психіатричній лікарні, працював то бухгалтером, то комівояжером, то редактором у рекламному видавництві. У 1923 року перебрався до Берліна, став водієм-випробувачем у фірмі з виробництва автомобільних шин. Згодом став спортивним журналістом. У 1925 році одружився з колишньою танцівницею. Шлюб виявився невдалим — через п'ять років сім'я розпалася. Щоправда, у 1938 році Ремарк ще раз одружився з тією самою жінкою — на цей раз фіктивно, щоби дати їй можливість виїхати з фашистської Німеччини до Швейцарії, а звідти у США. Тим самим він урятував колишню кохану — вона була єврейкою. Із 1932 року Ремарк жив поза батьківщиною до кінця життя, помер у м. Локарно у Швейцарії.

Він писав художню прозу ще на початку 1920-х, але перші спроби не приносили ні заробітку, ні успіху. Визнання прийшло після публікації третьої книги — роману «На Західному фронті без змін» («Im Westen nichts Neues», 1929), який вважається кращим і є найвідомішим у чималому літературному доробку письменника. Ще в 1928 році літературний талант початківця оцінили, він обійняв посаду заступника редактора популярного журналу «Sport im Bild». Роман «На Західному фронті без змін» приніс Ремаркові справжній успіх; упродовж одного року був перевиданий загальним накладом 1,2 млн. примірників. Одразу ж був перекладений більшістю світових мов, і тираж сягнув 8 мільйонів. Загалом за видавничими мірками це був найбільший літературний успіх першої половини ХХ століття. У 1931 р. вийшов роман Ремарка «Повернення» («Der Weg zurück»), пов'язаний із попереднім спільними персонажами та ідеєю.

Однак у 1932 році різко погіршилося здоров'я молодого письменника, він виїхав на лікування до італійської Швейцарії (курорт Порто-Ронко). Там дізнався про нацистський переворот, про публічне спалення своїх книг (нацисти зневажали і цькували його за пацифізм, як і комуністи) і позбавлення німецького громадянства.

Так почалося вигнання. Він не припиняв літературної праці, публікував роман за романом (особливого успіху зазнав і досі популярний роман «Три товариші», 1937), працював над екранізацією своїх творів, співпрацюючи з Голівудом. Для цього довелося переїхати до США. Ще у 1930-ті рр. письменник познайомився зі знаменитою кінозіркою Марлен Дітріх, їхнє знайомство переросло в палку пристрасть. Однак згодом актрисі надокучив цей зв'язок, Ремарк відчув охолодження і розірвав стосунки.

У 1939 році Е. М. Ремарк переїхав до Лос-Анжелеса, де в 1942-му прийняв американське підданство. У 1954 році повернувся до Європи, лише вряди-годи навідуючись до США для переговорів із видавцями. Сталим місцем проживання письменника став той самий курорт Порто-Ронко, звідки він часто їздив до ФРН, спостерігаючи за життям колишньої батьківщини. У 1959 році одружився з актрисою Полет Годдар, колишньою дружиною Чарлі Чапліна. Від середини 1960-х і до кінця життя постійно жив у своєму маєтку в Порто-Ронко, уникаючи журналістів та не приймаючи відвідувачів. Останній роман «Тіні в раю» закінчив незадовго до смерті. Найпопулярнішими творами повоєнного доробку є романи «Тріумфальна арка» (1946), «Час жити і час помирати» (1954), «Чорний обеліск» (1956), «Позичене життя» (1958).

У 1929 році роман «На Західному фронті без змін» не випадково приніс письменникові світову славу. Саме він показав світові молоде покоління «втрачених» настільки виразно, сформулював їхнє життєве кредо настільки переконливо, що письменників різних країн — ровесників-колег Ремарка, які звернулися до теми Першої світової, — почали позначати цією умовною спільною назвою. До 1929 року спільність ніби не помічали — і раптом заговорили про цілу генерацію (публікація роману Ремарка співпала з появою ще двох знакових творів покоління «втрачених» у різних країнах — «Прощавай, зброе» Гемінгвея та «Смерть героя» Олдінгтона). Метою Ремарка було показати війну як індивідуальне переживання людини, тому він зосередив увагу не на зовнішніх обставинах перебування героїв на війні, а на психології. Війна очима молодих солдатів, яких вона неминуче знищує, навіть якщо їм пощастить уникнути смерті на фронті, — такою постала дійсність у книзі «Im Westen nichts Neues». Екзистенційний трагізм

досвіду молодого фронтовика і споріднює митців «утраченого покоління». Надалі Ремарк так чи інакше варіював у своїх творах вдало знайдений образ «шляхетного індивідуаліста», «романтика, який по-збувся ілюзій», побувавши на Першій, а потім і на Другій світовій.

Героя роману «На Західному фронті без змін» звать Пауль Боймер, йому 18-19 років, він воює на Західному фронті. Сюжетна дія показує його фронтове життя упродовж майже півтора року: від весни 1917-го до осені 1918-го. Ретроспективно змальовані ще деякі події з його біографії та його друзів — однокласників і товаришів у роті, щоб показати, як вони потрапили на фронт і як воюють. Роман складається із дванадцяти розділів, а розділи — з коротких епізодів, між якими нема видимого сюжетного зв'язку. Однак, на відміну від роману А. Барбюса, ці розділи є яскравими психологічними епізодами, разом вони показують війну в усіх по-життєвськи важливих для солдата-фронтовика обставинах: після атаки й напередодні нової, у бою й у госпіталі, із фронтовими друзями і з рідними у тилу і т. д.

Важлива особливість роману «На західному фронті без змін» — психологічна достовірність у змалюванні головного героя та його найближчих друзів. Тобто Пауль Боймер — психологічно близький до автора, і хоча події вигадані, показані вони близько до того, що пережив сам Ремарк та його ровесники-фронтовики в часи війни. До того ж оповідь ведеться від імені головного героя (так званий суб'єктивний спосіб нарації — *Ich-Erzählung*), лише в епілозі (останні кілька абзаців останнього розділу в романі) несподівано стає третьоособовою — авторською. Таким чином повідомлення про смерть Пауля Боймера лунає несподівано й особливо трагічно: про свою власну смерть першоособовий оповідач не зміг би розповісти; отже, читаючи епізоди про загибель товаришів Боймера, сприйняті ним усе більш трагічно (особливо загибель Станіслава Катчинського), читач сподівається, що хоча б сам Пауль залишиться живим. Трагічна розв'язка роману не залишає надій на відновлення життєвої гармонії, справедливості, повернення до мирного життя.

Це і є настанова авторів «втраченого покоління»: вони бачать світ без ілюзій і не можуть повернутися до них.

Контрольні питання:

- Яка основна риса об'єднує різних письменників в умовну генерацію під метафоричною, літературного походження назвою «втрачене покоління»?
- Чи можемо погодитися з тезою, що «втрачене покоління» виділяємо не так за генераційною / віковою ознакою, як за світоглядною — його трагічний світогляд зумовлений розчаруванням в ідеалах попередників, зруйнованих війною?
- Чи можна вважати всі художні твори про Першу світову війну належними до «прози втраченого покоління»? Обґрунтуйте відповідь: чому (так чи ні)? Назвіть приклади.
- Яких письменників, котрі писали про Першу світову війну, не відносимо до «втраченого покоління» і чому? Назвіть їхні твори.
- Чому найяскравіші твори Е. М. Ремарка, Е. Гемінґвея, Р. Олдінгтона, Л. Селіна, присвячені темі Першої світової, які нині становлять скарбницю «прози втраченого покоління», вийшли майже одночасно — у кінці 1920-х років? Це випадковість чи закономірність?
- Що зближує роман А. Барбюса «Вогонь» із творами Е. Золя?
- Чому натуралістична описовість, документалізм, нарисовість, відсутність достатньо індивідуалізованих героїв у цьому романі А. Барбюса не завадили його широкому читачьому успіхові?
- Що споріднює романи Барбюса «Вогонь» та Ремарка «На західному фронті без змін», крім теми Першої світової?
- Що їх відрізняє із точки зору романної поетики?
- Чи є в романі «На західному фронті без змін» риси, близькі до поетики експресіонізму?
- Чим відрізняється поведінка А. Барбюса та Е. М. Ремарка у суспільному житті та чим це зумовлено?
- Чи вплинули політичні переконання письменників-ветеранів Першої світової війни на подальшу долю їхньої спадщини?

2. Франц Кафка та модерністська європейська проза

* Місце Ф. Кафки у світовій літературі. * Життєвий шлях митця, умови формування його світогляду. * Особливості сюжетно-образної системи у його новелах і романах. * Мемуаристика Кафки.

* Вияв сюрреалістського світогляду як творчого методу письменника. Стосунки Кафки з представниками експресіонізму та його місце серед сучасників.

«Навряд чи є у світовій літературі письменник, котрий із такою ж силою виразив свій страх перед життям, як Франц Кафка»⁴⁸, — вважав російський германіст Юрій Архипов. Ця думка досить поширена й повторюється нині чи не в кожному біографічному матеріалі про митця. Проте ближча до істини, на мій погляд, інша: «Мені здається, що у світовій літературі немає письменника, настільки чесного й відвертого з самим собою та світом. Кафка — надзвичайно цікавий і ні на кого іншого не схожий письменник», — стверджував в одному з останніх інтерв'ю (2006) інший відомий германіст, який чимало написав про Кафку ще в радянський час, — Дмитро Затонський⁴⁹.

Про празького письменника Франца Кафку, який прожив лише 41 неповний рік (Franz Kafka, 3.07.1883-3.06.1924) і залишався за життя маловідомим, помертньо написано у сотні разів більше, ніж становить уся його творча спадщина. І цей потік досліджень не міліє, до Кафчиних творів повертаються нові й нові дослідники — серед них знамениті філософи Вальтер Беньямін, Мартін Гайдеггер, Еріх Фромм, Моріс Бланшо, Альбер Камю, Ролан Барт та ін. Кафка вважається одним із найвидатніших модерних митців ХХ ст., його романи й новели, мініатюри-притчі, афоризми, щоденники та епістолярій видано його рідною німецькою мовою у 10 містких томах, перекладено всіма розвинутими мовами. Традиція українського перекладу почалася з 1960-х рр. — Євген Попович в УРСР, Іван Кошелівець із діаспори; плідно продовжується й нині — у 1990-х з'явилися українські переклади Кафчиних «Процесу», щоденників та епістолярію, здійснені Петром Таращуком та Олексою Логвиненком; роман «Замок» недавно перекладений Наталею Сняданко тощо. Кафчині твори навіть вивчають у школі — тобто він став хрестоматійним, не втративши своєї обраності й елітарності.

⁴⁸ Архипов Ю. Предисловие // Кафка Ф. Дневники и письма: пер. с нем. / предисл. и коммент. Ю. И. Архипова. Москва: ДИДИК-ТАНАИС, Прогресс-литера, 1994. С. 5.

⁴⁹ Франц Кафка. Складна ширість: [інтерв'ю] / Дмитро Затонський, Дана Романець // Україна молода. 2006. 2 вересня. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/746/169/27142/> (доступ: 16.09.2021).

Ф. Кафка — дивовижний, містичний письменник, його унікальні й неповторні особиста доля та творча спадщина нині вважаються показовою ланкою модерного мистецтва. Він є автором трьох незакінчених романів, кількох десятків оповідань та притч, котрі дуже неохоче віддавав до друку. За життя були півдесятка мало ким помічених публікацій. Перша у 1908 р. — 8 етюдів, котрі пізніше склали збірку «Споглядання», у 1912 р. надруковану в Ляйпцігу. У 1913 р. окремо публікувався розділ роману, згодом названого видавцем Максом Бродом «Америка», — розділ з'явився під назвою «Кочегар». У 1916 р., опубліковані новели «Вирок» та «Перевтілення». У 1919 р. з'явилася новела «У виправній колонії». Ще були публікації збірок оповідань «Сільський лікар» 1919 та «Голодар» / «Художник голоду» 1924 р. (цю останню автор правив у коректурі, але готову книгу так і не побачив).

Загалом оприлюднене за життя складає ледве 1/6 нині відомої творчої спадщини. Посмертно з'явилися публікації усіх трьох романів, великого щоденника (1910-1923 рр.), який вважається одним із найцікавіших пам'ятників світової мемуаристики, та кількох томів листів (у публікаціях їх ділять, головню за адресатами, на «Листи 1902-1924», «Листи до Феліції», «Листи до Мілени» та «Листи до Оттли й сім'ї», тобто до сестри та інших членів родини). За життя Кафку-письменника знали лише деякі його сучасники, із найвідоміших — Томас Манн, Герман Гессе, Франц Верфель, Роберт Музиль...

Слава прийшла посмертно й наростала в геометричній прогресії: наприклад, у Франції до 1939 рр. щорічно публікувалося в середньому 10 пов'язаних зі творчістю Кафки досліджень, а в 1945 році їх з'явилася 47 (за даними Майї Гот). Тобто Кафка став повною сенсацією в поважному науковому світі. Цю стрімку популярність та її всесвітні масштаби пояснюють тим, що творчість письменника виявилася пророчою, а Друга світова війна підтвердила Кафчині трагічні пророцтва. Особливо актуальними стали глобальні соціальні небезпеки: загроза тоталітаризму, розростання державної бюрократії, автоматизація людської поведінки — Кафка, по суті, попередив про їхню актуальність. Дослідник Ганс Маєр (Гамбург, 1962) пояснив причини популярності письменника саме його профетизмом.

Широкій популярності сприяли також Кафчині художні відкриття влади над людиною темних ірраціональних сил, наростання людського відчуження. Третя категорія причин популярності — особлива поетика, завдяки якій Кафчині твори мають великий емоційний вплив на читачів, оскільки володіють гіпнотичною, навіювальною силою. Але ставлення читацької публіки до Кафки різне: одні вважають його нудним і важким для сприймання, інші — надзвичайно цікавим. Ще раз звернемося до згаданого інтерв'ю Д. Затонського, який висловив цілком слушну думку: «Для того, щоб його [Кафку] зрозуміти, не треба мати якихось особливих знань, але потрібна здатність глибоко щось переживати, по-справжньому відчувати його мову. Кафка не писав складних речей. Він був абсолютно щирим у своїй творчості, але це було настільки своєрідне бачення світу, що не кожен його розумів»⁵⁰.

Бум популярності Ф. Кафки почався після Другої світової війни у США, перейшов до Західної Європи і в 1960-ті рр. зачепив навіть радянське літературознавство: про Кафку почали писати відомі германісти, зокрема Борис Сучков, Володимир Дніпров та Дмитро Затонський, його твори було перекладено російською (деякі й українською мовою), хоча в СРСР Кафку ще довго намагалися бачити крізь призму радянських ідеологем. Одна з найбільш стійких: Кафка, мовляв, — реаліст, який правдиво показав розпад буржуазної культури та викрив буржуазний лад. У світі Кафку сприймали «із точністю до навпаки» — як найпоказовішого модерніста: Еріх Бентлі (США) визначив його як предтечу сюрреалізму й «новітнього символізму», Жак Гішарну (США, 1955) назвав літературним пророком екзистенціалізму, і т. п.

Першим біографом Кафки (біографію опубліковано у Нью-Йорку 1937 року) та публікатором і коментатором його творів був його найближчий друг — празький письменник Макс Брод, пов'язаний з експресіоністськими колами; завдяки йому ми й маємо творчий феномен на ім'я Кафка. Справа в тім, що перед смертю Ф. Кафка залишив заповіт, у якому М. Брода призначив розпорядником своєї спадщини, а неопубліковані твори й усі особисті папери заповідав спалити не читаючи. Брод порушив заповіт: один за

⁵⁰ Франц Кафка. Складна ширість: [інтерв'ю] / Дмитро Затонський, Дана Романець // Україна молода. 2006. 2 вересня. URL: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/746/169/27142/> (доступ: 16.09.201).

одним опублікував усі три великі твори Кафки — романи «Америка» (1927), «Процес» (1925) та «Замок» (1926), а потім і щоденники, листи, афоризми. Поява Кафки на горизонті світової літератури завдяки старанням його близького друга стала сенсацією. Проте на довгі роки бродівські тлумачення задали певний тенденційний тон у цій появі. М. Брод бачив у Кафці варіант вихованого на містиці Кабали ідейного законовчителя, що схиляється перед незбагненною величчю грізного іудейського Бога. Очевидно, це дуже одностороннє трактування. Кафка не є іудейським пророком хоча б тому, що за життя не був ортодоксальним іудеєм, не знав ні ідишу, ні івриту, а єврейською культурою почав цікавитися лише в 1920-х роках.

Атмосфера зображеного у творах Кафки світу — хистка, пройнята страхом, вона діє на читача як страшний сон. Більшість дослідників вважає ці твори продовженням, фіксацією внутрішніх станів душі художника, видінь, у яких виявлялися болісні страхи перед дійсністю, притаманні письменникові з дитинства. Вони володіли його підсвідомістю й затьмарювали йому життя; виливаючи їх на папір, він тим самим звільнявся від комплексів. Подібний механізм творчості підлягає психоаналітичному тлумаченню, яке в літературознавстві ХХ століття є чи не найпопулярнішим. Тому й творчість Кафки давно вже стала рекордно популярною, не дивлячись на її елітарний характер. Пояснення страхів учені шукають у біографії автора, яка нині добре відома. «Можливо, у світі не було й немає письменника, у творчості якого власне життя і власна доля відігравали б настільки вирішальну роль, як у творчості Кафки. І не тому, що він до цього сильно прагнув — просто якимось так уже склалося. Він, мабуть, і сам не до кінця розумів, наскільки власна доля «керує» його творчістю. Кафку можна назвати письменником, створеним власною біографією. Водночас він ніколи не грав у житті ніяких ролей. Він був відвертим з усіма і в усьому, можливо, аж занадто...» — сказав Д. Затонський у згаданому інтерв'ю⁵¹.

Отже, звернемося до біографії письменника. Народився Кафка 3 липня 1883 р. у Празі в родині крамаря-бакалійника Германа Кафки. Батьки були асимільованими празькими / австрійськими євреями, спілкувалися в родині чеською (нею розмовляв батько; Франц теж добре володів чеською) та німецькою мовами. Франц

⁵¹ Там само.

отримав освіту в німецькій гімназії, а згодом закінчив Празький університет (із німецькою мовою викладання). За наполяганням батька вивчав юриспруденцію. Батько був сімейним тираном і досить обмеженою людиною; конфлікт із ним проходить червоною ниткою крізь біографію та творчість Франца Кафки — варто згадати хоча б новелу «Вирок». Батько був людиною практичною, зумів стати заможним підприємцем (у кінці життя мав власну бізнесову справу — торгівлю галантерейними товарами) і належав до тих батьків, хто, будуючи добробут родини власними руками, вже тому вважає її членів довічно собі зобов'язаними. Про стосунки з батьком найвиразніше свідчить відомий епістолярний документ, який у зібраннях Кафчиних творів подається під назвою «Лист до батька» (листопад 1919 р.).

Жорстокістю батька позначилося все життя в родині. Таке виховання мало плачевні наслідки для Франца: він втратив усяку довіру до себе, відчував себе винним, втратив здатність вільно говорити. У «Листі до батька» він згадує: *«Великим оратором я, звісно, однаково б не став, проте звичайну, вільну людську розмову все ж опанував би. Але ти дуже рано позбавив мене слова. Твоя погроза: «Жодного слова всупереч!» — і водночас піднесена рука супроводжують мене з давніх-давен. Ти наділив мене (коли мова заходить про твої власні справи, ти — чудовий оратор) манерою розмовляти із запинками й заїканням, але тобі й цього було мало, зрештою я замовк — спершу, мабуть, через упертість, а згодом тому, що при тобі я не здатний був ні думати, ні розмовляти»*⁵².

Жорстокість, гнів, несправедливість Германа Кафки увійшли в літературну історію. Так, найбільшим красномовним епізодом став «балконний» епізод, коли маленький Франц одного разу вночі попросив принести йому пити; Кафка згадував про нього в «Листі до батька» як про невинне дитяче вередування. Однак закінчилося воно тим, що батько підійшов до Франца, витяг його з ліжка, виставив у нічній сорочці на дерев'яний балкон, що виходив у двір, і залишив його там, замкнувши за ним двері.

Від жорсткого виховання страждав не тільки Франц, а й сестри. На дітей без кінця сипалися погрози, наприклад звичне «Я розірву тебе на шматки», — і вони були такі численні, що діти втра-

⁵² Кафка Ф. Романи, оповідання, щоденники, листи. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2012. С. 446.

тили їм рахунок. Дочки Еллі та Валлі так-сяк пристосувалися до батька; Еллі в молодості поспішила вийти заміж, щоб уникнути сімейної тиранії. Щодо Оттли, наймолодшої, то вона ще більше, ніж Франц, стала жертвою батьківського переслідування, звідки, безсумнівно, і виникли задушевність та дружній характер відносин, що склалися між нею та Францом. Звісно, при такому несправедливому батькові хлопчик шукав заступництва у матері.

Ф. Кафка в дитинстві бачив свою матір мало: весь день вона працювала в магазині і з'являлася лише пізно до вечері. Юлія Кафка любила свого старшого сина, який був єдиним, оскільки два хлопчики, котрі народилися після нього, прожили недовго. Вона служила певним бар'єром між своїм чоловіком і сином. Але що б вона не робила, завжди була ближчою до свого чоловіка, ніж до кого б то не було з дітей. *«Зразкова пара, — пише Кафка, — яка могла б збентежити всіх тих, хто хотів би їй наслідувати».* *«Моя мати, — зізнається він Феліції Бауер, — кохана рабиня мого батька, мого закоханого батька, який тиранить її».* У цієї доброї, слабкої, поступливої жінки (як показують кілька збережених її листів) кращі наміри зводилися нанівець і поглиблювали біду: батько не міг простити своїм дітям, коли вони ставали між ним і дружиною. Самотність навколо Франца Кафки посилювалася, сестри також не допомагали йому вийти з неї.

Звісно, не все в батьківській родині було таким похмурим, як можна побачити у сприйманні Франца. Нотатки Кафки про сімейні справи численні, а про школу, — навпаки, досить рідкісні. Біографи письменника відчують себе обділеними також при викладі перших двадцяти років його життя, після цього періоду їм допомагають його власні записи у *«Щоденниках»*. Першим біографам довелося звертатися до свідчень сучасників, які були близькі Ф. Кафці та ще живі. Кафка-підліток, Кафка-юнак був із тих, хто не надто помітний серед друзів.

У вересні 1889 року, коли Францові виповнилося шість років, його віддали у початкову німецьку школу на Флейшмаркт, поблизу м'ясного ринку. До школи його супроводжувала служниця; щоб трохи налякати дитину, вона погрожувала хлопчикові, що розповідь вчителю про всілякі дурниці, зроблені ним упродовж дня. Цю історію Кафка буде з гумором розповідати пізніше, але розповідь дале-

ко не гумористична: вона передає страхи його дитинства, почуття вини, невіри в себе. Не випадково він пізніше порівняє себе зі *«швидко витягнутим саджанцем»*, що був забутий на протягах життя.

Зовні життя Ф. Кафки — єдиного сина в заможній сім'ї, який не виправдав батьківських надій на успішне продовження бізнесової справи, складалося досить нудно й нецікаво. Закінчивши університет, Кафка більшу частину життя працював службовцем у конторах соціального страхування (страхування робітників від нещасних випадків), лікувався від туберкульозу, який проявився із 1917 р., і потай писав свої щоденники та твори, майже не публікуючи їх. Коли хвороба стала загрозою для оточення (1922), йому дали пенсію, на яку він лікувався в недорогих пансіонатах, в одному з них (неподалік Відня) і помер 3 червня 1924 року. Крім того, ще були нечисленні подорожі до Німеччини, Парижа, Швейцарії, Італії — як правило, із Максом Бродом. Були й стосунки з жінками: про них Кафка одверто писав у щоденнику (оскільки його щоденник — типовий автокомунікат, як кажуть нинішні дослідники мемуаристики, тобто текст, не розрахований на чужі очі, написаний для себе); вони відомі також із його листів. Адресатами головних масивів листування були Феліція Бауер (понад 500 листів) — одна з офіційних наречених Кафки (відомі три його спроби одружитися, проте далі заручин жодного разу не пішло) та Мілена Єсенська — чеська журналістка, з якою Кафку пов'язували любовні стосунки. У роки Другої світової війни вона загинула в концтаборі Равенсбрюк і відома як автор одного зі свідчень про цей табір⁵³.

Літературою Кафка почав цікавитися ще в гімназії. Дослідники біографи роблять висновки — зокрема на підставі щоденників — про його добре знання світової й німецької літератури, особливо поезії. Добре знав також французьку й чеську мови. Оповідання писав із 1904 р., тобто ще в університеті, однак справді письменником став із початком чиновницької кар'єри: служба давала змогу більшу частину дня (від 14-ї години) присвячувати собі. «Вільним» митцем він так і не став, хоча мріяв про це повсякчас. Входячи в коло празьких митців тодішньої доби (Франц Верфель, Оскар Баум, Макс Брод та ін.), Кафка вважав літературу своїм справжнім

⁵³ Усі сестри Кафки теж загинули у нацистських концтаборах у Польщі; дехто з племінників дивом урятувався. Батьки померли у 1930-х рр.

покликанням, однак його щоденники сповнені сумнівів щодо власного таланту. Наприклад, отримавши від видавця Ернста Ровольта пропозицію надрукувати збірку оповідань (ішлося про «Споглядання»), 7 серпня 1912 р. Кафка записує в щоденнику: *«Тривалі муки. Врешті написав Максаві, що не зможу довести до пуття решту речей, не хочу себе примушувати, і тому книгу не видаватиму»*⁵⁴. Однак 14 серпня 1912 року надіслав рукопис у Ляйпціг, де збірка невдовзі таки вийшла. Через два дні по тому, як рукопис був відісланий, у щоденнику з'явився запис: *«Якби Ровольт відіслав оповідання назад, я б їх знову замкнув так, ніби нічого не трапилося, і був би нещасливим не більшою мірою, ніж раніше»*⁵⁵.

Біографи пояснюють притаманні Кафці невпевненість у собі, підвищену рефлексивність та егоцентризм тиском середовища, в якому він формувався й жив. Кафка перебував у ситуації тотального відчуження, суть якого — некоріненість, ламінальність суспільного становища — німецький дослідник Гюнтер Андерс сформулював так: *«Як єврей, він не був своїм у християнському світі. Як індиферентний єврей — бо таким Кафка був спочатку, — він не був своїм серед євреїв. Як людина, котра говорить по-німецьки, він не був своїм серед чехів. Як єврей, котрий говорить німецькою, він не був своїм серед німців. Як богемець він не був цілком австрійцем. Як службовець по страхуванню робітників, він не цілком належав до буржуазії. Як бюргерський син — не цілком до робітників. Та й на службі він був не весь, бо почував себе письменником. Але й письменником він не був, бо віддавав усі свої сили сім'ї. Та «я живу в своїй сім'ї... чужіший, ніж найбільш чужий»* (остання фраза — цитата з листа Кафки до Феліції Бауер)⁵⁶.

Ф. Кафка не став у цій ситуації ні мізантропом, ні відлюдьком, ні задрісником, ні аутсайдером — у нього були вірні й віддані друзі, які високо його цінували, були жінки, котрі його любили (біографи докладно пишуть не лише про Феліцію Бауер, котра, будучи двічі покинутою нареченою, зберегла всі Кафчині листи, а й про Грету Блох — подругу Феліції, про незалежну красуню Мілену Єсенську, молодшу за Кафку на 12 років, про набагато молодшу

⁵⁴ Кафка Ф. Щоденники 1910-1923 рр. / упоряд. Макс Брод; пер. з нім. Олекса Логвиненко. Київ: Вид. дім «Всесвіт», 2000. С. 150.

⁵⁵ Там само. С. 152.

⁵⁶ Цит. за: Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів: [монографія]. Київ: Дніпро, 1972. С. 131-156.

доньку російських емігрантів Дору Діамант, яка віддано доглядала смертельно хворого письменника до смерті). У Кафчиній біографії можна знайти й безперечні докази того, що в нього не було підстав вважати себе невдахою на службі: він цілком успішно піднімався по службовій драбині. Цікаві спогади про Кафку в останні роки його служби залишив чеський журналіст Густав Яноух (1903-1968), який познайомився з письменником у 1920 р., будучи зовсім молодим, і щиро ним захоплювався, буквально записував кожне почуте від нього слово (книга «Розмови з Кафкою» видана набагато пізніше від їхнього знайомства — 1951 р.; ці спогади перекладені багатьма мовами, у тому числі й російською, опубліковані, з ними можна познайомитися у доступних нам виданнях). У спогадах Кафка постає цікавим співбесідником, уважним та делікатним другом, товаришеским та веселим у компаніях...

Відсутність яскравих зовнішніх подій у біографії Кафки контрастна до того напруженого внутрішнього життя, яким він жив насправді: воно постає у його щоденниках у всій складності, часом шокує читача непривабливим, прихованим від оточення боком. «Пригоди» цієї справжньої, невидимої за життя біографії показують складний і суперечливий образ обдарованої й душевно тонкої людини, яку буквально перемелювали жорна страхів і трагічних протиріч. Щоденники Кафки — головним чином розповідь про «зустрічі зі самим собою» (за виразом Д. Затонського). У них детально фіксуються буденні дрібниці сімейних негараздів, клопоти, тривоги щодо близьких та особливо щодо власного здоров'я, оповідаються сни або видіння наяву. Кафка часто пише про творчий неспокій, про нездатність творити. І зовсім немає записів, які би відбивали так звану «громадську позицію» автора, а суспільні події згадуються мимохідь.

Ось характерний приклад. 31 липня 1914 року Кафка записує новину про загальну мобілізацію і підсумовує: *«Тепер я отримаю в нагороду самотність. Навряд чи це можна назвати нагородою, самотність — це кара. Як би там не було, мене мало зачепила загальна біда, я сповнений рішучості, як ніколи. У пообідній час мені треба бути на фабриці, жити я буду не вдома, бо до нас переселиться Е. з двома дітьми [Еллі — Кафчина сестра, чоловіка якої мобілізували до війська, тому вона переїхала до батьків, щоб не*

витрачатися на дорогу квартиру — Н. К.]. *Але писати буду, не дивлячись ні на що, що б там не було — це моя боротьба за самозбереження*»⁵⁷.

Характерно, що запис про оголошення Першої світової війни у «Щоденнику» Кафки подається одним реченням — суха констатація факту, без жодних емоцій! — і супроводжується ще одним таким же коротким і беземоційним реченням. Тепер, через століття, їхнє сусідство справляє на читача приголомшливий ефект неспівмірності того, що вони означають у масштабі цілої людської історії: «2 серпня. Німеччина об'явила Росії війну. Після обіду школа плавання»⁵⁸.

У 1911-1912 рр. Кафка розпочав роботу над своїм першим великим твором — романом «Безвісти зниклий» (Макс Брод згодом опублікує його під назвою «Америка»). Праця тривала з перервами кілька років, аж до 1916 р. (навіть було надруковано фрагмент «Кочегар», про який уже згадувалося); нарешті у 1917 р. задум згадується у щоденнику вже в контексті остаточної відмови від нього. Роман важливий як спосіб знаходження Кафкою власної творчої манери прозаїка. Ідеться в ньому про 16-річного Карла Росманна, звабленого служницею, котра потім народить від нього дитину. За цю ганебну, на думку батьків хлопця, інтрижку вони виганяють його з дому, він пливе на пароплаві в Америку, зустрічає там свого дядька — багатого підприємця, спочатку мешкає в нього, а потім після неприємного конфлікту опиняється на вулиці, потрапляє в лабети проїдисвітів, працює у величезному готелі «Оксиденталь» тощо. Він намагається інтегруватися в американське суспільство, однак йому фатально не щастить. Зрештою герой вирішує найнятися в трупу «Натурального театру з Оклахоми», і цей фрагмент сюжету представлено в романі як метафоричну подорож героя в потойбіччя: він спускається в підземку («володіння Харона»); на подумі перед входом на іподром, де відбувається вербування, сурмлять у сурми перевдягнені ангелами дівчата; вербувальні трупи театру роз'їжджають по цілому світу, театр просто не має кордонів; «Оклахома» індіанською мовою означає «прекрасна країна»

⁵⁷ Кафка Ф. Щоденники 1910-1923 рр. / упоряд. Макс Брод; пер. з нім. Олекса Логвиненко. Київ: Вид. дім «Всесвіт», 2000. С. 222.

⁵⁸ Там само.

і т. д. Кафка зазначав у щоденнику, що його герої у підсумку знайде працю, батьків і батьківщину — відбудеться повернення до «втраченого раю», можливе лише в метафізичному сенсі.

У «Безвісти зниклому» Кафка знайшов манеру епічного письма, яка стане його «візитівкою»: зображення дійсності через свідомість персонажа, без жодного авторського коментаря. Свідомість протагоніста (якого, проте, не можна прирівняти до реального автора й навіть до так званого «образу автора») використовується як своєрідний перископ, що дає змогу підглянути в найпотаємніші глибини людського «я». Зовнішня реальність стає не важливою чи, швидше, повністю співпадає із внутрішньою, здатною вміститися в людському мозку. Такий спосіб світосприйняття був зумовлений внутрішніми страхами самого Кафки, чому є безліч підтверджень у «Щоденнику», де він пише лише про самого себе. Тому що так, власне, й жив, — зробив висновок Д. Затонський, — лише всередині себе, сприймаючи світ лише в собі і через себе. Це — не егоїзм, швидше якийсь вимушений, фатальний егоцентризм.

Проте без такого егоцентризму Кафка не став би художником. Наприклад, у ту ніч (23 вересня 1912 року), коли писалася одна з найзнаменитіших його новел, у «Щоденнику» з'явився й запис: «*Це оповідання «Вирок» я написав за один присіст уночі з 22 на 23, від десятої вечора до шостої ранку. <...> Тільки так можна писати, тільки за таких обставин, тільки за умови такого цілковитого оголення тіла й душі*»⁵⁹. Кафка платив за свою творчість високу ціну неймовірними психічними стражданнями, розуміючи, що це його покликання: «*Жахливий світ, котрий я ношу в голові. Як мені від нього звільнитися і звільнити його, не зруйнувавши? Але в тисячу раз краще зруйнувати, ніж утримувати чи схоронити його в собі. Для цього я тут, мені це ясно*» (запис від 21 червня 1913 р.; пер. з нім. Б. Сучкова)⁶⁰. Або ще раніше: «*Для мене це жахливе подвійне життя, з якого, можливо, тільки один вихід — безумство*» (запис від 19 лютого 1910 р.)⁶¹.

Чи намагався він жити інакше? Очевидно так, адже наполегливо намагався знайти дружину, подругу життя. Сліди тих спроб

⁵⁹ Там само. С. 156-157. Виділення авторське — Ф. К.

⁶⁰ Кафка Ф. Дневники и письма / пер. с нем. Б. Сучкова; предисл. и коммент. Ю. И. Архипова. Москва: ДИДИК-ТАНАИС, Прогресс-литера, 1994. С. 90.

⁶¹ Там само. С. 41.

теж бачимо у «Щоденнику», який правомірно вважається одним із найцінніших документів людського самоаналізу у всій світовій літературі. Ось, наприклад, типовий запис, що видає внутрішню суперечливість, вагання й непевність у намірах, у самому собі: *«Нездатність самому зносити життя — не просто нездатність жити, зовсім навпаки, здається навіть неймовірним, що я зможу з кимось жити, проте я не здатний зносити натиску власного життя, вимог власної особи, наскоків часу й віку, невиразних впливів бажання писати, безсоння, відчуття недалекого божевілля — ось чого я не здатний зносити сам. <...> Я мушу подовгу бувати сам. Усе, що я зробив, — це лише завдяки моїй самотності... Я ненавиджу все, що не стосується літератури... <...> Страх перед поєднанням, злиттям. Потім я вже повік не буду сам»* (21 липня 1913 р.)⁶².

Кафчиним фантазіям притаманні ірреальність ситуацій і колізій, котрі доводять до повного розриву логічних зв'язків. Через те головна особливість поетики в його художніх творах — намагання внести логіку в нелогічне, ірраціональне. Об'єктивно закладений у природі речей причинний зв'язок Кафка замінює фаталістичною зумовленістю того, що відбувається, але не піддається поясненню чи розгадці. Ось, наприклад, щоденниковий запис від 21 жовтня 1921 р.: *«Все це фантазія — сім'я, контора, друзі, вулиця; і жінка — все це фантазія, дальша чи ближча, але ближча правда лише в тому, що ти втираєшся головою в стіну камери, де нема ні вікон, ні дверей»*⁶³. Егоцентричний художник як типовий продукт відчуження служить сам собі моделлю своїх героїв; на прикладі його творчості можемо вивчати типові хвороби сучасного суспільства.

Один із найбільш близьких до завершення великих творів Кафки — другий (за часом створення) його роман під назвою «Процес» («Der Prozeß» / «Der Prozess»; приблизно датується 1914-1918 роками, опублікований першим із великих творів, у 1925 р.). У ньому йдеться про судову справу такого собі Йозефа К., прокурюриста (високопоставленого службовця) великого банку. Одного не зовсім звичайного ранку дія розпочинається з його незвичайного арешту,

⁶² Кафка Ф. Щоденники 1910-1923 рр. / упоряд. Макс Брод; пер. з нім. Олекса Логвиненко. Київ: Вид. дім «Всесвіт», 2000. С. 165-166.

⁶³ Там само. С. 290.

а далі йдеться про те, як герой поводить у ситуації, коли над ним провадять слідство й він постійно перебуває під загрозою здійснення вельми сумнівного правосуддя ніби й не офіційним, а проте всесильним і всюдисущим судом — аж до моменту, коли його нібито за вироком цього суду страчують, зарізавши на околиці міста різницьким ножом «як собаку».

Герой не знає за собою провини, про підозрюваний злочин як підставу для судового розслідування йому й не повідомляють при «арешті» — навпаки, його залишають на свободі й дозволяють робити те, що робив досі. Судовий урядник, який проводить обшук, поводить якось дивно, як і сам Йозеф К. Поведінка інспектора здається дивною арештованому, тому що Йозеф не розуміє, хоча й відчуває двозначність сказаного при арешті: мовляв, арештованому можна й далі жити так, як жив, але треба думати не про суд, а про себе. А поведінка головного героя дивна читачам, бо Йозеф К. починає змагатися за своє виправдання, заплутується у липких тенетах абсурдного суду й гине безглуздою смертю.

Це один із найбагатозначніших творів Кафки, який відкриває чималий простір для інтерпретацій, що вже й робилися неодноразово найповажнішими філософами, не кажучи про літературознавців. Роман насичений складною символікою, починаючи з імені й неповного прізвища головного героя, та назв, які вживаються в оповіді, а також мотивів провини, злочину, суду, покарання, вибору і т. д. «Процес» передусім є відображенням суперечливої ситуації початку ХХ століття: конфлікту між просвітницько-ідеалістичним оптимізмом пізнання та новою реальністю (теорія відносності, феноменологія, психоаналіз тощо). Йозеф К. — втілення моделі «розірваної» людської свідомості. Не то мрійник-ідеаліст, не то «декадент», що представляє загниваючу мораль приреченого суспільства, не то типова слабка «маленька людина» — жертва суспільної несправедливості, не то гротескний абсурдистський герой, що не може протистояти хаосові розрослої бюрократичної Системи. А може, він страждає на манію переслідування, намагаючись компенсувати неадекватність своєї реакції на довкілля з допомогою спекулятивних роздумів?

З одного боку, текст провокує раціональне мислення, спонукаючи до суспільно-психологічного аналізу, водночас вказує й на

параболічність (тобто інакомовність, прихований смисл) того, що показано, — невдачі і провал героя, які мають метафізичний сенс. Роман провокує певні висновки й тут же їх руйнує, демонструє чистачеві марність категорій, якими ми намагаємося оперувати, пояснюючи світ і пристосовуючись до нього. У романі є елементи містики й містифікації, а жанр незвичайний тим, що в ньому містяться вставні новели й притчі — наприклад, новела про зустріч Йозефа зі священником та розказана ним притча про Закон⁶⁴.

Події останнього Кафчиного роману «Замок», найбільшого за обсягом та обірваного буквально на півслові («Das Schloß» / «Das Schloss»; писався у 1920-1923 рр., опублікований М. Бродом у 1926), мають деякі автобіографічні підстави: у дитинстві Кафка бував у селі Воссек, звідки був родом його батько, і бачив там замок місцевого німця-поміщика; дослідники вважають, що стосунки головного героя та місцевої жінки Фріди до певної міри нагадують стосунки Кафки з М. Єсенською тощо. Проте філософський зміст роману універсальний. Це була третя спроба Кафки написати справді епічний твір, яку він вважав невдалою, як і дві попередні («Зниклий безвісти» та «Процес»), тому в заповіті попросив найближчого друга Макса Брода не читати знищити рукописи (чого той не виконав).

Роботі над романом передувала тривала пауза у творчості, тому настрої Кафки під час роботи над «Замком» був надзвичайно схвильований — коливався між екстазом і повною зневірою (спершу Кафка навіть приховував від друзів написане). «Замок» був останнім великим твором Кафки, тому в ньому зібрано всі теми і конфлікти, які непокоїли його впродовж життя.

Головний герой роману, по суті, безіменний — названий ініціалом К. Він втілює універсальний тип людини у стосунках з оточенням — владою, найближчою місцевою спільнотою, близькими людьми тощо. Передусім проблемною постає складність стосунків між індивідом і бюрократичною Системою, представленою Замком та апаратом чиновників, що його обслуговують. Однак проблемною є й поведінка самої людини — головний герой, як і інші в

⁶⁴ Див. зразок тлумачення у праці відомого філософа: Фромм Э. Забытый язык: Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Фромм Э. Душа человека: пер. Москва: Республика, 1992. С. 179-298. [5. «Процес» Франца Кафки — с. 292-298].

Селі, поводитись, м'яко кажучи, не найдостойнішим чином. У цьому романі, як і в попередньому «Процесі», Кафка знову подає модель капітуляції перед світовим злом.

К. прийшов здалеку в чужий йому світ, він — із породи споконвічних аутсайдерів, чужинців, і навіть його професія землеміра — фальшивка, фіговий листок на тремтячому голому тілі. Він чудово знає, що Замок — його ворог, підступний і невидимий. Але він бореться не проти Замку, а за те, щоб бути визнаним Замком, щоб мати право жити тут, як живуть інші — безособово, анонімно, по-конформістськи. Це — спроба «примирення» зі світом. Кафка бачив її у собі. У його «Щоденнику» знаходимо запис від 28.09.1917 р.: *«Коли я перевіряю себе своєю кінцевою метою, то виявляється, що я, власне кажучи, не прагну стати хорошою людиною і вміти відповідати перед якимось вищим судом, — зовсім навпаки, я прагну осягнути весь людський і тваринний світ, зрозуміти його основні пристрасті, бажання, моральні ідеали, звести їх до простих норм життя і відповідно до них самому якомога швидше стати таким, щоб бути неодмінно приємним...»*⁶⁵.

Ф. Кафка з приголомшливою силою показав нездатність людей до взаємних контактів, безсилля людини перед складними, недоступними людському розумові механізмами влади, показав марні зусилля, які маленькі люди прикладають для того, щоб уберегти себе від тиску на них чужих, інколи ворожих їм сил. Дослідник Матран Лі зазначав: аналіз межових ситуацій (ситуації страху, відчаю, туги і т. д.) зближує Кафку з екзистенціалістами. Сюжет і герої мають у його творах універсальне значення, герой представляє людство в цілому, а через сюжетні події показано увесь світ.

Через те до Кафчиних творів дослідники, перекладачі, інтерпретатори звертаються знову й знову. Усі великі твори й чимало новел письменника по кілька разів екранізовані. Наприклад, яскраву історію має інтермедіальна рецепція роману «Замок» — 4 екранізації упродовж від 1968 до 2008 року. Окрім того, в біографічному фільмі «Кафка» Стівена Содерберга запозичені деякі сюжетні ходи роману.

⁶⁵ Кафка Ф. Щоденники 1910-1923 рр. / упоряд. Макс Брод; пер. з нім. Олекса Логвиненко. Київ: Вид. дім «Весвіт», 2000. С. 283.

Безліч критиків намагалися пояснити сенс творів Кафки, виходячи з положень тих або інших літературних шкіл чи напрямків — модернізму, «магічного реалізму» та ін. Деякі намагалися відшукати вплив марксизму на його сатиру проти бюрократії у таких творах, як «У виправній колонії», «Процес» та «Замок». У той же час інші розглядають його творчість крізь призму юдаїзму (оскільки він був євреєм і виявляв інтерес до єврейської культури) — декілька зауважень із цього приводу зробив Х. Л. Борхес; через фрейдистський психоаналіз (маючи підставою напружене сімейне життя письменника); або через алегорії метафізичного пошуку Бога (прибічником цієї теорії був Томас Манн). Очевидно, спадщина Кафки відкрита й для наступних тлумачень.

Контрольні питання:

- Як вплинуло на формування Кафки-митця його єврейське походження?
- Яка літературна традиція породила Кафку — чеська, німецька, австрійська? Чи можна вважати факт появи німецькомовного митця у чеському місті виявом діалогу культур? (Привести докази своєї точки зору).
- Чи є підстави характеризувати творчість Кафки як сюрреалістичну?
- На якій підставі та з яких причин радянські літературознавці визначали творчість Кафки як реалістичну?
- Назвіть характеристики індивідуального творчого стилю Кафки, що споріднюють його з експресіоністами.
- Чи є підстави вважати Кафку провидцем катаклізмів ХХ століття, а його твори — протетичними (пророчими)?
- Яке місце займає у Кафчиній спадщині мемуаристика і що вона собою являє?
- Чому у творчості Кафки повторюються певні мотиви, колізії, конфлікти, типи героїв-персонажів?
- Які жанрові форми є у творчій спадщині Кафки? Чим вони відрізняються від традиційних жанрових зразків?
- Чому всі великі Кафчині твори — назакінчені?

3. Дж. Джойс та його роман «Улісс». Проза «потoku свідомості»

* Огляд творчого шляху Дж. Джойса. Історія створення роману «Улісс» та його сприймання сучасниками. Визначення поняття «проза потоку свідомості». * Характерні риси поетики модерністських творів Джойса (на прикладі новели «Джакомо Джойс», 1914): «потік свідомості» у зображенні головних персонажів, елементи пародійності й іронії, яскраво виражена інтертекстуальність стилю. Автобіографізм психологічних творів письменника. * Художні особливості роману «Улісс» (1918). Новаторство Джойса-романіста. * Вплив Джойса на подальший розвиток світової літератури.

Джеймс Джойс (James Joyce, 1882-1941) — знаменитий ірландець, англійський письменник, котрий написав небагато, але його творчість має епохальне значення в літературі ХХ ст. передусім як експериментально-модерністська. Джойсові притаманний особливий автобіографізм: він засвідчив у своїх творах найтонші нюанси пережитого ним самим, і біографи повсякчас посилаються на його художні твори, хоча це завжди дуже суб'єктивне, одностороннє сприймання письменником себе і свого життя, воно незрідка розходиться зі свідченнями сучасників про Джойса і навіть суперечить очевидним фактам.

Дж. Джойсові належить різножанрова спадщина: дві ранні збірки віршів — «Епіфанії» («Eiphanies», 1901-1903) та «Камерна музика» («Chamber Music», 1902-1906); невелика збірка оповідань «Дублінці» («Dubliners», датується 1904 р., опублікована в 1914 р.); п'єса «Вигнанці» («Exiles», 1914-1915); кілька психологічних етюдів чи новел (разом із незавершеними творами), які дехто з критиків, та навіть українська й російська Вікіпедії через жанрову невизначеність називають есеями — серед них і «Джакомо Джойс» («Giacomo Joyce», 1911-1914; текст знайдений та опублікований посмертно, в 1968 р.); три романи: «Портрет митця замолоду» («A Portret of the Artist As a Young Man», 1907-1914, опублікований 1916), знаменитий «Улісс» («Ulysses», 1914-1921, опублікований у 1918-1922 pp.), та «Поминки за Фіннеганом» («Finnegan's Wake», 1922-1939, опублікований у 1939); тощо.

Із написаного й опублікованого Дж. Джойсом більшість творів важко приходили до читача не через якісь політичні причини чи суспільні катаклізми — автор хоча й жив поза батьківщиною з 1902 р., однак не був переслідуваний чи гнаний, це було добровільним вибором, — а через особливий рівень новизни, який був притаманний його стилю, оскільки читачі, як правило, не розуміли або розуміли тексти спотворено. Що вже говорити про переклади, коли й на батьківщині письменника, в його рідній Ірландії та в англомовних країнах, часто траплялися непорозуміння та скандали (хоча Джойс того не прагнув). До речі, англійська Вікіпедія подає визначення тексту «Giacomò Joyce» як «вірш про кохання у вільній формі».

Джеймс Августин Алоїзус Джойс (James Augustine Aloysius Joyce) народився 2 лютого 1882 р. у багатодітній ірландській родині (у його батьків було 14 дітей, з яких вижило 10) в аристократичному районі Дубліна. Батько родини був податковим чиновником, вирізнявся патріотизмом та вільнодумством і був палким прихильником ірландської незалежності. Старший син у сім'ї, Джеймс Джойс отримав класичну середню освіту (тобто із вивченням латини, стародавньої літератури, богослів'я тощо) спочатку в єзуїтському коледжі Клонговз Вудс у Клейні, куди його віддали у віці 6 років, потім у дублінському коледжі Бельведер, який він закінчив у 1897 р. Далі студював англійську та італійську літературу в Дублінському університеті (так званий Університетський коледж) до 1902 р.

Дж. Джойс володів величезною ерудицією, знав кілька мов, був схильний до особливого способу гри словами, у якій виявлялися його філологічні здібності, і загалом широко спирався у творах на здобуті в дитинстві та юності знання: знання історії церкви та праць релігійних філософів, біблійних текстів, античної та англійської літератури тощо — ці тексти він використовував як літературний матеріал, через що його стиль вирізняється на тлі сучасної йому літератури надзвичайно високим рівнем інтертекстуальної насиченості.

Переживши кризу віри в юному віці, Дж. Джойс відмовився від кар'єри католицького священника, про яку мріяла для сина його мати, і ніколи не повернувся до церкви й релігії. Про дитячий та юнацький періоди його життя, про родину, оточення, стосунки зі близькими та умови формування майбутнього письменника біографи й читачі можуть дізнатися досить докладно з його власних

творів, зокрема з першого роману — «Портрет художника замолоду» (датований: «Дублін 1904 — Трієст 1914»).

Дж. Джойсові були притаманні постійні творчі пошуки. Наприклад, перший роман був задуманий і в первісному варіанті названий «Портрет художника» («A Portrait of the Artist» — 1904); пізніше в Італії перероблений на «Герой Стівен» («Stephen Hero»), і лише в 1914 завершений як «Портрет художника замолоду» («A Portrait Of The Artist As A Young Man»)⁶⁶.

У п'яти розділах цього психологічного (досить аморфного за сюжетно-композиційною структурою) роману ідеться про формування юного героя Стівена Дедалуса: дитячі переживання від часу перебування в єзуїтському коледжі, потім другий коледж та перші серйозні успіхи в навчанні; перший плотський юнацький гріх у 16 років і марні намагання очиститися через сповідь та повернутися до віри; університетське оточення й вибір подальшого шляху... Сюжет викладений дискретно, фрагментами, натомість сконцентровано увагу на особливо болісно пережитих моментах самоусвідомлення й самоствердження: яскраво виписані епізоди й колізії покарання в коледжі, зустрічі з повією, сповіді, першої закоханості в дівчину тощо. Тут же подано перші вірші (нібито написані головним героєм), а завершується роман фрагментом Стівенового щоденника напередодні від'їзду з батьківщини. Обстановка, дія, вчинки головного героя показані хоча й реалістично, але теж фрагментарно, зате великий обсяг мають інтелектуальні діалоги (особливе місце в романі відведено епізодові служби Божої в коледжі⁶⁷), які розкривають не так характери, як позиції і стосунки дійових осіб та головного персонажа.

З отроцтва та юності Дж. Джойс пізнав матеріальну нужду: його батько розорився, оскільки був у практичних справах невдахою, до того ж п'яницею. Мати була ревною католичкою. У родині панували патріотичні переконання: батьківщину — Ірландію — сприймали як поневолену Великобританією країну, співчували національно-патріотичним силам. Джойс готувався отримати духовний сан, який йому пропонували його наставники-єзуїти, але

⁶⁶ Див. «Примітки» у виданні: Джойс Дж. Портрет митця замолоду: роман / пер. з англ. Мар'яни Прокопович. Львів: ВНТЛ Класика, 2005. 272 с. У книзі зазначено (с. 6): «Частково використано переклад Ярослава Стельмаха». Автор «Приміток» (с. 262-272) не вказаний.

⁶⁷ Див. розділ третій, с. 112-127 у вказ. виданні.

при закінченні коледжу рішуче порвав з ними. Відмовився й від батьківщини. Устами свого героя Стівена в розмові з університетським товаришем Кренлі він сказав про це так: *«Ти питаєш, що б я зробив, а чого б не зробив. То я скажу тобі... Я не служитиму тому, в що більше не вірю, байдуже, як воно зветься — домом, батьківщиною чи церквою; і спробую реалізувати себе якимсь чином, у житті чи в мистецтві, якомога свободніше й повніше, маючи до захисту єдину зброю, до якої дозволю собі вдатися — мовчання, втечу й хитрощі»*⁶⁸.

У тому ж романі (та й у наступному «Уліссі») головний герой Стівен Дедалус говорить досить відсторонено й критично про своїх батьків. У той же час він болісно любить їх (ця колізія ще більш загострена у другому романі). Уперше Дж. Джойс поїхав до Парижа в 1902 році, коли йому було 20 років. Він тоді, як і його батько, часто міняв професії, рятуючись від нужди: пробував себе як журналіст, учитель тощо.

Біографам відомо, що перші вірші Джойс написав у віці 9 років. Під час навчання писав, крім віршів, художні мініатюри, літературно-критичні статті. Уперше досяг визнання, коли у 18 років його статтю про Генріка Ібсена (про п'єсу «Коли ми, мертві, прокидаємося») надрукував поважний лондонський журнал «Двотижневий огляд» і стаття дістала схвальну оцінку самого Ібсена. Досить швидко талановитий юнак налагодив контакти з видатними представниками вітчизняної творчої інтелігенції. Однак до національно-визвольного руху так і не приєднався: його відштовхували властиві ірландським націоналістам культ «народопоклонства» та ідеалізація «простих людей», вузькість міщанських смаків та традиційна патріархальщина. Усе це зумовило конфлікти, а згодом і розрив із дублінською інтелігенцією. Так визначилися притаманні Джойсові парадокси його творчої біографії. Один із них полягає в тому, що, будучи ірландцем «до мозку кісток», він від 1904 року постійно жив у добровільно обраній еміграції, хоча й залишався письменником «ірландської» тематики — місцем дії в його творах є майже виключно Дублін, герої — переважно ірландці. У той же час він писав англійською мовою і настільки незвично, що на бать-

⁶⁸ Там само. С. 254.

ківщині зустрічав різке несприйняття, навіть будучи вже всесвітньо відомим (після публікації «Улісса»).

Перший період еміграції Дж. Джойса пройшов в Італії, у Трієсті (тоді ці землі були під владою Австро-Угорської корони), де письменник заробляв на життя родини — дружини та двох дітей — уроками англійської мови. Ці обставини 1907-1909 рр. і дали матеріал для психологічної новели «Джакомо Джойс» (назва є самоіронічним натяком: водночас на автора, оскільки в Італії англійське ім'я Джойса — Джеймс — має відповідник «Джакомо», та на знаменитого італійського авантюриста — серцеїда й мемуариста Джакомо Казанову), яка датується 1911-1914 рр. Закоханість (а якщо точніше, то ціла гама почуттів — від еротичного потягу й естетичного замилювання до зневаги й ворожості) головного героя-оповідача в ученицю — нею в реальності була дочка багатого трієстського промисловця-єврея Леопольда Поппера Амалія, в яку одружений 30-річний Джойс і справді був закоханий, — це і є загальний «сюжет». А швидше головна низка психологічних мотивів, котрі розкрито у своєрідній оповідній формі: короткі речення із майстерно вплетеними психологічними й предметними деталями згруповані в невеликі абзаци, між якими промовисті пробіли-умовчання. Можемо, прочитавши, зрозуміти загальну лінію розвитку стосунків героя й героїні: дівчина є предметом його постійного зацікавлення та обсервації (психологічна напруга зростає від естетичного захоплення до намагання виплутатися з пастки еротичного потягу, іронічно відсторонитися, дискредитувати захопливий і спокусливий образ та позбутися тягаря сорому, провини, відчуття небезпеки), але годі прочитати про конкретні події. Про них щось натякають певні алюзії та ремінісценції — згадані мимохідь імена чи назви, вплетені пряма й невласне-пряма мова та цитати. Текст доводиться читати з коментарем, який подають біографи та перекладачі — на кілька сторінок тексту (рукопис Джойса становив 16 сторінок) припадає майже стільки ж посилань на коментар, усього в українському перекладі їх більше 50-ти! Ускладненість, зашифрованість стилю, яку необхідно буквально розшифровувати, загалом притаманна Джойсовій манері письма.

Текст під назвою «Джакомо Джойс» був знайдений у 1968 році джойсознавцем Річардом Елманом (він відкупив рукопис у яко-

гось колекціонера, який побажав залишитися невідомим). Дослідник вважав, що твір був завершений у передосінь 1914 р. Переїжджаючи в січні 1915 року зі Трієста до Швейцарії, письменник залишив автограф разом з іншими своїми паперами братові Станіславу і пізніше до нього не повертався. Очевидно, він і не думав про публікацію твору. Однак твір виглядає нині своєрідною концентрацією джойсівської манери письма, і тому є цінним для аналізу, особливо в аудиторії, яка починає знайомитись із творчістю Джойса (очевидно, через те він і був уведений до шкільної програми 11-12 класів у 2009 р.⁶⁹, однак при наступних змінах його віднесено у список додаткового читання). На його прикладі доцільно показувати, чим характеризується так звана **проза «потому свідомості»**, оскільки він мініатюрний за обсягом, але має характерні особливості, притаманні й великим романним текстам письменника.

Створення шедеврів прози «потому свідомості» — найвище новаторське досягнення у прозі ХХ ст., яке приписують саме Дж. Джойсові: його особлива стильова й сюжетно-композиційна манера / форма психологічного літературного зображення людини й людського життя породжує ефект «стереоскопічного» вияву внутрішніх процесів людської свідомості, світосприйняття та самоусвідомлення. **«Потік свідомості»** — термін, який літературознавці вживають то на позначення напряму в літературі модернізму, то на позначення «прийому» в ній. Сам термін належить психологові Вільяму Джеймсові (братові відомого американського прозаїка Генрі Джеймса), який у 1890 р. вжив його у видатній праці, що поклала початок сучасній психології, — «Наукові основи психології». Цим терміном прийнято позначати літературні спроби безпосередньо передати хаотичний і неосяжний за складністю процес мислення людини — учений порівнює його з рікою, потоком, у якому спонтанно перетинаються різноманітні процеси-течії. Але далеко не всю психологічну прозу можна назвати прозою «потому свідомості» — до представників цього феномену, крім Джойса, зараховують лише французького прозаїка Марселя Пруста (1871-1922), англійку В'єрджинію Вулф (1882-1941) та ранні експериментальні твори американця Вільяма Фолкнера (1897-1962).

⁶⁹ Див.: Зарубіжна література. Програма для профільного навчання учнів загальноосвітніх навчальних закладів. 10-12 класи. Суспільно-гуманітарний, художньо-естетичний, філологічний та спортивний напрями. Академічний рівень / укладачі Ю. І. Ковбасенко, Г. М. Гребницький, Т. Б. Недайнова та ін. Київ: Грамота, 2009. 56 с.

Очевидно, можна говорити про певну техніку, сукупність прийомів, які Джойс розробляв, невтомно експериментуючи в царині прози. Завдяки цій техніці він зумів показати внутрішнє життя героїв об'ємно, динамічно, у процесі постійного «розширення», з'єднання зі Всесвітом. Найпростіший приклад подібного мислення джойсівського героя відбито в записі, який робить маленький учень Стівен Дедалус із роману «Портрет художника замолоду» у своєму зошиті:

*«Стівен Дедалус
Підготовчий клас
Коледж Клонговз-Вуд
Саллінз
Графство Кілдар
Ірландія
Європа
Світ
Всесвіт»⁷⁰*

При використанні техніки «потіку свідомості» текст будується як мозаїка переважно дрібних, зовні не пов'язаних один з одним фрагментів. У новелі «Джакомо Джойс»⁷¹ вони фіксують миті взаємин героя-оповідача й дівчини, віддзеркалюють нюанси почуттів і відчуттів героя та відтворюють різні ракурси образу його героїні в динаміці. Вона постає в його сприйнятті то витонченою та гордовитою красунею (виникає асоціація з Беатріче у Данте й одночасно з Беатріче Ченчі у поемі П. Б. Шеллі), то *бідлашною* / італ. *roveretta*, яка одужує після хвороби, то *квіткою без запаху*, то хтивою одаліскою... Її образ то розпливається, множитья, то знову фокусується в якійсь точці-деталі. Визначальним є те, що образ дівчини постає лише через сприймання головного героя — суб'єкта оповіді, який водночас думає про багатьох людей і чимало якихось речей чи обставин, котрі вплітаються в оповідь химерними асоціаціями. Справжня, реальна сутність дівчини залишається невловимою, оскільки вона не скорегована нічим іншим сприйняттям.

⁷⁰ Джойс Дж. Портрет митця замолоду: роман / пер. з англ. Мар'яни Прокопович. Львів: ВНТЛ Класика, 2005. С. 18.

⁷¹ Див.: Джойс Д. Джакомо Джойс / пер. з англ. Ростислав Доценко. URL: <http://www.ukrcenter.com/Література/Джеймс-Джойс/24901-1/Джакомо-Джойс> (доступ: 27.11.2010).

Мотиви незабгненності духовного світу іншої людини та нездоланності внутрішніх бар'єрів спілкування притаманні модерністській літературі загалом. У цьому творі Дж. Джойса немає сюжету з визначеним початком і кінцем. Немає видимої грані між автором та героєм-оповідачем. Форма, як і зміст, що в ній розкривається, втрачають викінченість, чіткість, однозначність, цілісність, застиглість, зате набувають несподіваної глибини, динамізму / плинності, багатозначності, ефекту відкриття цілої перспективи значень.

Про що хотів сказати автор у цій психологічній новелі? Односторонньої відповіді нема. Очевидно, що для головного героя кохання — це і свято почуттів, і гіркота усвідомлення, що молодість уже позаду, і привід відчутти, як далеко він перебуває від світу іншої людини. Уміщеного в мініатюрі психологічного змісту вистачило б для великого за обсягом реалістичного роману. А Джойс спресовує роки й місяці у миті — завершені й самоцінні. Вони вводяться у широкий і насичений культурний контекст, завдяки чому й досягається ефект сполучення плинного з вічним, а через нього — дивовижна єдність того, що відбувається «завжди й усюди», із тим, що є «тут і тепер» (вислів Джойса). У романі епічного складу — «Улісс» — письменник буде йти «зворотним шляхом»: від миті до Всесвіту. Адже там ітиметься про один день із життя двох героїв (чоловіків різного віку та різного соціального стану, реальним прототипом яких, тим не менше, був той самий реальний чоловік — сам Джеймс Джойс), у якому вміщується Універсум окремого людського та й уселюдського життя.

До трієстського періоду творчості можна віднести, крім новели «Джакомо Джойс», також збірку віршів «Камерна музика», новели збірки «Дублінці», п'єсу «Вигнанці» та роман «Портрет художника замолоду». У цей час письменник ще намагався підтримувати зв'язок із батьківщиною. Манера «потоків свідомості» формувалася і виявилася саме в не публікованій за життя мініатюрі «Джакомо Джойс». Опублікована збірка новел є більш традиційною, однак і вона принесла авторові неабияке розчарування.

Збірку «Дублінці» письменник привіз до Дубліна у 1904 році і вів там переговори з видавцями. Але вони один за одним відмовлялися видавати текст. Нарешті знайшовся такий, хто не лише не схвалив рукопис, а й, будучи шокованим критичним зображенням

ірландського життя, разом із друкарем спалив майже готовий наклад збірки! Це було в 1912 році. Розлючений Джойс запрягнувся ніколи не повертатися до Ірландії. Водночас намагався боронитися від дорікань у «непатріотизмі» і пояснював свій задум так: *«Моїм наміром було написати розділ з духовної історії моєї країни, і я обрав місцем дії цього розділу Дублін, оскільки, як на мене, саме це місто є центром паралічу»*⁷². Така характеристика, звісно, дратувала націоналістично налаштованих видавців і спонукала їх пропонувати «поліпшення» до авторського тексту. На це Джойс рішуче відповідав відмовою, стверджуючи, що його сюжети створені на основі реального ірландського життя і передані *«у стилі якомога неприкрашеному і точному»*. Багатостраждальна збірка побачила світ через два роки у Великій Британії.

Ірландія з її сірим одноманітним побутом постає в «Дублінцях» тлом, на якому розігрується «драма життя». Задум Джойса полягав у тому, щоб показати вічне й незмінне в людині і в самому існуванні. Для цього він скористався елементами музичного мистецтва. Збірка (15 оповідань) постала як цілісний симфонічний твір, де основна тема — «духовного паралічу» — підтримується розмаїттям мотивів та варіацій. Слово, як і музичний звук, створює світи поетичних образів — символів, формуючи атмосферу, в якій герої осягають себе, трагізм свого існування (дехто з дослідників вживає поняття «епіфанія» — із давньогрец., «богоявлення», — вважаючи його ключовим в естетиці Джойса). В авторському розумінні епіфанія — це несподіване розкриття душевного стану, що виражається в мові, жесті чи в просвітленні розуму; епіфанія — не лише мить пізнання, а й завершальний момент осмислення краси. Відбувається це на різних вікових етапах — у збірці є оповідання про дитинство («Сестри», «Зустріч», «Аравія»), про юність («Евелін», «Після перегонів», «Два лицарі»), про літній вік («Пансіон», «Хмаринка», «Личини», «Нещасний випадок»). В окрему групу під назвою «Мертві» виділено оповідання «Мати», «У день площца», «Милість Бога» — в них ідеться про людей у різних суспільних справах — виборча кампанія, благочинність, обговорення релігійних

⁷² Цит. за: Шахова К. О. Джеймс Джойс. «Улісс» // Література Англії. XX століття / за ред. К. Шахової. Київ: Либідь, 1993. С. 109-135.

проблем. Заключне оповідання «Мертві» концентрує ідеї, мотиви й теми попередніх⁷³.

У кожному творі виокремлюється момент, у якому фокусується почуття, помисли й бажання героїв. Джойс розглядає їх у світлі проблеми католицизму, догматизм і непримиренність якого, на його думку, породили духовне заціпеніння нації. В оповіданні «Сестри», яким збірка відкривається, усвідомлення бездуховності католицизму відбувається у сприйнятті дитини: розглядаючи важке сіре обличчя священника Джеймса Флінна, померлого від паралічу, та порожню чашу-дароносицю в нього на грудях (символ релігії, позбавленої духовної сутності), маленький герой-оповідач починає розуміти відверту абсурдність обряду й загалом католицизму.

Співчуття до знедолених героїв оповідач у Джойса приховує за зовні спокійною, беземоційною оповіддю. Такою ж беземоційною є й зовнішня поведінка героїв. Однак настає момент, коли їхні почуття прориваються назовні — і настає момент прозріння для читача: у несподіваному світлі він бачить усі попередні події й деталі, розуміє глибину страждання людей.

Незабаром після початку Першої світової війни Дж. Джойс із родиною переїхав до Цюриха, де прожив 5 років (1915-1919). Найвизначнішим твором цього періоду став роман «Улісс». У Джойса, що друкував свій твір частинами в часописах, з'явилися палкі прихильники, зокрема американський поет-авангардист Езра Павнд. 1920-ті роки — то був період швидкого зростання популярності Джойса в Європі. Із 1916 року він друкувався в літературному американському часописі «The Little Review», заснованому меценатками Джейн Гіп та Маргарет Андерсон.

У 1920 році Джойс оселився в Парижі — на той час найвизначнішому центрі культурного життя. За два роки по тому «Улісс» був повністю надрукований. Ще до цієї події Джойс зажив слави скандального генія. Спалахнула серія скандалів, пов'язаних із заборонаю книги через звинувачення в непристойності. Почалося з того, що відмовилися працювати складачі друкарні, які набирали текст, потім були цензурні заборони, а видавців через судові рішення змушували сплатити чималий штраф за розповсюдження

⁷³ Див. український переклад: Джойс Дж. Дублінці / пер. з англ. Бориса Превіра та Максима Ларченка. Київ: Комубук, 2017. 240 с.

книги. Однак це тільки підсилювало сенсаційний успіх. Е. Павнд захоплено проголосив: «Усе людство, об'єднавшись, має прославити «Улісса»; хто цього не зробить, нехай займе місце серед розумово неповноцінних»⁷⁴. До захоплених поціновувачів приєдналися чимало інтелектуалів. А от Річард Олдінгтон заявив, що вплив Джойса «може бути згубним». У багатьох країнах роман довго був заборонений, зокрема з найдовших заборон варто назвати заборону у США та... в Ірландії (майже на 40 років після першодруку). Буря емоцій не вщухала ще багато років.

Шлях твору був складним із різних причин. Коли «Улісса» спробували у 1933 році видати у США, розпочався гучний судовий процес під назвою «Сполучені Штати проти книги під назвою «Улісс»». Згідно з цим позовом, твір Джойса було названо «нецензурним» і «таким, що викликає хіть». Проте суддя Джон Вулзі прийняв рішення дозволити розповсюдження роману, відкривши шлях низці серйозних літературних творів, де вжито обценну лексику чи показано відверті сцени. Завдяки рішенню Вулзі, котре стало юридичним прецедентом, згодом у США дозволили видавати книжки інших скандально відомих авторів, як-от Девіда Герберта Лоуренса. Крім США, «Улісса» в різний час забороняли у Великобританії, Франції, Німеччині, СРСР.

Незабаром після виходу «Улісса» письменник розпочав роботу над останнім великим твором — «Поминки за Фіннеганом», яку завершив лише в 1939 році. Твір цей надзвичайно складний, особливо стилістично, побудований на паралелях із кількома міфологічними лініями. Письменник по його виході розраховував на бурхливу реакцію читачів, однак публікація роману не викликала помітного відгуку. Джойс був розчарований і пригнічений. Виснажений та змучений хворобами (зокрема проблеми із зором — наслідки глаукоми), він не мав снаги для реалізації нових творчих задумів. «Ніколи вигляд його не був таким безпорадним і трагічним», — писав свідок тих днів його життя. 13 січня 1941 року письменник помер у Цюриху, де й був похований. Дружина Нора залишалася там до своєї смерті.

⁷⁴ Див.: Кеттл А. Введение в историю английского романа: пер. с англ. Москва: Прогресс, 1966. 466 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1400603/> (доступ: 27.11.2010).

Повернемося до роману «Улісс». Дж. Джойс здобув визнання читачів як представник реалізму, а його збірку «Дублінці» небезпідставно порівнюють з оповіданнями А. Чехова. Однак в «Уліссі» Джойс свідомо обрав шлях експериментальної модерністської прози. Першою спробою на цьому шляху була психологічна новела «Джакомо Джойс» (1914), однак сучасникам письменника вона була невідома. Як експеримент із прозовим словом, як пошук стильової манери, згодом названої «потоком свідомості», цей твір дуже важливий: у ньому має місце розкриття душевного стану персонажів / автобіографічного персонажа, швидка зміна переживань, роздумів, інтуїтивних осяянь, несвідомих асоціацій через внутрішній монолог, часто позбавлений логічних зв'язків між смисловими блоками. Натомість в «Уліссі» Джойс створював водночас і епос сучасного життя, масштабом не менший за «Одіссею» Гомера (звідси й назва джойсівського роману: Улісс — англійський варіант імені Одиссей).

Гомерівський сюжет є основою твору: блукання героя у пошуках шляху до рідного дому. Кожний розділ роману зіставляється з певним епізодом гомерівської епопеї (у журнальних публікаціях були й відповідні назви розділів, але в остаточному тексті автор їх прибрав — вони подаються в коментарях). За іменами з «Одіссеї» прийнято називати три нерівні частини, на які можна поділити Джойсів твір (відповідно до того, з яким із трьох героїв пов'язана оповідь): 1) «Телемахіда», 2) «Мандри Улісса», 3) «Повернення», або «Пенелопа». Однак читачеві треба пам'ятати, що не всі відповідності й паралелі з «Одіссеєю» послідовно витримані й постійні.

«Телемахіда» — це перші три розділи, головний герой (пробразом є гомерівський Телемак) — молодий митець Стівен Дедал, котрого ми знаємо з першого джойсівського роману «Портрет художника замолоду».

У першому розділі («Телемак») показано ранок головного героя на башті Мартелло, де він мешкає разом із друзями — студентом-медиком Биком Мулліганом та англійцем Гейнсом. Вони прокидаються, разом снідають. Стара селянка-ірландка приносить їм молоко. Стівенові вона видається уособленням Ірландії.

2-й розділ — «Нестор». 10-а година того ж ранку. Стівен, який викладає історію в школі містера Дізі, веде урок; згодом отримує від патрона доручення — передати написану ним статтю в газету.

3-й розділ — «Протей». 11-а година. Ідучи берегом моря, Стівен занурюється в спогади й роздуми. Потік його думок нагадує примхливість моря, рух хвиль.

4-15-й розділи — це друга частина, пов'язана з іншим героєм — євреєм Леопольдом Блумом, людиною середнього віку й маргінального становища.

4-й розділ («Каліпсо») — ранок у його домі на Еклс-стріт (8-а година). Блум готує сніданок для дружини Меріон (Моллі). Іде в крамницю, де купує м'ясо (нирку), отримує пошту. Розмовляє з Меріон. Тут і далі передано «потік» його свідомості.

5-й розділ — «Лотофаги». 10-а година. Блум виходить із дому. Дорогою заходить на пошту, в аптеку, купує лосьйон для Меріон, мило, йде в міську лазню.

6-й розділ — «Аїд». 11-а година. Блум їде на цвинтар, на похорон знайомого Падді Дігнама. Тут присутній і батько Стівена — Саймон Дедал. Молебень за покійником Дігнамом. На душі Блума неприємний осад після зустрічі з Бойланом — антрепренером і коханцем Меріон.

7-й розділ — «Еол». Полудень. Редакція газети «Фрімен». Заходить Блум, має справу з якимось оголошенням. Коли виходить, з'являється Стівен зі статтею містера Дізі, вони зустрічаються в дверях, але розходяться не зупиняючись. Блум мимохідь кидає погляд на молодого чоловіка.

8-й розділ — «Лестригони». 13-а година. Біля музею Блум знову бачить Бойлана, це його непокоїть.

9-й розділ («Сцілла і Харібда»). 14-а година. Дублінська національна бібліотека. Стівен бере участь у дискусії про Шекспірового «Гамлета». Порушується тема «батька й сина». До бібліотеки заходить Блум і залишає її одночасно зі Стівеном, який не помічає, що Блум уважно його розглядає.

10-й розділ — «Мандрівні скелі». 15-а година. Блум іде вулицями Дубліна. Містом у супроводі свити проїжджає віце-король.

11-й розділ — «Сирени». 16-а година. Готель «Ормонд». Тут Стівен. Сюди перед побаченням із Меріон заходить Бойлан. До готелю іде Блум, проте затримується по дорозі, купуючи конверт і папір.

12-й розділ — «Циклопи». 17-а година. Блум у барі. Він спілкується з відвідувачами, які не проти випити за його рахунок. Мирна

розмова завершується сваркою та насмішками над Блумом. Дошкульні насмішки над ним спричинені єврейським походженням Блума.

13-й розділ — «Навсікая». 20-а година. Блум на узбережжі. Він іде тим самим берегом, де зранку йшов Стівен. Блум згадує про юність, думає про дружину.

14-й розділ — «Бики Сонця». Пологовий будинок. Блум цікавиться станом здоров'я своєї знайомої Майни П'юрфой, яка народила тут у черговий раз. Серед студентів-медиків Блум бачить Стівена. Ця зустріч пробуджує в душі Блума почуття батьківської ніжності. Він згадує про померлого сина Руді.

15-й розділ — «Цирцея». Північ. У кав'ярні Стівен із друзями. Заходить Блум. Він бачить Стівена п'яним і вирішує наглядати за ним. П'яного молодика побили солдати, він втрачає свідомість. Блум поруч чекає, доки Стівен опритомніє.

Частина третя — розділи 16-18-й. «Повернення».

16-й розділ — «Євмей». Ніч. Стівен і Блум ідуть нічним Дубліном. У дешевому пабі п'ють рідку каву, розмовляють із моряком, ідуть до будинку Блума, говорять про Ірландію.

17-й розділ — «Ітака». Ніч. Дім Блума. На кухні господар і гість згадують події минулого дня. Стівен іде додому, а Блум лягає в ліжко до дружини.

18-й розділ — «Пенелопа». 3-я година ночі. У свідомості напівсонної Моллі спливають спогади, виникають картини її життя, образи близьких людей.

Це лише схема подій, які відбуваються в романі упродовж одного дня в одному місті — у Дубліні 16 червня 1904 року. День вибрано не випадково: біографи твердять, що в цей день Джойс уперше зустрівся зі своєю майбутньою дружиною — Норою Барнакль. Одне із джерел роману — біографія автора, він же є одним із прототипів обох головних героїв — Стівена (це Джойс замолоду) і Блума (Джойс у зрілому віці).

Особливо багато від автора у Стівені. Ми бачимо його через два роки після того, як закінчилися події першого роману — «Портрет художника замолоду». Колізія стосунків «батько — син» розгортається найбільш напружено і має вагомe філософське навантаження. Ідеться про конфлікт поколінь, про духовні традиції, які Стівен-митець намагається зберегти і продовжити, а водночас

бажає розірвати пута, що обтяжують його — він зрікся церкви, розірвав стосунки з батьківською сім'єю. Йому потрібні нові духовні батьки, одначе, як будь-який митець, він приречений на самотність.

Кризу самотності переживає і 38-річний Блум — звичайна людина, рекламний агент, дублінський обиватель, яких тисячі, і водночас унікальна людська особистість. Син ірландки та угорця-єврея, що покінчив життя самогубством. У зараженій націоналізмом Ірландії Блумові весь час тикають у вічі його єврейством — він відчувається вигнанцем, маргіналом, як чимало інших людей (а може, всі люди?). Описані в романі події найдовшого у світовій літературі єдиного дня (обсягом понад 700 сторінок) покликані були, за авторським задумом, увічнити і моменти дорогого авторові минулого, і рідний Дублін із точно переданою топографією його вулиць, крамниць, ресторанів, пабів, бібліотек, цвинтарів, лікарень, лазень, алей, скверів — усе показано абсолютно точно, відповідно до того, що було реальним Дубліном 1904 року, яким його запам'ятав Дж. Джойс.

Письменник зробив цей простір багатозарядним образом: по-перше, це чуттєво-конкретне матеріальне середовище, яке по-різному сприймають різні герої-персонажі (а їх у романі десятки — усі, на думку біографів, мають реальних прототипів — жителів Дубліна, яких Джойс пам'ятав); по-друге, це втілена в матеріальному просторі історія Ірландії та її столиці — містечково-провінційне духовне захолустя, яким його сприймає головний герой Стівен; по-третє, це складне переплетіння людських доль, інтересів, бажань, стосунків, звичаїв, обставин, у яких живуть усі герої, закорінені в них, як рослини у ґрунт.

Коли наприкінці сповненого турботами дня шляхи головних героїв Стівена і Блума перетинаються, це сприймається не лише як закономірна випадковість у невеликому місті, а й у символічному сенсі — як спроба людей знайти вихід із самотності, яка призводить лише до тимчасової ілюзії близькості.

Загалом роман надзвичайно густо насичений символікою різних рівнів — звуковою, кольоровою (кожному розділові відповідає певна звукова палітра та певна гама кольорів), предметною і навіть тілесною (кожен розділ має свій символ — частину людського тіла — та певні символічні предметні деталі). Архітектоніка роману над-

звичайно складна, однак підкорена внутрішньому логічному заду-мові. Інакомовний пласт смислу розкривається головним чином через архетипи, котрі лежать в основі головних образів — персона-жів, хронотопу. Блум — сучасний Одиссей, блукач, вигнанець, що втратив найдорожче і блукає в пошуках утраченого; Стівен — Те-лемак, що тужить за батьком і потребує духовної опори на своєму шляху; Меріон — вічна мати-природа. Дублін — це і столиця Ир-ландії, і весь світ. Блум — людина загалом, *everman*, і людина при-землена, та, що живе фізіологічним та плотським життям, живе бу-денністю, тоді як Стівен поривається до духовного життя.

Роман «Улісс» водночас епічний і глибоко ліричний, суб'єк-тивний, котрий представляє життя через свідомість персонажів, концентровано та «доцентрово». Це й певною мірою «докумен-тальний» роман, що може бути путівником по Дубліну на початку ХХ століття: збережені назви вулиць та всіх примітних місць, прі-звища й імена реальних людей — мешканців міста. Ніби відштов-хуючись від філдінгівського визначення роману — «комічна епіч-на поема в прозі», — Джойс прагнув охопити життя від мікроско-пічних деталей та нюансів людської свідомості до параметрів усе-людської історії й культури.

Дж. Джойс показав себе блискучим лінгвістом, уміло вико-ристовуючи можливості англійської мови — усіх її стилів, усіх іс-торичних епох її формування. У 14-му епізоді, коли Стівен пере-буває в пологовому будинку, виникає іронічна паралель: розвиток людського ембріона зіставляється з розвитком англійської мови від найдавніших часів писемності до рівня сучасної журналістики. Стили різних епох блискуче спародійовані Джойсом. Як пояснював український перекладач Олександр Мокровольський, ця частина тексту — камінь випробовування не лише для перекладача, а й для мови. Наприклад, росіяни переклали 14-й розділ мало не церковно-слов'янською, і це, на його думку, було великою помилкою. «Я по-дивився, що зробили французи, а в них — лише одне архайчне сло-во на цілу сторінку. Французький переклад — дуже цінний, він є авторизованим, тобто його затвердив сам Джойс, і тепер цей варі-ант є маяком для більшості перекладачів», — пояснив перекладач⁷⁵.

⁷⁵ Олександр Мокровольський: Я взагалі не збирався перекладати «Улісса» (25.09.2015) / автор: Богдана Романцова // Читомо. Культурно-видавничий проєкт. URL: <http://www.chytomo.com/issued/oleksandr-mokrovolskij-ya-vzagali-ne-zbiravsya-perekladati-ulissa> (доступ: 03.08.2022).

Дж. Джойс розробив особливі прийоми передачі внутрішнього світу кожного персонажа, не повторюючи стильову палітру: для кожного розділу він розробляв особливі засоби. Наприклад, показово, що Блум мислить прозою, думає про земну реальність, його асоціації приземлені й чуттєві, а Стівен мислить поетично — його «потік свідомості» ускладнений ремінісценціями зі світової міфології та літературної класики. Монолог Меріон (18-й розділ — більш як 40 сторінок тексту без розділових знаків) особливо виділяється складною стилістикою та композицією. Він може бути розглянутий як фінал складного симфонічного твору.

Одна зі складових джойсівського стилю — іронія. Автор навіть вважав, що написав гумористичну книжку, і щиро ображався на сучасників, які цього не розуміли. Проте ще 1905-го року Зигмунд Фройд у своїй праці «Дотепність та її відношення до несвідомого» пояснив, що сміх є безпосередньою реакцією на жарт. Коли потрібно довго думати й витратити ментальні зусилля, щоб його зрозуміти, він перестає бути смішним. Гумористичної історії у Джойса явно не вийшло, натомість він написав один із найскладніших та найпрезентабельніших романів модерної епохи.

Твори Дж. Джойса через різні причини перекладені далеко не скрізь. Відомо, що українське дослідження Джойса розпочала в 1920-х рр. Дарія Віконська⁷⁶. Наразі в Україні перекладені оповідання та два романи. Уривки з «Улісса» публікувалися у «Всесвіті» ще в 1966 р. (№ 5). Перекладачем четвертого, шостого і тринадцятого розділів був Олександр Терех, а редактором — Григорій Кочур. Згодом текст перекладали чимало майстрів перекладу та ентузіастів — Олександр Терех, Віталій Коротич, Ярослав Стельмах, Віктор Коптілов та інші. Зрештою повне видання перекладу, розпочате О. Терехом та завершене Олександром Мокровольським, з'явилося лише 2015 року. Останній невдовзі дав інтерв'ю, в якому є важливі тези про роман та його творця⁷⁷. О. Терех, на жаль, так і не побачив видання роману, переклад якого був важливою справою його життя.

⁷⁶ Див.: Віконська Д. Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя. Львів: Накладом авторки, 1934. 100 с.

⁷⁷ Олександр Мокровольський: Я взагалі не збирався перекладати «Улісса» (25.09.2015) / автор: Богдана Романцова // Читомо. Культурно-видавничий проект. URL: <http://www.chytomo.com/issued/oleksandr-mokrovolskij-ya-vzagali-ne-zbiravsya-perekladati-ulissa> (доступ: 03.08.2022).

На презентації українського «Улісса»⁷⁸ критик Євген Стасіневич заявив, що це визначна подія нашої культури. Від моменту написання роману пройшло близько ста років. Це були сто років без Джойса, і, нарешті, ми його отримали. Незважаючи на величезну інтерпретативну істерику, яка завжди супроводжувала «Улісса», існують кілька класичних тлумачень, про які згадав критик.

Очевидно, що головна інтерпретація спирається на текст Гомера. Але Джойс, який спочатку підписував розділи книжки іменами давньогрецьких героїв, у другому виданні такі «підказки» прибрав. Це не дуже допомогло: літературознавці продовжують відшукувати безліч алюзій на давньогрецьку «Одіссею», хоча сам автор був проти такої інтерпретативної однозначності.

Інший модус інтерпретації був запропонований Владіміром Набоковим, його можна назвати «естетським тлумаченням». У своїх американських лекціях Набоков повністю відкидає ідеологічно-міфічні риштування і звертає увагу насамперед на формальну структуру роману.

Поміж двох інтерпретацій — дуже ідеологічної та дуже естетської — перебувають усі інші. Вочевидь, «Улісс» зшитий повністю з цитат, і в хороших американських виданнях коментарі перевищують обсяг роману у чотири рази. Проте не можна забувати, що головний твір Джойса — це ще й прекрасний психологічний роман, хоча один із читачів, кому він не сподобався, був психоаналітик Карл Густав Юнг. Він писав: «Я дочитав «Улісса» до 134-ї сторінки, двічі заснув, і тут зрозумів, що читати можна й у зворотному порядку: я все одно нічого не розумію». І далі Юнг пише про те, що текст «Улісса» може бути ляпасом усім практикам читання, свідченням поразки людини, яка намагається подолати текст. Це інший підхід, психоаналітичний, далекий від класичного літературознавства, проте по-своєму цікавий.

То як читати Джойса? На думку Є. Стасіневича, «Улісса» варто читати двічі: перший раз — без коментарів. А вже вдруге — з коментарями. Таким чином коментарі не будуть переривати тканину тексту. «Улісс» перебуває між двох полюсів: прозорими,

⁷⁸ Джойс Дж. Улісс: роман / пер. з англ. Олександр Терех, Олександр Мокровольський; коментар — О. Мокровольський; післямова — В. Скуратівський. Київ: Вид-во Жупанського, 2015. 736 с. (Майстри світової прози).

майже толстовськими «Дублінцями» і зашифрованими «Поминками по Фіннегану».

Такі тексти, як Джойсів «Улісс», додав критик, мають дві тенденції: або вони щось закривають, підсумовують, або навпаки — передбачають майбутнє. Унікальність Джойсового тексту полягає у тому, що він поєднує ці дві тенденції. Претензія, епатажність чистої форми роману була заздалегідь продумана автором. Оповідь про один день Блума — це розмова про всю світову культуру, любов і ненависть до своєї країни й міста. Вже пишучи «Улісса», Джойс усвідомлював, що він — найвизначніший письменник Європи⁷⁹.

Сьогодні книги з першого накладу роману «Улісс» є найдорожчим друкарськими виданнями ХХ століття. Ціна на них починається від 100 тисяч фунтів (175 тисяч доларів), з автографом автора — від 160 тисяч фунтів (288 тисяч доларів). А перший повний переклад українською «Улісса» від Олександра Тереха та Олександра Мокровольського можна купити лише за 150 гривень. Проте сам факт появи цієї книжки — безцінний⁸⁰.

У Росії в 1989 р. відбулася публікація перекладу «Улісса», драматична історія звершення якого теж тривала чимало років і вимагала неабиякої висоти майстерності та стійкості творчого духу перекладачів⁸¹. «Поминки за Фіннеганом» перекладалися лише частково. Нові надії на розшифрування цього архіскладного тексту з'явилися в 1992 році, коли Ірландська Національна Бібліотека відкрила доступ до архіву письменника, що за розпорядженням його секретаря Пауля Леона, який загинув в Освенцімі (це розпорядження підтримав онук письменника — Стівен), був закритий від 1941 до 1992 року. Однак частина матеріалів закрита до 2050-го.

Українські дослідники, які вивчають спадщину Джойса, — Елла Гончаренко, Андрій Краснящих та ін. Про складну проблему віднесення автора «Улісса» до відомих модерних напрямів висловила слушні думки Марія Моклиця у своєму навчальному посібникові для вищої школи⁸².

⁷⁹ Див.: Там само.

⁸⁰ Там само.

⁸¹ Джойс Дж. Улісс: роман / пер. с англ. В. Хинкіса, С. Хоружего. Москва: Республика, 1993. 671 с.

⁸² Моклиця М. В. Джеймс Джойс // Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 2: Зарубіжна література. Луцьк: РВВ ВДУ «Вежа», 1999. С. 28-39.

Контрольні питання:

- Які риси індивідуальної творчої манери Дж. Джойса можна назвати показовими?
- Чому роман Дж. Джойса «Улісс» так і не було перекладено в радянський час, хоча перші спроби робилися ще в 1920-1930-ті рр.? Чим загрожував чи заважав Джойс культурі соціалістичної країни?
- Як пов'язана біографія Дж. Джойса з його творчістю? Чи можна вважати цю творчість автобіографічною?
- Чому Дж. Джойс не особливо переймався публікацією деяких своїх творів, як от новели «Джакомо Джойс»?
- Що, по-вашому, є доказом авангардистської природи творчості Дж. Джойса?
- Чи можна віднести Дж. Джойса до якогось певного напряму сучасної йому світової літератури?
- Чому саме Джойсова проза стала візитівкою так званої «прози потоку свідомості»?
- Чи можна цей феномен — «проза потоку свідомості» — назвати **напрямом** модерної літератури? Як це аргументувати?
- Як впливає це явище на сучасну літературу?
- Чому думки про Дж. Джойса досі неоднозначні (одні вважають його прозу провалом, інші — геніальними шедеврами), але він зарахований до класиків світової літератури?

4. В. Вулф та «проза потоку свідомості»

* Життєва біографія В. Вулф та її зв'язки з модерною англійською культурою. «Школа Блумсбері» та «психологічна школа» в англійській прозі першої половини ХХ ст. * Літературно-критична спадщина письменниці. * Характерні риси поетики модерністських творів В. Вулф (на прикладі романів «Місіс Деловей», 1925, «До маяка», 1927). * Новаторство В. Вулф та її вплив на подальший розвиток світової літератури.

В історії світової літератури доби так званого «високого модернізму» одна з найвизначніших постатей — англійська письменниця Вірджинія Вулф (Virginia Woolf, 1882-1941), авторка 9 рома-

нів, серед яких особливо важливі новаторські твори «Місіс Деллоуей» (1925), «До маяка» (1927), «Орландо» (1928), «Хвилі» (1931), а також оригінальної новелістики і кількох вагомих збірок критичних статей та есеїв, які зіграли помітну роль в утвердженні модернізму. Художні твори письменниці відносять до «прози потоку свідомості»; разом із Марселем Прустом та Джеймсом Джойсом вона є одним із небагатьох славетних творців цього феномену, що посприяв радикальному оновленню світового красного письменства.

Водночас творчість В. Вулф являє собою вершину англійської модерністської прози у першій половині ХХ століття, яку іноді умовно називають «психологічною школою», хоча відносять до неї різних письменників (у тому числі В. Вулф, Д. Г. Лоуренса, Р. Олдінгтона, С. Моема), котрі не були угрупованням чи власне «літературною школою» — спільнотою митців, об'єднаних віртуальним або реальним зв'язком традицій, наслідування, впливу тощо. Поняття «психологічна школа в англійській літературі» вживають, як правило, для того, щоб відрізнити цих авторів від представників умовно-сатиричної, умовно-алегоричної та фантастичної прози, яка в Англії так само має поважну традицію і в міжвоєнний період представлена визначними талантами: Олдос Гакслі, Івлін Во, Джордж Орвелл та ін.

У той час, коли В. Вулф почала писати й публікувати художню прозу, вона вже була зрілою людиною та визнаною літераторкою, зі сталою репутацією літературного критика. Як митець вона починала, практично, ще до Першої світової війни, однак власна літературна творчість В. Вулф майже цілком належить міжвоєнній добі. У юності вона вибрала той самий шлях, що й батько — Леслі Стівен, дуже впливовий англійський критик кінця вікторіанської епохи. Невипадковий збіг обставин: Вірджинія Стівен (майбутня місіс Леонард Вулф) опублікувала свою першу рецензію у тому ж 1904 році, коли її батько помер від раку. У її щоденниках є пізніший запис про батька, якого вона ніжно любила і все-таки відчувала на собі його егоцентричний характер: «Його життя означало би повний кінець мого. Що би сталося? Ні письменництва, ні книг — немислимо»⁸³. Не дарма В. Вулф вважають ще й однією з найпер-

⁸³ Цит. за: Геніева Е. Ю. «Надо писать из самых глубин чувств...». Дневник писательницы. URL: https://librebook.me/a_writer_s_diary/vol1/1 (доступ: 06.08.2022).

ших феміністок світової літератури. Уже з 1905 року і до Першої світової війни молода літераторка, завдяки своїй начитаності та схильності до серйозних літературознавчих студій, гостроті суджень та багатій бібліотеці батька, працювала в «Таймс літерарі сапплемент» як один із головних рецензентів цього респектабельного видання, і це було досить рідкісне становище для тогочасної жінки.

Вірджинія належала до співдружності англійських інтелектуалів і письменників, яке неофіційно називалося «Блумсбері» (за назвою фешенебельного району Лондона, де в той час жила родина Стівенів, у домі яких збирався цей гурток). Роль «школи Блумсбері» в англійській і світовій культурі першої половини ХХ століття (гурток збирався до 1940-х років) важко переоцінити: тут народжувалися й обговорювалися ідеї, які згодом склали фундаментальні засади модерністського дискурсу; тут обговорювали філософію Ніцше й Бергсона та психологію за Фрейдом і Юнгом; тут формувалися нові естетичні смаки й утверджувалися репутації авангардних митців. До гуртка входили письменники-модерністи — сама Вірджинія та її сестра Ванесса й подруга Віта Саквелл-Вест, Літтон Стрейчі, Едвард Морган Форстер, Девід Гарнетт, художники Дора Каррінгтон і Дункан Грант, історики мистецтва Клайв Белл (згодом чоловік Ванесси Стівен) і Роджер Фрай, економіст Джон Мейнард Кейнс, орієнталіст Артур Вейлі, філософ і математик Бертран Рассел та ін.

Погляди блумсберійців, упливових у 1910-1930-х роках, пережили своєрідне друге народження у 1960-х, коли прийшла нова хвиля англійського авангарду. У першій половині ХХ століття (починаючи з 1905-1906 років) ці молоді люди протистояли вікторіанському ханжеству, відстоювали принципи художнього пошуку, незалежність у житті й мистецтві. Члени групи демонстрували відданість дружбі, спілкуванню, творчості.

Малколм Бредбері у своєму нарисі про В. Вулф твердив⁸⁴, що гурток Блумсбері можна порівняти з інтелігенцією континентальної Європи, але з поправкою, що це була глибоко англійська за своїм духом і «цілком імперіалістична» за своїми поглядами еліта британського суспільства. До їхнього кола входили близькі друзі родини

⁸⁴ Див.: Бредбэри М. Вирджиния Вулф / пер. с англ. А. Нестерова // Иностранная литература. 2002. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/12/br31.html> (досугуп: 26.08.2013).

Стівенів, яких об'єднувало ще й те, що майже всі вони були у свій час випускниками Кембриджа. Вірджинія Стівен (у заміжжі Вулф) була душею гуртка, його центром, оскільки тривалий час була господинею в домі, де збиралися друзі й однокашники дітей Леслі Стівена, відвідуючи господарів будинків на Гордон-сквер та згодом Фіцрой-сквер у центральній, георгіанській частині Лондона, поруч із Британським музеєм — цей район і називався Блумсбері.

Представників гуртка відзначав яскравий стиль життя, свобода суджень та естетичних смаків. Про них написано чимало спогадів, «історій» та біографій: судячи з них, гурток був складним переплетенням дружніх зв'язків, родинних стосунків, шлюбів та любовних романів, взаємних інтересів і спільних смаків. «Блумсберійці» були не просто інтелектуальною спільнотою «високочоліх», а й соціальною кастою зі своїм ставленням до життя та своїми цінностями. Причетні до цього кола виростили в інтелігентних вікторіанських родин, котрі належали до верхівки середнього класу; їхній бунт проти вікторіанства був частково спрямований проти «батьків», проти попереднього покоління мистецької еліти. Саме тоді, завдяки З. Фройдю, такі бунти стали називати проявами едіпового комплексу. Коли в 1910 році один із «блумсберійців» — художник і критик Роджер Фрай — організував виставку постімпресіоністів у «Графтон галлери» (Grafton Gallery), то було типово «блумсберійською витівкою», оскільки для «блумсберійців» було характерне тяжіння до художнього життя, до основоположних сучасних ідей, з яких виростав модернізм (на зразок віри Р. Фрая у «значущу форму» мистецтва). Ще один «блумсберієць», Клайв Белл, одружений зі старшою сестрою Вірджинії Ванессою, пояснював, що «дух Блумсбері» — то «смак правди і краси, інтелектуальна чесність, вибірковість, почуття гумору, допитливість, несприйняття вульгарності, насильства й патетики...»⁸⁵.

Отже, «група Блумсбері» представляла бунт інтелектуальної англійської молоді під знаменами ідей найсучаснішого мистецтва, була пов'язана з новими уявленнями про особисті взаємини, сексуальну емансипацію та природу свідомості. Сповідування притаманних групі переконань залишило слід не лише в мистецтві, але й

⁸⁵ Там само.

у політиці, рухові фемінізму, економічних теоріях, історичних та біографічних працях. Справжньою біблією для блумсберійців була книга Літтона Стрейчі «Знамениті вікторіанці» (1919) — глумлива історія вікторіанської моралі та респектабельності. Було встановлено водорозділ між двома епохами в історії англійської культури — вікторіанство сприймалося як минуле.

Не одразу встановився новий істеблішмент, однак у кінці 1920-х «блумсберійці» посіли центральне місце в літературному й художньому житті: вони очолили видавництва та редакції часописів, утвердились як провідні критики в газетах, перетворилися на соціально впливовий пласт суспільства. У ту пору В. Вулф уже трималася від усіх остронь: самотня постать, що дистанціюється від кипучої маси пройнятих «духом Блумсбері», але при тому вона була його втіленням, адже саме їй вдалося найповніше виразити ставлення «блумсберійців» до світу й судилося стати головним «літописцем» руху. Вона була «літературною свідомістю» «Блумсбері» задовго до того, як стала романісткою, причетною до групи. Огляди в «Таймс літерарі сапплімент» та інших виданнях утвердили її репутацію вдумливого, тонкого й авторитетного критика. Есеї письменниці — розмова про літературу минулих епох або реакція на поточні літературні події — звучали актуально й полемічно. Вона оцінювала досягнення найсерйозніших письменників свого часу, чий голоси асоціювалися з «ною» літературою — Джозефа Конрада, О'Генрі, Генрі Джеймса, Достоєвського (переклади творів останнього, зроблені Констанс Гарнетт, саме тоді опубліковані в Англії).

У міжвоєнний період В. Вулф стала значною постаттю в лондонському літературному суспільстві і була незмінним членом гуртка «Блумсбері». Але повернемося трохи назад — у часи формування письменниці. Вона зростала в Лондоні в родині відомого літературного критика, літературознавця, філософа та історика Лесли Стівена, людини радикальних поглядів і глибокої ерудиції, автора фундаментальних праць «Історія англійської думки у вісімнадцятому столітті» і знаменитого «Словника національних біографій». Мати письменниці Джулія Дакворт — жінка, котра залишила яскравий слід в англійській культурі, будучи відомою красунею та моделлю для художників-прерафаелітів (у 1866 р. її портретував

Едвард Берн-Джонс, відомі чудові її фотопортрети роботи Джулії Маргарет Камерон, 1867, тощо). У домі Стівенів бували видатні письменники, вчені, художники.

Першою дружиною господаря дому була дочка В. Теккерей Мінні, яка рано померла. Після її смерті Стівен одружився із вдовою відомого адвоката Джулією Дакворт. Серед чотирьох дітей від цього шлюбу Вірджинія була третьою дитиною (у сім'ї було двоє синів і дочка Джулії від першого шлюбу, дочка Леслі від шлюбу з Мінні Теккерей і четверо молодших Стівенів: Ванесса, Тобі, Вірджинія й Едрієн). Джинні з дитинства вирізнялася підвищеною чутливістю, великою сприйнятливістю і слабким здоров'ям. Отримала чудову домашню освіту, провівши дитинство і юність серед книг надзвичайно багатой батьківської бібліотеки. Дитинство дівчинки затьмарювали лише переживання, що згодом очевидно наклали відбиток на її вразливу психіку: вона стала об'єктом педофільських домагань та навіть спроби зґвалтування, яку вчинили її старші брати (від першого материного шлюбу); коли про інцидент дізналися батьки, їй суворо заборонили про це говорити.

Коли Вірджинії було 13 років, вона пережила смерть матері, що стало причиною першого нервового зриву в дівчинки (спроба самогубства). Після смерті Джулії сер Леслі переймався жалем до себе. Старша сестра Стелла (дочка від першої дружини) протягом деякого часу виконувала роль господині дому, але незабаром вийшла заміж, а через кілька місяців несподівано померла. Ванесса — наступна за старшинством — була змушена піклуватися домогосподарством із 18 років, але, на відміну від своєї старшої сестри, мала твердий характер і дала відсіч батькові, який поступово перетворювався в домашнього деспота. У 1904 році після смерті батька діти — Тобі, Едрієн, Ванесса та Вірджинія — замешкали в одному з центральних районів Лондона — Блумсбері.

Тут, у будинку на Гордон-Сквер, неподалік від Британського музею, розпочався новий період у їхньому житті, пов'язаний із виникненням у 1906 році групи «Блумсбері». Щотижневі зустрічі «блумсберійців» переросли у тривалі та палкі суперечки про мистецтво, про шляхи його розвитку в сучасну епоху. Усі були однастайними в тому, що мистецтво — найважливіша грань життя суспільства, найнеобхідніша умова існування цивілізації.

Одним зі своїх наставників «блумсберійці» вважали філософа Джорджа Едварда Мура (1873-1958), котрий тяжів до інтуїтивізму і надавав особливого значення аналізу відчуттів. Етичну теорію Дж. Мура, його книгу «Основи етики» (1903), в якій проникнення в сутність прекрасного і встановлення гармонійних взаємовідносин між людьми проголошувалося найважливішими життєвими принципами, вони сприйняли як одкровення. Рішуче заперечення викликали характерні для вікторіанської епохи лицемірство, напускна сором'язливість, просторікування, пихатість. Титули й офіційні нагороди в цьому середовищі висміювалися. У людині шанувалася щирість, безпосередність, уміння тонко реагувати на докільля, неупередженість думок, уміння розуміти і цінувати прекрасне, невимушено і зрозуміло викладати свою думку та обґрунтовувати її. «Блумсберійці» кидали виклик вульгарності, меркантильності та обмеженості. Схильні були дивитися на себе як на обраних; служіння мистецтву розглядали як своєрідний священний ритуал, а докори за елітарність не брали до уваги. Вони дійсно вирізнялися високим рівнем інтелекту й таланту.

У 1910 році в середовищі «блумсберійців» з'явився художник і критик Роджер Фрай, котрий відіграв важливу роль у культурному житті тогочасної Англії. Він сприяв організації в Лондоні виставок картин французьких імпресіоністів і постімпресіоністів (1910 та 1912 рр.). Поява у виставкових залах Лондона полотен Едуара Мане та Анрі Матісса, Вінсента Ван-Гога та Поля Сезанна була сприйнята як зухвалий виклик загальноприйнятим смакам. Лише невелика частина публіки сприйняла їхнє мистецтво як явище значне і принципово нове та перспективне. Серед цієї публіки була й Вірджинія Стівен. Невипадково саме 1910 рік вона назвала межею, що «позначала зміни в англійському характері». Молода літераторка сприйняла імпресіонізм як одкровення не лише для живопису, а й для інших мистецтв. Пізніше імпресіоністським будуть називати її власне письмо.

Сестри Вірджинія та Ванесса Стівен були дуже близькі, у дитинстві вони поклялися ніколи не виходити заміж і жити разом. У 1907 р. звістка про те, що Ванесса прийняла пропозицію Клайва Белла, тяжко вразила Вірджинію. Це сталося через кілька днів після смерті її улюбленого брата Тобі — він заразився тифом під час

спільної подорожі до Греції. Вірджинія залишилася удвох із наймолодшим братом Едрієном. У 1909 р. вона несподівано прийняла шлюбну пропозицію Літтона Стрейчі, який відкрито заявляв про свою гомосексуальність. Але шлюб не відбувся.

У 1912 році Вірджинія стала дружиною Леонарда Вулфа, письменника й журналіста, у ті роки добре відомого своїми статтями з питань колоніальної політики Британської імперії. Він був випускником Кембріджа, сім років провів на Цейлоні, написав про це книгу («Село в джунглях»). Шлюб став міцним партнерством двох людей, які поважали один одного. У цей час Вірджинія вже друкувала свої критичні статті у журналах, продовжуючи справу батька. Ішла робота над її першим романом. У домі подружжя Вулфів встановилася творча атмосфера, плідна для кожного з них. Коло друзів розширилось: у Вулфів бували поети і прозаїки — Т. С. Еліот, Д. Г. Лоуренс, Е. Бауен, С. Спендер, знавець античності Г. Дікінсон. У 1917 році подружжя заснувало видавництво «Гогарт-Прес», з якого вийшли у світ майже всі твори письменниці. Більшість обов'язків, пов'язаних із діяльністю видавництва, виконувала особисто Вірджинія — сама редагувала й набирила тексти. Видавництво спочатку не приносило прибутків, але потім стало надійним джерелом доходів родини Вулф. Леонард створив ідеальні умови для роботи їм обом, усіляко підтримував дружину.

Літературна репутація письменниці досягла zenіту у 1924 році, багатому в її житті розмаїтими подіями. Вона сподівалася чимало написати й отримувати за свої твори гонорари щонайменше 300 фунтів, які мріяла витратити на облаштування в домі ванної кімнати і встановлення парового котла. (Варто зауважити, що її літературні заробітки ніколи не були великими). Разом із чоловіком вона виїздила на літо в замський будинок у Сассексі, де добре писалося.

Особисте життя письменниці не було безхмарно щасливим і безтурботним. Передусім воно було сповнене невсипущою працею. Тим часом головні болі, голоси, видіння не залишали Вірджинію; кілька разів, під час важких депресій, вона намагалася вбити себе. У письменницькій праці В. Вулф була дуже вимоглива до своїх творів, переписувала романи десятки разів. Вона припиняла вести щоденник лише під час хвороб; щоденники вийшли посмертно окремим виданням у 4 томах; ще 5 томів складають листи Вірджи-

нії, які вона писала друзям, сестрі, Леонардові і, звичайно ж, Віті Саквелл-Вест — красуні-аристократці, з якою її пов'язувало щось більше, ніж жіноча дружба.

Вони познайомилися в 1922 р., Віта спочатку дуже не сподобалася Вірджинії, і саме Віта шукала зустрічі з письменницею. Згодом їх довгі роки об'єднувала ніжна прив'язаність. Це почуття разом з образами через зради подруги стали основою роману «Орландо», в якому головний герой перетворюється на жінку. У листі до Віти Вірджинія якось написала: «Як усе-таки добре бути євнухом, як я». Усе життя вона відчувала огиду до фізичної близькості. Зате за роки дружби з Вітою В. Вулф створила кращі свої твори.

Романи Вірджинії Вулф видавалися не лише у Великій Британії, але й у США, однак про популярність вона не дбала — це заважало творчій праці. Великі твори з'явилися в такому порядку (деякі — посмертно): «Подорож» («The Voyage Out», 1915), «Ніч і день» («Night and Day», 1919), «Кімната Джейкоба» («Jacob's Room», 1922), «Місіс Деллоуей» («Mrs. Dalloway», 1925), «До маяка» («To the Lighthouse», 1927), «Орландо. Біографія» («Orlando: A Biography», 1928), «Хвилі» («The Waves», 1931), «Флаш» («Flush: A Biography», 1933), «Роки» («The Years», 1937), «Між актів» («Between the Acts», 1941), «Щоденник письменниці» («A Writer's Diary», 1953). Українською перекладені лише кілька з них⁸⁶, однак видання вже доступні, і це добра тенденція. Наразі опубліковані також кілька перекладів її есеїв⁸⁷.

У серпні 1940 р. В. Вулф написала статтю політичного характеру — «Думки про мир під час повітряного нальоту» («Thoughts on Peace in an Air Raid»), у якій закликала покінчити з війнами, з гітлеризмом, з агресією, із «прагненням володарювати і пригноблювати».

Із початком Другої світової війни страх Вірджинії за чоловіка-єврея став причиною повернення нервових нападів і головного болю. Лондонський будинок Вулфів був зруйнований під час одного з нальотів німецької авіації. Була знищена бібліотека письменниці. Напруга перших воєнних років, незагоєна рана, завдана

⁸⁶ Див. видання: Вулф В. До маяка / пер. з англ. Юлія Герус. Київ: Знання, 2017. 239 с. (English Library).

⁸⁷ Вулф В. Власний простір / пер. з англ. Ярослав Чердаклі. Київ: Альтернативи, 1999. 111 с.; Вулф В. Жінки та розповідна література // Незалежний культурологічний часопис «І». 2000. № 17. С. 78-86.

загибеллю в Іспанії улюбленого племінника Джуліана Белла (сина Ванесси), котрий вирушив у складі інтербригади на боротьбу з фашизмом, підірвали здоров'я В. Вулф. Депресія була пов'язана і з незадоволеністю письменниці своїми останніми творами. Все це сприяло трагедії. Одного березневого дня 1941 р. В. Вулф пішла зі свого заміського будинку в Сассексі на прогулянку і не повернулася. Не бажаючи, щоб Леонард мучився із психічно хворою дружиною і вважаючи, що без неї йому буде легше, Вірджинія Вулф, залишивши листа чоловікові й сестрі, втопилася у річці Оуз, набравши в кишені свого одягу каміння, неподалік від їхнього будинку у Сассексі. Тіло знайшли через два тижні після смерті.

У 2002 р. американські кінематографісти зняли про життя письменниці фільм «Години», її роль виконала Ніколь Кідман.

Літературно-критична діяльність В. Вулф тісно пов'язана з її художньою прозою. Уперше Вірджинія виступила в пресі у 1904 році в г. «Гардіан» із рецензією; згодом її критичні статті почали з'являтися на сторінках літературного додатка до газети «Таймс». Критиком і оглядачем цього видання вона була впродовж 30 років. У 1915 р. вийшов друком її перший роман — «Подорож назовні». Над ним молода письменниця працювала 7 років. Це був початок її шляху романістки, на якому вона сміливо заявила про свої наміри експериментувати, шукати нових доріг у художній прозі. Досить відчутний у її пошуках вплив філософії А. Бергсона та творчості М. Пруста. Свої погляди на літературу, на принципи літературної творчості та поезики В. Вулф виклала в статтях «Сучасна художня проза» (1919) та «Містер Беннет і місіс Браун» (1924), котрі стали її літературним маніфестом. Вона виступила переконаною противницею письма старших попередників — Герберта Веллса, Джона Голсуорсі та Едварда Беннета, котрих називала «матеріалістами», оскільки, на її думку, їх цікавила не «душа», а «плоть», і вони витрачали своє письменницьке вміння на тривіальне й проминальне в людському житті, замість того, щоб говорити читачам про вічне. Вона протиставила старшим молодих «спіритуалістів» — Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, Т. С. Еліота, котрі намагалися «наблизитися і зберегти щиріше й точніше те, що їх цікавить і керує ними».

До «спіритуалістів» В. Вулф відносила й себе. Для неї мистецтво — це світ емоцій, уяви, безкінечних асоціацій, це вміння

передати миттєве враження, біг часу, розмаїття і плинність відчуттів, думок; відтворити реальність — означає розкрити світ почуттів, змусити читача переживати настрої героїв, автора; побачити, як і вони, гру світла, почути симфонію звуків, відчутти подув вітру. Кожен твір Вулф — художній експеримент. У «плинній прозі» вона відтворює рух часу, особливості сприймання життя в дитинстві, юності, у старості; накреслює контури паралельних доль персонажів, котрі, розвиваючись, у якийсь момент переплітаються, а потім знову розходяться. Відобразити в одній миттєвості суть буття — ось що особливо важливе для письменниці. Психологізм її прози елегантний і витончений, стильовий малюнок вибагливий і тонкий.

У творчості В. Вулф виокремлюються три періоди. Упродовж першого (1915-1922) створені романи «Подорож назовні», «Ніч і день», оповідання, які увійшли у збірку «Понеділок і четвер» («Monday and Thursday», 1921), і роман «Кімната Джейкоба», який багато в чому став підсумком ранніх шукань письменниці, синтезувавши перспективи подальшого розвитку. Другий період припадає на середину 1920-х років і включає романи «Місіс Деллоуей» та «До маяка», котрі стали вершиною творчості Вулф. У третій період (1928-1941) створені «Орландо», «Хвилі», «Роки» і «Між актами». Протягом усього життя Вулф писала оповідання, есеї, рецензії та статті про літературу, образотворче мистецтво, виступала у пресі із проблем жіночої емансипації. Визнання здобули її збірки «Звичайний читач» («The Common Reader», 1925; 1932), есеїстична книга про права жінок «Своя кімната» («A Room of One's Own», 1928), що містить відомий афоризм: «У кожної жінки, якщо вона збирається писати, повинні бути кошти і своя кімната». У «Своїй кімнаті» В. Вулф звернулася до питань, які завжди глибоко хвилювали її, — про місце жінки в житті та суспільстві, про її роль у вихованні дітей, про властиву їй своєрідність світосприйняття та проблеми взаємин сучасних чоловіків і жінок.

Після виходу друком роману В. Вулф «Подорож назовні» Літтон Стрейчі назвав його «цілковито невікторіанським». «Блумсберійці» вітали його, побачивши у творі сміливий розрив зі традиціями, що проявилось, на їхню думку, у неприхованому домінуванні «духовного» начала над «матеріальним», у нетрадиційному використанні можливостей «виховного роману» (відсутність розлогих

описів, відмова від панорамного зображення, увага до передачі почуттів, яка явно переважає інтерес до динаміки сюжету). Історія юної героїні Рейчел Вінрейс, котра вирушає у свою першу подорож, під час якої знайомиться з життям, переживає перше кохання, а потім зненацька помирає від тропічної лихоманки, накреслена в романі пунктирно. Вікно у світ лише привідчиняється перед героїнею.

У «Кімнаті Джейкоба» реалізований задум передати безкінечний потік тих найменших частинок («атомів»), які «бомбардують» свідомість людини, складаючи коло її уявлень про життя. Життя Джейкоба Флендерса відображене у ланцюгу епізодів; змінюються кадри: дитинство, отрочтво, юність. Морське узбережжя, де грається маленький хлопчик, тиха ласка матері, котра схилилась увечері над його ліжечком; студентські роки у Кембриджі; самостійне життя в Лондоні; кохання; подорож Францією і Грецією. У фіналі — спорожніла кімната, вкриті пилюкою речі. Побіжне згадування про загибель Джейкоба на війні. А за вікном триває життя. Рух часу безкінечний.

Роман «Місіс Деллоуей» В. Вулф створювала з орієнтацією на появу в літературі ірландця Джеймса Джойса, захоплена задумом відтворення життя на кшталт «Улісса». Крізь призму одного дня передане життя вульфівської героїні й тих людей, чий долі пов'язані з нею. У тексті роману фіксуються «моменти буття», обмежені часом (червневий день 1923 р.) і простором (район Вест-Енду в Лондоні). У творі відсутня експозиція, він розпочинається словами: «Місіс Деллоуей сказала, що сама купить квіти». Із цього моменту читача захоплює потік часу, рух якого фіксують удари баштового годинника Біг-Бен. Напливають картини минулого, зринаючи у спогадах Клариси Деллоуей. Вони проносяться у потоці її свідомості, їхні контури проступають у розмовах, репліках. Часові нашарування перетинаються, напливають один на одного, в єдиній миті минуле з'єднується з теперішнім.

Паралельно з лінією Клариси розгортається трагічна доля травмованого війною Септимуса Сміта, котрого місіс Деллоуей не знає, як і він її, але їхні життя протікають у тих самих просторово-часових межах, і якоїсь миті їхні шляхи перетинаються. У той самий час, коли Клариса робить свою ранкову прогулянку Лондоном, вона проходить повз Сміта, котрий сидить на лавці у парку. Одна

мить. Роль і місце цієї миті поміж інших миттєвостей буття поступово окреслюються. Септимус Сміт втілює в собі приховану, нікому не відому грань характеру Клариси. Самогубство Сміта, про яке вона дізнається випадково, звільняє Кларису від нав'язливої думки про смерть. Розривається коло самотності. У фіналі роману звучить надія, народжена зустріччю Клариси та Пітера після довгих років розлуки.

У жодному з попередніх творів В. Вулф сила емоційного сприймання «переливів реальності» і майстерність їхнього відтворення не сягала таких висот, як у «Місіс Деллоуей», і ніде осуд існуючого суспільного ладу не лунав настільки чітко. У зв'язку з цим романом Вулф занотувала у щоденнику: «Я хочу зобразити життя і смерть, розум і божевілля, я хочу піддати критиці соціальну систему і показати її в дії... Я гадаю, що це найзадовільніший із моїх романів»⁸⁸. Така самооцінка — велика рідкість для В. Вулф. До своїх творінь вона завжди була налаштована критично, страждала від невпевненості у своїх силах, мучилася від постійних надокучливих думок про те, що омріяні цілі виявилися недосяжними. Це неодноразово спричинювало нервові зриви, інколи й глибокі депресії.

Естетична цілісність властива й романові «До маяка», в якому імпресіонізм письма, втрачаючи фрагментарність, переростає в широкі філософські узагальнення та символіку. Життя в його часовому протіканні, пошуки шляхів реалізації творчих можливостей, закладених у людині, поєднання егоцентризму, знаходження мети — усе це присутнє в потоці свідомості персонажів. Досягається суголосність звучання їхніх «голосів».

У романах В. Вулф 1930-х років набута цілісність втрачається. Гра із просторово-часовими категоріями присутня в «Орландо», герой якого, розпочавши своє життя в епоху правління королеви Єлизавети, переживши потім XVIII і XIX століття, постає перед читачами в завершальних розділах роману — у 20-х рр. XX ст. — перевтіленим у жінку. Письменницю захоплює власний експеримент: передати зміну людської сутності в русі історичного часу.

Створенням універсальних картин буття характеризуються й інші експериментальні романи В. Вулф 30-х років, в яких письмен-

⁸⁸ Цит. за: Бредбери М. Вирджиния Вулф / пер. А. Нестерова // Иностранная литература. Москва, 2002. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/12/br31.html> (доступ: 26.08.2013).

ниця звертається до таких проблем, як людина та історія, людина і Всесвіт, оперує опозиціями добро — зло, світло — п'тьма, життя — смерть. Працюючи над романом «Хвилі», В. Вулф записала у щоденнику: «Це повинна бути абстрактна містична п'еса: п'еса-поема». Створена універсальна картина буття; позначені контури Всесвіту, який то освітлюється сонцем, то поринає в п'тьму. Поміж бурхливих стихій природи, схожі на метеликів, миготять людські життя. Спочатку авторка хотіла назвати цей роман «Метелик».

«Хвилі» складаються з дев'яти частин (періодів), які відповідають основним етапам людського життя. Кожен період (окрім останнього) — ланцюг монологів шести героїв; останній період — монолог одного з них, Бернарда. Всім періодам передують описи морського узбережжя в різний час доби — від світанку до ночі. У міру того, як світанок змінюється полуднем, а день вечором, відбувається і зміна пір року: дитинство героїв пов'язане з весною, їхня молодість — із літом, а потім — сутінки й нічна п'тьма. Ця зміна передає рух часу — від ранку життя до його заходу, від весни і цвітіння до згасання та смерті. Описи (картини природи, написані поетичною прозою) чергуються з елементами драматизації (монологи героїв). Це й дало підставу В. Вулф назвати свій твір «п'есою-поемою».

Відповідно до руху часу змінюється світовідчуття героїв, їхнє сприйняття навколишнього. У дитинстві вони радіють зі всього і дивуються всьому: гра сонячних променів на поверхні води, пташиний щебет, шум моря. Вони із захопленням і цікавістю розглядають жука. А потім приходять шкільні роки, коли кожному доводиться увійти в раніше невідомий світ. Звучать імена Шекспіра, Катулла... Діти прилучаються до знань. І ось: «Ми вже закінчили. Ми ніде. Ми несемося у поїзді Англією...» Що жде кожного? Поїзд рухається назустріч життю. Сонце піднімається все вище. Хвилі накочуються на берег, їхній шум посилюється. Смеркає. Надходить звістка про смерть Персиваля, старіють, відчувають свою самотність, гостріше переживають печаль і гіркоту втрат С'юзен, Рода, Бернард, Невіль, Джинні і Льюїс. Інакший тепер Лондон, іншим уявляється життя. Лише деяким героям поталанило утвердитися в житті. С'юзен досягає цього завдяки материнству, Бернард — завдяки творчості. Сонце опускається до горизонту. Ниви голі.

Море темніє. Шестеро людей зустрічаються знову. Сумом пронизана ця зустріч, і перед кожним запитання: «Що ти зробив зі свого життя?» Заключний період складається з монологу Бернарда, завершеного словами про поєдинок Життя і Смерті. Бернард кидає виклик Смерті: «Нескорений і непереможний, я вступаю в бій із тобою, о смерте!» Патетичний монолог Бернарда змінюється незворушністю завершальної фрази роману: «Хвилі б'ються в берег». Берег безлюдний.

Свого часу висока тональність останнього монологу Бернарда дозволила Джекові Ліндсею зауважити, що В. Вулф «на противагу Джойсові утверджує Життя й вірить у перемогу над Смертю»⁸⁹. Проте зміст роману і загальна тональність його звучання не дають підстав для такого оптимістичного висновку.

Роман «Роки» сприймається в літературному контексті як своєрідна паралель «Сазі про Форсайтів» Джона Горлеуорсі, хоча сама В. Вулф підкреслювала, що вона аж ніяк не прагне змагатися із творцем «Саги». У романі «Роки» йдеться про життя декількох поколінь сім'ї Парджітер, починаючи з 1880 р. і до закінчення Першої світової війни. Куди плине потік життя? Куди несе він людей? Що буде далі? Ці ключові питання залишаються без відповіді. В. Вулф використала прийоми, до яких вона зверталася й раніше: об'єднала воедино «потік свідомості» та елементи специфічної деталізації, притаманної її власному стилю, передала «миттєвості буття», зобразила один день із життя героя як мікрокосм світу, відтворила минуле в миті теперішнього, кинула погляд на теперішнє крізь призму минулого.

Як широке історичне полотно був задуманий і роман «Між актами», в якому минуле й майбутнє Англії передані в одному дні з життя сім'ї землевласника Руперта Гейнеса. Е. М. Форстер назвав цей роман «дійством, яке відтворює історію Англії від самих її джерел, а під кінець утягує в свою течію і глядачів, із тим, щоб вони продовжили історію. «Завіса піднята» — такою є заключна фраза. Задум тут суто поетичний, текст переважно віршований»⁹⁰.

⁸⁹ Цит. за: Михальська Н. Вулф, Вірджинія // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 1: А — К. С. 320-324.

⁹⁰ Цит. за: Бредбэри М. Вірджинія Вулф / пер. с англ. А. Нестерова // Иностранная литература. Москва, 2002. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2002/12/br31.html> (доступ: 26.08.2013).

Художні пошуки та відкриття В. Вулф збагатили психологічну прозу новітнього часу. Як і її літературно-критична спадщина — органічна частина англійської класики ХХ століття.

Коли йдеться про систему поглядів В. Вулф на сучасну прозу — а вона була переконана, що сучасна література повинна запропонувати читачеві новий спосіб зображення дійсності, — треба пам'ятати: вони склалися задовго до того, як письменниця закінчила свій перший роман «Подорож назовні» (1913), опублікований два роки потому. У 1918 році вона писала: «...ідеться не про те, що сучасне життя складніше чи важче, ніж у будь-яку іншу епоху, але у кожного покоління свій «фокус інтересів», а старі форми фокусувалися на іншому, через те в пошуках роз'єднаних і схованих у глибині деталей того, що для нас є формою, ми об'єднуємо разом, здавалось би, випадкові фрагменти, нехтуючи цілістю, адже так намагаємося врятуватися від хаосу»⁹¹.

Літературно-критична діяльність В. Вулф — один із найважливіших аспектів культурного життя Англії 1910-1930-х років; її резонанс відчутний і сьогодні. Внесок письменниці у формування нового художнього мислення загальноновизнаний. Критична спадщина позначена неповторним чаром її витонченої особистості, проникливою силою таланту й широтою ерудиції, які проявились у глибині й оригінальності міркувань про мистецтво попередників і сучасників (статті про Д. Дефо, Д. Остін, В. Скотта, Ч. Діккенса, сестер Бронте, Д. Г. Лоуренса, Монтеск'є, М. Пруста тощо).

Показова для розуміння її літературних смаків стаття про розмаїття романних форм — «Різновиди роману» («Phases of Fiction», 1929), у якій вона пропонує свою класифікацію письменників, беручи до уваги особливості змалювання ними життя й людини. Вона поділяє письменників на «оповідачів правди» (Д. Дефо, Дж. Свіфт, Е. Треллоп, Г. де Мопассан), «романтиків» (В. Скотт, Р. Л. Стівенсон, Е. Редкліф), «майстрів створення характерів» (Ч. Діккенс, Дж. Остін, Дж. Еліот), «психологів» (Г. Джеймс, М. Пруст, Ф. Достоєвський), «сатириків і фантастів» (у цьому розділі вона пише про Л. Стерна) і «поетів» (Е. Бронте, Т. Гарді, Дж. Мередіт). Розмірковуючи про сучасну літературу, Вулф багаторазово відзначає її «деградацію» у

⁹¹ Там само.

порівнянні зі здобутками письменників XVIII і XIX ст. Навчившись робити машини, вважає вона, люди не стали краще писати.

Розуміння нових завдань, що стоять перед романом, найяскравіше виражене в есеї В. Вулф «Сучасна проза». Він опублікований у тому ж 1919 році, коли вийшов другий роман письменниці «Ніч і день», і прозвучав як заклик писати прозу, зосередившись на внутрішньому житті людини, як заклик звільнити романне письмо від старої умовності, хронологічної послідовності, щоб роман увібрав у себе нову естетичну свободу. У знаменитому пасажі-заклику зробити для роману те, що К. Маркс намагався зробити для пролетаріату, авторка пояснює: «Життя — не ланцюжок симетрично розташованих газових ліхтарів, а світловий німб, напівпрозорий покрив, що оточує нас із першого моменту виникнення свідомості до її смерті. Хіба завдання романіста не в тому, щоб донести цей мінливий, невідомий дух, що не знає жодних обмежень, із якими б несподіванками і складнощами це не було пов'язано — донести, залучивши до нього якомога менше чужого й стороннього цього духові?»⁹².

Умовності, що тяжіють над прозою, не задані раз і назавжди — вони змінюються, а сила, яка ними управляє — почуття реальності, що поступово виростає із пильного вдивляння в саму тканину життя, котра і є свідомістю. Це почуття реальності — поєднання досвіду тих, хто «населяє роман» — його персонажів, і досвіду тих, хто його створює як естетичне переживання, тобто досвіду самих письменників. Сучасна проза є сучасною настільки, наскільки передає мінливе розуміння життя, а це не просто змінене уявлення про соціум та людські стосунки. Для В. Вулф проза, роман повинні спиратися передусім на розуміння життя як естетичного досвіду. Відчуття «напівпрозорої оболонки життя» — ось чого вона намагалася досягти, пишучи роман «Місіс Деллоуей». По суті, можна сказати, що навколо цього прагнення і будується вся розповідь про прийом у салоні місіс Деллоуей.

Цей роман писався у творчих муках. По суті, він був першим, де письменниця випробувала ту нову манеру, яку декларувала як критик. У щоденнику вона писала: «Моя свідомість украй виснажена двома типами мислення: критика — і творця»⁹³. По суті,

⁹² Там само.

⁹³ Там само.

обидва перші романи письменниці, завоювавши прихильне ставлення публіки, не були втіленням нової творчої манери, яку вона шукала. У «Кімнаті Джейкоба» вперше зроблено вагомий крок до «зникомої індивідуальності». Пізніше в есеях «Своя кімната» (1929) та «Жінки і проза» (1929) вона відзначала, що жінки-письменниці менше в'язнуть у мертвій фактурі, ніж письменники-чоловіки, оскільки дивляться поверх особистих стосунків, політичних партій — їх цікавлять глибші проблеми, які й повинен вирішувати поет: яка наша доля, який сенс життя. А це означало, що зі прози треба робити новий вид поезії, чого, на її думку, не зробив Дж. Джойс.

М. Бредбері писав про цей роман: «Лондон і Блумсбері, життя суспільства і внутрішнє життя душі, ритм творчих злетів і внутрішньої зосередженості — та очищений від усіляких домішок досвід відчаю — усе це увійшло в роман «Місіс Деллоуей». Це книга про Лондон, про велике місто імперії, яким воно збереглося після війни. Можливо, чимось цей роман зобов'язаний Конрадові, яким Вулф так захоплювалася, його «Секретному агентові», адже «Місіс Деллоуей» — книга про два взаємопов'язаних міста: світський Лондон Клариси та інший Лондон — місто, «що без остатку поглинуло багатьох молодих людей на ім'я Сміт». Це також книга про потік свідомості і про сприйняття, про життя внутрішнього міста нашого існування — незалежно від того, чи готова була сама Вулф це визнати, тут вона чималим зобов'язана читанню Джойса. І, звичайно ж, Блумсберійському гурткові, що перебував під впливом кембриджського філософа Дж. Е. Мура. Мур казав: «Якщо припустити, що найбільшу цінність для нас становлять певні стани свідомості, то ці переживання, з деякими обмовками, можна звести до задоволення людським спілкуванням і радості від споглядання прекрасного». Увага до порухів свідомості дуже відчутна в книзі, але не менш гостро відчутна і смертельна самотність, покинутість, розділеність людей і розрив людських зв'язків. Сучасний роман — той, яким цікавилася Вулф, — відхилився від протореного шляху життєподібності, і письменниця не збиралася завершити його традиційним фіналом. Новий роман належав новій епосі — епосі змінених стосунків та інших зв'язків між людьми, «епосі підробок і фрагментів», як назвала її Вулф в есеї «Містер Беннет і місіс Браун». «Змиріться зі судою, неясністю, фрагментарністю, обманом, —

додає письменниця на закінчення есею. — Ви покликані повернути все це на благо»⁹⁴.

Не зважаючи на натхненну працю, В. Вулф боялася, що роман «Місіс Деллоуей» виявиться провалом. Та коли у березні 1925 року книга вийшла, більшість рецензентів тут же назвали її шедевром. Хоча, за оцінкою М. Бредбері, «у романі була й сумнівність, і неясність, і фрагментарність, однак нині ми бачимо в усьому цьому родові ознаки модерністського роману». В есеї «Сучасна література» В. Вулф писала, що сучасний письменник, придумує він фабулу комедії, трагедії чи роману про катастрофи, він повсякчас свідомо відмовляється від звичного способу письма. В есеї «Містер Беннет і місіс Браун» письменниця наполягала, що сучасний роман — це роман про особистість людини, а наші уявлення про неї змінилися, і відбулося це, за її словами, приблизно в 1910 році. Знаменита фраза письменниці «Нова ера почалася в березні 1910 року...» стала віхою нової доби — модернізму.

Роман «Місіс Деллоуей» — роман про напівпрозорі покрови життя, про їхні «атоми, їхній розпад». По суті, це роман про миті життя — яскраві, сповнені світлом миті одного дня 1923 року в Лондоні, коли головна героїня Клариса Деллоуей очікує в своєму домі гостей на світський раут, і вся книга пройнята символістським прагненням розкрити глибинний зміст цих миттєвостей. Тут неодмінно запрошується порівняння з «Уліссом» та уявленнями Джойса про «епіфанії». Навмисне уповільнення часового потоку або його зупинка у «Місіс Деллоуей» покликані зламати канон класичного роману з його послідовним хронологічним розвитком сюжету й характерів. Оповідь рухається, спираючись на далекі асоціації та внутрішні зв'язки, «словесна плоть» роману стає сюжетотвірним фактором. Подібно до романів Джойса і Пруста, історія, розказана в «Місіс Деллоуей», — не що інше, як історія створення самої книги. Подібно до «Улісса» та ще одного роману, який вийшов у тому ж 1925 році у США, «Манхетгену» Дж. Дос Пассоса, «Місіс Деллоуей» очищує й витончує час та досвід автора, пропустивши їх крізь щільний, згущений досвід міста.

У Джойса це був провінційний Дублін. У В. Вулф об'єктом оповіді стає сам Лондон — столиця метрополії, місто, яке авторка

⁹⁴ Там само.

бачить інакше, ніж інші письменники, зокрема Дж. Конрад. Хоча й у неї, як у Конрада, місто зіткане зі світла і тьми. Місто, горде своєю історією, і місто, яке ще не залікувало рани після світової війни. Над ним кружляє аероплан, що рекламує іриски. Це місто втоптує одних у порох, а інших підносить; ще інші ним милуються. Окрім Клариси Деллоуей, романна оповідь постійно повертається до хворого ветерана недавньої війни Септімуса Воррена Сміта, котрий урешті-решт зведе рахунки з життям. Кларису і Септімуса розділяє соціальна прірва, оскільки вони належать до різних прошарків суспільства — Септімус із напівпідвального помешкання, де нидіють бідняки; Клариса — з респектабельного кварталу. Упродовж романної дії вони так і не зіткнуться, їм не доведеться долати прірву, що їх розділяє. Але місто, його вулиці й сквери, бій годинника Біг-Бена — то спільний для них простір, він пов'язує їх воедино, як і сама стилістика книги — вільний поетичний потік асоціацій, де все з усім пов'язано і перетікає одне в інше.

День, коли відбуваються романні перипетії, нічим особливим не позначений. Клариса виходить купити квітів, гуляє вулицями; до неї заходить гість — Пітер Волш, за якого тридцять років тому назад вона готова була вийти заміж; Клариса бачить, що підросла донька і все більше віддаляється від матері; увечері Клариса влаштовує світський прийом, до якого готувалася. А за кулісами домашнього світу спалахують відсвіти великого світу, де все визначається політикою, соціальними зв'язками. Цей відсвіт падає на загадкового чоловіка в автомобілі із засунутими шторками на вікнах, якого Клариса бачить мимохідь на Бонд-стріт; про появу автомобіля сповіщає ляск, схожий на постріл із пістолета. Загадковий чоловік, його рука в рукавичці, куплені Кларисою квіти — образи накладаються один на другий, стаючи все більш мозаїчними. Це нагадує імпресіоністську картину, де мазки, накладаючись один на одного, створюють зрештою цілісне «враження» про об'єкт. Письмо Вірджинії Вулф справді називають імпресіоністичним, хоча в 1920-1930-х роках, коли вона стала видатною романісткою, імпресіоністичний напрям у живопису був уже позаду.

Особлива роль у романах В. Вулф належить деталям. Наприклад, у «Місіс Деллоуей» — Біг-Бену, що асоціюється із будівлею парламенту та владою; бронзовий звук ударів Біг-Бена відзначає

кожну годину з тих сімнадцяти, упродовж яких відбувається романна дія — тут знову напрошується порівняння з «Уліссом». Бій курантів визначає структуру книги, граючи приблизно ту роль, яку грають ритм та биття припливу в пізнішому романі письменниці — «Хвилі». Деталь — баштовий годинник над містом — допомагає поєднати свідомість героїв, що живуть і рухаються в єдиному часі, який то розводить їх, то зводить майже впритул. Але є ще й простір внутрішнього часу героїв, де сьогодення схоже на ріку, що впадає в океан минулого. Фрагментарність роману не схожа на ту, яку бачимо в Т. С. Еліота в «Безплідній землі». Хаотичні фрагменти образів, спогадів, уявлень, марень, що обступають Септімуса Сміта і штовхають його до самогубства, не схожі на світлі спогади Клариси. Для неї фрагментарність одночасно і знак хаосу, і знак нового порядку; буття у її свідомості роздрібнюється, щоби тут-таки зібратися воедино — це частина ритму, заданого світобудові з перовіку. А для В. Вулф така фрагментарність — частина методу побудови «тунелю в минуле» — методу, що лежить в основі роману.

У Клариси Делловей, як і в місіс Рамсей / Ремзі з роману «До маяка», мало схожого із традиційними романними героїнями. Метод письма, котрим послуговується В. Вулф, частково схожий на метод Джойса, однак її письмо має іншу мету: оповідна структура, як і сама тканина розповіді, важливі образи й символи та деталі пройняті гострим відчуттям того, що світ невмолимо змінюється. Однак її мало цікавлять соціальні й історичні реалії, які стоять за цими змінами. За висловом М. Бредбері, вона — «письменниця, що прагне до трансцендентного, досягає метафізичної повноти». Вона показує миті життя, що стають одкровеннями.

Із виходом роману «Місіс Делловей» за В. Вулф закріпилася репутація найяскравішого модерного прозаїка в англійській літературі. Проте визнання було пов'язане як із захопленням, так і з гострим несприйняттям її експериментів. Сама письменниця сформулювала це таким чином: «Я розвітілюю реальність — частково роблю це свідомо, не надто довіряючи її брехливому виглядові»⁹⁵. Вона наполягала, що за звичною реальністю прихована інша, більша, котра відкриває себе силі творчої інтуїції. По суті, її романи

⁹⁵ Цит. за: Гениева Е. Ю. Правда факта и правда видения // Вулф В. Избранное: пер. с англ. Москва: Художественная литература, 1989. С. 3–22.

надто близькі до межі з лірикою — вони «напівпрозорі» і «сповнені світлом», якщо говорити про матеріальну плоть життя, про яке розповідають, зближуючи його із трансцендентною реальністю. Ці два підходи — «напівреалізм» та усвідомлений символізм — викликали серйозну дискусію про долю сучасного роману, продовжену наступниками В. Вулф (зокрема Айріс Мердок в есеї «Заперечення проти сухості», французькими «новороманістами» та ін.) і в другій половині ХХ ст.

Нова світова війна завершила епоху «високого модернізму», якій належить творчість В. Вулф. До того часу її спадщина вже сприймалася як еталон модерністського роману, особливо англійського. У 1940-1950-ті роки англійські письменники знову повернулися до історизму, реалізму, який В. Вулф відкинула, тому інтерес до її творчості на якийсь час пригас. У літературі утверджувалося покоління з іншого соціального середовища, якому був чужий снобізм «високочолих» — «блумсберійців». Експерименти В. Вулф в епоху торжества мас здавалися чимось на зразок «домашнього рукоділля». Каста обраних, якою усвідомлювали себе «блумсберійці», уже не владарювала на англійській літературній сцені. Але час розставив усе на місце, і до кінця ХХ ст. досягнення В. Вулф заслужено стали загальноновизнаними. Широта її творчості — враховуючи не лише дев'ять романів, а й прозу в цілому, разом із феміністськими есеями, критикою, біографією Роджера Фрая, публіцистичними статтями в періодиці, щоденниками й листами, — усе це спонукає бачити в ній, у супереч колишнім звинуваченням у вузькості поглядів, центральну постать епохи, яка визначила широкий діапазон її інтелектуальних та естетичних пошуків.

Контрольні питання:

- Яке місце посідає В. Вулф у створенні «прози потоку свідомості»?
- Чому прозу В. Вулф називають ще й імпресіоністичною?
- Яку роль зіграли представники «школи Блумсбері» у зміні культурних епох в Англії на початку ХХ століття?
- Чому саме В. Вулф стала осердям цього інтелектуального гуртка?

- Які романи вважаються вершинними у творчості В. Вулф і чому?
- Чим схожий роман «Місіс Делловей» на роман «Улісс» Дж. Джойса і чим відрізняється? Як пояснити причини схожості?
- У чому полягає суть творчих експериментів письменниці?
- Як ставилася В. Вулф та її друзі-«блумсберійці» до творчості, до мистецтва?
- Яка якість прози В. Вулф, на вашу думку, є визначальною в її творчій індивідуальності?
- Чим особливий цей психологізм? Чим відрізняється від психологізму в реалістичній літературі і від психологізму її сучасників-модерністів?
- Чим пояснюється самогубство письменниці?
- Чим були викликані закиди у «вужькості» тематики стосовно прози В. Вулф?

5. Томас Стернз Еліот — поет і теоретик модернізму

* Складність перекладацької та науково-критичної рецепції творчості Т. С. Еліота. * Нарис творчого шляху, особливості світогляду: а) зростання авангардних тенденцій у творчості Еліота 1910-1920-х років: пошук нових форм, принцип асоціативного письма в ранній ліриці та поемах «Безплідна земля», «Порожні люди»; б) динаміка літературного процесу в Англії та творчість Еліота в 1930-1950-х: пошук епічних форм, рух від авангардизму до традиціоналізму й консерватизму. * Образний лад і поетика «Безплідної землі». Домінантні мотиви смерті, спустошення, безпліддя. Місто-привид Лондон як провідний образ поеми. * Поняття «об'єктивно-го кореляту».

Видатний англійський поет першої половини ХХ століття Томас Стернз Еліот (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965; Нобелівський лауреат 1948 року) поєднав у собі якості професійного поета і філософа, знайшовши шляхи впливу і на розум людини, і на її почуття. Він є поетом, драматургом і теоретиком літератури та культури, без якого годі уявити ХХ століття та епоху модерну. Однак його літературні твори мало відомі українському читачеві, якщо порів-

нювати із визнанням в Англії, США чи інших західних країнах, де Еліот — один із безперечних поетичних геніїв. Його нечисленні художні твори (дві знамениті поеми 1920-х років, кілька раних віршових збірок, п'ять драматичних поем-сюїт, збірки статей та есеїв) важко перекладаються, оскільки розраховані на високоінтелектуальну публіку, тому Еліот значно більше відомий в англослов'янському світі, ніж деінде. Суперечливим є особисте і творче кредо письменника, визначене ним у 1928 році, коли він прийняв англійське громадянство й католицьку віру: «рояліст у політиці, англокатолик у релігії, класицист у літературі».

Один із перекладачів і знавців творчості Еліота — російський поет та американський професор Лев Лосев — сказав про його місце в культурі ХХ ст. цілком слушно: «Найголовніше, що спадає на думку, коли думаєш про Еліота, що, напевне, не було іншої людини по обидва боки Атлантичного океану, котра би упродовж двох чвертей ХХ століття більше впливала не лише на розвиток англо-американської поезії, але, я би сказав, на саме мислення англійців та американців. Тому що Еліот був із тих поетів, хто володів виключним даром формулювання ідей. Це був талант майже вченого»⁹⁶.

Отже, з одного боку, Т. С. Еліот — всесвітньо знаменитий, шанований класик модернізму, авангардист (оскільки руйнував усталені канони поетичної форми й у раних творах, по суті, відмовився від них), з іншого — мало перекладений і недостатньо вивчений поет та критик, котрий увів у свою естетичну теорію поняття культурної традиції як одне з найважливіших, а в пізній творчості повернувся до класичної форми, хоча й не перестав бути талановитим новатором. До жодного з великих напрямів модернізму Еліота не відносять — він «сам собою» становить значний феномен модерністської культури.

До середини 1980-х рр. твори Т. С. Еліота були доступні в країнах СРСР лише частково / фрагментами⁹⁷, друкувалися переважно в антологіях і збірках⁹⁸. Українські переклади творів Еліота

⁹⁶ Марина Ефимова. После захода солнца. История поэта Томаса Стернза Элиота: [подкаст «Архивный проект радио Свобода», 1998]. URL: <https://www.svoboda.org/a/29708970.html> (доступ: 26.09.2021).

⁹⁷ Див.: Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Коженикова и П. А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. С. 746.

⁹⁸ Див.: Западноевропейская поэзия XX века / предисл. Р. Рождественского. Москва: Художественная литература, 1977. 840 с. (Б-ка всемир. л-ры. Сер. 3. Т. 15).

здійснені Остапом Тарнавським, Григорієм Кочуром, Мих. Москаленком, Дм. Павличком, Юрієм Лісняком, Іваном Драчем, Віталієм Коротичем, Олександром Гриценком, Марією Габлевич, Олександром Мокровольським, Максимом Стріхою, Флоріаном Неуважним, Володимиром Дібровою тощо⁹⁹. Модерністський дискурс у поезії та літературній критиці митця досліджували українські літературознавці Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Тамара Денисова, Олена Галета, Олександр Чертенко, Ольга Орлова, Юлія Стефанів та ін.

Головні проблеми, порушені у творах Т. С. Еліота, — трагізм людського існування, духовна криза в умовах антигуманної сучасної цивілізації. Його модернізм визначався позицією, яка ґрунтувалася на розчаруванні в суспільному прогресі, у моральному потенціалі людства. Він створив символічні образи «безплідної землі» і «порожніх людей», писав про відчуження людини у zdeґрадованому світі. Глибокий песимізм та іронія, що переростає у сатиру, взаємодіють у його художньому світі. Прогнозуючи загибель європейської культури, Еліот знаходив духовне оперття у християнській вірі, яка, на його думку, може стати на заваді відчаю та бездуховності.

Життя Еліота-поета неодноразово ставало предметом біографічних творів — кінофільмів, романів тощо. Однак у сухому переказі воно малоцікаве, оскільки суть його — у внутрішніх змінах, а не в зовнішніх подіях. Т. С. Еліот народився і виріс у США, в Англію приїхав у молодості (1912 р.) на навчання та так і залишився назавжди, а колишня батьківщина невдовзі (у 1930-х рр.) зачислила його в розряд поетичних геніїв усіх віків і народів. З американською традицією Еліот пов'язаний, очевидно, значно менше, ніж з англійською та європейською.

Томас Стернз Еліот народився 26 вересня 1888 року в містечку Сент-Луїс, штат Міссурі. Був сьомою, наймолодшою дитиною в родині Генрі і Шарлотти Еліотів. Генрі Еліот був бізнесменом, а його дружина Шарлотта — поетесою. Вона була дуже обдарованою жінкою, зокрема написала біографію Вільяма Грінліфа Еліота — свого свекра, який був дуже шанованою у місті людиною. Він помер перед народженням онука Томаса.

⁹⁹ Див.: Еліот Т. С. Вибране: пер. з англ. / передм. С. Павличко. Київ: Дніпро, 1990. 198 с. Надалі будемо цитувати поетичні твори Еліота за цим виданням.

Т. С. Еліот виростав у респектабельній і заможній американській родині. Його предки переселилися з Великобританії до США у XVIII ст. й жили у так званій Новій Англії, а в м. Сент-Луїс (на Південь США) сім'я переїхала незадовго до народження Томаса. Дід Вільям Грінліф Еліот був священником, заслужив у містечку загальну повагу, став відомим завдяки меценатству: побудував церкву, три школи та заснував університетський коледж. Майбутнього письменника виховували в пуританському дусі, відтак він здобув досвід суворої самодисципліни і стриманості у почуттях.

Томас Еліот спочатку навчався у приватній школі, в Академії Св. Луїса Сміта, де вивчав латину, грецьку, французьку та німецьку мови, а після цього — в академії Мільтон у Массачусетсі. 1906 року став студентом найпрестижнішого американського навчального закладу — Гарвардського університету, у 1910 р. отримав ступінь бакалавра і був залишений на кафедрі філософії під керівництвом відомого сходознавця — професора Джорджа Сантаяни. Великий вплив на молодого Еліота справили лекції гарвардського професора Ірвінга Беббіта, котрий розвивав ідеї школи «нового гуманізму» — заперечував сучасну цивілізацію у будь-яких її формах та виявах (індустрія, демократія, романтизм); саме І. Беббіт посіяв у душі Т. Еліота зерна сумніву в цінності романтичної традиції (яка все ще була найбільш впливовою у літературі США), протиставивши їй класицизм. Тоді ж Еліот познайомився із французькою символістською поезією — А. Рембо, П. Верленом, Ж. Лафогром. У грудні 1908 року до рук Томасові потрапила книжка англійського поета та теоретика літератури Артура Симонса «Символістський рух у літературі» (1895), присвячена творчості Жуля Лафорга, вірші котрого, як згодом зізнавався Еліот, справили на нього особливо сильне враження.

Літературними його спробами керував не менш знаний у США професор Джошуа Ройс. Молодий поет захоплювався романтичною лірикою від Байрона до А. Ч. Свінберна, яких наслідував у своїх юнацьких віршах. Ще одним захопленням була середньовічна література. Знайомство з «Божественною комедією» Данте стало однією з найважливіших подій у його житті (1910 р.).

У 22 роки (1910) Т. С. Еліот вирушив у першу закордонну подорож — до Парижа. Слухав лекції Анрі Бергсона в Сорбонні;

концепція інтуїтивізму виявилася йому близькою. У 1911 Еліот повернувся до Гарварда, щоб написати дисертацію з філософії, присвячену англійському філософові-неогегельянцю Френсісу Герберту Бредлі (1846-1924). Для Бредлі реальність не поділяється на свідомість (суб'єкт) і дійсність (об'єкт); існують лише індивідуальний досвід і світ як сума таких досвідів. Погляди Бредлі вплинули на формування естетики Т. С. Еліота, бо відповідали його прагненню творити «об'єктивну» поезію, позбавлену ознак авторського «я».

У той час Томас вивчав санскрит та буддизм, антропологію. При першій же можливості знову виїхав до Європи. Сезон 1913/14 року проводив у Парижі, а потім вирушив до Німеччини у Фрайбурзький університет. Коли почалася Перша світова війна, з великими труднощами перебрався до Англії. Тут відбувся його поетичний дебют. Він потрапив до літературних салонів, познайомився з учасниками експериментальної поетичної школи імажизму — Олдосом Гакслі, Річардом Олдінгтоном, Бертраном Расселом. Імажисти створили абстрактний культ прекрасного образу (фр. *image* — образ), звертаючись до суто книжних зразків (найчастіше — до давньогрецької поезії та міфології).

В Оксфорді Т. С. Еліот познайомився зі студентом-медиком Жаном Вердиналем, який став його близьким другом і якому Еліот присвятив свою «Любовну пісню Альфреда Дж. Пруфрока» (однак скоро Ж. Вердиналь загинув у битві при Дарданеллах).

Перші вірші Т. С. Еліота були створені у період 1910-1912 рр., а 1915 року опубліковані: «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока» / «The Love Song of J. Alfred Prufrock», «Портрет дами» / «Portrait of A Lady», «Рапсодія вітряної ночі» / «Rhapsody on a Wind Night» — у чиказькому журналі «Поетри», «Прелюди» / «Preludes» — у журналі «Бласт». У першому з них ідеться про претензії жалюгідної людини на щире почуття. Іронічна точка зору виявляється через використання мотивів із Данте, Шекспіра, Дж. Донна, Р. Браунінга, А. Теннісона. Вірш є внутрішнім монологом ліричного героя (досить далекого від автора) і несе ідею про нікчемність мрії й неминучу загибель людини та виродження її кохання. Глибоким песимізмом забарвлена урбаністична тема в «Рапсодії вітряної ночі». Життя міста видається поетові жахливим царством фатальної сили, безумним існуванням.

26 червня 1915 року Т. С. Еліот одружився з Вів'єн Гей-Вуд, але шлюб виявився нещасливим — дружина страждала від істерії. Еліот дописав свою дисертацію, але не отримав вченого ступеня, а просто відіслав її в Гарвард, написавши батькові та науковим керівникам, що обирає не наукову кар'єру. Стан здоров'я не дозволив поетові вступити до Військово-морських сил США у роки Першої світової війни.

Т. С. Еліот оселився у Лондоні й назавжди залишився в Англії, котру вважав своєю духовною батьківщиною. Викладав, виступав як літературний критик та рецензент, брав участь у виданні часопису «Егоїст» / «The Egoist», із 1922 по 1939 рік видавав журнал «Крайтеріон» / «The Criterion». Деякий час працював у Банку Ллойдс у відділі зарубіжних рахунків. Його перша книга віршів — «Пруфрок та інші спостереження» — була опублікована у 1917 році. Творче зростання супроводжувалося хвилюваннями, пов'язаними з родиною (його батько помер у 1919 році, і ця смерть викликала в поета відчуття провини). У тому ж 1919 році у США за рекомендацією Вірджинії та Леонарда Вулфів вийшла друга книга Еліота під назвою «Вірші». Третя збірка «Ara vos Pres» («Він просить Вас», 1920) нарешті привернула до автора увагу. Ця книжечка (24 вірші) зробила Еліота відомим, поклавши на нього місію «головного поета авангарду». Визначні літературні журнали відгукнулися на збірку численними захопленими рецензіями, ім'я автора постійно згадуватися в пресі. Однак робота над головним твором «He Do the Police in Different Voices», котрий пізніше отримав назву «Безплідна земля», посувалася повільно. Це було викликано побутовими негараздами: нудною роботою в банку, відсутністю вільного часу, постійним нездужанням дружини, котру треба було возити на курорти. З іншого боку — постійний депресивний стан самого Еліота, накопичена за багато років втома.

У 1921 році, після візиту матері та сестри, у поета стався нервовий зрив, тож Еліот мусив поїхати разом із дружиною на лікування в Лозанну (Швейцарія), де закінчив «Безплідну землю». Чорновий варіант поеми показав Езрі Павнду; за його рекомендаціями скоротив твір майже наполовину. Після внесення змін та скорочень тексту поему надруковано в ж. «Крайтеріон» та в листопадовому числі відомого літературного часопису «Дайл» («Циферблат»).

До 1921 року Еліот став відомим у літературних колах Англії не лише як поет, а й як літературний критик. Його есеї, огляди, рецензії з'являлися на сторінках багатьох престижних періодичних видань. Саме в цей час він висунув ряд принципових ідей: концепцію позасуб'єктної лірики, теорію «об'єктивного кореляту» та літературної традиції. Знайомство й підтримка з боку тоді ще молодого, проте вже відомого оксфордського вченого Айвора Армстронга Річардса значно укріпили авторитет Еліота в літературному англійському середовищі. Поступово набувався авторитет «літературного мага». Зростало коло літературних знайомств. У 1921 році Еліот зустрівся в Парижі зі Джеймсом Джойсом. Очевидно, він чимало очікував від цього знайомства, адже Джойс був одним з улюблених його прозаїків. Однак особиста зустріч не переросла у дружбу: консервативного Еліота шокували богемні манери Джойса.

Були й інші цікаві зустрічі. Проект літературного часопису, котрим Т. С. Еліот захопився на початку 1920-х років, дав йому можливість уже як офіційній особі знайомитися з визначними європейськими літераторами, критиками й філософами. У 1921 році впливова меценатка леді Розермер запропонувала Еліотові, котрий на той час уже мав редакторський досвід (із 1917 по 1920 роки очолював періодичне видання імажистів «Егоїст»), подумати над ідеєю створення нового літературного журналу. Еліот дав згоду, почав розробляти концепцію видання і планувати коло майбутніх авторів. Від початку він задумав зробити журнал не суто англійським, а загальноєвропейським та показувати на його сторінках загальноєвропейські культурні процеси. Завдяки цьому проекту, який зрештою отримав назву «Крайтеріон», він і почав контактувати з інтелектуалами не лише в Англії, але й за її межами. Із проханням подати матеріали в журнал він звернувся до Ернста Роберта Курціуса, Валері Ларбо, Хосе Ортеги-і-Гассета. Він запросив до співробітництва і тих англомовних літераторів, чії ідеї, як йому здавалося, формували сучасну культуру: Р. Олдінгтона, Е. Павнда, Дж. Флетчера та ін.

«Крайтеріон» був філантропічним проектом, доходів не приносив, і всі його учасники працювали безоплатно, на добровільних засадах. Не маючи власного помешкання, вони збиралися й обговорювали матеріали або в якомусь лондонському ресторані, або на квартирі Еліота. Не зважаючи на те, що він міг займатися журна-

лом лише час від часу (багато сил забирала робота в банку — щоденно від 9-ї до 17-ї), перше число журналу з'явилося вже у жовтні 1922 року. Поступово робота над часописом стала регулярнішою, до середини 1920-х років він став одним із престижних літературних періодичних видань. Від 1923 року Еліот думав над тим, щоб залишити роботу в банку, обговорював варіанти іншої роботи. І все ж на пропозицію подружжя Вулфів очолити журнал блумсберійців «Атенеум» відмовив, оскільки запропонована платня була набагато нижчою, ніж у банку. На той час він жив у постійній скруті, оскільки інших доходів, крім заробітної платні, не мав.

1923-1924 роки були найневдалішими в його житті. Успіх «Безплідної землі» був уже позаду — і поема його більше не цікавила. Пошук нових форм художнього мовлення був затяжним. Було намічено головні напрямки (створення особливої поетичної драми із жорсткими театральними конвенціями), проте їхнє теоретичне обґрунтування й адекватне втілення постійно відкладалися. Еліот писав головним чином критичні статті. Служба в банку й одночасно робота в журналі дуже стомлювали. Дружина постійно хворіла й лікувалася від справжніх та вигаданих хвороб. Усе це накладало свій відбиток на внутрішній стан поета. Намагаючись подолати депресію, він зник до алкоголю і довго не міг позбутися цієї залежності.

1925 рік став переломним. Еліотові запропонували посаду консультанта та члена Ради Директорів у престижному видавництві, він погодився й назавжди залишив нудну банківську службу. Робота у видавництві стала творчою справою всього подальшого поетового життя. Т. С. Еліот чудово справлявся з цими обов'язками, поєднуючи якості бізнесмена (тут виявилися традиції виховання в американській сім'ї та досвід роботи в банку) і художника, котрий має бездоганний художній смак. Під керівництвом Еліота видавництво «Фабер енд Фабер» видало твори тих англомовних авторів, котрі вже стали метрами модерної літератури (Джеймса Джойса, Езри Панди та ін.), а також твори деяких початківців (молодого поета Вістана Г'ю Одена, котрий згодом став знаменитістю), шедеври літературної класики, до яких Еліот написав передмови. Від кінця 1920-х років за ним закріпився авторитет законодавця літературних смаків. Журнал «Крайтеріон», за згодою леді Розермер, фактично став одним із видань «Фабера».

Середина 1920-х років принесла серйозні зміни у світогляді поета. Він завжди проявляв великий інтерес до католицизму (у дитинстві в нього була няня-католичка), і коли постала проблема вибору власної віри, став сприймати католицизм як підґрунтя творчої та людської індивідуальності. У 1927 році поет прийняв католицьку віру й у цьому ж році — британське підданство. Рішенню передувала вагома внутрішня робота: із 1926 року він читав Фому Аквінського, праці відомого французького філософа-неотоміста Жака Марітена, котрий теоретично обґрунтував ідеї католицизму. Осягнення віри вплинуло на творчу діяльність Еліота. У своїх есеях він поступово переходить від власне літературних питань до більш загальних, пов'язаних із релігією, політикою, культурою та освітою. Змінюється і його поезія. Наприклад, «покаянна» поема «Великопісна Середа» (1930) пройнята релігійним духом набагато очевидніше, ніж попередні твори.

Ця поема відкрила новий етап творчості поета. Теоретичні та поетичні пошуки 1910-1920-х років нарешті привели до створення цілісної системи поетологічних, культурологічних та релігійних поглядів. У подальшому в цій системі не було суттєвих змін. Пройшовши етап оволодіння різнорідними чужими, «готовими» художніми моделями, Еліот виробив у «Великопісній Середі» свою індивідуальну поетичну мову. Аналітична енергія його ранніх віршів та поем, що розщеплює естетично перероблену реальність, тут змінилася тяжінням до синтезу, до цілісного образу й слова. Не дивно, що 1927-1935 роки, при всіх невдачах та ускладненнях особистого життя, були для Еліота продуктивними у теоретичній та практичній царині.

Слідом за «Великопісною Середою» були написані поетичні твори на релігійні теми: три вірші з циклу «Аріель» (1927-1931), містерія «Камінь» (1934; незакінчена) та трагедія «Убивство в соборі» (1935). Почато роботу над поемою «Коріолан», задуманою як художнє відтворення політичного життя сучасної цивілізації. Як і містерія «Камінь», поема не була завершена. У цей же час створені два цикли віршів, за своєю поетикою не схожих до попередніх: «Вправи для тренування пальців» (1933) та «Пейзажі» (1933). Еліот активно працює як теоретик мистецтва: пише численні есеї та публікує прочитані за 1932-1933 роки два великі цикли лекцій.

Однак приватне, побутове життя поета складалося невдало. У вересні 1929 року у США померла його мати. Еліот важко пережив цю смерть; усе життя він був дуже прив'язаний до матері і в Англії страждав від розлуки з нею. Депресивний стан митця обтяжувався тим, що дружина, Вів'єн, спричиняла йому чимало клопоту. Її постійна депресія, нервові зриви, непередбачувані істерики, неадекватна поведінка зі сторонніми людьми призвели до того, що Еліот почав уникати друзів і знайомих. Він усвідомив неможливість подальшого життя з Вів'єн, але покинути її не зважувався аж до поїздки у Гарвард, куди його запросили прочитати курс лекцій. Автор найдокладнішої біографії Т. С. Еліота Пітер Акройд, досліджуючи цю проблему поетового життя, дійшов висновку, що Еліота зупиняло від остаточного розриву стосунків притаманне ревному християнинові почуття вини перед жінкою, яка довірила йому своє життя і потребувала його підтримки. Приводом для окремого проживання стала поїздка у Гарвард, після якої, повернувшись через рік, Еліот оселився окремо й надалі спілкувався з Вів'єн лише через адвокатів. Розрив із чоловіком став для неї важким ударом. У 1936 році вона потрапила у психіатричну лікарню Носамберленд Гаус, де й прожила останні 11 років свого життя та померла в 1947 році.

Поїздка у США 1932-1933 років була для Т. С. Еліота цілком успішною і стала важливою подією його життя. Він із нетерпінням очікував зустрічі з рідними та друзями, і його сподівання цілком виправдалися. Він відвідав рідне місто Сент-Луїс, де й досі жила його родина, та побачив місця, де провів роки дитинства. Поступово став виходити з депресивного стану. Америка зустріла його дружелюбно. Найпрестижніші університети гостинно розкрили перед ним двері, запрошуючи виступити з лекціями. За короткий період він підготував цілих два курси лекцій. Перший із них, який вимагав серйозної попередньої роботи, оскільки передбачав екскурс в історію англійської літературної критики, був прочитаний у Гарварді. На його підставі Еліот намагався донести до американських слухачів принципи власної літературної теорії. Пізніше гарвардські лекції були опубліковані у вигляді збірки есеїв під назвою «Призначення поезії та завдання критики» (1933). Окрім Гарварда, Еліот виступив і в інших університетах. 24 липня 1933 року він сів на пароплав назад до Англії.

Поїздка до США повернула Еліотові певність у власних силах. Повернувшись до Лондона, він із подвоєною енергією береться до роботи, і передусім до обов'язків у видавництві. 1935 рік був, поза сумнівом, найбільш успішним у його літературній кар'єрі. Він написав один із кращих своїх творів — поему «Бернт Нортон» (першу частину «Чотирьох квартетів»), завершив роботу над п'єсою «Убивство в соборі». Прем'єра п'єси в одному з лондонських театрів принесла йому успіх серед широкої публіки. Можливо, саме ця подія змінила його статус у літературних та ширших колах. Якщо попередньо, у 1920-х та першій половині 1930-х років він був відомий виключно серед мистецької еліти і вважався «модним» автором для «високочоліх» (за нинішніми поняттями, швидше «культурним» автором), то тепер в очах широкої публіки Еліот перетворюється на загальноновизнаного метра англійської словесності, живого класика. Різноманітні громадські організації, комітети та клуби навперебій просять його взяти участь у їхній діяльності, університети й коледжі присилають запрошення прочитати лекції. Еліот незмінно відгукується на всі прохання і пропозиції, віддаючи більшу частину свого часу саме суспільній, а не творчій роботі.

Політичні події в Європі кінця 1930-х років змусили Т. С. Еліота вкотре серйозно замислитися над соціальними, політичними й моральними проблемами, котрі стоять перед цивілізацією. Він дійшов висновку, що демократичні суспільства та їхні ідеали позбавлені істинно духовного підґрунтя. Їхня політика, як зовнішня, так і внутрішня, — аморальна, оскільки підлягає тимчасовій вигоді та дрібним політичним амбіціям. Ідею морального оновлення суспільства Еліот тепер пов'язує не з літературою, як раніше, а з діяльністю релігійних організацій.

Християнська віра, на його переконання, є основою європейської цивілізації. Еліот створює концепцію ідеальної християнської спільноти й обґрунтовує її у своєму черговому циклі лекцій, прочитаних у Кембриджі та опублікованих у 1940 р. під назвою «Ідея християнського суспільства». Зневіра в мистецтві, гуманітарній науці, нездатних повернути Європі єдність, змушує його припинити подальший випуск часопису «Крайтеріон». У свій час журнал було задумано не як суто британський, а як європейський, покликаний об'єднати зусилля інтелектуалів різних країн, здійсню-

вати діалог культур. Очевидно, діалог гуманітаріїв у розпалі світової війни здавався Еліотові недоречним і двозначним. Та й контакти з Італією, Німеччиною, Іспанією вже не могли здійснюватися, як раніше. «Крайтеріон» в основному друкував англійські матеріали, перетворившись таким чином у звичайний британський літературний журнал.

У 1930-х роках Еліот звернувся до жанру поетичної драми. Він використовував драму як трибуну для проповіді своїх поглядів. П'єси «Скеля» (1934), «Вбивство у соборі» (1935), «Возз'єднання родини» (1939) пройняті ідеями християнської моралі, релігійно-містичними настроями. Наприкінці 1940-х років поетична творчість Еліота завмирає. У 1948 році він опублікував великий прозовий твір-есеї «Нотатки для визначення поняття «культура»».

Англія уявлялась Еліотові країною, де, на відміну від Америки, існують давні духовні цінності, політичні традиції. Саме традиціоналізм англійського життя приваблював митця. Традиції в його уяві пов'язувалися з колом обраних людей, які присвятили себе служінню культурі, — з елітою. Ідея культури, її захист були домінантою філософських роздумів Еліота і його поетичної творчості. Він писав поезію для інтелектуальної еліти. Головним компонентом культури поет вважав релігію.

Роки Другої світової війни пройшли для Т. С. Еліота відносно спокійно. Рятуючись від бомбардувань, він переїхав із Лондона в містечко Шемлі Грін. Однак упродовж шести років щосереді приїздив у свій лондонський офіс і працював у столиці два-три дні. Поточна робота забирала весь його час: він вів ділове спілкування, був присутній на переговорах як представник видавництва «Фабер енд Фабер», зустрічався з авторами, котрих мав намір публікувати. У 1941 році почав роботу над виданням віршів Редьярда Кіплінга, узявши на себе обов'язки упорядника й автора вступної статті. Це видання стало важливою подією в літературному житті Англії. Воно принципово змінило упереджене ставлення інтелектуальної англійської еліти та читацької публіки до Кіплінга як нібито середнього поета, вузьколобого шовініста й консерватора, стовпа літературного офіціозу, що буцімто повторювався у своїй творчості й не створив нічого оригінального. Своім незаперечним авторитетом Еліот заново утвердив Кіплінга, пояснивши читачам вагому

роль, яку той зіграв в англійській літературі. Не зважаючи на завантаженість у видавництві, Еліотові у цей час таки вдається викроїти час для власної творчості. У роки війни він нарешті завершив поему «Чотири квартети», котра стала вершиною його творчості.

Після війни, повернувшись до Лондона, Т. С. Еліот повертається до театральних задумів. Усі пізні п'єси митця користувалися успіхом в англійського глядача. У 1940-1950-ті роки він розвивається і як теоретик, у своїх працях приділяючи значно більше уваги культурологічним, релігійним та соціальним питанням. Другу половину 1940-х років Еліот провів у безперервних поїздках. Із 1946 року по 1949-й тричі відвідав США, у 1950-му побував у Південній Африці.

1948 рік — пік його літературної кар'єри. Майже одночасно з Нобелівською нагородою король Джордж VI вручив йому «Орден за заслуги». Еліот був надзвичайно потішений, оскільки завжди вважав, що його поетичне обдарування скромне, й не очікував високих нагород. У той же час, до всіх ознак визнання та репутації «офіційно визнаного генія» й «живого класика» він ставився досить скептично. Американському поетові Джонові Беррімену, котрий привітав його з одержанням Нобелівської премії, Еліот сумно відповів: «Нобелівська премія — квиток на похорон. Жоден із тих письменників, хто отримав її, не створив потому нічого путнього»¹⁰⁰. Це був сумний жарг. Нобелівська премія ніяк не вплинула на роботу самого Еліота. Як митець і теоретик він продовжував працювати з тією ж інтенсивністю.

У кінці 1940-х років життя Т. С. Еліота, що нагадувало шалену гонку, стало більш упорядкованим і зрештою навіть щасливим. Це була заслуга його молодой секретарки Есме Валері Флетчер, котра в 1949 році прийшла працювати в його офіс. На той час Еліот уже не був офіційно одружений (перша дружина Вів'єн Гей-Вуд у 1947 р. померла). У 1957 Еліот одружився вдруге — зі своєю секретаркою (вона була молодшою за чоловіка на 38 років). Після одруження він зізнавався друзям, що почуває себе абсолютно щасливим. Останні вісім років його життя пройшли у спокійній праці. До кінця днів Еліот так і не залишив службу у видавництві «Фабер

¹⁰⁰ Цит. за: Мортон А. Л. От Мэлори до Элиота: пер. с англ. Москва: Прогресс, 1970. 254 с.

енд Фабер», вважаючи її важливішою справою, ніж власна літературна творчість. Він сприяв літературному становленню молодих поетичних талантів, надавав консультації деяким видавництвам. У 1964 році у США поета було нагороджено президентською Медаллю Свободи.

4 січня 1965 року, у віці 76 років, Томас Стернз Еліот помер від емфіземи легень і був похований в Іст-Кокер — тому селі в Сомерсеті, звідки в середині XVII ст. його предок Ендрю Еліот вирушив до Америки.

Написав Т. С. Еліот порівняно небагато: томик віршів і поем, приблизно чотири сотні статей, рецензій та есеїв, п'ять п'єс, декілька філософських праць. Він був вибагливим до себе майстром і вважав, що поезія існує лише для обраних, тобто для еліти. Але такі риси його поезії, як інтелектуалізм, філософічність, тривога за долю людства, туга за справжньою людяністю, висока майстерність сприяли тому, що Еліот зажив світової слави.

Крім поетичної, Т. С. Еліот залишив значну літературно-критичну спадщину, котра вміщає статті на загальнокультурні, релігійні, літературні теми (збірки «Священний ліс», 1920; «Вибранні статті», 1932; «Призначення поезії і завдання критики», 1933). У них знайшла втілення естетична теорія Еліота, опорними пунктами якої є ідея літературної (і ширше — культурної) традиції як невід'ємної частини творчого акту та теорія «об'єктивного кореляту» як способу об'єктивації у творі емоцій, почуття, суб'єктивного переживання.

Суспільні й естетичні погляди Т. С. Еліота зазнали складної еволюції. Початок його філософської, поетичної, літературно-критичної діяльності збігається з початком Першої світової війни. Це позначилося на світогляді поета, надало його творам катастрофічного характеру. У ранніх поезіях відчутний страх, що людство гине, відчай через безглуздість буття, яке Еліот сприймав украй трагічно, гостро, песимістично. Тому й починав із бунту проти бездушного світу, який спустошує людину.

Рання творчість Т. С. Еліота розвивалася під впливом естетичної програми неокласицизму та імажизму. Засновником цих течій в Англії був філософ та поет Томас Ернест Г'юм, котрий виступив проти романтичного мистецтва. Поети-імажисти, що гуртува-

лися навколо журналу «Егоїст», — Річард Олдінгтон, Гільда Дулітл, Езра Павнд — були прибічниками строгого, точного, образного стилю і цілісного ритмічного малюнка у вірші. Вони захоплювалися французькою, давньою італійською, китайською та японською поезією. У 1914 році Т. С. Еліот разом зі своїм співвітчизником і прихильником мистецького авангарду Езрою Павндом почав реформувати поетичний стиль. Ідеал строгої системи неокласицизму особливо приваблював Еліота. Він негативно ставився до мистецтва Ренесансу, вважаючи, що воно створило підґрунтя для індивідуалізму.

Взірцем поезії для Т. С. Еліота стали англійські «метафізичні поети» XVII ст., передусім Джон Донн. У своїх есеях «Ендрю Марвелл» (1921) та «Метафізичні поети» (1921) Еліот порівнював французьких символістів із «метафізиками», зауваживши, що у своїх віршах вони (Еліот мав на увазі Жуля Лафорга і Трістана Корб'єра) «ближчі до школи Донна, аніж будь-який сучасний англійський поет». Еліот вважав, що й класичні поети (Жан Расін) володіли здатністю чуттєвого вираження думки, яка так імпонувала йому у «метафізиків». Таким чином, Еліот виокремив три особливо близькі йому поетичні традиції: метафізичну, класицистську і символічну.

Поезія Т. С. Еліота стримана, навіть холодна. У його віршах відтворюються позаособистісні почуття, образ ліричного героя представлений відсторонено, іронічно. На відміну від романтиків, Еліот не вивільняє емоції, а втікає від них, створюючи деперсоналізовану поезію, у якій немає образу індивідуалізованої особистості. Іноді це називають інтелектуальною лірикою, оскільки вона розрахована на читачів-інтелектуалів, які здатні сприйняти закладені в цій поезії інтелектуальні зв'язки та насолоджуватися порожніми асоціаціями.

Т. С. Еліот розширював можливості поезії, звертаючись до соціальних і філософських проблем. Кульмінацією цих настроїв став шедевр молодого Еліота «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока». Твір побудовано як «потік свідомості» Альфреда Пруфрока, а сам герой — своєрідна пародія на Гамлета. Це zdeгенерований Гамлет XX століття, не здатний на вчинок, не спроможний кохати, бути щасливим. Світ, в якому існує Пруфрок, — ворожий і хворий:

*... вечір простягнувся під небом цим блідим,
як хворий на столі хірурга під наркозом.*

(пер. Олександра Гриценка)

Гамлет із Пруфрока ніякий, йому відведено роль блазня. Все-ленські питання, які нібито ставить Пруфрок, — порожня балаканина за чашкою чаю. Насправді думки й дії героя безплідні. Такою поет бачить людську суть, зовсім не високу, не благородну, як уявлялося романтикам:

*Чи варто, врешті, після мармеладів,
Чаїв тих, підсолоджених словами,
Між порцеляни, між розмов про нас із вами,
Чи варто, врешті,
Із посмішкою на устах страждати?*

(пер. Віталія Коротича)

Твір написано вільним віршем. Еліот передає гнітючу атмосферу, в якій розгортаються події. Епіграф із Данте підкреслює похмурий настрій «Пісні кохання...». У підтексті вірша — ідея про неможливість розв'язати проблеми життя, які б вони не були, про марність спроб будь-що зрозуміти в безглуздому людському існуванні. Вірш містить логічно не пов'язані епізоди: Еліот вважав, що цей зв'язок повинен встановити сам читач. Твір насичено алюзіями, ремінісценціями, вираженими завдяки прихованим та прямим цитатам. Використовуються головни чином біблійні («Лазар я, воскрес із мертвих»), шекспірівські та дантівські мотиви.

На початку свого творчого шляху Еліот висунув такі вимоги до чинників поезії, до вірша: фрагментарність та ускладненість форми, пов'язані зі складністю сприймання сучасної цивілізації. У цьому розумінні «Пісня кохання...» — програмний твір ранньої лірики Еліота. У 1920-х роках поет усе далі відходив від традиційних поетичних форм у пошуках нових. Пошуки ці призвели до умовної та суб'єктивної поезії шифрів, в основі яких найчастіше лежать міфи, приховані цитати, натяки, імітація чужої поетичної техніки. Вони здатні викликати асоціації лише у читача, котрий знає про зашифровані підтексти. Через те стиль Еліота часто називають «асоціативним письмом».

Особливості поезики Т. С. Еліота знайшли яскраве втілення в поемі «Безплідна земля» (1922). Цей твір став символом песимізму й відчаю, що набули всесвітнього характеру. Поема складна за формою і потребує розшифрування та тлумачення. Фрагментарність і хаотичність форми передають хаотичність досвіду звичайної людини. Цій же меті служить вкраплення в англійський текст фраз різними мовами (німецькою, французькою, санскритом та ін.), які ускладнюють логічні зв'язки в тексті та підтексті поеми. Її художня своєрідність — насамперед у множинності значень кожного образу, кожного слова. Сюжет розгортається принаймні у двох площинах: сцени сучасного накладаються на видіння минулого, і це створює ілюзію нерухомості часу. У поемі співіснують різні історичні часи, реальне переплітається з фантастичним, а дійсне — з уявним.

У «Безплідній землі» повною мірою виявилось прагнення Еліота до міфологізму, адже символіка поеми пов'язана з міфами. Насиченість здебільшого незрозумілими широкій публіці символами змусила автора додати до твору коментарі, що за обсягом дорівнюють половині художнього тексту. Еліот, як і проголошував, писав для інтелектуальної еліти. Старі міфи в його тлумаченні живуть повнокровним життям. Середньовічна легенда про Грааль переплітається з міфами Давньої Греції, Єгипту, Індії. До поеми вводяться літературні мотиви з «Бурі» Шекспіра, «Божественної комедії» Данте. Із цього хитросплетіння Еліот створює власний міф — про хаос сучасного життя, брутальність і безплідність цивілізації, духовну деградацію людини, загибель культури і крах гуманізму.

«Безплідна земля» складається з п'яти не пов'язаних (сюжетно) між собою частин. Поетична розповідь ведеться від суб'єкта, не обмеженого ні часом, ні простором, і при тому багатолокого: це віщун Тіресій із давньогрецької міфології й одночасно лицар із легенди про святий Грааль, він же Фердинанд із «Бурі» Шекспіра і водночас фінікійський моряк Флебас. Крім того, неперсоніфікований ліричний герой перебуває і в Лондоні, і в Парижі часів Бодлера. Та головна постать «Безплідної землі», за свідченням Еліота, — сліпий оракул, «адже те, що він бачить, — суть поеми». Дві домінанти виділяються в апокаліптичному міфі Еліота — по-перше, безплідна, спустошена земля як метафора безплідної цивілізації і, по-друге, пошук шляхів відродження.

У поемі акцентується мотив смерті. Сучасна цивілізація приречена на смерть і зникнення, як і всі цивілізації минулого. Цей мотив пронизує увесь текст; з'являється біблійний образ спустошеної землі, що виникла на місці колишніх міст, — образ рівнини, вкритої кістками. Завершує поему рядок на санскриті, взятий Еліотом з давньоіндійських «Упанішад»: «Світ вищий за розуміння». Ці слова є не лише рефреном «Упанішад», близькі їм є і в Біблії — у посланні апостола Павла до філіп'ян. У поемі «Безплідна земля» вперше виразно виявилася релігійно-містична спрямованість поезії Еліота. Людська доля в «Безплідній землі» нагадує гонитву за ілюзіями, а в наступній поемі — «Порожні люди» (1925) — Еліот зображує рух без мети й сенсу та доходить висновку про абсурдність руху взагалі.

На думку української дослідниці Юлії Стефанів¹⁰¹, «Безплідна земля» може бути прочитана як індивідуально-авторська пропозиція поетософського втілення основних ідей «нової критики». «Нова критика» — впливовий напрямок в американській літературній критиці й теорії літератури, відомий спершу як кембріджська школа в Англії, одним із засновників та ключових теоретиків якої був Т. С. Еліот. Програмні ідеї, що він їх маніфестував і реалізовував, стали незаперечними індивідуально-стильовими концептами «Безплідної землі», яку Езра Паунд — перший читач, критик і редактор поеми — не випадково назвав найдовшою з поем, будь-коли написаних англійською мовою, маючи на увазі надзвичайну поетично-образну концентрацію твору та його перенасиченість літературними алюзіями. У цьому творі Еліот діагностував недуги своєї генерації, а насправді й загальну кризу західної цивілізації ХХ ст. Метатема поеми — це відчуття втрати й усвідомлення того, що спасіння сучасного безтурботного й бездумного життя неможливе. Кардинальне болісне розуміння спустошення втілюється в образах твору, особливо в образах пустелі, де домінує мотив безводдя, цілковитої оголеності ландшафту, сутінкового міста.

¹⁰¹ Див.: Стефанів Ю. Проблема смерті в поетичній теорії Томаса Стернза Еліота // Проблеми гуманітарних наук: зб. наук. праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2011. Вип. 28: Філологія. URL: [\(https://kzref.org/problemi-gumanitarnih-nauk-zbirnik-naukovih-prace-ddpu-vipusk-v2.html?page=24#%\)](https://kzref.org/problemi-gumanitarnih-nauk-zbirnik-naukovih-prace-ddpu-vipusk-v2.html?page=24#%) (доступ: 11.08.2022); Стефанів Ю. І. Антропологія міста-привида в поемі «Безплідна земля». URL: <http://www.bo0k.net/index.php?p=aachapter&bid=101768&chapter=1> (доступ: 25.08.2013).

Безпліддя виступає метафорою життя сучасної людини. Уся складність художніх образів «Безплідної землі», численність алюзій, фрагментарність оповіді та її широке розгортання при відсутності єдиного персоніфікованого оповідача розраховані на пошук коментаря, тлумачення, словесно-образного ілюстрування, які повинен здійснювати читач. У тексті присутні індивідуально-стильові концепти, які детермінують його художній простір та архітектоніку. Вони вибудовують стилістично-образні й філософсько-естетичні контрасти, аналогії, паралелізми, парадокси. Модерністично-інтелектуальні концепти Еліота незаперечно сягають до барокового концептизму як особливого літературно-стилістичного принципу.

Одним з визначальних образів-концептів «Безплідної землі» є концепт сучасного міста як міста-привида з його втраченим антропологічним центром. Еліотівське місто переповнене натовпом людей, які стрімголов мчать лондонським мостом, не усвідомлюючи свого призначення у цьому місті і значення самого міста для себе. Місто для Еліота означає втрату-відсутність суті й мети існування. Це образ-антиутопія — відповідник Дантового пекла. Лондон у поемі уособлює всі міста як універсальний світовий досвід безглуздя сучасного життя без надії на спасіння.

Як адаптований англієць, Т. С. Еліот проникливо стежив за англійською суспільною системою. У «Безплідній землі» він спостерігає за невротичною обмеженістю середнього класу, нікчемністю претензій клерка та за галасливою поведінкою плебсу в Іст-Енд-пабі, метушню якого коментує словами «*юрми в каптурах рояться*» (за перекладом І. Драча). Саме в цьому місці поема раптово змінює свій тематичний і поетичний ритм. Читач переноситься до Іст-Енд-пабу, де відвідувачі пліткують, як солдати повертаються з війська (з Першої світової війни) до Лондона, в якому вже немає жодних цінностей. Домінує відчуття напруги, одноманітності, страждання. Еліот відтворює огидність, злиденність існування; визначає чітку відмінність між середнім і найбіднішим класами, близькість та будь-які взаємини між якими безрезультатні й безглузді.

У другій частині поеми Еліот посилається на «регтайм» — ранню джазову форму, намагаючись провести паралелі між сучасними музичними формами та архітектонікою «Безплідної землі». Поет використовує окремі ключові риси джазу, застосовуючи повтори

провідних фраз і образів, чим, очевидно, свідомо ускладнює стиль. У поемі присутні й ширші музичні паралелі: Еліот захоплювався композитором-авангардистом з України Ігорем Стравінським. Відомо, що англійський поет побував на музичному перформенсі Стравінського «Весна священна» (створений у 1913 р.). Як і в «Безплідній землі», у цьому музичному творі присутні мотиви язичницького обряду родючості — вони втілюють утрачений рай.

«Вогненна проповідь» розпочинається сценою повного спустошення, починаючи з образу берега ріки, покинутого німфами. Саме в цей момент, усередині поеми, Еліот вводить оповідача Тіресія. Той сидить на березі Темзи, згадуючи вигляд ріки за часів Ренесансу — тепер йому залишається лишень констатувати забруднення цієї ріки, що є символом Лондона. Оповідач визначає химерне переплетіння мотивів із поезії Ренесансу, легенд про Грааль і мотив потоплення божества — язичницький обряд родючості. Колись Темза була місцем пристрасті й любові, а зараз вона така ж безплідна й забруднена, як і сучасне буденне існування. Еліот свідомо об'єднує два образи — образ романтичної Темзи доби Ренесансу та її сучасний безплідний відповідник. Тіресій оплакує свою самотність: «*На хвилях Женевського озера сів я та й зарідав*». Тут Еліот переспіває слова Псалму 137: «Біля рік Вавилону сиділи ми і плакали». Важливо, що саме тоді, коли писав це, Еліот потрапив до лікарні після нервового виснаження. Він протестував проти визначень його поезії як «безособової» — у поемі таки присутні його особисті почуття, хоч би згадана псалмова алюзія.

Далі читач поеми переноситься до Лондона, поринає в його атмосферу. Еліот називає Лондон «нереальним містом». Містер Евгенідес, гондляр зі Смірни (Туреччина), намагається спокусити оповідача, обіцяючи йому обід у готелі «Кенон Стріт» та вихідні в «Метрополі» у Брайтоні — морському курорті поблизу Лондона. Ця частина поеми вибудовується як послідовність розшарпаних, фрагментарних образів, що передають деградовану суть сучасних взаємин. Як своєрідна альтернатива такої деградації пропонується віддалений світ Середнього Сходу, який колись дав європейському світові обряд родючості та міфи, уплетені в поему. У цих рядках, попри неоднорідність та фрагментарність образів, відчувається ритм і впорядкованість поетичної форми. Але образи зі сучасного

життя залишаються нудними, буденними, похмурими. Еліот вважає, що воно сповнене відчаю та безглузде, у ньому немає ідеалів. Світ утратив свою послідовність — він брудний і беззмістовний, він перетворився на примару, а місто є тепер лишень привидом. Час плине і все змінюється, але наприкінці немає нічого, окрім хтивого бажання.

Лондон у «Безплідній землі» — поетична, стилістична і мисленева фігура міста, до якого можна потрапити з різних просторів та часів: *«До Карфагена потім я прибув, / Палаючи, палаючи, палаючи»* [«Вибране», с. 79]. І далі: *«Що то за місто ген та над горами / Троциться, перетворюється, вибухає у фіалковій імлі? / Вежі повержено / Єрусалим Афіни Александрія / Відень Лондон / Неймовірно»* [«Вибране», с. 82]. В оригіналі останній рядок звучить «Unreal», що семантично наближається до «несправжній» або «примарний». Отже, перед читачем місто-привид, яке росте, більшає через присутність примарного досвіду його окремих складових: *«Трамваї й дерева обсіпані глиною. / Гайбері породило мене. Річмонд і К'ю / Погубили мене»* [«Вибране», с. 79]. У поемі «Безплідна земля» міський простір стає простором безпліддя. Через звернення до аграрних божеств, пов'язаних з урожайною силою природи, та через зіставлення світу природи з міською дійсністю Еліот підкреслює безплідність землі та її мешканців: *«То все ті пігулки, приймала їх, щоб викинути. / (Має вже п'ятеро, мало не вмерла від Джорджа малого). / <...> так навіщо, / Навіщо ти віддалась, коли дітей не хочеш?»* [«Вибране», с. 75].

Взаємини між людьми зведені до статевому акту, який не продовжує людський рід і не пов'язаний із духовністю: *«Знає: в бажаннях збайдужіла, / Та піддається його пестоцям безвільно. / Нетерпеливиться йому — іде на приступ зразу. / І поповзом рука — не зустрічає спротиву. / Його ніха взаємності від неї не жадає»* [«Вибране», с. 77]. Люди, котрі існують у такому просторі, занурюються у смерть, а саме місто стає відокремленим від життя і нереальним: *«Нереальне місто / Під бурою млою зимового ранку / Пливе натовп Лондонським мостом, так їх багато»* [«Вибране», с. 72]. Однією з причин такого стану людини є відсутність Бога — про нього згадано ніби мимохідь: *«А де ж той Повішеник?»* [«Вибране», с. 71], тобто повішеник як одна з презентацій Аттіса —

бога, котрий воскресає разом зі світом, поверненим весною до життя. Відсутність бога визначає рамки всієї поеми: на початку герой іде по Лондонському мосту і чує мертвий звук *«на дев'ятих останніх удари»* [«Вибране», с. 72] — це година смерті. Порівняймо: *«І темрява стала по цілій землі аж до години дев'ятої»* (Лука 23:44).

В останній частині «Безплідної землі» з'являється таємничий подорожній у каптурі, якого Еліот ототожнює з подорожнім до Еммауса, тобто з воскреслим Ісусом. Саме після його появи на безплідну землю проливається дощ і над нею лунає грім. Цей знак міг би стати провісником воскресіння, якби після неврожаю місто могло відродитися завдяки приходові Бога до міського простору. Але перші слова Еліота одразу створюють дисонанс. Фраза *«Жорсткий місяць квітень викликає / Бузок заснулий з мертвої землі»* [«Вибране», с. 70] говорить про те, що мешканці міста не готові до воскресіння життя, бо бояться: *«Я покажу тобі сам жах у жмені пороку»* [«Вибране», с. 71] — так звучить епіграф. І це страх того, що воскресіння не відбудеться, а слова *«Той труп, що ти закопував у садку ще торік, / Чи вже він покільчився? Чи завітне весною?»* [«Вибране», с. 72] — вказують на відсутність надії на розквіт нового життя, яке триває в суцільній деградації.

Еліотове прокляте місто приречене на повне знищення, ніщо не може його врятувати, однак поява наприкінці поеми Ісуса воскресшає сподівання на те, що зміна можлива. Одночасно — у дусі «сутінкового модернізму» — Т. С. Еліот твердить, що люди марно існують у міському просторі в страху перед вироком життя, й оскільки Лондон не зумів умістити у своєму просторі вегетативну схему вмирання і воскресіння, то таке місто не може бути гарантією спасіння для своїх мешканців.

Еліотова «безплідна земля» занурена у потік хаосу й беззмістовності. У поемі зображено гармидер, сірі будні великого міста. Мотив смерті особливо виразно звучить в епізоді на Лондонському мосту — в ході мерців, де кожен рядок різними голосами передає основний мотив: безвихідь. Нав'язлива думка про спустошеність сучасного людства і його неминучу загибель лежить в основі символічних образів, побудованих на ремінісценціях із різних легенд і оповідей старовини, ускладнених фрейдистським підтекстом. Єдиними маленькими проблисками надії на порятунок є слова Бога:

покинь себе, дій, співчувай, контролюй. Категорія «безплідності» набуває водночас універсальної функції та індивідуально-авторської рефлексії над історико-культурною ситуацією безплідної, спустошеної сучасності.

У 1928 році, як уже згадувалося, Т. С. Еліот пережив зміну у своїх поглядах; свою позицію він визначив так: «Класицист у літературі, рояліст у політиці й англокатолик у релігії». Звернення до класицизму було для поета спробою спростити віршову форму, продовжуючи при цьому вільно обходитися зі строфікою і метрикою, експериментувати у пошуках нових засобів художньої виразності. У 1930 році Еліот видав поему «Великопісна Середа» — роздуми людини, яка шукає спокою і знаходить його в релігії.

В останній своїй поемі «Чотири квартети» (1943) Еліот розмірковує про життя і смерть: життя невід'ємне від смерті, смерть веде до спілкування з Богом. Однак віра не додає поетові оптимізму, спокою, у його свідомості домінує похмурий, гіркий погляд на людське життя. Еліот залишається одним з найбільш песимістичних поетів ХХ століття. Успадкувавши розчарування в цілісній і благородній суті людини, пережите його улюбленими Ш. Бодлером і Дж. Конрадом, Еліот пішов далі. Він відчув вразливість старого гуманізму й романтизму, обмеженість просвітницького раціоналізму, згубний вплив буржуазної цивілізації на культуру й мораль.

Міркуючи про поетичні досягнення Т. С. Еліота, професор Л. Лосев так пояснив його «об'єктивний корелят»: «Але ось що зробив Еліот: значною мірою завдяки йому надзвичайно розширився тематичний діапазон лірики. І вражає те, що він здійснив це не лише як чудовий поет, але що він одночасно ще й умів це теоретично осмислити і донести до широких кіл інтелігентної публіки. А інше, звичайно, те, що Еліот назвав «об'єктивним корелятом». У 1919 році він написав есей про Гамлета, де міркував про те, що Гамлета переповнюють почуття, виразити які безпосередньо неможливо — світова скорбота, комічна іронія, екзистенційна нудота. От усі ці поняття філософії різних епох, вони лише приблизно описують те, що відбувається з Гамлетом. <...> А от як їх виразити в мистецтві? І от Еліот приходиться до висновку, що описати складне почуття як таке неможливо, але художник може створити опис предметів, ситуацій, подій, які викличуть у читачів саме

те почуття, для якого жоден прямий опис не адекватний»¹⁰². Дослідник порівнював цей метод Еліота з поетикою російських акмеїстів — А. Ахматової та О. Мандельштама.

Т. С. Еліот зазвичай трактується як поет песимістичної діагностики європейської цивілізації, однак це також поет, котрий з «руїн», у тому числі з руїн міста-привида, вибудував поетичну уяву і зробив її основою сучасної релігійної поезії. Поезія Еліота відзначається глибоким філософським змістом, великою художньою силою, досконалістю поетичної майстерності.

Контрольні питання:

- Чому переказ біографії Т. С. Еліота легко скоротити, але важко зробити захопливим для спрощеного викладу? Спробуйте вмістити переказ поетової біографії у кілька речень.
- Чому твори Т. С. Еліота важко перекладати?
- Чому українські переклади творів Т. С. Еліота з'явилися порівняно пізно, а перший томик «Вибраного» лише в 1990 р., перед розвалом радянської імперії?
- Чим можна пояснити той факт, що Еліота вважають швидше європейським, ніж американським поетом?
- На які поетичні традиції спирався Т. С. Еліот у своїй власній творчості?
- Чому назви складних для читання поем «Безплідна земля» та «Порожні люди» стали всесвітньо відомими метафорами?
- Який стосунок має Т. С. Еліот до теорії модерністської естетики?
- Що означає поняття «об'єктивний корелят»? Приведіть приклади з поезії Еліота.
- Що таке «асоціативна поезія»? Яким чином реалізовано цей принцип у тексті «Безплідної землі» Еліота?
- Якому напрямові модерного мистецтва близький своєю творчістю та естетичними пошуками Т. С. Еліот?
- Що саме споріднює цього поета з неокласицизмом?

¹⁰² Марина Ефимова. После захода солнца. История поэта Томаса Стернза Элиота: [подкаст «Архивный проект радио Свобода», 1998]. URL: <https://www.svoboda.org/a/29708970.html> (доступ: 25.08.2013).

6. Б. Брехт та «нова європейська драма». Читаємо «Матінку Кураж»

* Б. Брехт у контексті модерної епохи. Зв'язок із експресіонізмом. * «Епічний театр» Брехта: формування теоретичної концепції драматурга. * Драматургія Брехта. Поетика його інтелектуальної драми. * Інтерпретація п'єси «Матінка Кураж та її діти» у шкільній практиці викладання в Україні. * Вплив брехтівської драматургії на розвиток європейської «нової драми». Значення його концепції «епічного театру».

Драматург Бертольд Брехт у мистецтві першої половини ХХ століття посідає особливе місце як активний учасник мистецького процесу, новатор у багатьох галузях творчості — поезії, драматургії, театральній режисурі, літературній теорії. Особливо важливі його досягнення у тій царині, яку від кінця ХІХ ст. й донині прийнято називати «новою європейською драмою». Термін досить умовний, має широке значення: у європейській критиці останньої третини ХІХ ст. так називали п'єси митців-новаторів, які змінили традицію драматичного мистецтва. Основоположником «нової європейської драми» вважають Генріка Ібсена; слідом за ним прийшли в літературу й театр видатні драматурги Август Стріндберг, Гергард Гауптман, Моріс Метерлінк, Бернард Шоу, Антон Чехов тощо (щоправда, в Росії термін майже не вживали). Вони належали до різних напрямів світової літератури свого часу — реалізму й натуралізму, символізму, експресіонізму; декотрі пройшли складний шлях творчого розвитку через кілька напрямів. Об'єднує їх у спільне поняття — «нова європейська драма» — лише помітна роль у зміні старих драматичних та театральних традицій, зокрема розробка інтелектуального конфлікту замість інтриги, синтез жанрів замість дотримання канону старих жанрових форм, введення умовних прийомів акторської гри й сценографії тощо. Активне реформування європейського театру тривало до Першої світової війни та після неї.

Великий вклад у розвиток «нової європейської драми» на початку ХХ століття та у міжвоєнний період (1910-1940 рр.) внесли митці-експресіоністи: Георг Кайзер (Georg Kaiser, 1878-1945), Людвіг Рубінер (Ludwig Rubiner, 1882-1920), Вальтер Газенклевер (Walter

Hasenclever, 1890-1940), Ернст Толлер (Ernst Toller, 1893-1939) та ін. Їхні драми відзначалися умовністю композиційно-сюжетної форми й часопростору, алегоричністю, тяжінням до колективного героя / «героя-маси» (визначення асоціюється з назвою, яку дав своїй п'єсі 1921 року Е. Толлер: «Людина-маса»), експресивною образною та мовною стилістикою. Вони здобули визнання під час Першої світової війни та у 1920-ті роки, коли найбільше ставилися в театрах Європи, перекладалися. У той час здійснено було й російські переклади та видання експресіоністських п'єс.

Про українські переклади експресіоністської драматургії відомо, що вони використовувалися у постановках Леся Курбаса, який добре знав експресіоністський театр, оскільки навчався у Відні. Свою мистецьку кар'єру він почав із постановок п'єс експресіоністів. Однак відомості про тогочасні видання перекладених п'єс сучасні українські енциклопедії не подають, у бібліотеках їх немає — очевидно, вони не збереглися у період переслідувань українського модерного театру та винищення його видатних діячів.

До німецьких експресіоністів другого покоління — сформованих «експресіоністським десятиліттям» та Першою світовою війною — належить яскравий і неоднозначний митець Бертольд Брехт. Він став найзнаменитішим реформатором театру міжвоєнного двадцятиліття — епохи «високого модернізму» — та повоєнного десятиліття. На Заході його вважають видатним представником модерної драми, авангардистом, водночас на теренах СРСР довгий час визначали як представника соцреалізму¹⁰³.

Завдяки своєму загальному характерові терміни «модерн» / «модернізм» та «авангард» / «авангардизм» часто вживаються як тотожні. Однак вони мають різне значення. Поняття «авангардизм» вужче, оскільки означає певну тенденцію модерного мистецтва: прагнення радикальних змін, відкидання класичної традиції, схильність до формального експериментування та протидію спротиву реципієнтів, намагання переорієнтувати естетичні смаки публіки. Авангардизм, як правило, проявляється у кризові епохи, коли в суспільстві активно змінюється світоглядна парадигма. На початку ХХ століття ці зміни були особливо інтенсивними, а Перша світова

¹⁰³ Див. монографії та статті Іллі Фрадкіна, Олександра Чиркова, Дмитра Затонського, зокрема передмови до радянських видань Брехтових творів.

війна зробила їх очевидними й незворотними. Авангардизм і соцреалізм — явища несумісні, оскільки соцреалізм — нормативна та ідеологізована естетична система, тоді як авангардизм відкидає будь-яку ідеологічну залежність митця та не визнає норм чи обмежень. Питання про належність Брехта до того чи іншого мистецького напрямку суперечливе й досі не вирішене.

Бертольд Брехт (Eugen Berthold Friedrich Brecht, 1898-1956) — митець універсального обдарування; він ще за життя отримав міжнародне визнання своєї творчості. Його вважають засновником «епічного» / «діалектичного» театру, котрий становить важливий етап у розвитку «нової європейської драми» і світового театрального мистецтва загалом.

Б. Брехт народився й виріс у заможній буржуазній родині — його батько здійснив успішну кар'єру торгового службовця, був директором фабрики. Старший син у родині, Бертольд отримав ґрунтовну освіту: чотири роки навчався в народній школі, а згодом у гімназії та університеті. Вже у гімназійні роки з'явилася перша його публікація — у місцевій газеті у грудні 1914 р. був надрукований вірш, підписаний «Бертхольд Ойген». Тоді ж проявився бунтарський характер юного поета та почалися конфлікти з гімназійними вчителями й родиною. Збереглася жартівлива автобіографія (у листі до відомого критика Герберта Ієринга), в якій 24-річний Брехт написав про свої шкільні роки так: «За час мого дев'ятирічного перебування у стані консервації в аугсбурзькій реальній гімназії мені не поталанило ані на йоту посприяти розумовому розвитку моїх учителів. Вони ж невтомно твердили про мою схильність до неробства та незалежності»¹⁰⁴.

Є в нього й прозовий твір «Оповідання про пана Б.», очевидно, автобіографічний, де йдеться про гімназійні витівки — ця розповідь свідчить, що юному Брехтові було притаманне парадоксальне мислення, почуття гумору та критичне ставлення до оточення. Критицизм загострився в студентські роки, коли Брехт урешті-решт порвав стосунки з батьківською родиною. Про це він розповів без будь-якого жалю у вірші «Вигнаний через вагомні причини».

Батьки могли б забезпечити синові матеріальний добробут і надійне майбутнє, проте юного бунтівника не приваблювала роль

¹⁰⁴ Цит. за: Шумахер Э. Жизнь Брехта = Leben Brechts. Москва: Радуга, 1988. 352 с.

спадкоємця батьківської справи та перспектива затишного бюргерського життя. Він обрав своєю професією медицину, яку студіював у Мюнхенському університеті. Влітку 1918 р. був мобілізований до армії. Втім, через серйозне захворювання нирок комісія лікарів відмовилася послати його на фронт. Так студент-медик Брехт став санітаром військового шпиталю в рідному Аугсбурзі. Свій тодішній досвід пізнання Першої світової війни він узагальнив у вірші «Легенда про мертвого солдата». Цей твір став популярним далеко за межами рідного авторові міста. У згаданому листі до Г. Ієренга читаємо: «В університеті я слухав курс медицини і навчився грати на гітарі... Під час революції я був медиком і працював у шпиталі. Потім написав декілька п'єс і навесні нинішнього року через недоїдання потрапив у лікарню... Після двадцяти чотирьох років перебування на світі Божому у трохи охляв»¹⁰⁵.

Закінчивши Мюнхенський університет, Брехт не збирався робити медичну кар'єру. Літературну діяльність він почав ще в університеті й на фронті, 1918 року. На зламі 1910-1920-х років з'явилися й перші драматичні спроби: драми «Ваал» (1918), «Барабани вночі» (1919, 1922). Друга п'єса, як і особистість автора при знайомстві, справила неабияке враження на Ліона Фейхтвангера, котрий уже був відомим письменником. Невдовзі за її постановку Б. Брехт був нагороджений престижною Кляйстівською премією. На той час він працював режисером у Мюнхенському міському театрі. Виступав із критикою експресіоністського театру. Перші статті, які поклали початок подальшій теоретичній концепції Брехта, мають знаменні назви: «Проти театральної рутини», «На шляху до сучасного театру» тощо.

У 1924 р. Б. Брехт перебрався із затісного для нього Мюнхена до Берліна, де розпочав плідно працювати як драматург, режисер і постановник п'єс. Того ж 1924 р. познайомився з талановитою актрисою Геленою Вайгель, яка стала його дружиною і найближчим помічником. 1920-ті роки були для митця плідними — він працював театральним режисером, розробив концепцію новаторської драми й успішно випробував її в низці п'єс. Особливо значною стала зухвало авангардистська «Тригрошова опера» («Die Dreigroscheno-

¹⁰⁵ Цит. за: Там само.

рег», 1928), яка й досі не сходить зі сцен світових театрів. Б. Брехт і Гелена Вайгель, котра блискуче грала провідні ролі в його драмах, стали знаменитостями.

Перші вірші Брехта теж були авангардистськими: він відкидав традиційну віршову поетику, вводив епатажні теми. У 1927 році вийшла поетична збірка «Домашні проповіді» — підсумок десятилітньої поетичної праці. У збірці очевидні стильові риси, які вирізняли Брехта на фоні тодішньої експресіоністської поезії: 1) енергійна, виразна лаконічність поетичної мови; 2) гостра й точна критична думка; 3) груба простота висловлювань. Поет не намагався маскувати свої матеріалістичні, часом цинічні погляди на життя піднесеною риторикою, а навмисне уникав красномовства. Дух його поезії — земний, тісно пов'язаний із побутом, через те й мова — соковита, близька до баварсько-швабського просторіччя та фольклору. Дослідники порівнювали стилістичну сміливість Брехта зі сміливістю знаменитого Лютерового перекладу Біблії — на їхню думку, поет міг би з повним правом сказати про себе словами М. Лютера, що «заглядав народів в пашу».

Бунтівна вдача молодого Брехта давалася взнаки й у дрібницях його творчого та особистого життя. Як і дехто з німецьких авангардистів початку ХХ ст., він відмовився від великих літер на письмі (у німецькій мові всі іменники пишуться з великої літери), скасував знаки пунктуації, залишивши лише знак питання та — хіба що заради жарту — знак оклику. У своєму імені останню літеру «д» він змінив на «т». Поведінка й зовнішність митця часом шокували. Один із сучасників залишив у своїх спогадах словесний портрет молодого Брехта, що передає характер неординарної людини: «У нього був профіль єзуїта, окуляри в металевій оправі, як у вчителя гімназії, коротко стрижене, як у каторжанина, волосся і зношена шкіряна куртка, як у старого більшовика»¹⁰⁶.

Починаючи з другої половини 1920-х рр., у творчому розвитку Брехта намітився злам, який охопив усі рівні його духовного життя. Він студіював праці Карла Маркса, знаходячи в них раціонально (до того ж економічно й політично) аргументоване підґрунтя власного бунту проти капіталізму, а також позитивну, на його думку,

¹⁰⁶ Цит. за: Там само.

програму перетворення суспільства та мистецтва. Він зблизився з КПН (комуністична партія Німеччини) і долучився до відповідної пропаганди, тим самим повторюючи шлях багатьох авангардистів, які починали з тотального заперечення «старого світу», але приходили до утвердження нового тоталітарного режиму. На щастя, він не став його вірним слугою та догматиком тоталітарної ідеології.

Брехтівські ранні п'єси 1920-х років позначені впливом експресіонізму, але й комуністичної ідеології також. Він розробляв теорію «епічного театру», маючи на меті «виховання передової свідомості» глядача. Виходячи з цієї теорії, поставив за однойменним романом Максима Горького п'єсу «Мати» (1932). Прагнення митця здійснити революцію у театральному житті сповна виявило себе ще в перших його п'єсах («Ваал», «Барабани вночі»). Ці п'єси навмисне писалися всупереч тому, до чого звикла респектабельна публіка європейських театрів. У них давалася взнаки й бунтівна естетика авангардистських віршів молодого Брехта, і традиції ярмаркової клоунади, які він продовжував у своїх перших драматичних спробах.

Молодий драматург вважав, що театрові не завадило б дещо запозичити у спорту: публіка в залі, на його думку, мала би стежити за боротьбою, що відбувається на кону, з азартом, який не поступався б реакції спортивних уболівальників. З іншого боку, на думку Брехта, драма мала збагатитися художнім досвідом кіномистецтва. Вона повинна була перерости межі розважального мистецтва й стати засобом революційних перетворень суспільного життя. Театральна естетика, як переконував драматург, потребувала докорінних змін: грати на сцені так, як грали упродовж багатьох століть, за доби науково-технічного прогресу, революцій і світових воєн уже неможливо.

Заперечуючи усталені театральні традиції, Б. Брехт піддавав нищівній критиці театральні школи, що спиралися на практику створення «ілюзії на сцені». Зокрема, школу видатного російського режисера К. Станіславського він розглядав як характерний приклад «театру перевтілення», котрий, за його словами, видавав ілюзію за дійсність і в такий спосіб обдурював глядача. Якось, ознайомившись із запропонованою К. Станіславським вправою, згідно з якою актор мав переконати глядачів, ніби шапка, котру вони бачать

на сцені, була шуром, Брехт іронічно зауважив: «Можна подумати, ніби це підручник чародійства, однак це підручник акторської майстерності буцімто за системою Станіславського. Дозвольте запитати: невже ж метод, що навчає людину нав'ювати публіці враження, ніби вона бачить шурів там, де їх немає, невже ж такий метод насправді придатний для поширення істини? Можна без будь-якого акторського мистецтва, лише за достатньої кількості алкоголю, мало не кожну людину довести до того, що вона скрізь бачитиме якщо не шурів, то принаймні білих мишей»¹⁰⁷.

Так формувалася теорія нового театру, який драматург називав «епічним», «неаристотелівським», «повчальним», «раціональним», «інтелектуальним». За задумом Брехта, «епічний театр» мав формувати новий тип глядача. Якщо класична драма, теоретично обґрунтована Аристотелем, нав'ювала глядачеві певні емоційні стани й, зокрема, проводила його через катарсис, то брехтівська п'єса була спрямована не на почуття публіки, а на її інтелект. Глядач «епічного театру» повинен тверезо, без емоційних спалахів аналізувати те, що відбувається на сцені. Переживати катарсис, за Брехтом, означає марно витратити почуття на «театральну ілюзію» і прямо в залі «очищуватися» від страждань, спричинених пасивним спогляданням драм людського життя. Тимчасом мета театру ХХ ст., у розумінні драматурга, полягала в іншому — допомогти глядачеві побачити соціальне коріння відтвореного на сцені конфлікту, спонукати його шукати засоби удосконалення законів суспільного життя, збуджувати прагнення втручатися в дійсність. У низці п'єс Брехт справді уникав ефекту катарсису. При цьому він із неперевершеною майстерністю створював на сцені таку напругу, котра не поступалася силою «драмі пристрастей» Шекспіра чи Шиллера.

У своїх драмах Брехт часто використовував запозичені сюжети. У найвідоміших його п'єсах 1920-1930-х років — «Трьохгрошова опера», «Свята Йоганна скотобоєнь», «Мати», «Матінка Кураж та її діти» тощо — сюжети запозичені з різних джерел, причому переробки досить далекі від претекстів. Знаючи загальний плін подій та їхню розв'язку, глядач природно переключає увагу з розвитку сюжету на його авторську обробку, з того, про що йдеть-

¹⁰⁷ Цит. за: Шумахер Э. Жизнь Брехта = Leben Brechts. Москва: Радуга, 1988. 352 с.

ся, на те, як подається знайомий зміст, тобто знову ж таки — із дії на розповідь¹⁰⁸. Більшість сюжетів брехтівського театру подібні до притч. Вони в алегоричній формі моделюють певні соціальні ситуації і мають конкретний «повчальний» ефект. Інколи їх ще називають «драмами-параболами» або «драмами-моделями». Алегоричний сюжет мобілізує інтелектуально-аналітичні здібності глядачів: потрібно розшифровувати прихований зміст зображуваного, впізнавати в алюзіях історичні й політичні реалії сучасного життя, вибудовувати з них певну світоглядну систему. Такими ж алегоріями, або «моделями», є й персонажі брехтівських драм.

Одним із найяскравіших художніх відкриттів «епічного театру» став «ефект очуження» / *Verfremdungseffekt*. Власне, Брехт випробував його ще в ранній ліриці — у віршах «Легенда про мертвого солдата», «Балада про матір і солдата» та ін. Суть Брехтового «очуження» (інші можливі переклади — «очуднення», «одивнення») полягає в тому, що буденне явище подається в новому світлі й постає як дивне, вирване зі звичного плину життя — «чуже» / *fremd*. Це також підштовхує глядача до аналізу того, що показано на кону. «Ефект очуження» є стрижнем, котрий пронизує всі рівні епічної драми Брехта: сюжет, систему образів, художні деталі, мову тощо, аж до декорацій, особливостей акторської техніки та сценічного освітлення. Один із дослідників підсумовує: знаменитий брехтівський принцип «очуження» / «очуднення» є одночасно інструментом логіки й поезією, повною несподіванок і блиску. Брехт зробив його принципом філософського пізнання світу через театральне мистецтво. Він вважав, що «об'єктивна видимість» речей приховує істину більш непроникно, ніж демагогія, брехня чи невігластво. Вища мета та найвищий успіх митця, на думку Брехта, — прорватися за цю видимість до істинних, іноді лише намічених, ледь угадуваних на сьогоднішній день законів реального життя. Він постійно засуджував, ставив під сумнів здоровий глузд, загальноприйнятю «істину» в її стереотипному вигляді.

У постановках Брехта ефектові «очуження» сприяли несподівані деталі в декораціях та костюмах; хори та сольні пісні (зонги), що виконувалися не завжди за ходом дії, а й усупереч їй; особливі

¹⁰⁸ Розповідь — один із найважливіших елементів поезики епічних творів; оскільки в театрі Брехта зростала вага розповіді, то й самоназва театру — «епічний».

емблеми, котрі використовувалися під час виконання пісень, особливе світло тощо. Глядачам могло здаватися, що ці постановки допускають будь-які винахідливо обіграні деталі — насправді кожна деталь була продумана. Перебудова декорацій на сцені робилася при відкритій завісі, оформлення мізансцен мало «натякаючий» характер, а не буквальный, воно було надзвичайно скупим, із застосуванням мінімуму реквізиту. Застосовувалися маски, дія супроводжувалася написами, що проектувалися на задник сцени і в загостреній формі (наприклад, в афористичній) передавали зміст фабули, вказували час і місце дії тощо.

Перелік запропонованих Брехтом принципів відмінностей традиційного театру та «епічного» виглядає так:

Драматична форма театру (тобто театральна класика):

- сцена «втільює» дію, залучає глядача до подій;
- виснажує його активність, збуджує емоції;
- переносить глядача в інше оточення, ставить його в центр подій та змушує співпереживати;
- збуджує інтерес до розв'язки, звертається до почуттів.

Епічна форма театру (новаторська брехтівська драма):

- сцена розповідає про дію, ставить глядача в позицію спостерігача;
- стимулює його активність, змушує приймати рішення;
- показує глядачеві інше оточення, протиставляє його обставинам та змушує вивчати;
- збуджує інтерес до розвитку подій, звертається до розуму.

Прихід нацистів до влади в 1933 р. змусив Брехта покинути «коричневу» батьківщину. Розпочався період еміграції, що тривав довгих п'ятнадцять років. У 1933-1948 роках Брехт перебував за межами Німеччини — в Австрії, Швейцарії, Франції, Данії, Швеції, Фінляндії і, врешті решт, із 1941 року — у США (за його власним висловом, «міння країни частіше, ніж черевики»). У ті роки він написав драматичні та прозові твори, спрямовані проти мілітаризму та нацизму: великий прозовий твір «Копійчаний роман», 1934; п'єси «Гвинтівки Тереси Каррар», 1937; «Матінка Кураж і її діти», 1938; «Життя Галілея», 1939; «Страх і відчай у Третій імперії», 1939; «Швейк на Другій світовій війні», 1944 тощо. У 1933-1934 роках створив поетичний цикл «Гітлерівські хорали» — сати-

ру, в якій контраст між змістом та високим жанром хоралу / гімну підкреслює саркастичний ефект.

Звернення до прози було значною мірою вимушеним, коли митець не мав доступу до театру. За роки свого короткого життя Брехт створив два романи (сатиричний «Копійчаний роман» та нібито «історичний» — «Діяння пана Юлія Цезаря», незакінчений) і низку оповідань. Крім того, в його спадщині велика кількість статей, рецензій, трактатів та нарисів; деякі пізніше склали теоретичні книги з обґрунтуванням принципів «епічного театру»: «Купівля міді», «Малий органон для театру» та ін.

Талант опального на батьківщині Брехта у кінці 1930-х років знайшов визнання за кордоном. Зросла кількість його шанувальників; його п'єси успішно ставилися на сценах Парижа, Амстердама, Копенгагена. Але навіть у затишній Данії він відчував психологічний тиск. Адже данські нацисти час від часу публікували списки з іменами найвідоміших німецьких емігрантів, а данська поліція постійно інформувала про них нацистську службу безпеки й закордонний відділ гестапо. У перший же місяць свого перебування в Данії Брехт довідався з газет, що данці передали німецькій поліції активіста комуністичної партії Німеччини, знаючи, що на батьківщині той потрапить до концтабору. До того ж, як і решта емігрантів, Брехт був змушений дати письмову обіцянку не долучатися до будь-якої політичної діяльності.

Двічі упродовж 1930-х років Б. Брехт відвідав Москву, де як член редколегії разом із Ліоном Фейхтвангером та Віллі Бределем був залучений до видання німецькомовного часопису «Das Wort». Утім, попри свою прокомуністичну орієнтацію, місцем свого подальшого перебування Брехт обрав не СРСР, а США. Тут продовжив інтенсивно працювати — і як драматург, і як кіносценарист, і як режисер-постановник. Однак умов для повноцінної творчої реалізації в Америці не мав, оскільки був тут маловідомим драматургом, до того ж — підозрілим через свої симпатії до комуністичного руху у часи маккартизму¹⁰⁹. Деякий час Брехт працював для Голлівуду, але так і не вписався в тодішню американську кіноіндустрію, орієнтовану насамперед на виробництво сенсаційних бойо-

¹⁰⁹ Маккартизм — політична течія у США у кінці 1940-х — на початку 1950-х рр.; у широкому сенсі — політично мотивовані переслідування громадян за звинуваченнями у нелояльності, шпигуноманії.

виків та інших масово популярних жанрів. Один із брехтівських сценаріїв був брутально спотворений. Обурений драматург розірвав стосунки з кінофірмою, перекривши собі шляхи до участі в інших цікавих для нього кінопроєктах. За шість років перебування у США з'явилися лише кілька його публікацій у газетах і журналах. Жодної книжки Брехт тут не видав. У 1948 році він вирішив повернутися до Німеччини.

«Матінка Кураж та її діти» («Mutter Courage und ihre Kinder») — одна з найвідоміших п'єс Брехта¹¹⁰. Вона має підзаголовок «Хроніка часів Тридцятилітньої війни»; написана в 1938-1939 роках і яскраво втілює принципи поетики «епічного театру». У драмі талановито втілені всі основні риси брехтівських п'єс — філософічність, жорстка логіка в нещадному аналізі дійсності, співвідносна з ігровою умовністю. Роботу над п'єсою Брехт почав в еміграції напередодні Другої світової війни. «Коли я писав, — зізнався він пізніше, — мені уявлялося, що зі сцен кількох великих міст пролунає застереження драматурга, застереження про те, що хто хоче снідати з дияволом, повинен запастися довгою ложкою. Можливо, я виявив при тому наївність... Вистави, про які я мріяв, не відбулися. Письменники не можуть писати так само швидко, як уряди розв'язують війни: адже щоб писати, треба думати... «Матінка Кураж та її діти» запізнилася»¹¹¹. Розпочата в Данії, яку Брехт вимушено покинув у квітні 1939 року, п'єса була закінчена у Швеції восени того ж року, коли Друга світова війна вже вибухнула.

Б. Брехт був уже відомим драматургом, коли закінчив цю п'єсу. У Європі прийшов до влади фашизм, метою якого була війна за світове панування, а митець підняв свій голос проти війни як засобу забезпечення «арійців» життєвим простором, адже значна частина німців перебувала під впливом нацистської демагогії. Тридцятилітня війна відбувалася у XVII столітті, але письменник проводив паралель між тими подіями і XX століттям. Потурання «простих людей» загарбницькій політиці гітлерівської кліки мусило вилитися у світову війну. І Брехт, передчуваючи цю катастрофу, своїм твором застерігав співвітчизників, відносячи події до

¹¹⁰ У подальшому викладі використано опубліковану статтю: Колошук Н. Г. Читаємо «Матінку Кураж» (п'єса Б. Брехта у практиці викладання історії зарубіжної літератури) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. Випуск 1 (96). Житомир, 2022. С. 23-33.

¹¹¹ Цит. за: Чирков О. С. Бертольд Брехт: Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1981. С. 84.

умовного минулого: *«Всяке добре діло починати тяжко; отак і війну. Зате вже коли розбуяє, не стримаєш»*¹¹², — каже Фельдфель у першій сцені «Матінки Кураж».

Джерелом сюжету для Брехта послужила повість безпосереднього учасника Тридцятилітньої війни, німецького прозаїка барокової доби Ганса фон Гріммельсгаузена «Докладний та дивовижний життєпис зятятої брехунки й волоцюги Кураж» (Hans von Grimmelshausen, «Ausführliche und wunderseltame Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courage»), написана в 1670 році. Та якщо у Гріммельсгаузена головна героїня — авантюристка, котра блудить із полковими офіцерами й багатіє, а потім переживає невдачі та перетворюється на зубожілу маркітантку, розплачуючись за недоброчесність, то Брехт у своїй п'єсі не збирався моралізувати із приводу її поведінки. Уже те, що він розділив долю й риси Кураж із першотвору між двома своїми персонажами — повією Іветтою Потье та маркітанткою Анною Фірлінг, — має підказувати читачеві думку про інакший задум зображення героїні. У Стокгольмі до твору Гріммельсгаузена додалося ще одне джерело — історія маркітантки Лотти Свядр із циклу «Розповіді прапорщика Столя» фінсько-шведського поета-романтика Ю. Л. Рунеберга (Johan Ludvig Runeberg). На жаль, ні в радянських, ні в нинішніх українських дослідників не коментовано цей контекст.

У першій редакції Брехтова п'єса була поставлена в 1941 році Леопольдом Ліндтбергом — учнем відомого німецького режисера-модерніста Ервіна Піскатора — у Швейцарії, у цюрихському театрі «Шаушпільгауз»; у спектаклі були залучені німецькі й австрійські актори-емігранти. Критика п'єсу схвалила, але, на думку Брехта, не зрозуміла в ній головного. За відгуками критиків у Брехта склалося враження, ніби театр представив «трагедію Ніобеї», що спонукало його написати нові варіанти 1-ї та 5-ї картин і зробити жорсткішим характер головної героїні. У новій редакції «Матінку Кураж» було поставлено 1949 року в Берліні, за безпосередньою участю автора, — із цього спектаклю почалася історія театру «Берлінер ансамбль».

¹¹² Цитуємо за виданням: Брехт Б. Матінка Кураж та її діти / пер. з нім. М. Зісман // Брехт Б. Копійчаний роман. Матінка Кураж та її діти. Кавказьке крейдиане коло: пер. з нім. / передм. Д. Затонського. Київ: Дніпро, 1973. С. 359-431.

Російською мовою п'єса «Матінка Кураж та її діти» вперше була опублікована в 1956 році в перекладі Соломона Апта. Український переклад Марка Зісмана з'явився у 1970-х; найавторитетніше видання, яким досі користуються науковці, опубліковане в 1973 р. Книжку можна знайти далеко не в кожній українській бібліотеці, хоча було й перевидання (1987 р.).

Досі більшість інтерпретаторів п'єси повторюють певні шаблони, посилаючись на абияк прочитані передмови та монографії радянської доби (передусім Іллі Фрадкіна¹¹³, Дмитра Затонського¹¹⁴ та Олександра Чиркова¹¹⁵). У шкільних програмах пропонувалися визначення, що у брехтівському театрі «головною була не дія, а ідея»¹¹⁶. Однак розуміння Брехтових ідей здебільшого й досі обмежується схоластичними формулюваннями: «Втілення в образах дітей Кураж трагічної долі людських чеснот в умовах війни: сміливості (Ейліф), чесності (Швейцаркас) і доброти (Катрін)»¹¹⁷; «Зображення війни як засобу збагачення в драмі «Матінка Кураж та її діти». Ідеї попередження та риси «епічного театру» в п'єсі»¹¹⁸. Знаменитий термін *Verfremdung* на позначення особливої естетики — «очуднення» / «одивнення» — зазнав перекручень через неточні переклади (фактично — з російських джерел, а не з німецьких). Навіть в енциклопедичному довіднику та в підручнику вжито «відчуження»¹¹⁹, що призводить до плутанини з важливим поняттям екзистенціалістської філософії.

¹¹³ Фрадкін І. М. Бертольт Брехт. Путя і метод. Москва: Наука, 1965. 375 с.

¹¹⁴ Затонський Д. Реалізм Бертольта Брехта // Брехт Б. Копійчаний роман. Матінка Кураж та її діти. Кавказьке крейдяне коло: пер. з нім. Київ: Дніпро, 1973. С. 5-20.

¹¹⁵ Чирков О. С. Бертольт Брехт. Життя і творчість. Київ: Дніпро, 1981. 160 с.; Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). Киев: Изд-во при Киевском гос. ун-те, изд. объединение «Вища школа», 1988. 160 с.

¹¹⁶ Зарубіжна література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-12 класи / Затверджено Міністерством освіти і науки України. Київ: Ірпінь, 2005. С. 96.

¹¹⁷ Програми для загальноосвітніх навчальних закладів з українською мовою навчання. Зарубіжна література. 5-11 класи / Затверджено Міністерством освіти і науки України. Київ: Шкільний світ, 2001. С. 50 с.;

Зарубіжна література. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-12 класи / Затверджено Міністерством освіти і науки України. Київ: Ірпінь, 2005. С. 68.

¹¹⁸ Навчальні програми для 10-11 класів. Зарубіжна література. Рівень стандарту [чинні з 1 вересня 2018 року]. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv> (доступ: 10.11.2021).

¹¹⁹ Назарець В. Брехт, Бертольт // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 181; Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гринчак Н. І. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навч. посібник. 3-те вид. Київ: Центр учбової літератури. 2011. С. 64.

Загалом можна сказати, що Б. Брехт — один із тих зарубіжних авторів, яким найменше пощастило зі сучасними інтерпретаціями в нашому культурному просторі. Видання творів та дослідження радянського часу ідеологічно застаріли (та й були неповними, цензурованими), зате принаймні академічно виваженими й респектабельними. Із тих часів нічого настільки ж вагомого не видано або опубліковано в малодоступних виданнях. Перевидання творів¹²⁰ годі знайти. Натомість те, що подається для широкого читача у підручнику із так званим міністерським грифом від 2007 р.¹²¹, не витримує жодної критики, однак тиражується у численних інтернетних публікаціях, які найперше потрапляють на очі будь-кому при першому знайомстві із Брехтом.

Подивимось, що знаходять молоді читачі, звернувшись до інтернетного пошуку науково-критичних джерел. У коментарях неодноразово повторюються відомості про час створення п'єси, жанр («історико-алегорична драма (або драма-пересторога)»), тему та ідею («Основною темою твору, є тема війни. <...> Ідея — несумісність материнства, щастя з війною і насильством»), героїв тощо¹²². Кричущі помилки, зрозуміло, залишаються поза увагою недосвідчених читачів, бо прийшли вони... зі вказаного підручника із грифом Міністерства освіти.

Тридцятилітня війна, під час якої номінально розгортається дія п'єси, відбувалася у XVII столітті, а драматург, проводячи паралель між її подіями і XX століттям, не показав жодної з історичних подій, не відтворював історичного колориту, не вводив історичних персонажів тощо. Таким чином, визначення «історична» чи навіть «історико-алегорична» — останнє ще й просто алогічне — недоречні. Як писав відомий англійський дослідник Джон Стайн, «сюжет і структура п'єси [ішлося про експресіоністську драму — Н. К.] були, як правило, непослідовними. Вони склалися з епізодів, побічних подій та несподіваних сцен, кожна з яких виконувала

¹²⁰ Брехт Б. Три епічні драми / уклад. О. С. Чирков. Житомир: Полісся, 2010. 296 с.

¹²¹ Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гринчак Н. І. Історія зарубіжної літератури XX ст.: навч. посібник. 3-тє вид. Київ: Центр учбової літератури. 2011. С. 60-70.

¹²² Див.: АВТОР J. G. (Джей Джи) «Матінка Кураж та її діти» аналіз. URL: <https://dovidka.biz.ua/matinka-kurazh-ta-ii-dity-analiz-tvoru> (дата публікації не вказана; назва з екрану; доступ: 06.10.2021); Аналіз п'єси Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти» (опубл. 06.11.2017). URL: <https://mojaosvita.com.ua/literatura/analiz-pyеси-bertolda-brexta-matinka-kurazh-ta-ii-diti/> (доступ: 08.09.2021). Зберігаємо правопис цитованих джерел.

власну функцію. <...> Ця структура пізніше стала підґрунтям для епічного театру Брехта, в якому важливу роль відігравали епізоди та ілюстрації»¹²³.

Варто підкреслити, що дія у Брехта цілком умовна: маркітантка Анна Фірлінг, яку за зухвалий, бойовитий характер прозвали «Кураж», хоче торгувати на війні, тож їде за військом у фургоні, який тягнуть її молоді сини. Вона знає, що може втрапити в небезпеку, але готова ризикувати, бо як прожити інакше? Вона не бачить нічого недостойного у своєму ремеслі: *«Ми чесно торгуємо білизною і шинкою, ми люди мирні»*. Вигадані події від 1624-го до 1636 року вказано на початку кожної із дванадцяти картин: підзаголовки п'єси — *«Хроніка з часів Тридцятилітньої війни»* — відповідає цій побудові, однак не робить п'єсу «історичною хронікою». Усього лише ще одне авторське визначення умовного зображення. Власне, показано лише те, що стосується героїні та її дітей, які один за одним гинуть. Промовисті деталі (*«На плечах в одного солдата жіноча хутряна шубка»*), знакові обставини (*«Фургон матінки Кураж стоїть у розбитому ядрами селі»*) занепаду Німеччини та країн тодішньої Центральної Європи внаслідок Тридцятилітньої війни постають принагідно, переважно в авторських коментарях-ремарках до кожної картини. Майже кожна картина пов'язана зі втратами та збитками і для головної героїні, однак Кураж не втрачає бойового духу й час від часу співає пісні-зонги, які підкреслюють її завзяття. Вони суголосні з її улюбленою примовкою: *«Завзятий усього доб'ється, хотіти — значить уміти, ми з цим ділом упорасмося»* (у кінці четвертої картини).

Матінка Кураж іноді говорить і про політику, повторюючи демагогічні тези, що люди, які страждають від війни, самі винні у своїх стражданнях. *«Оцим полякам тут, у Польщі, не слід було втручатися. Щоправда, наш король удерся до них зі своїми людьми, кіньми та обозом. Але вони, замість додержуватися миру, полишили свої власні справи і напали на короля, хоч його військо, вступивши сюди, не порушило спокою. Значить, поляки самі зламали мир, і вся кров упаде на їхні голови»*, — розводить демагогію Брехтова маркітантка (він закінчив першу редакцію своєї драми

¹²³ Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3: Експресіонізм та епічний театр / пер. з англ. Оксана Дзера. Львів: Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2004. С. 17.

саме в той час — 1939 р., — коли німецькі війська вдерлися в Польщу; репліка виявилася надзвичайно актуальною та підтверджує свою актуальність і донині у мисленні нинішніх росіян — прихильників російської агресії в Україні). Однак судити про світогляд конкретної героїні за подібними висловлюваннями не слід — щось подібне говорять і Кухар, і Фельдфебель, і Священник, оскільки Брехт наділяє кожного з них певною рисою цинізму та схильності до демагогії, щоб підкреслити суспільний стан, за якого війна стає неминучою. Ще раз процитуємо Дж. Стайна, який дав точну характеристику експресіоністським новаціям у способі творення персонажів, початим ще в перші роки зародження модерного театру: «Персонажі втратили свою індивідуальність, їх розрізняли лише безіменними позначеннями... Це були радше стереотипи і карикатури, ніж індивідуальні особистості; вони представляли певні соціальні групи, а не конкретних людей. У своїй безликісті такі герої могли здаватися гротескними й нереальними»¹²⁴.

Головна героїня втілює цинічний дух війни самим способом життя, а не окремими висловлюваннями. Хто б не переміг у бою і хто б не потерпав, маркітантка все одно хоче отримати зиск, покладаючись на свою спритність та не гребуючи хитрістю, брехнею чи змовою із брехунами й шахраями. І часом таки вигідно продас то каплуна кухареві голодного командувача, то набіє солдатам, яким нічим відбиватися від ворога, бо їхні полковник з офіцерами пропивають увесь боєзапас батальйону (третя картина). Поки торгові справи йдуть добре, Кураж вважає війну годувальницею і переконана, що про мораль доречно говорити на ситий шлунок та шкідливо для голодного.

Одначе під час подорожі Матінка Кураж втрачає своїх дітей, хоча заради них готова на найзухваліші вчинки: «*Ви хочете повести його на заріз, знаю я вас, — заявляє вона Вербувальникові і Фельдфебелю у першій картині. — <...> Я вас порішу, падлюки! Я вам покажу, як знати його на війну!*». Та вона програє у цьому нерівному змаганні. Старшого сина Ейліфа страчують свої, караючи за мародерство та розбій — ті самі «подвиги», за які хвалили, поки тривали бойові дії. Однак під час війни й під час перемир'я

¹²⁴ Там само. С. 18.

правила різні, а міняються блискавично. Анна, до речі, не знає про загибель старшого сина до самого кінця п'єси — їй просто не по-сміли чи не встигли про це сказати Кухар та Священник, а німа Катрін говорити не могла. Другий син, «*дурний, зате чесний*» Швейцеркас, був розстріляний католиками через материну завбачливість — вона надто довго торгувалася за його викуп, сподіваючись урятувати й сина, і фургон як запоруку від розорення та покладаючись на цинічні порядки в будь-якій армії: «*Хвалити бога, вони не відмовляються від хабарів. Вони ж не вовки, і до грошей ласі. Продажність людська та милосердя господнє — це те саме. Наша єдина надія — це продажність. Доки вона є, ухвалюватимуть м'які вироки в суді, і навіть безвинний може сподіватися на милосердя*», — міркує Матінка Кураж в епізоді перемовин про викуп, де посередницею стала Іветта, яка сподівалася вигідно придбати собі фургон.

Німа донька Анни Фірлінг — Катрін — була доброю і саможертвною. Вона жаліла людей, які потерпали від війни, дітей, які залишалися без батьків. І загинула, рятуючи від ворогів місто Галле. Намагаючись урятувати інших, Катрін загинула сама, тож радянські критики писали про неї як про зразкову героїню, протиставляючи матері та всім іншим персонажам, кожен із яких дбає лише про себе. Парадоксально, що саме ці інтерпретації, породжені специфічною радянською міфологією героїзму («*Раньше думай о Родине, а потом о себе*» — з відомої пісні І. Шаферана та О. Фельцмана), охоче повторюються й досі. Стереотипні спрощення аж до нісенітниць («Вона ціною свого життя рятує ціле місто. Це — красива смерть»¹²⁵) читаємо на сучасному методичному сайті: «У своїй п'єсі Б. Брехт протиставляє жадібність Матусі Кураж доброти її дочки Катрін. Вона, об'їхавши з матір'ю пів Європи, зуміла зберегти в собі людські якості. Дівчина не стала торговкою. Вона ціною власного життя врятувала місто і сотні тисяч людських життів. Це була смерть на благо. Не менш емоційною була сцена загибелі Швейцеркаса. Анна Фірлінг щоб не видати себе не визнає тіло своєї вбитої дитини і його просто викидають на смітник»¹²⁶.

¹²⁵ АВТОР J. G. (Джей Джи) «Матінка Кураж та її діти» аналіз. URL: <https://dovidka.biz.ua/matinka-kurazh-ta-ii-dity-analiz-tvoru> (дата публікації не вказана; назва з екрану; доступ: 06.10.2021).

¹²⁶ Аналіз п'єси Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти» (опубліковано 06.11.2017). URL: <https://moayaosvita.com.ua/literatura/analiz-pyesi-bertolda-brexta-matinka-kurazh-ta-ii-diti/> (доступ: 08.09.2021).

Однак Брехтові умовні персонажі не є втіленням психологічно цілісних характеристик реальних людей, кожен персонаж був для автора рупором певних ідей, критики суспільних вад і злочинів. До того ж Брехт уникав будь-якої героїзації й піднесення. Наприклад, у 2-й картині Матінка Кураж каже Кухареві, пояснюючи авторську логіку моральних та суспільних оцінок: *«Цей командувач, мабуть, дуже поганий. <...> Бо йому потрібні відважні солдати, ось чому. Якби у нього стало глузду придумати добрий план походу, навіщо б тоді йому здались такі відважні солдати? Досить було б звичайних. І взагалі, де вже вдаються до високих чеснот, там щось не гаразд»*.

За цією логікою, Матінка Кураж виглядає не втіленням егоїзму та скнарості, а проголошує те, що критикує автор, і його критика спрямована на переважну більшість пересічних обивателів, завдяки яким нацисти прийшли до влади в Німеччині (як приходять у будь-якій тоталітарній країні). Помилки інтерпретаторів зумовлені нерозумінням природи брехтівського «спічного театру», розрахованого на інтелектуальний аналіз показаного, а не емоційне переживання та моралізування й розчулення із приводу побаченого. Натомість у читацьких відгуках раз за разом читаємо щось прямо протилежне: «П'єса надзвичайно психологічна... Образ матері завжди був дуже чистим, мати на все піде заради своїх дітей, вона пожертвує останнім шматком хліба заради них, а тут все не зовсім так. Кожна людина думає тільки про себе, не проявляє милосердя до оточуючих, і я розумію, що виною всьому війна. Хоча якщо подивитися на наше життя в даний час, то, по суті, люди такі ж егоїсти, не всі готові віддати останнє заради іншого. П'єса допомагає відкрити очі не тільки на життя в цілому, а змушує оцінити себе, який ти герой цієї п'єси: великодушний і милосердний або скупий і жорстокий, а може бути ти ховаєшся за спину інших і не готовий на самостійні вчинки?!»¹²⁷.

Якщо читати лише заради банального моралізаторства, то до чого тут Брехт із його іронією, цинізмом, зухвалим перевертанням стереотипів та розривом шаблонів?

¹²⁷ АВТОР J. G. (Джей Джи) «Матінка Кураж та її діти» аналіз. URL: <https://dovidka.biz.ua/matinka-kurazh-ta-ii-dity-analiz-tvoru> (дата публікації не вказана; назва з екрану; доступ: 06.10.2021).

Матінка Кураж показана автором як пересічна добропорядна людина: весела, кмітлива, практична, гарна господиня, поміркована й спритна у стосунках із будь-якими людьми та смілива у своїй готовності змагатися за *«свій виводок»* (із репліки Фельдфебеля у першій картині), до того ж жінка з неабияким почуттям власної гідності та апломбом. Вона вміє поставити на місце будь-якого стрічного нахабу: *«Говоріть зі мною пристойно і не базікайте при моїх малолітніх дітях, ніби я хочу закрутити вам голову. Не годиться так, і я вас знати не знаю. Обличчя порядної жінки — ось моя ліцензія у Другому полку, і якщо ви не вмієте читати такі ліцензії, то це не моя провина. А печатки на себе ставити я не дозволю»*, — каже вона Фельдфебелеві у цій сцені, де таки зуміла б відбитися від вербувальників «гарматного м'яса», якби старший син Ейліф, котрому закортіло проявити войовничий характер, сам не захотів піти в солдати. Анна Фірлінг, цілком згідно з масовою логікою виживання та пристосовництва, вважає, що її синам іти до війська не треба: *«То хай чужі сини ідуть у солдати, а не мої»*.

До речі, у першій картині Брехт дотепно висміює ще й обивательські стереотипні уявлення про жіночу добродесність — у діалозі головної героїні зі брутальними Фельдфебелем та Вербувальником. Сини маркітантки здаються їм легкою здобиччю (бо хто вони такі — сини невідомих батьків?), однак жінка спритно обриває цих посланців війни, пишаючись своїми дітьми. Їм не вдається загнати Матінку Кураж на слизьке, допитуючись, чому це діти мають інакші прізвища, ніж їхня мати, та ще й різні. Анну це не бентежить: вона охоче розповідає про різних чоловіків, від яких народжені її діти — і це найбільший дар, який вона отримала від життя. Життєлюбство незнищенне в цій жінці, хоча з пісень-зонгів та коротких реплік між ними читачі розуміють, скільки їй довелося зазнати і звідки та банальна мудрість пристосованців, яку вона бере на озброєння:

*«Хоч відтоді й року не минуло,
Досить наковталась я пілюль гірких.
Двоє дітей на карку, а хліб такий дорогий, та й усякий харч.
Скрізь мене мотало, в різні бокигнуло,
Гвалту я зазнала, кривд і мук тяжких.
Треба жити в злагоді з людьми, рука руку миє, муру лобом не проб'єш»*.

А в попередній картині є ще більш провокативна заява в її репліці: *«Утрачено саму тільки честь, і нічого більше»*. Як не побачити тут авторської іронії? Однак гідності Матінка Кураж таки не втрачає: *«Я не люблю війни, та й вона мене не дуже любить. Але гісною себе називати не дозволю. Я більше вас і знати не хочу»*, — каже вона Священникові, якому сподобалося жити її коштом, і не піддається на його умовляння *«зійтися ближче»* (6-а картина). На себе й дітей вона заробляє щоденною працею (яку, попри все, вважає чесною), а не ганебним ремеслом повії, від якого прагне врятувати й дочку.

Анна Фірлінг терпима до людей і готова допомогти їм, якщо це не дуже обтяжує її власну кишеню й не зачіпає безпеку. Але в умовах війни вона щораз програє, бо найкращі людські якості не дають змоги вижити — рятує (хоч і не надовго) або щасливий випадок, або спритність за рахунок інших. Матінка Кураж проходить через війну тривалістю 12 років (інтерпретатори чомусь указують усі тридцять років реальної війни¹²⁸, хоча у Брехта вказані конкретні дати на початку і в кінці, а війна триває й поза подорожжю головної героїні), так і не навчившись уникати небезпек та не зрозумівши, що саме війна їх породжує — тобто на Анниному місці ніхто не зміг би їх уникнути. У свідомості жінки усе перевернуте з ніг на голову настільки, що вона навіть бачить у війні можливість більш заможного життя, ніж у мирний час. *«Не ганьте війни, я не дозволю. Кажуть, вона знищує кволик, але вони і в мирний час гинуть. Зате своїх людей вона годує краще»*, — заявляє Кураж на початку 7-ї картини, хоча щойно в попередній проклинала її, втративши сина Швейцера і побачивши спотворене обличчя дочки: *«Бодай вона запалась, ця війна»*.

Покладання надій на війну — та сама ідея, яку гітлерівці вкладали в голови німців перед початком Другої світової війни. Навіть утративши все, Матінка Кураж не розуміє, що з нею сталося найгірше та як рятуватися. У фіналі п'єси вона тягне свого воза сама, збираючись знову налагоджувати торгівлю. *«Я мушу торгувати далі»*, — каже вона сама до себе, доручивши врятованим (завдяки самопожертві Катрін) селянам поховати загиблу дочку. — <...>

¹²⁸ Назарець В. Брехт, Бертольт // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 183.

Візьміть мене з собою!», — кричить солдатам, які проходять мимо. Промовистим символічним мотивом п'єси є рух фургона маркітантки у замкнутому колі: *«Минуло два роки. Війна поширюється на все нові краї. Не спиняючись, маленький фургон матінки Кураж колує по землях Польщі, Моравії, Баварії, Італії і знов повертається в Баварію»* (ремарка на початку 5-ї картини).

Поширений читацький стереотип сприймання образу Кураж як «поганої матері», протиставленої нібито її дочці-героїні, спотворює авторський задум п'єси до невпізнання. Брехт від першої картини послідовно показував Матінку Кураж як цілком добродісну жінку — у звичайному, обивательському розумінні цього поняття. Хай недалеко у своєму егоїстичному налаштуванні на те, що треба повсякчас дбати про вигоду в торгівлі, однак нічим не гіршу від найвідданіших своїм дітям матерів. Підтверджує це і блискуче виписана сцена з Кухарем, який пропонує Анні поїхати з ним до Утрехта, де їх обох чекає спокійна старість у шинкові, успадкованому від його померлої матері. Кухар змушений додатково роз'яснити, що для Катрін там немає місця, бо Анна після його пропозиції передусім почала планувати своє майбутнє з дочкою та вмовляти її: *«Ти б мала там постійний кут і могла б з кимось познайомитися. Не кожен любить молоденьких, личко — це ще не все. <...> А ти б мала своє ліжко. Чим погано, га? Хіба це життя — весь час на вулиці. Так і пропасти можна. Тебе вже он нужна заїдає. <...> Вирішуймо, Катрін»*.

Після відмови Кухаря взяти Катрін до Утрехта рішення Анни безповоротне: *«Мені нема чого думати. Я її тут не покину»*. Тарілку юшки, яку їй вдалося вижебрати в негостинному домі, вона поспішає винести дочці й тут же мусить рятувати від необачного вчинку — Катрін зібралася втікати геть від матері та її супутника. Кураж говорить щось протилежне попереднім умовлянням: *«Я ж йому сказала, що не поїду в Утрехт, не треба мені його паршивого шинку, чого ми там не бачили? На біса нам з тобою шинок! Стане для нас діла на війні. <...> Не думай, що я дала йому гарбуза через тебе. Через фургон — ось чому. <...> Тепер він вийшов з нашої спілки, і ми більш нікого не приймемо»*. Цей монолог показує, як гарячково, не переймаючись логікою, Анна вибирає аргументи для чутливої дочки, щоб та не відчувала себе тягарем для матері.

Слова про фургон — просто відмовка, та й усе інше не надто узгоджується з попередньо сказаним, але цілком притаманне мисленню Матінки Кураж: вона не схильна довіряти почуттям, покладається на «благородні» мотиви й альтруїзм — у її очах усе це не має ціни (бо люди, мовляв, повсякчас брешуть, та й не можна очікувати від них благородства та високого духу), тому прикривається своєю головною «цінністю», через яку нібито відмовила Кухареві.

Розповідаючи в ремарках про події умовного XVII століття, Б. Брехт показував своїх сучасників та співвітчизників, апелював до їхнього розуму, адже їхня сліпота та егоїзм в умовах популістської демократії привели до влади гітлерівців. П'єса «Матінка Кураж та її діти» — про необхідність подолання інерції «роби, як усі» або «роби, як вигідно» та німоти у свідомості простих людей (її зуміла подолати — ось ще один зразок блискучої й гіркої іронії Брехта — лише німа Катрін). Це також п'єса про неминучу розплату за спробу зжитися з війною, зробити її способом життя, джерелом наживи. Матінці Кураж, як і всім прихильникам воєнної демагогії («*Мир — це безладдя. Тільки війна творить лад. Мирного часу людство переводиться нінащо. І люди, і худоба розбещуються вкрай*», — каже Фельдфебель до Вербувальника у першій сцені), лише здавалося, що вона не може прожити без війни. Намагаючись ще й розжитися («*Трошки передбачливості, трошки обережності, і я підторгую грошенят*»), вона втратила все, заради чого жила.

Б. Брехта часто звинувачували за те, що його героїня так і не прозріла. А письменник бачив своє завдання в тому, щоби змусити глядача бачити себе (за відомим євангельським висловом: бачити колоду у своєму оці замість шукати смітинку в чужому [Мт. 7:3-4]). Він ставив питання про відповідальність простих людей за хід історії, за майбутні покоління. Наголошував на тому, що неможливо залишитися осторонь вселенської біди, якщо йдеш на компроміс зі власною совістю, дбаючи про свою маленьку вигоду.

Матінка Кураж може сприйматися як алегоричний образ Німеччини 1930-х років, однак це дуже обмежене розуміння. Передусім вона втілює образ обманутої воєнною пропагандою спільноти та окремої людини будь-якого часу. Розпочинаючи війну, засліплені нацистською пропагандою німці вірили, що можуть розбагатіти, завоювавши належний «арійській расі» життєвий простір; втра-

чаючи своїх дітей у боях, вважали, що ті гинули за велику ідею та обожнюваного фіурера. Німеччина пройшла через великі втрати, але, на відміну від Матінки Кураж, її народ зробив висновки.

П'єса Брехта показує не лише те, що відбулося свого часу в Німеччині, але й те, що може відбутися в будь-якій країні (наприклад, уже відбулося в сучасній Росії). Автор пророчо, а водночас звичними повсякденними словами й дотепними ситуаціями, у яких показана стереотипна поведінка «маленької людини», застерігав людство від захоплення облудними ідеями, показував страшні сторони війни. Адже той, хто думає прожити війною, повинен платити криваву ціну — тут Брехт вживає дотепну стару приказку (в устах Священника): *«Хто хоче снідати з чортом, хай запасеться довгою ложкою!»*.

У США Б. Брехт завершив п'єсу «Життя Галілея» («*Leben des Galilei*») — один із найвизначніших своїх творів. Перша редакція датується 1939 роком, друга, суттєво відмінна, — 1945-м; на думку деяких дослідників, існує і третя, створена у процесі брехтівських репетицій у 1955 році. Громіздка за формою, п'єса виявилась особливо складною для сценічного рішення, і хоча ставилася часто, лише окремі постановки стали подіями театрального життя.

Тлумачення п'єси досить неоднозначні¹²⁹. Галілей, за Брехтом, здійснив злочин перед наукою, коли «повів свою науку на боротьбу і зрадив її в ході цієї боротьби». Російською мовою «Життя Галілея» (друга редакція) була перекладена Львом Копелевим у 1957 році. У своїй книзі про Брехта Л. Копелев зауважив, наскільки Галілей у виконанні Ернста Буша у спектаклі «Берлінер ансамбль» (1956) відрізнявся від Галілея у виконанні американського актора Чарльза Лафтона: американський актор грав героя, якого треба засуджувати, а німецький актор показував, через які страшні небезпеки проходив цей герой, і він приваблює як мислитель-революціонер, як відважний, упертий шукач істини.

На політичний підтекст п'єси вказував у своїх коментарях до неї у 1964 році й І. Фрадкін (наскільки це було можливо в умовах радянської цензури). Отже, за його словами, перша редакція «Життя Галілея» відрізнялася від пізніших тим, що осуд ученого не був

¹²⁹ Див.: Фрадкін І. М. Бертольт Брехт. Путь и метод. Москва: Наука, 1965. С. 206-213.

у ній таким однозначним, яким став пізніше. Очевидно, що Брехт мав на увазі «ту складну й іноді хитромудру тактику, яку доводилося застосовувати борцям-підпільникам (зокрема й антифашистам у Третьюму райху)»¹³⁰.

Російський режисер Юрій Любимов поставив брехтівську п'єсу в Театрі на Таганці у 1966 році — у той час, коли московські дисиденти й імениті діячі радянської культури підписували протести проти реабілітації Сталіна. Він спирався на найпізнішу редакцію п'єси, проте пом'якшив осуд супроти Галілея, бо вважав: це має бути спектакль про «нещасну країну, котра потребує героїв». Любимов упізнав у «Житті Галілея» саме цей вітчизняний конфлікт. В одній із рецензій на таганківський спектакль було сказано: «На жаль, його дилеми надто живі» (Маріанна Строева).

Художні особливості цієї пізньої п'єси деякі дослідники трактують як більш традиційні, порівняно з ранішими Брехтовими шедеврами — «Кавказьким крейдяним колом» та іншими п'єсами, котрі найбільш послідовно втілюють теорію «епічного театру». Сам Брехт у щоденнику навіть називав «Життя Галілея» «опортуністичною» п'єсою. У ній практично відсутні прийоми, з допомогою яких Брехт добивався ефекту «очуження». Наприклад, немає знаменитих зонгів — пісень, котрі виконуються персонажами на сцені, зламуючи стереотип сприймання дії як життєподібної, коментуючи її та розширюючи часові й просторові рамки, включаючи в неї самого автора. Натомість у «Житті Галілея» автор присутній лише в невеликих віршових епіграфах до картин-дій.

Разом із тим критики-рецензенти й пізніші дослідники відзначали, що п'єса дуже складна для сценічного втілення: у ній немає інтриги, нема значних подій, котрі можуть прикувати увагу глядачів. П'єса складається із цілком самодостатніх сцен (їх 15!), об'єднаних, у відповідності з принципами «епічного театру», не сюжетом у звичному сенсі слова, а авторською думкою, при тому думкою «пошуковою», — тією, за розвитком якої й мусить стежити глядач. Через те п'єса ставить особливо високі вимоги до акторів, у першу чергу до виконавця головної ролі: у брехтівського Галілея надто мало «переживань», щоби він міг захопити публіку засобами

¹³⁰ Там само. С. 207.

психологічної гри. Тут Брехтові, як у жодній іншій п'єсі, потрібен був актор мислячий, здатний зацікавити глядачів розвитком авторської думки.

Зовні «Життя Галілея» схожа на звичайну біографічну драму. Це не «парабола» (інакомовна п'єса), як чимало інших творів драматурга. Автор досить суворо дотримувався історичної канви життєпису вченого; у ремарках точно датовані основні події його життя. Однак при цьому Брехт застерігав від буквального тлумачення сюжету, зокрема в одному з коментарів писав, що п'єсу не треба ставити як антирелігійну чи антицерковну.

Авторське тлумачення сюжету різне у різних редакціях п'єси, але думка Брехта щоразу звернута до актуальних подій — цей захований у підтексті зв'язок історії трьохсотлітньої давнини зі сучасністю, власне, й повинен виявити театр. «Постановка цієї п'єси, — писав І. Фрадкін, — до снаги лише визначним театрам, котрі мають яскраві акторські індивідуальності та численну трупу»¹³¹.

По завершенню Другої світової війни Брехт переїхав до Берліна, сподіваючись, що у соціалістичній Німеччині він матиме найкращі можливості для творчості. Та й справді, він і його дружина вперше в житті отримали власний театр — Berliner Ensemble («Берлінський ансамбль», 1949), що швидко завоював славу новаторського. Втім, «неортодоксальний марксист» Брехт і тут прагнув зберегти незалежність від комуністичної влади. Тому й не прийняв громадянства НДР, а продовжував жити на батьківщині із закордонним (австрійським) паспортом, готовий будь-якої миті опинитися по той бік «залізної завіси»¹³².

Брехтівські твори останніх років нечисленні: віршований памфлет ««Свобода» і «демократія»» (1947), п'єса «Кавказьке крейдне коло» (1949), збірка «Сто віршів. 1918–1950» (1952), незакінчена п'єса «Принцеса Турандот, або Конгрес відбілювачів» (1953-1955) тощо. У цей же час були створені для театру «Берлінер ансамбль» чимало обробок п'єс класичного репертуару: «Антигона» Софокла (1947), «Гувернер» Ленца (1950), «Коріолан» Шекспіра (1951-1953), «Дон Жуан» Мольєра (1952) та ін. В останній період творчості

¹³¹ Фрадкін І. М. Коментарии // Брехт Б. Избранные произведения: пер с нем. Москва: Искусство, 1976. С. 519.

¹³² Див.: Затонський Д. Митець у навіворті вивернутому світі (Бертольд Брехт та Ернст Юнгер) // Вікно у світ. Київ, 1999. № 2 (5). С. 90-95.

визнання Брехта в театральному світі стрімко зростало: він став лауреатом національних і міжнародних премій, його обрали членом Академії мистецтв НДР і президентом німецького ПЕН-клубу; його книжки виходили великими накладками; драми набували щораз більшої популярності. В СРСР його ввели до Всесвітньої Ради Миру, удостоїли Міжнародної Сталінської премії «За зміцнення миру між народами» (1954). Однак по-справжньому новаторські постановки Брехтових п'єс в радянських театрах відбулися лише в післясталінські часи. Зокрема широко відомими є спектаклі «Добра людина із Сезуана» та «Життя Галілея» в Театрі на Таганці у 1960-1970-х (художній керівник і режисер Юрій Любимов), у яких головні ролі виконував поет і співак В. Висоцький.

У 1950-х роках при інтенсивній режисерській праці здоров'я Брехта різко погіршилося. Лікарі засвідчили, що його хворе серце може зупинитися будь-якої хвилини. Попри патологічну слабкість і думки про близьку смерть, Брехт до останніх днів працював. 10 серпня 1956 року він ще відвідав репетицію у театрі. Погане самопочуття змусило його залишити залу. Ще кілька днів він провів удома, переглядаючи свої рукописи, а 14 серпня пішов із життя.

Внесок Брехта у розвиток світового театру величезний. Брехт бажав створити театр, який спонукав би глядача до роздумів та аналізу, а не до співчуття. Задля цього він «відчужив» і деілюзіонував гру акторів, аби зробити її несхожою на звичайне життя (Брехт називав це «ефектом очуження», нім. *Verfremdungseffekt*). Актори мали б аналізувати та синтезувати, тобто дивитись на роль із зовні, аби згодом цілком свідомо діяти точно так, як діяв їхній персонаж.

Спочатку Брехт дав своїй концепції назву «епічний театр», але згодом запропонував використовувати назву «діалектичний театр». Діалектичність театру Брехта полягає в тому, що він спонукає до конфлікту між розважанням і навчанням, має знищувати «емоційну причетність» у глядачів, досягаючи в такий спосіб «ефекту очуження».

Творчість Б. Брехта — поета і драматурга — завжди викликала суперечки, як і його теорія «епічного театру», і його політичні погляди. Вже у 1950-х роках його п'єси міцно увійшли в європейський театральний репертуар; його ідеї у тій чи іншій формі були сприйняті багатьма драматургами — молодшими сучасниками, у

тому числі Максом Фрішем, Фрідріхом Дюрренматтом, Артюром Адамовим, Гайнером Мюллером. Теорія «епічного театру», у повоєнні роки втілена у практику Брехтом-режисером, відкрила принципово нові можливості сценічного мистецтва і справила значний вплив на розвиток театру ХХ ст.

Драматургія Брехта вважається прикладом політично заангажованого мистецтва у ХХ ст. Однак Брехт ніколи не опускався до театру догматичного. Не був по-сектантськи відданим одній ідеологічній доктрині; його мистецьке мислення не вміщається, до речі, у рамки соціалістичного реалізму, куди його повсякчас відносили в радянський час. Він був скептиком і будь-яку ідеологію піддавав сумніву — це очевидно, зокрема, у п'єсі «Принцеса Турандот», де висміяно радянський тоталітарний устрій. Але й у «Матінці Кураж» він руйнував стереотипне сприйняття патріотизму, героїзму, самовідданості та жертвовності, на яких нібито має триматися суспільне благополуччя. Безжально висміяв спрощені уявлення про доблесті й чесноти, про добропорядність та благородство. Гірко іронізував над безсиллям німих жертв насильства та брехні, на яких не зважають спритніші та завбачливіші представники людської спільноти, однак кожна найупослідженіша жертва здатна не втратити власної гідності й повстати за свої цінності — як Катрін.

Заслуга Брехта — організатора театру — в тому, що він створив колектив яскравих талантів у театрі «Берлінер ансамбль»: тут працювали разом із ним режисер Еріх Енгель, художник Каспар Неєр, співак і актор Ернст Буш, композитор Пауль Дессау, актори Гелена Вайгель, Карола Неєр та ін. Визначальними принципами постановки Брехт вважав свіжість думки, природність почуття, віртуозність їхнього сценічного втілення, підкреслену засобами акторської майстерності.

Формальні пошуки для Брехта ніколи не були самоціллю. Проте в деяких своїх експериментах, ідучи умоглядним шляхом, він не уник раціоналістичної сухості, схематизму, сконструйованості. Прагнучи добитися агітаційно-пропагандистського ефекту, іноді створював зразки «навчальних п'єс» — рецепторіїв прикладної моралі, у яких переважає повчальність. І все-таки більшість його шедеврів не сходять зі сцен і досі.

Контрольні питання:

- У чому визначення «нова європейська драма» відповідає своєму першому значенню — «нова» драма? Порівняно з якою драмою вона «нова»?
- Чому Б. Брехта вважають одним із найвизначніших новаторів «нової європейської драми»?
- На які етапи можна поділити життєвий і творчий шлях цього письменника? У чому суть кожного етапу?
- Чому висунуті Брехтом теоретичні положення стосовно театру й драматургії отримали визначення «не-аристотелівського» театру? До чого тут Аристотель?
- Які принципи в концепції «епічного театру» Брехта здаються вам найважливішими у справі новаторської реформації театрального мистецтва? Драматург розрізняв два види театру: драматичний («аристотелівський») та епічний. Вкажіть, який зі сформульованих Брехтом переліків характерних ознак відповідає «драматичній формі театру», а який «епічній».
- У чому полягає суть принципу *Verfremdungseffekt* — «ефект очуження» / «одивнення»? Приведіть приклади із відомих вам постановок п'єс Брехта, як «діє» цей принцип. Приведіть приклади із п'єси «Матінка Кураж та її діти».
- Чому п'єси Брехта не ставляться в театрах як реалістичні, в історичних чи побутових декораціях і т.п.?
- Сформулюйте суть конфлікту у драмі Брехта «Матінка Кураж та її діти». Як розвивається цей конфлікт?
- Як розвивається дія у цій п'єсі? Чи відповідає розвиток дії історичним обставинам? Звідки про них дізнаємося?
- Чому фургон Матінки Кураж рухається у замкнутому колі?
- Що означає розв'язка цієї драми? За що критикували Брехта, який подав таку розв'язку? Чому він так зробив?
- Що можна сказати про змалювання персонажів у цій п'єсі? Хто з них запам'ятовується і чому?
- Чому в зображенні персонажів переважає умовність, а не психологічна достовірність? Чому більшість персонажів п'єси не мають власних імен? У чому полягає їхня участь у конфлікті п'єси?
- Чим виділяється Матінка Кураж серед інших персонажів? Чому саме її драматург показав головною героїнею?

- Чому Матінка Кураж не хотіла, щоб воювали її сини?
- Чому їй не вдалося вберегти своїх синів від участі у війні та, зрештою, від загибелі?
- Як поводиться Матінка Кураж із сином Ейліфом, коли дізнається про його «подвиг» (2-а дія)? За що вона його хвалить і до чого спонукає? Чи є у такій поведінці щось реалістично достовірне? (Порівняйте з тим, що знаєте зі сучасних ЗМІ про поведінку російських матерів). А що в цьому умовне?
- Чому Командувач так хвалить Ейліфа, ще й порівнює його з «молодим Цезарем»? Чому Матінка Кураж робить висновок, що цей командувач — «дуже поганий»?
- Що відбувається у 3-й дії, де гине Швейцеркас? Чому Матінка Кураж завзято торгувалася про викуп, а не віддала все одразу? Чи могла б вона врятувати сина?
- Чому вона не зізналася, що є матір'ю убитого Швейцеркаса? Що би сталося, якби вона визнала, що страчений — це її син?
- Яке значення має «Пісня про Велику капітуляцію», яку Матінка Кураж співає у 4-ій дії? Чому в цій дії майже нічого не відбувається (Матінка Кураж збиралася скаржитися на солдатів, які знищили все у її фургоні, але передумала), однак вона все одно виділена окремо?
- Що знаємо про Катрін із цієї п'єси? Що було таким страшним у її минулому житті, через що вона оніміла ще в дитинстві, а згодом остаточно замкнулася в собі, як розповідає Матінка Кураж Священникові (6-а дія)?
- Чи має вона надію прилаштувати дочку заміж? Чому забороняє їй одягати капелюшок Іветти та її черевички (3-я дія)?
- Що стається з Катрін у 6-й дії (поза сценою)? Чому її не втішають червоні Іветтині черевички, які віддає їй мати? Чому ця деталь у п'єсі показана ніби мимохідь, однак повторюється кілька разів у різних місцях дії?
- Який «зайвий подвиг» вчинив Ейліф? Чому його стратили (8-а дія)?
- Чому Матінці Кураж так і не сказали про страту Ейліфа (8-а дія)?
- Чому Матінка Кураж не зважає на розповідь Іветти про Пітера-звабника (він же — Кухар), на застереження Священника,

який атестує їй свого суперника Кухаря як непевну й небезпечну людину (8-а дія)?

- У чому проявляється почуття власної гідності у Матінки Кураж?
- Чому Матінка Кураж починає передусім радитися з дочкою, чи прийняти їй пропозицію Кухаря (про шинок, 9-а дія)? Чому вона не кидає дочку, щоб прилаштуватися самій?
- Чому Кухар каже їй: «Я гадав, не варто говорити, бо й так ясно» (тобто не варто говорити, що Матінці доведеться покинути каліку-дочку, щоб урятуватися самій)? Як при цьому поведеться Анна?
- Чому мешканці дому біля міста Галле, де загинула Катрін (11-а дія), не підтримали її, а всіляко перешкоджали їй будити місце? Чи нагадує вам когось поведінка цих людей? Чому вони кажуть один до одного та до Катрін: *«Авжеж, нічого ми не зробимо. <...> Ми ніяк не можемо відвернути кровопролиття»*?
- Чому Матінка Кураж не зупиняється, щоб поховати дочку, а доручає це чужим людям?
- Чи відповідає поведінка селян і головної героїні логіці виживання, яку диктує війсьничий час?
- Назвіть прийоми поетики, які в цій драмі викликають ефект очуження — *Verfremdung*.
- Чому п'єса «Життя Галілея» зазнала такого тривалого редагування — відомо про три редакції, від 1939 року до кінця життя драматурга?
- Чи відповідає поетика цієї п'єси проголошеним принципам епічного / діалектичного театру Брехта?

Розвиток модерної літератури у Центральній Європі

1. Читаємо роман Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка»

* Історія створення роману «Пригоди бравого вояка Швейка». Автор у романі про Швейка та поза ним. * Художня своєрідність роману Я. Гашека: а) специфіка сюжету і композиції (нанизування вставних історій на стержневий мотив подорожі); б) особливості оповіді (прийом авторської маски); в) типовість сатиричних образів; Швейк як універсальний образ; г) стильові особливості роману, використання прийомів гумору, карикатури, гротеску. * Спрямування сатири в романі Я. Гашека. * Сатиричний чеський роман у контексті доби модернізму (щодо проблеми творчого методу Я. Гашека).

Чеський прозаїк Ярослав Гашек (чеськ. Jaroslav Hašek, 1883–1923) — один із найбільш відомих світових сатириків, хрестоматійно відомий автор ХХ століття із досить парадоксальною біографією та рецепцією спадщини. До того ж — автор єдиного й незакінченого роману «Пригоди бравого вояка Швейка», за життя — далеко не першорядний письменник серед своїх колег та співвітчизників. Чому ж його посмертна слава така велика і продовжує зростати? Чому таким значним є вплив досить традиційного, на позір, роману (NB: створеного водночас із нині славетними авангардистськими / експериментальними шедеврами модерністської прози — романами Ф. Кафки, М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вулф, В. Фолкнера тощо) на подальшу світову літературу?

Навколо постаті письменника існує чимало легенд, чуток і навіть анекдотів. Деякі з'явилися ще за життя Я. Гашека (він і сам доклався до їхнього створення та поширення), інші — у перших біографіях та спогадах про нього. Але збереглося й чимало документальних свідчень, на які спираються біографи — серед них, наприклад, і такі «екзотичні» (для літературознавства), як поліцейські протоколи. Незмінним матеріалом для біографів є творчість

письменника, хоча власне автобіографічних творів він не писав, а прожив неповних 40 років.

Серед колег — празьких літераторів та журналістів — Я. Гашек не вважався видатним письменником. Однак виділявся авантюрним характером, блискучою пам'яттю, особливим почуттям гумору та лінгвістичними здібностями. Він, на думку сучасних дослідників, був поліглотом, оскільки добре знав або розумів не лише рідну чеську мову, а й словацьку, німецьку, угорську, польську, сербську, російську, міг порозумітися французькою чи циганською (ромською), володів певними навиками в татарській, башкирській і навіть китайській та корейській, із носіями яких зіткнувся під час перебування в Росії, охопленій революцією та громадянською війною.

Створивши свій безсмертний роман (хоч і не закінчений), Я. Гашек став чи не єдиним визначним автором з учасників Першої світової війни, хто показав її в комічному ракурсі. До того ж показав дотепно і правдиво не лише завдяки власному талантові гумориста, а й спираючись на традицію світової сатири (авантюрний сюжет — відомий архетипний прийом побудови вагомих сатиричних творів, приклади — від «Золотого осла» Апулея, «Гаргантюа та Пантагрюеля» Франсуа Рабле до «Мертвих душ» М. Гоголя), виразивши оптимістичний дух сміхової культури чеського народу, який унаслідок війни та розвалу Австро-Угорської імперії здобув незалежність. Гашеків шедевр часто порівнюють із трагічними творами представників «утраченого покоління» — Е. М. Ремарка, Р. Олдінгтона, Е. Гемінгвея, Л. Селіна, які з'явилися кількома роками пізніше у 1920-1930-х роках, — і не перестають дивуватися: його книга звучить «у зовсім інакшій, здавалася б, цілком неможливій, парадоксальній тональності, — писав український перекладач і знавець зарубіжних літератур Григорій Кочур, який був редактором того перекладу роману про Швейка, що читається українцями й донині. — Це книга комічних пригод і ситуацій, книга нестримного, сказати б, раблезіанського сміху»¹³³.

До біографії унікального чеського автора варто придивитися уважніше. Сім'я Гашеків походила з давнього південно-чеського

¹³³ Зі статті Г. Кочура «Ярослав Гашек та його роман», написаної у 1966 р. Див. у виданні: Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка / з чеськ. пер. Степан Масляк, за ред. Івана Малковича; худ. Йозеф Лада. Вид. третє. Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. С. 712-719.

селянського роду. Батько письменника Йозеф Гашек познайомився з майбутньою дружиною Катаржиною Яреш, коли навчався у містечку Пісек / Pisek і жив у домі Ярешів. Однак весілля Йозефа та Катаржини із-за бідності їхніх родичів відбулося лише через 13 років. 30 квітня 1883 року у Празі народився їхній другий син (перший помер невдовзі після народження), названий Ярославом. Повне ім'я — Ярослав Матей Франтішек. Його хрещеним батьком був педагог Матей Коварж. У сім'ї батьків Гашека був ще один, менший син Богуслав та всиновлена осиротіла племінниця Марія. Йозеф Гашек працював у приватних чеських гімназіях (не здавши державного іспиту, він не мав права викладати в державних гімназіях Австро-Угорщини), а згодом статистиком у банку «Славія». Постійна нужда переслідувала родину і підірвала здоров'я Йозефа; він почав зловживати алкоголем і рано помер.

Коли в 1896 році батька не стало, матеріальне становище родини Гашеків стало ще скрутнішим, а Ярослав ще не закінчив освіти. 1889 року він почав відвідувати початкову школу, 1893 року вступив до гімназії на Житній вулиці, де серед його вчителів був виданий чеський романіст Алоїс Їрасек — автор відомих історичних книжок, пройнятих патріотичним духом. Підліток Ярослав Гашек мав незалежну бунтівливу вдачу (відомо, що в 1897 році він брав участь у вуличних заворушеннях), отож без суворого батьківського нагляду почав учитися гірше і врешті покинув гімназію, не закінчивши четвертого класу.

Відмовившись від навчання в гімназії, Ярослав пішов учнем до аптеки, однак пробув там недовго. 1899 р. склав іспити до торговельного училища. Закінчивши його на «відмінно» у 1902 р., почав працювати в банку (у тому, де раніше працював його батько), але старанного службовця з нього не вийшло. Вподобавши піші мандрівки, він двічі без дозволу залишав роботу задля подорожей до Словаччини, і 1903 р. його було звільнено. Відтоді Гашек почав жити з літературної праці.

У період від 1900 до 1915 року Я. Гашек створив численні твори під 80 псевдонімами. До війни й мобілізації в австро-угорське військо ним була написана величезна кількість гумористичних оповідань та фейлетонів, що друкувалися в періодичній пресі, а згодом частково увійшли до збірок, виданих у 1912–1915 роках.

Перші публікації з підписом «Ярослав Гашек» з'явилися в чеських часописах у 1901-му. Дебютною книжкою Я. Гашека була пародійна збірка віршів «Травневі вигуки», яку він видав 1903 р. разом із приятелем Ладиславом Гаєком. Якийсь час письменник брав участь у житті молодіжного літературного угруповання (чеських літераторів; у Празі на той час значно потужнішими були осередки німецької та єврейської культури). Серед його учасників було кілька молодих митців, які згодом посіли помітне місце в чеській літературі — Іржі Маген, Рудольф Тесноглідек тощо.

На 1904 р. припадає зближення Гашека з анархістською групою у Празі. Він відвідував збори анархістів, які влаштовував поет Станіслав Костка Нейман і на яких бував також Франц Кафка. У 1907 році Гашек вступив до партії чеських анархістів (анархокомуністів), водночас вийшов зі спільноти прихожан католицької церкви (варто звернути увагу, як у його єдиному романі виявляється одверте несприйняття офіційної церкви та духовенства). У чеському анархістському русі Гашека приваблювало негативне ставлення до австрійської монархії, неконформістська й антимілітаристська спрямованість поведінки учасників. Певний час він був співробітником анархістської преси, виступав за дорученням організації на робітничих зборах. 1907 року став редактором анархістського журналу «Комуна», але вже наступного року від анархістського руху відійшов.

У 1908 році Я. Гашек почав редагувати журнал «Жіночий огляд», водночас співпрацюючи з багатьма виданнями. Він швидко завойовував скандальну славу найбільш популярного та читаного гумориста свого часу, заповнюючи розважальні рубрики газет, тижневиків, гумористичних збірок, сімейних та воєнних календарів тощо. Жодної літературної вартості такі твори не мали, Гашек сам це розумів і не приховував, що пише заради заробітку, намагаючись догодити певній аудиторії. Він став популярним у празьких літературних та позалітературних колах як представник літературної богеми. Невлаштований і матеріально не забезпечений побут, залежність від випадкових гонорарів, постійні мандри або блукання по шинках, влучні дотепи, жарти та нескінченні витівки, — все це робило Гашека майже легендарною постаттю. Про нього, як колись про Ф. Рабле, розповідали безліч історій та анекдотів, які

після його смерті перейшли в біографічні праці. Приятель Гашека та його біограф Вацлав Менгер у своїй книзі «Людський профіль Гашека» (Václav Menger, «Lidský profil Jaroslava Haška», 1946), хоч і сам наводить таких анекдотів чимало, проте зауважує, що письменник мусив би прожити сто років, щоб пережити все те, що йому приписали, аби воно було правдою хоч наполовину.

Заслуговує особливої уваги одна Гашекова витівка, котра ви-йшла далеко за межі богомного жарту: Гашек заснував політичну партію (офіційно її зареєстровано в 1911 році). Відбувалися збори й багатолюдні мітинги, виголошувалися промови, під час виборів до австрійського парламенту Гашека навіть було висунуто кандидатом від новоствореної партії. Це була дотепна пародія на угодовську буржуазну спілку, гостра насмішка була вже в назві — «Партія поміркованого прогресу в межах закону». Цілком логічно, що після розпуску «партії» Гашек написав її «історію», котра належить до найблискуліших зразків його сатиричної творчості — для того, власне, «партія» й була заснована, тобто стала своєрідним творчим експериментом, на які він був такий здібний.

Хоча Гашекові писання мали свого численного читача, він ніколи не ридився в тогу жерця мистецтва і, будучи взірцевим літературним трудівником, пишучи багато, виробляючи та вдосконалюючи власну манеру, ладен був не надавати своїм творам особливої художньої ваги (до речі, як і його земляк та сучасник Ф. Кафка), не трактувати їх серйозно. Як пізніше писав із цього приводу його сучасник Іржі Маген, «ми часом страшенно любили Гашека, бо він був саме втілення дотепу». А він, продовжував мемуарист, «можливо, нас не любив, бо ми гралися в літераторів. І вся суть полягає в тому, що він творив літературу значно інтенсивніше, ніж ми всі, що він власне був літератором, а ми всі відчайдушно намагалися ними бути»¹³⁴. Позірна і вдавана позалітературність Гашека призвела до подальшої недооцінки його творчості, досі помітної в деяких історико-літературних працях. Наприклад, у відомій «Історії чеського письменства» Арне Новака (видання 1933 та 1946 рр.) згадано світовий розголос роману про Швейка, визнано «проблиски геніальності» в ньому. Але письменникові присвячено лише

¹³⁴ Цит. за статтею Г. Кочура, с. 714.

кілька побіжних зауваг, серед них і твердження, що перед війною Гашек був «представником літературної периферії»¹³⁵. Щоправда, для недооцінки були й інші причини, про які скажемо трохи згодом.

Із біографічних фактів варта уваги чотирирічна закоханість Я. Гашека та його сімейне життя. Об'єктом залицянь була Ярміла Майєрова — дочка заможного ремісника (штукатур і скульптор). Батьки не погоджувалися на шлюб своєї дочки з молодиком підозрілої репутації, до того ще й анархістом, без певного життєвого становища та заробітку. Тому письменник відійшов від анархістського руху, обійняв посаду редактора журналу «Світ тварин» і навіть повернувся до католицької церкви. Так він переборов опір батьків нареченої, і 1910 р. молодята побралися. Щоправда, їхнє спільне життя тривало недовго: коли народився син, а молодий батько часом забував його у шинку, де святкував народження первістка зі своїми приятелями, шлюб фактично розпався — уже 1912 р. Ярміла Гашекова повернулася до батьків (згодом виявилось, що офіційного розлучення не було). До речі, перша дружина Гашека лишила певний слід у чеському письменстві як авторка кількох збірок оповідань, почасти гумористичних. Написала також спомини про свого колишнього чоловіка, якого пережила на вісім років.

Як Я. Гашек редагував журнал «Світ тварин», читачі роману про Швейка добре знають: про це розповідає персонаж, якого звать однорічник Марек, — автор зробив його героєм епізодів зі власної біографії. Були й інші ескапади Гашека, завдяки яким у його романи так багато всіляких чудернацьких історій — письменник мусив їх колись пережити або десь почути й запам'ятати. У 1911-1912 роках він редагував орган чеської націонал-соціалістичної партії «Чеське слово». Давні богемні звички, несподівані й постійні мандри, зникнення з дому невідомо куди й невідомо на скільки — все це не сприяло сталому впорядкованому життю, зате збагачувало письменницьку пам'ять та уяву.

У довоєнні роки Я. Гашек написав близько 900 оповідань, фелетонів та нарисів, роман «Історія мудрого вола» (рукопис було втрачено редактором), сатиричну пародію «Політична та соціальна історія Партії поміркованого прогресу в рамках закону» (1911,

¹³⁵ Там само. С. 715.

видана частинами посмертно: 10 розділів у 1924-1925 рр., ще 13 — у 1937 р.; повне видання — у 1963 р.), а також разом зі співавторами написав ряд комічних вистав для зібрань членів цієї «партії».

Коли вибухнула світова війна, Я. Гашека мобілізували до 91-го Будейовицького піхотного полку, якому відтоді судилася безсмертна слава, бо саме з ним пов'язані всі Швейкові пригоди, багато персонажів роману «Пригоди бравого вояка Швейка» мали в ньому реальних прототипів. У червні 1915 р. Гашек вирушив із полком на фронт до Галичини, де заробив срібну медаль за відвагу — біля гори Сокаль «захопив у полон» російських дезертирів. Патріотично налаштовані чехи — солдати австро-угорської армії — не хотіли воювати за імперію, яка віками пригноблювала їхню батьківщину. 24 вересня того самого року під селищем Хорупани поблизу Луцька Гашек добровільно здався в російський полон та разом з іншими полоненими здолав шлях від Дубна до Києва. Як військовополонений № 294217 він побував у таборах військовополонених у Дарниці під Києвом та в Тоцькому (колишня Самарська губернія). Дізнавшись, що в російській царській армії існують чеські військові частини, утворені з чеських колоністів, він виявив бажання увійти до їхнього складу (став членом так званого «чеського легіону» у 1916 році), навіть організував із полонених батальйон добровольців, з якими прибув до Києва.

На стіні київського готелю «Прага» (вул. Володимирська, 36), в якому письменник жив у 1916-1918 рр., нині встановлена меморіальна дошка Я. Гашекові. Тут він брав участь у роботі «Спілки чесько-словацьких товариств», став співробітником газети «Чехослован» — органу Київського чесько-словацького товариства. Пропагував збройну боротьбу проти Австро-Угорської монархії, створення військових легіонів для національного визволення чехів і словаків. Певний час Гашек навіть стояв на монархічних позиціях, вважаючи, що чеським королем має стати хтось із династії Романових.

Події російської Лютневої революції, а потім Жовтневого перевороту в Петрограді в 1917 році мали глибокий вплив на світогляд Я. Гашека. За національним моментом у визвольній боротьбі чехів він намагався побачити соціальну / класову боротьбу, яку проповідували марксистки. Коли командування чеських легіонів стало на бік контрреволюції, Гашек порвав із легіонами. У березні

1918 року він переїхав з Києва до Москви, де згодом вступив у чехословацьку секцію комуністичної партії Росії. Протягом двох років був на відповідальній роботі в Червоній армії: очолював групу комуністів-агітаторів у Самарі, був помічником коменданта міста Бутульма, завідував друкарнею в Уфі, випускав газети кількома мовами, друкуючи в них багато власних статей та фейлетонів. У 1918 році вдруге одружився — на працівниці типографії Олександрі Григорівні Львовій, з якою зустрівся завдяки своїй журналістській діяльності. Якийсь час Гашек був начальником іноземної секції політвідділу більшовицької П'ятої армії, виявивши надзвичайну енергію та працездатність.

Біографія Я. Гашека за період 1918-1919 рр. строката й недостатньо вивчена: радянські біографи вказували його відповідальну посаду в 5-й армії Східного фронту (у тодішній Росії створена більшовиками Червона армія воювала із захисниками монархії — «білими»), де він працював у політвідділі, хорошу організаторську роботу і «нещадність до ворогів революції». Він швидко робив кар'єру в рядах Червоної Армії: наприклад, від заступника коменданта м. Бутульма через кілька місяців став комендантом. У січні 1919 року переведений до м. Белебей (нині автономна республіка Башкортостан у Російській Федерації), де завідував редакцією армійської газети; там у типографії і познайомився з майбутньою другою дружиною. Разом із 5-ю армією Гашек побував у Челябінську, Омську, Красноярську, Іркутську. Був легко поранений внаслідок замаху. Спогади про це стали основою дев'яти оповідань 1921 року, опублікованих у газеті «Тribuna».

В Іркутську Я. Гашек був обраний депутатом міської Ради (рос. — Совет). Він видавав газети трьома мовами — німецькою (до якої найбільше писав сам), угорською, російською. Видав першу в історії газету бурятською мовою — «Үүр» («Світанок»), до якої теж сам писав російською мовою, а помічники перекладали. Після закінчення громадянської війни він навіть думав залишитися в Іркутську, де купив дім.

Євгенія Чапаєва, правнучка знаменитого більшовицького бригади Василя Чапаєва, у своїй книзі «Мій невідомий Чапаєв» (2005) стверджувала, що Я. Гашек служив у 25-й дивізії, яка входила до 5-ї більшовицької армії. Деякі історики та літературознавці вважа-

ли парадоксом участь автора одного з найяскравіших антивоєнних романів світової літератури у громадянській війні далекої йому Росії, інші доводили, що це цілком закономірно і випливало з притаманного йому авантюризму та соціалістичних поглядів, виражених ще в ранній публіцистиці. Не ставлять під сумнів лише те, що свою діяльність у Росії Гашек вважав продовженням боротьби за самостійність чехів і словаків.

У листопаді 1920 року в Чехословаччині виникла політична криза і почався загальний страйк. Чеські комуністи в Росії отримали розпорядження Центрального Чехословацького бюро при ЦК РКП(б) вирушити на батьківщину, щоб підтримати місцевий комуністичний рух і готувати так звану світову пролетарську революцію. 26 листопада 1920 року після недовгого перебування у Москві Я. Гашек разом із дружиною Олександрою (яку називав Шулінькою) вирушив додому і в грудні прибув до Праги після п'ятирічної відсутності. Там його чекали друзі, котрі навіть опублікували в ранковій газеті повідомлення про зустріч із письменником у кафе «Уніон».

Гашек дізнався, що за період його відсутності неодноразово публікувалися некрологи, де повідомлялося, що його нібито повісили чеські легіонери або вбили у п'яній бійці росіяни чи щось подібне. Один приятель вручив письменникові колекцію таких повідомлень. Непопулярність комуністичних ідей у тодішній Чехословаччині не дала Гашекові можливостей для участі у суспільному житті. До того ж поширювалися чутки про його кримінальний злочин — двоєженство, адже з першою дружиною Ярмілою він не був офіційно розлучений. Колишні знайомі його цуралися; одного разу мало не побили чеські легіонери-ветерани.

Для Я. Гашека знову почався період випадкових літературних заробітків і богемного життя. Засобів до забезпеченого існування не було, він навіть продавав на вулиці примірники своїх колишніх книг, не розпродані видавцями за період війни. Місцева преса активно виступала проти «більшовика» Гашека, поширюючи дикі звинувачення та плітки (наприклад, його дружину називали єдиною вцілілою дочкою вбитого в Росії князя Львова). Якось одна журналістка поцікавилася в письменника, чи правда, що він харчувався м'ясом убитих китайців. «Так, милостива пані», — підтвердив Гашек і пожалівся на неприємний присмак. Однак його іронію розуміли не всі.

Я. Гашек жив на аванси від видавців, оголосивши про вихід свого майбутнього роману та кочуючи з шинка до шинку. Там і писався задуманий роман про солдата Швейка на першій світовій війні, і Гашек тут же зачитував написане присутнім. Постійні випивки, двічі перенесений тиф, відмова виконувати приписи лікарів, які забороняли їсти гострі та жирні страви, а також важка спадковість, — усе приводило до швидкого погіршення Гашекового здоров'я.

Однак письменник наполегливо працював над своїм найвидатнішим твором — «Пригоди бравого вояка Швейка». Уривками роман друкувався в періодичній пресі, давній приятель автора художник Йозеф Лада робив до нього ілюстрації, котрі згодом стали класичними. Видавця для окремого видання знайти не пощастило, довелося заснувати власне ефемерне видавництво — воно складалося зі самого автора та його друзів: письменника Франтішека Сауера з братом і фотографа В. Чермака. Роман з'явився окремими випусками, їх розпродували самі «видавці».

Перший том книги був закінчений у серпні 1921 р. Тим часом здоров'я Гашека все погіршувалося. На пропозицію художника Ярослава Панушки він виїхав у містечко Ліпніце-над-Сазавою. За легендою, це було так. Вийшовши з дому за пивом, Гашек зустрів приятеля Панушку, який саме їхав до Ліпніце, і Гашек поїхав із ним у домашньому одязі, залишивши глечик для пива у сусідньому кафе. Приятелі безплатно проїхали в поїзді до Ліпніце, домовилися з господарем місцевого готелю і шинку «Біля чеської корони» про кредит, і Гашек оселився там. Лише через три тижні він повідомив дружині, де перебуває. Вона приїхала і визнала, що для чоловікового здоров'я це місце краще, ніж Прага. Друзі сподівалися, що спокій і свіже повітря поліпшать його стан. Навесні 1922 р. Гашек купив невеликий будинок, де й працював далі над «Швейком». Роман мав великий успіх, — на той час перший том вийшов уже четвертим виданням, а другий — третім. З'явилася перша інсценізація роману, — письменник побував на виставі в Гавлічковому Броді й був захоплений майстерною грою Карла Нолля, котрий виконував роль Швейка.

Але сил у Гашека ставало все менше. Не зважаючи на доходи від роману, матеріальне становище не надто покращилося — Гашек

був марнотратним і роздавав гроші друзям та знайомим. Він уже не міг писати сам — виявив, що не встигає записувати все, що придумує. Часто заважало роботі його погане самопочуття. Гашек найняв секретаря Климента Штепанека і диктував йому від 9-ї до 12-ї та від 15-ї до 17-ї години — так тривала робота над четвертою частиною роману. Як згадував секретар, завдяки чудовій пам'яті Гашек не користувався нотатками чи начерками, лише зрідка звірявся з картою. Він пам'ятав усе надиктоване напередодні і наступний розділ починав саме там, де закінчив попередній. Востаннє він диктував 29 грудня 1922 р., а на п'ятий день, 3 січня 1923 року, підписав свій заповіт і заявив, що «Швейк тяжко помирає». Через кілька годин Ярослава Гашека не стало.

На похороні були присутні дружина Олександра, син від першої дружини Ріхард і більше сотні людей з Ліпнице та навколишніх сіл. Із праяких друзів був присутній лише художник Панушка — інші не повірили повідомленню про смерть, бо вважали, що це чергова Гашекова містифікація. Його друг Егон Ервін Кіш заявив, що «Ярда не вперше нас дурить. Скільки разів він уже помирав! Гашек не має права померти. Адже йому немає й сорока». На могилі місцевий каменярь встановив пам'ятник у вигляді розгорнутої кам'яної книги, на одній сторінці якої — ім'я письменника Я. Гашека, а на другій — його героя Йозефа Швейка.

Слова Е. Е. Кіша виявилися пророчими щодо головного героя, створеного Я. Гашеком. Адже це персонаж на основі архетипу, якому не випадає померти, бо він втілює народний тип веселуна й невгамовного авантюриста, котрий усюди почуватється чудово та продовжує свої пригоди без кінця. Через те й назва роману така — «Пригоди бравого вояка Швейка на світовій війні» (чеськ. «*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*»). В українському перекладі назву скорочено¹³⁶.

Перша світова війна та революційні бурі визначили другий — повоєнний — період творчості Я. Гашека. Від журналістики, гумористики та побутових оповідок він перейшов до епопеї, яка стала безсмертною, оскільки показала гнилість австрійської імперської вояччини, страшне й потворне обличчя реальної війни та військо-

¹³⁶ Див. вище вказане видання: Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка...

вої бюрократії, що підтримує війну, намагаючись виправдати власне існування. Через розгортання воєнних пригод Гашек показав соціальні та національні протиріччя у житті своїх співгромадян, які війна критично загострила. Під удар гашеківської сатири потрапили чиновництво, духовенство, військова каста, зокрема австрійське офіцерство, а також національні комплекси чеської спільноти та деградація національних почуттів.

Головний персонаж епопеї «бравий вояк» Швейк — талановитий саботажник, пристосуванець, життєлюб, котрий відзначається практичним розумом, здоровим глуздом і незмінним почуттям гумору. Уперше Гашек увів цього героя до своїх гумористичних оповідань (збірка «Бравий вояк Швейк та інші дивовижні оповіданнячка») ще в 1912 році. Головна риса поведінки такого персонажа — доводити до абсурду накази будь-якого начальства настільки «точним» виконанням, що вони стають очевидно безглуздими та злочинними (дуже схоже на українське прислів'я: звели дурневі Богу молитися — він і лоба поб'є). Військове начальство вважає Швейка невинним ідіотом, завдяки чому він уникає розправи від своїх лютих і безсовісних начальників. Спостерігаючи за поведінкою «ідіота» Швейка, читач скоро розуміє, що це — дотепна маска, яка допомагає звичайній людині вижити в абсурдному світі, де від неї вимагають абсолютного послуху й автоматизму. Бюрократія тримається на наказах зверху, а слухняні ідіоти внизу суспільної драбини стають необхідними знаряддями в руках вищих ідіотів — дійсних, справжніх, а не вдаваних.

Кумедний на перший погляд, зміст Швейкових пригод у книзі Я. Гашека дав авторові змогу створити містку й водночас досить просту, доступну для читацького сприймання панораму Першої світової війни, як її переживає звичайна людина зі здоровим глуздом, втілена в образі Швейка. Епічний зміст головної сюжетної лінії — вона прямолінійно розгортається від початку війни до якогось невідомого кінця (прикметно, що «о шостій вечора після війни» Швейк збирається зустріти свого приятеля Водічку у відомому празькому шинку — див. розділ «Нові страждання» у другій частині) — доповнено численними позасюжетними вставками різного змісту й ґатунку. Передусім це оповідки головного персонажа, оскільки Швейк виділяється серед інших солдатів своєю балакучіс-

тю: він із тих балакунів, у кого на будь-який випадок життя, на будь-яку репліку співбесідника одразу з'являється бажання й собі щось розказати зі свого досвіду, доречно чи невідомо навіщо вставити свої «п'ять копійок».

Це також вставки наратора від третьої особи — військові накази, інструкції, розпорядження, цитовані газетні повідомлення, іноді пісні, які співають Швейк та його приятелі-солдати, всілякі анекдоти, якими пересипано їхні розмови, і т. п. Важливе значення мають листи персонажів: вони є і засобом самохарактеристики, і знайомства з обставинами, які стають промовистими навіть усупереч їхньому висловленню (суперечність між формою та змістом, як відомо, є одним зі джерел комічного у світовій культурі). Особливий спосіб введення вставних епізодів — «історія 91-го полку», котру полкове начальство доручило писати однорічникові Мареку, а він її пише так, як писав його реальний прототип Я. Гашек — вигадуючи «геройські подвиги» та пародіюючи офіційний пропагандистський стиль, доводячи записи до абсурдних нісенітниць.

Усі разом позасюжетні вставки, нанизані на стрижень Швейкових пригод (самі собою сюжетні пригоди не такі вже й численні і здебільшого виглядали би буденно та розгорталися лінійно, якби не були пересипані вставками, частина яких за змістом — епізоди з довоєнного життя, тобто ретроспективні), розширюють читацьке бачення подій, їхній часовий та локальний обсяг. Саме через вставки у книгу входить безліч позасюжетних персонажів, показаних у найрізноманітніших ситуаціях — кумедних, дурних, пікантних, гострих, трагічних, недоречних і т. п. Завдяки широкому епічному тлу антимілітаристське звучання роману посилюється. Як писав відомий російський богеміст Олег Малевич, «вибухами нестримного сміху проводжаючи в могилу «клаптикову» вотчину Габсбургів, Гашек заразом хоронить і її союзників, і її майбутніх переможців, хоронить цілу епоху світової історії. І до тих пір, поки людство не покінчить із будь-якими формами антинародної влади й мілітаризму, вибухи цього реготу будуть звучати відхідною всеземного вчорашнього дня, що чіпляється за життя»¹³⁷.

¹³⁷ Малевич О. Послужной список Йозефа Швейка // Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка / пер. с чеш. П. Богатырёва; ил. Й. Лады. Москва: Художественная литература, 1977. С. 12.

Книга Гашека, завдяки своєму вдало вибраному героєві (дослідники слушно вказують на його фольклорне походження, а не лише на численних можливих прототипів серед Гашекових товаришів у полку) та його кумедним пригодам, стала відомою як гостра й дошкульна сатира, спрямована проти мілітаризму. Вона викликала неабиякий резонанс ще в 1930-х роках, коли про неї написали впливові та авторитетні критики (серед них і відомий чеський письменник-комуніст Юліус Фучік, який невдовзі загинув від рук нацистів, а в своїй документальній книзі «Репортаж із-під шибениці» використав чимало гашеківських ремінісценцій), поставивши її високо в ряду антивоєнних шедеврів.

Особливо актуальним Гашеків шедевр став під час Другої світової війни, коли, з одного боку, з його впливом намагалися «боротися» (солдатам у буржуазній Чехословаччині міжвоєнного періоду було заборонено читати книгу), а з іншого — виникли її продовження / переписування. Друг Я. Гашека письменник Карел Ванек на прохання видавця закінчив четверту частину роману, а згодом написав ще й п'яту та шосту, однак вони не стали популярними і «не прижилися» у читацькому сприйманні Гашекового шедевр. К. Ванекові закидали, що він не втримався на тій тонкій межі між серйозною сатирою та вульгарщиною, на якій Гашек балансував віртуозно. Однак книзі такого кшталту, як «Пригоди бравого вояка Швейка», формальний кінець і не додає нічого вкрай необхідного, адже інтерес читача викликають самі пригоди, а розв'язка може бути лише тимчасовою зупинкою у їхньому ланцюжку.

Особливий аспект Гашекового шедевр — мова, яку використав автор. Це соковита простонародна говірка з домішкою солдатського жаргону, празького арго та різномовних вставок (здебільшого німецьких та подеколи мадярських) — команд, лайки, діалогів, характерних казенних висловів, цитат із преси, документів тощо. Дивовижною є авторська майстерність Я. Гашека у володінні всім цим розмаїттям мовного матеріалу, якщо врахувати, що він не мав змоги ретельно редагувати свій текст, оскільки друкував його частинами, негайно віддаючи написане видавцеві.

Книга Я. Гашека залишила непроминальний слід у світовій культурі. Нею неодноразово надихалися інші митці. Відомо, що Бертольд Брехт під впливом чеського прозаїка написав свою п'єсу

«Пригоди бравого вояка Швейка на Другій світовій війні». У своєму щоденникові Брехт залишив запис про три художні шедеври ХХ століття, які представляють світову літературу, й один із них — Гашеків роман. Він неодноразово екранізований у різних країнах. У 1955 році створений ляльковий фільм відомого чеського режисера-мультиплікатора Іржі Трнка «Бравий вояк Швейк». На основі роману Гашека створено постановки в багатьох театрах різних країн; у тому числі й оригінальна вистава «Швейк» за мотивами роману Я. Гашека в Київському театрі імені Івана Франка, де від 1999 р. головного героя понад 20 років грав відомий актор Богдан Бенюк, а всіх інших — його колега Анатолій Хостікоєв.

У 2002 році популярна празька газета оставила читачам питання, які асоціації у них викликає слово «Чехія». Серед відповідей Швейк виявився на третьому місці після чеського пива та хохейної чеської збірної. У 2007 році створена комп'ютерна гра-квест за мотивами роману. До нашого часу ім'я Швейка стало називним, він увійшов у ряд безсмертних «вічних» героїв світової літератури, уособлюючи пристосуванство, але водночас і здоровий глузд та здатність простої людини до виживання, притаманне їй почуття гумору. Сильні світу цього реагують на поведінку людей Швейкового типу так, як і офіцери 91-го полку на сторінках роману. Російські дослідники, наприклад, згадують, що Сталін докоряв своїм охоронцям: «Чого це ти переді мною бравим солдатом Швейком витягуєшся?». Швейк уже став набутком масової культури. У Луцьку на одній із центральних вулиць він сидить у вигляді невеликої металеві скульптури перед пивною ресторацією «Бравий солдат Швейк».

Загалом Я. Гашек вважається автором близько півтори тисячі творів, частину з яких видавав сам, але значний обсяг видано по-смертно. Роман про Швейка пробудив неабиякий інтерес до Гашекової спадщини з усіма фейлетонами та гумористичними оповіданнями, з якими непросто розібратися, оскільки не всі видання, де вони опубліковані свого часу, збереглися в архівах. Біографія письменника, зокрема служба у трьох арміях, життя у двох імперіях та двох республіках після розвалу імперій, — не надто сприятлива для пошуків його творів. Тому й не дивно, що нові книги під іменем Я. Гашека виходять у світ ще й досі.

Історія українських перекладів «Пригод бравого вояки Швейка» Я. Гашека (або Гашка, як вважав знавець чеської мови Г. Кочур) фрагментарно почалася ще від 20-х років ХХ століття. У 1930-х роках повний переклад з'явився чотирма частинами у Львові. Перша частина в перекладі Олександра Залужного (псевдонім Юрія Шкрумеляка) вийшла в ілюстрованому виданні видавництва «Луна» у 1930 році, а всі решта — в перекладі Миколи Зорка (псевдонім Миколи Топольницького) в бібліотеці «Воєнні спомини», відповідно у 1930, 1932 та у 1936 роках¹³⁸. До речі, четверта частина була доповнена продовженням — книгою «Пригоди бравого вояки Швейка в російському полоні» Карела Ванека в перекладі того ж таки Миколи Зорка. Частково цей переклад був передрукований Юрієм Шкрумеляком 1956 р. у Нью-Йорку.

Майже синхронно з'явилися і дві перші частини «Швейка» в перекладі Е. Двоя за редакцією А. Березинського — перша в Харкові у Державному видавництві України (1930), а друга — в Києві у видавництві «Література і мистецтво» (1932). Доречно буде згадати, що й у цьому проекті планувалося опублікувати продовження К. Ванека, проте йому не судилося здійснитися.

Усі згадані видання належать історії української перекладної літератури, натомість переклад Степана Масляка (1895-1960), вперше опублікований у Києві 1958 року видавництвом «Радянський письменник», належить до пролонгованого активу нашої літератури. Таке активне побутування перекладу пояснюється його якістю та фаховістю, а також постійною потребою час від часу перевидавати українського «Швейка»¹³⁹. Він є одним із найякісніших та найближчих до оригіналу серед зроблених донині різними мовами,

¹³⁸ Див.: Гашек Я. Пригоди доброго вояка Швейка в світовій війні. Ч. 1: Швейк в заплілю (Гінтерляндії) / пер. Олександр Залужний, худ. Й. Ляда. Львів: Луна, 1930. 167 с.; Гашек Я. Пригоди доброго вояка Швейка в світовій війні. Ч. 2: Швейк на фронті / пер. Микола Зорко. Львів: Луна, 1930. 170 с. (Бібліотека «Воєнні спомини»); Гашек Я. Пригоди доброго вояка Швейка в світовій війні. Ч. 3: Славетний прочухан / пер. Микола Зорко, худ. Й. Ляда. Львів: Друк. Ч. Вернера, 1932. 160 с. (Бібліотека «Воєнні спомини»); Гашек Я. Пригоди доброго вояка Швейка в світовій війні. Ч. 4 / пер. Микола Зорко. Львів: Друк. Ч. Вернера, 1936. (Бібліотека «Воєнні спомини»).

¹³⁹ Вперше переклад здійснений у роки хрущовської «відлиги»: Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка / переклад з чеськ. Степан Масляк. Київ: Радянський письменник, 1958. 624 с. Наступні видання: Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка / пер. з чеськ. Степана Масляка, за ред. Г. Кочура. Київ: Дніпро, 1966; Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка / пер. з чеськ. Степана Масляка. Київ: Дніпро, 1970. («Вершини світового письменства»); Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка. Твори: У 2-х т. Том 2 / пер. з чеськ. Степана Масляка. Київ: Дніпро, 1983. 669 с. Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка / пер. з чеськ. Степана Масляка, за ред. І. В. Мельниченко. Харків: Фоліо, 2002. 701 с.; те саме — у 2006 та 2008 рр.

перевершує точністю та майстерністю польський і російський переклади (серед слов'янських), не кажучи вже про зроблені неслов'янськими мовами.

Існує чимало перевидань Маслякового перекладу, до того ж — за різними редакціями. Першу авторську редакцію перекладу здійснив Григорій Кочур ще 1966 року для видавництва «Дніпро». Те саме видавництво випустило перевидання перекладу (щоправда, вже в іншій редакції, — погіршеній радянською цензурою, котра викорінювала все питома українське як в оригінальній, так і в перекладній літературі), зокрема в серії «Вершини світового письменства» (1970) та у двотомнику творів Я. Гашека (1983).

Загалом твори Я. Гашека українською мовою перекладали багато відомих українських літераторів: Олександр Залужний, Микола Зорко, Ольга Ленік, Остап Вишня, Степан Масляк, Юрій Лісняк, Ольга Паламарчук та інші. Існує також скорочене (адаптоване) видання¹⁴⁰. Кількість різнотипних перевидань свідчить про затребуваність книги Гашека, її приналежність до масової культури та водночас до світової хрестоматійної класики.

Вивчення біографії та творів письменника не закінчене: не зважаючи на численність досліджень ще в радянські часи, наразі вони не задовольняють літературознавців, зокрема зроблені росіянами, котрі всіляко підкреслювали «революційність» Гашека та його прихильність до комуністичних ідей. На жаль, сучасні публікації в Інтернеті часто повторюють закріплені раніше неточності й помилки.

Єдиний Гашеків роман належить модерній добі, хоча створений під впливом реалістичної традиції (зокрема — традиція світового сатиричного роману-подорожі), яка сформувала автора. Однак Гашек сміливо порушував канони, вироблені майстрами реалістичної прози, і головне — не переймався наміром зробити героя втіленням «широких народних мас», а спирався на архетипне ядро — фольклорний образ спритного солдата — жартівника і життєлюба, здатного обдурити не лише своїх начальників, а й саму смерть.

¹⁴⁰ Див.: Пригоди бравого вояка Швейка (скорочено): за романом Ярослава Гашека / літер. переказ С. В. Руденко; іл. Л. Е. Чайки. Харків: Фактор, 2005. 112 с. («Чарівний ліхтар для серед. шк. віку»).

Контрольні питання:

- Чому оригінальний **комічний** твір про Першу світову війну написаний саме чеським письменником, а не німецьким, англійським, французьким тощо представниками «втраченого покоління»? Чи пов'язаний роман Гашека з антиколоніальними ідеями свого часу в Чехії?
- Чи можна вважати Швейка «вічним» персонажем світової культури? Що є доказом такого «статусу»?
- Які загальнолюдські риси уособлює цей персонаж?
- Якими власними рисами Я. Гашек наділив свого героя Швейка?
- Чи є підстави вважати Швейка уособленням чеського національного типу?
- Як схарактеризувати архетипний первень образу Швейка?
- Які художні особливості роману зумовлені обставинами роботи над ним?
- Які риси сюжету гашеківського твору зумовлені світовою традицією сатиричного / авантюрного / шахрайського роману?
- Чому формально не завершений / недописаний роман «не прийняв» тих продовжень, які робили чеські автори після смерті Я. Гашека?
- Чим би Я. Гашек завершив свій роман, якби мав змогу його дописати?
- Чому формальна розв'язка, як доводить доля роману Я. Гашека, не обов'язкова у романах такого типу (пригодницьких, авантюрних)?
- Які персонажі в романі Гашека належать до типу універсальних героїв (тобто героїв поза конкретикою часу, соціального середовища, побуту тощо), а які — до героїв типових (реалістичного кшталту)?
- Які функції виконують більшість персонажів Гашекового роману, показаних у численних вставках різного штибу?
- Де розгортається дія роману? Чому автор називає конкретні місця? Чи є це ознакою документалізму?
- Що можна сказати про наратора в романі Гашека?
- Чим зумовлена «мовна» суперечка, яку Я. Гашек вставив у післяслово до першої частини свого роману?

- Які особливості гашеківського стилю можна відзначити як оригінальні?
- Що споріднює роман Гашека із творами реалістичної літератури, а що робить його романом модерної доби?
- Чим Гашеків роман актуальний досі?
- Чи бачите в архетипному героєві чеського автора втілення українських ментальних характеристик?

2. Читаємо роман К. Чапека «Війна з саламандрами»

* Історія створення роману «Війна з саламандрами»: соціально-історичний фон та літературна традиція, що зумовили його появу. * Сюжетно-композиційні та жанрові особливості роману К. Чапека: а) своєрідність паралельних сюжетних ліній; б) вставні елементи сюжетної конструкції та принцип монтажу; в) роль стилізації в побудові оповіді; г) вияв авторської позиції; відкрита розв'язка роману; д) особливості жанру (науково-фантастичний, сатирично-філософський чи роман-антиутопія?). * Спрямування сатири в романі К. Чапека. * Сатиричний чеський роман у контексті доби модернізму (проблема творчого методу чеських сатириків Я. Гашека та К. Чапека).

Напередодні Першої світової війни та одразу після неї чеська культура перебувала під асиміляторським впливом значно потужнішої німецької; вершини світової літературної досконалості уособлював так званий Празький гурт німецькомовних письменників. Далеко не всі з них, проживаючи в Чехії, знали чеську мову. Чеська культура ще й після здобуття Чехословаччиною незалежності боролася за право на існування, і такі першорядні таланти, як Карел Чапек, були в ній водночас патріотами своєї країни та несподівано ставали митцями світового рівня. Представникам малочисельного народу, який довго перебував у становищі колонізованого і потребував міжнародного визнання й підтримки, це було вкрай нелегко. К. Чапек жив і творив за трагічних і складних часів: Перша світова війна, революційні катаклізми на зламі 1910-1920-х років, наступ фашизму, громадянська війна в Іспанії, трагедія колонізованих народів — усе це митець переживав надзвичайно гостро. Понад

усе він поважав людську свободу та гідність. Ліберальні політичні погляди К. Чапека були визначені його тонкою душевною організацією, чуйністю, увагою до людей та активним протистоянням усім формам насильства. Він не співпрацював із комуністичною партією і висловив своє ставлення до неї в короткій замітці «Чому я не стаю комуністом». Він не міг ненавидіти будь-кого лише за те, що той Інший — людина чужого суспільного класу, і саме через це К. Чапек не погоджувався з поглядами багатьох відомих людей свого часу, які ладні були захоплюватися комуністичними ідеями, вважаючи, що вони несуть людству надію на щасливіші часи.

Карел Чапек (чеськ. Karel Čapek; 1890-1938) відомий як драматург і прозаїк, а також есеїст, фейлетоніст, журналіст і перекладач. Його іноді називають автором фантастики, однак не розважальної science fiction для масового читача, а філософської прози та інтелектуальної драми. Не зважаючи на те, що творам Чапека вже близько століття, вони актуальні й цікаві нинішнім читачам не менше, ніж сучасникам автора. У них поєднані глибокий філософський смисл із яскравою новаторською формою, тонким гумором, майстерністю оповідача, його проникливістю та спостережливим поглядом на дійсність. Ці книги піднімають глобальні проблеми людського суспільства, пов'язані з його насущними інтересами й перспективами розвитку. Вони змушують задуматися про тенденції сучасності, оскільки паралелі з написаним К. Чапеком очевидні.

Майбутній письменник з'явився на світ узимку 1890 року в селі Мале Сватоньовіце / Malé Svatoňovice на східних окраїнах Богемії — у тій частині Австро-Угорщини, яка після Першої світової війни стала незалежною Чехословаччиною. Карел був третьою дитиною в родині; його батько був лікарем. Незабаром після народження Карела родина переїхала до фабричного містечка Упіце, де батько відкрив приватну хірургічну практику. Старші брат і сестра Карела, Йозеф і Гелена, теж мали літературний талант: Йозеф згодом був співавтором деяких творів Карела, Гелена відома як мемуаристка (згодом вона написала книгу спогадів «Мої милі брати»). Йозеф Чапек, на три роки старший за Карела, був обдарованим художником, нерідко ілюстрував Карелові книжки, зокрема дитячі. Брати були дуже близькі між собою: разом працювали редакторами в газетах; багато років жили у спільному будинку. У квітні 1945

року Йозеф Чапек помер у німецькому концтаборі Берген-Бельзен (Bergen-Belsen) від тифу.

Літературне обдарування К. Чапека виявилось досить рано. З одинадцяти років він відвідував граматичну школу у Градці Кралоовому (Hradec Králové), тут почав записувати свої перші нотатки, брав участь у виданні нелегальної учнівської газети. Останні два класи закінчив у Брно; у квітні 1904 року місцевий тижневик надрукував його перші публікації. Близько 1910 року родина Чапеків перебралася до Праги; 1915-го року Карел закінчив філософський факультет Карлового університету Праги, відвідавши тим часом Францію та Німеччину, де завершив свою філософську освіту. На початку Першої світової війни медична комісія визнала його непридатним до військової служби — письменник був хворий на важку хворобу хребта.

У короткому, але надзвичайно інтенсивному творчому житті К. Чапека дослідники виділяють півдесятка періодів, хоча він не дожив і до 50 років. Систематично почав писати у 14 років. Спочатку це були гумористичні та фантастичні розповіді, створені разом із братом Йозефом. У 1915 році, під враженням катастрофи «Титаніка», брати Чапеки спільно видали першу книгу «Осяйні глибини», пізніше написали сатиричну драму «З кошаиноного життя», котра висміювала людські вади через алегоричні образи комах. Літературна діяльність братів Чапеків була багатогранна. На творче формування авторів вплинуло їхнє оточення (сім'я батька-лікаря жила серед ремісників, купців, селян), тому головними героями більшості книг були прості люди. Корективи у світогляд внесла Перша світова війна, змусивши Карела задуматися, чому люди вбивають один одного. Це помітно у книгах оповідань «Розп'яття», «Болісні розповіді», у п'єсі «Розбійник». Уже в першій половині 1920-х з'явилися книги, які перекладалися різними мовами і згодом уславили ім'я автора на весь світ: фантастичні п'єси «R.U.R.» і «Засіб Макропулоса», романи «Фабрика Абсолюту» і «Кракатит».

Після закінчення університету, недовго попрацювавши гувернером, К. Чапек перейшов на службу в газету. Журналістикою він займався до самої смерті, а художні твори писав по-журналістськи швидко й на позір легко — насправді за тою легкістю стояла величезна працелюбність. Із 1917 року письменник працював редак-

тором у газеті «Narodní listy». Першою самостійною книжкою К. Чапека була збірка новел «Voží muka» (у перекладах — «Розп'яття»). Невдовзі він видав другу збірку — «Болісні оповідання»; у них ідеться про особисті й соціальні проблеми, про одвічно непізнавані таємниці людського існування. Ще два твори цього періоду — драма «Розбійник» і переклад вибраних французьких віршів; їх 1912 року привіз із Парижа брат Йозеф. Зусиллями К. Чапека чеський читач побачив нові тенденції французької літератури: 1920 року з'явилася збірка його перекладів «Французька поезія нової доби». Коротке перебування К. Чапека в Парижі дало йому змогу зрозуміти витоки поезії Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо і «ту сучасну дисгармонію, що лежить на самому дні їхніх творів». К. Чапек був переконаний, що «мистецтво не починається з мистецтва», а народжується «від життя, від грубої дійсності світу». Проте досліджувати соціальні протиріччя в житті Чехословаччини (як робили його співвітчизники Ярослав Гашек, Марія Майєрова, Марія Пуйманова) Чапеківі, з його потягом до філософського світосприймання, здавалося не достатнім. На перший план у його творчості виступають конфлікти загальносвітового значення. І головний із них — суперечності між морально-духовними цінностями людської цивілізації та науково-технічним прогресом, породженим цією ж цивілізацією. Криза гуманізму, дефіцит добра у стосунках між людьми, знелюднення людини — ось головний нерв усієї творчості К. Чапека.

У приватному житті К. Чапек був надзвичайно скромною і працелюбною людиною. Брати Чапеки успадкували батькову пристрасть до садівництва. Спираючись на свій досвід, вони навіть написали книгу «Рік садівника», де в гумористичній формі йшлося про цю справу. Хоча фізична праця була для Карела важкою, він любив вирощувати квіти й зелень, вважав це відпочинком. Ще одне його серйозне захоплення — фотографія, яку часто використовував і для літератури (зокрема для книги «Дашенька, або Життя щеняти» / чеськ. *Dášeňka čili život štěněte*). Не маючи власних дітей, К. Чапек видав чудові дитячі твори. Надзвичайно популярними в чеській літературі є збірки «Дашенька, або Життя щеняти» та «Дев'ять казок». Перша з них вважається найбільш часто публікованою книгою у міжвоєнній Чехословаччині.

К. Чапек полишив газету «Narodní listy» після того, як звідти було звільнено його брата. Отримавши більше вільного часу, за його власними спогадами, «від безробіття й безвиході» звернувся до антиутопійних тем. Його п'єси «R.U.R.» (чеською ця абревіатура означає Rossumovi Univerzální Roboti / Россумські універсальні роботи) та «Засіб Макропулоса», а також романи «Фабрика абсолюту» («Továřna na Absolutno», 1922) та «Кракатит» («Křakatit», 1924) змальовують суспільні наслідки негуманного вжитку фантастичних винаходів. У п'єсі «R.U.R.» (третьому драматичному творі К. Чапека), написаній 1920 року, а 1923-го перекладеній англійською мовою, вперше з'явилося слово «робот», вигадане Йозефом Чапеком (він утворив його від словацького слова «робота»); слово означало штучно створену істоту, яка мусить допомагати людям у тяжкій праці. На відміну від багатьох письменників-фантастів, котрі потім називали роботами людиноподібні неживі механізми, К. Чапек назвав цим словом не машини, а живих істот із плоті та крові, створених на спеціальній фабриці. Усі його фантастичні твори закінчувалися катастрофами, демонструючи марність скороспілих та корисливих людських винаходів.

Із 1921 р. до кінця життя К. Чапек працював редактором у газеті «Lidové poviny». Тим часом творча і громадська діяльність принесли письменникові прижиттєву славу. Він входив до Комітету Ліги Націй, який відповідав за літературу і мистецтво. Упродовж 1925-1933 рр. К. Чапек очолював чехословацький PEN-клуб. Був номінований на Нобелівську літературну премію, однак його кандидатура у 1937 році була відхилена з кон'юнктурних міркувань: члени тодішнього Нобелівського комітету вважали, що книги чеського письменника... ображають Німеччину та її лідера Гітлера.

Нова епоха з її глобальними соціальними катаклізмами вимагала від літератури нових засобів зображення. К. Чапек чудово розумів цю потребу. Упродовж 1920-х років він написав збірки дотепних історій, назвавши їх «Оповіданнями з однієї кишені» та «Оповіданнями із другої кишені»; вони в доступній формі показують кумедні життєві історії, а водночас розкривають вагомі проблеми. Важливо й те, що ці твори демонструють багатство розмовної чеської мови. До кінця 1920-х письменник охоче працював у жанрах коротких газетних публікацій та газетних колонок, де ана-

лізувалося повсякденне людське життя. Наприклад, вів колонку «Мав я пса й кішку». Написав цикл «апокрифів», тобто неканонічних, навіть еретичних переосмислень класичних релігійних та літературних сюжетів. Він став майстром дотепних оповідок із парадоксальними ситуаціями або розв'язками, на позір легких, а насправді вагомих за змістом. П'ять книг мандрівних нотаток К. Чапека, написаних у кінці 1920-х на основі вражень від подорожей, дають живі образи Великої Британії, Італії, Іспанії, Голландії, країн Північної Європи. Письменник глибоко проникав у суть національних характерів, його описи змістовні, дотепні, вони демонструють глибокі знання та увагу до чужих культур.

Одночасно з прозовими книгами К. Чапек створював п'єси для одного з театрів Праги — Театру на Виноградах (Divadlo na Vinohradech). Там у 1920 рр. письменник познайомився зі своєю майбутньою дружиною — актрисою Ольгою Шайнпфлюговою (1902-1968). Їхній шлюб зареєстровано лише в 1935 році — через хворобу письменник не хотів обтяжувати собою кохану жінку. Побравшись, вони залишили Прагу й переїхали до приватного будинку в селі Стара Гута поблизу містечка Добржиш (35 км на південь від Праги). На жаль, їм судилося бути разом у шлюбі лише три роки. Про свого чоловіка та стосунки з ним Ольга написала відому автобіографічну книгу «Чеський роман» (1946).

У 1930-ті роки, коли у світі посилилась економічна криза і нависла воєнна катастрофа, К. Чапек створив свої зрілі романи: «Гордубал» («Hordubal», 1933), «Метеор» («Povětroň», 1934), «Звичайне життя» («Obyčejný život», 1934), «Війна з саламандрами» («Válka s mloky», 1935), «Перша рятувальна» («První parta», 1937), «Життя і творчість композитора Фольтина» («Život a dílo skladatele Foltýna», 1939; нескінчений). Більшість зрілих Чапекових творів мають антифашистське та антивоєнне спрямування.

По п'ятницях у саду Чапеківського дому збирався Клуб інтелектуалів — друзі господаря та відомі люди, серед них Владислав Ванчура, Карел Полачек, Едуард Бас, Франя Шрадек, іноді навіть президент тодішньої Чехословаччини Томаш Масарик. Вони обговорювали інтелектуальні, політичні, літературні проблеми. Перший президент незалежної Чехословацької республіки Томаш Масарик (1850-1937) та Карел Чапек були друзями, і ця дружба була важли-

вою для обох. Із 1925 р. вони часто зустрічалися на вечірках, разом святкували, відпочивали на курорті й працювали. Завдяки трьом книгам, написаним Чапеком і відредагованим особисто Масариком — «Розмови з TGM», «Нові розмови з TGM» та «Читання відносно TGM» (TGM — ініціали повного імені та прізвища президента Масарика), — нинішні читачі можуть чимало дізнатися про видатного чехословацького політика.

Помер Карел Чапек у грудні 1938 року (незадовго до повної нацистської окупації Чехословаччини) від пневмонії, яку отримав, беручи участь у ліквідації наслідків чергової повені у чеській столиці. Останній його твір, роман «Життя і творчість композитора Фольтина», котрий висвітлював потворні риси життя мистецької богеми, лишився незавершеним.

Незадовго до смерті К. Чапек практично опинився в політичній ізоляції та в реальній небезпеці, відмовившись покинути батьківщину після відставки й еміграції тодішнього президента Чехословаччини Едварда Бенеша (Масарикового наступника). Письменника поховали на меморіальному кладовищі у Вишеграді. Вже після похорону за ним прийшли з гестапо — таємної державної служби німецького Третього Райху в 1933–1945 роках, призначеної для боротьби з супротивниками нацистського режиму. Архів письменника врятувала дружина, заховавши в саду садиби Стрж у селі Стара Гута, де він жив останні три роки життя.

К. Чапек писав дуже багато. У його доробку — вісім п'єс (деякі — у співавторстві зі старшим братом, художником Йозефом Чапеком), вісім романів («Війна з саламандрами» була шостим романом), збірки оповідань, казок, есеїв, статей, публіцистика... Найвідоміші п'єси — «R.U.R.» (1920), «З життя комах» / («Ze života hmyzu», 1922; співавтор Й. Чапек), «Засіб Макропулоса» («Věc Makropulos», 1922), «Адам-творець» («Adam stvořitel», 1927; співавтор Й. Чапек), «Біла хвороба» (або «Біла пошесть») / «Bílá nemoc», 1937), «Мати» («Matka», 1938) — досі ставляться у театрах по всьому світу. За сценаріями, оповіданнями, казками, п'єсами й романами К. Чапека знято десятки фільмів, починаючи від 1922 року.

Знаменитий роман-антиутопія «Війна з саламандрами» був тісно пов'язаний із громадсько-політичною ситуацією, коли стрімко наростала загроза нової світової війни, особливо небезпечна для

Чехословаччини, котра безпосередньо межувала з Німеччиною. Написаний чеською мовою у 1935 році, роман був виданий частинами у щоденній газеті «Lidové poviny» протягом 1935-1936 років. У творі йшлося про історію дивних розумних тварин, які нібито живуть у водах південно-східних морів і раптом виявляються здатними взаємодіяти з людьми. Люди дають їм засоби захисту від хижаків (від акул), навчають їх мови, а врешті-решт перетворюють на дешеву робочу силу та змушують працювати на себе. При тому піддають настільки жорстокій експлуатації, наскільки вона могла бути в реальній людській історії від початків колоніалізму (чимало епізодів фантастичного роману Чапека асоціюються із завоюваннями заокеанських колоній так званого третього світу — в Африці, обох Америках, у Південно-Східній Азії та Океанії тощо). Ще один аспект авторської іронії спрямований до історії так званих позитивних наук від кінця XIX ст. — досліді над живими істотами у галузях біології, фізіології, медицини тощо. Дотепно й ненав'язливо Чапек висміював розвиток масової культури та споживацтво й обмеженість пересічного обивателя, вплив пропаганди на його поведінку.

Розплата для людства настає, коли саламандр стає надто багато і їхня популяція потребує все більшого простору. Людство мусять або загинути, або знищити саламандр... Сюжетна дія зупиняється за півкроку до нової світової війни. Розв'язка роману була попередженням про самознищення людства у страхітливій світовій катастрофі.

«Війна з саламандрами» є водночас сатиричним та філософським романом-попередженням (тобто антиутопією). Сучасні дослідники навіть відносять його до найперших постмодерністичних творів у світовій літературі — настільки він формально вишуканий, іронічний і сучасний. Містить попередження про небезпеку тоталітаризму, критику капіталізму та колоніалізму в їхній історичній ретроспективі від XVI ст. (відкриття так званого Нового Світу та початок європейської експансії на інших континентах), однак дія розвивається настільки динамічно, а композиція побудована так незвично й оригінально, що читаємо захопливу й містку розповідь про події, ніби вони відбуваються на очах у людини міжвоєнної доби у XX ст. Для цього К. Чапек чи не першим використав не лише прийоми тодішньої фантастичної літератури (Жуль Верн, Герберт

Веллз, Роберт Луїс Стівенсон та ін.), а й кінематографу, журналістського письма, блискуче імітував науково-популярний стиль та стилі масової культури з її усюдисущою рекламою. І водночас спирався на поважну традицію світової сатири (зокрема вгадуваний на його сторінках першотвір-алегорія — сатиричний «Острів пінгвінів» Анатолія Франса).

Перша частина Чапекового роману «Війна з саламандрами» написана в найбільш традиційній наративній манері: це книга I — «Andrias Scheuchzeri», де в дванадцяти розділах зав'язані кілька паралельних сюжетних ліній, які до головного сюжету — історія саламандрової цивілізації та конфлікт саламандр із людьми аж до воєнних сутичок і погроз застосування зброї масового знищення — мають опосередкований стосунок. По суті, вони виконують лише роль зав'язки головного сюжету (історія саламандрової цивілізації) і згодом (у другій та третій книгах) не продовжуються. У 1-5 розділах розповідається про голландського капітана Яна ван Тоху (він пише своє ім'я на візитівках як Jan van Toch, а насправді він чех за походженням — Ян Вантох), який, у черговий раз перебуваючи у плаванні поблизу Суматри, дізнався від місцевих людей про малий острівець, заселений розумними земноводними. Ван Тох заохотив їх добувати для нього перли взамін на ножі для захисту від акул. Бажаючи мати більший зиск від свого відкриття, капітан вирішив розказати про нього якомусь багатому промисловцеві, який би погодився вкласти гроші у добування перлів через співпрацю із саламандрами. Дізнавшись, що його знайомий зі шкільних років Густав Бонді став багатієм та успішним промисловцем, капітан прийшов до нього та розповів про своє відкриття. Пан Бонді погодився розпочати бізнес із капітаном і створив промислову компанію для вилову перлів.

Новина про відкриття незвичайних земноводних через їхнє зіткнення з молодими туристами («6. Яхта в лагуні»; «7. Яхта в лагуні (далі)») дійшла до ширшого загалу, потрапила на шпальти газет. Науковці взялися перевіряти, чи справді саламандри розумні істоти і звідки вони з'явилися; фахівці підтвердили подібність цих істот до скам'янілості Andrias Scheuchzeri Tshudi, відкритої раніше у Німеччині («8. Andrias Scheuchzeri»). Одна саламандра потрапила до лондонського зоопарку, де наглядач знічев'я навчав її розмовляти,

а поважні відвідувачі з докторськими науковими ступенями дійшли висновку про її пересічні розумові здібності («9. Ендрю Шейхцер»). Земноводних почали використовувати також у розважальній індустрії («10. Свято в Новому Страшеці» — тут знову в сюжеті з'являється пан Повондра), натомість промислова економіка виявила, що вони є ідеальною дешевою робочою силою — розумною і невибагливою. Пан Бонді після смерті свого партнера Вантоха реорганізував збитковий бізнес у міжнародний синдикат «Саламандра», чийм завданням став пошук праці для саламандр, оскільки вони могли працювати на будові дамб, мостів, каналів, хвилеломів тощо (розділ «12. Синдикат «Саламандра»»).

По суті, дві зі сюжетних ліній першої книги (розповідь про відкриття капітана ван Тоха та розповідь про несподівану зустріч молодих людей, які розважались плаванням на яхті, з розумними істотами-саламандрами) лише дублюють зав'язку головного сюжету: цей сюжет про саламандрову цивілізацію починає стрімко розвиватися на очах у цілого людства, щойно сенсацію про розумних підводних істот підхопить світова преса, а бізнесові таємниці підприємницької експлуатації саламандр вийдуть на поверхню економічного життя у масштабах земної кулі.

Для чого автор продублював зав'язку, стає зрозуміло, коли пильніше придивитися до того, як він ніби мимохідь розкриває мотиви людської взаємодії із «братами по розуму»: щоб б не робили окремі люди (хтось, як от досвідчений мореплавець ван Тох, ставиться до саламандр співчутливо й поблажливо; ще хтось, як представники «золотої молоді», зі страхом та огидою; а більшість, як «промислова акула» з бізнесового світу пан Бонді, зроду їх не бачили, але точно знають, як мати від них якнайбільше зиску), мета їхньої діяльності одна й та сама — експлуатація, отримання вигоди. Автор ще й підкреслює, яким дивним чином фізична природа земноводних схожа з людською, помістивши між першою та другою книгами Додаток «Про статеве життя саламандр» — зразок блискучих Чапєкових стилізацій на наукові теми. Тут саламандрам від імені учених-біологів приписується здатність до *«утворення самцівської спільності»* та *«вторинні чоловічі статеві ознаки — технічну обдарованість і здатність до організації»*. Іронія Чапєка напрочуд сучасна, якщо зіставити її з сексистськими амбіціями

сучасного патріархального суспільства: «...і все це лише завдяки тому, що він [тобто animal faber / з лат. «уміла тварина» — Н. К.] зумів створити чисто самцівське суспільство»¹⁴¹.

По суті, автор від початку показує, у якому напрямку розвиватиметься конфлікт: він спрацює, як стиснута пружина, тим сильніше, чим масштабнішою і нестерпнішою стане експлуатація з боку людей, а опір саламандр визріє, оскільки вони не лише розмножаться як неконтрольована біомаса, а й організують спільноту (власний державний устрій), здатну ставити людям ультиматуми та оголошувати їхнім державам війну й вимагати територій для розселення, постачання зброї та ресурсів.

Друга частина роману — книга II «Щаблями цивілізації», найменша за обсягом, де події головного сюжету нібито переказуються з того, що вичитує з газет простодушний швейцар із дому промисловця Бонді (тобто той самий Повондра, який відчинив капітанові Вантоху двері та запросив до свого господаря). Із того часу він цікавиться бізнесовою справою, до якої вважає себе причетним, та збирає колекцію газетних вирізок про саламандр. Три розділи другої книги відповідно називаються:

1. *Пан Повондра читає газети.*
2. *Щаблями цивілізації (історія саламандр).*
3. *Пан Повондра знову читає газети.*

Власне, розповідь про скромного обивателя Повондру та його сина й дружину (яка час від часу потихеньку вилучає частину чоловікової колекції вирізок та спалює у грубці, щоб не переповнювали його коробки) потрібна для обрамлення того стислого переказу історії поширення саламандр цілим світом, який в авторському коментарі виглядає своєрідним «історичним» нарисом про те, як «добре й раціонально» все було організовано завдяки синдикатові «Саламандра» та подібним корпораціям. Авторська оповідь пронизана дошкульною іронією, якій поведінка добровільного архіваріуса цієї історії пана Повондри надає співчутливого відтінку. Співчуття спрямоване на сліпоту та безпомічність так званої «маленької

¹⁴¹ Подасмо цитати за перекладом Юрія Лісняка: Чапек К. Війна з саламандрами: для старш. шк. віку / пер. з чеськ. Ю. Лісняк; передм. Г. Хоткевич; примітки та навч.-метод. матеріали Л. Слободянюк. Київ: Національний книжковий проєкт, 2011. 256 с. (Б-ка шкільної класики). Перше видання перекладу: Чапек К. Війна з саламандрами. Мати. Оповідання / пер. з чеськ. Юрій Лісняк. Київ: Дніпро, 1978. 439 с. (Вершини світового письменства, том 28).

людини» — К. Чапек використав архетип світової реалістичної прози, щоб підкреслити важливу філософську ідею свого роману: відповідальність людства за злочини проти людяності зачепить не лише можновладців, політиків, багатіїв у великих і потужних країнах-метрополіях, які колонізували країни «третього світу» і мали з того зиск; від війни страждатимуть усі люди, і бідний пан Повондра перед смертю зазнає важкого удару через власне прозріння — побачивши голову саламандри у рідній Влтаві, далеко від морських узбереж, він раптом усвідомить, що відповідальний перед власним онуком, якому теж загрожують саламандри (розділ «10. Пан Повондра бере провину на себе» у третій книзі).

Пан Повондра у простоті душевній не здатен був побачити в саламандровому бізнесі нічого злочинного, тож невидимий автор-хронікер коментував, пояснював, подавав примітки, ілюстрував окремими нібито газетними повідомленнями, як усе відбувалося «в тому історичному періоді, що його настання провістив пан Г. Х. Бонді на пам'ятних загальних зборах Тихоокеанського експортного товариства» (розділ «2. Щаблями цивілізації (Історія саламандр)»). Цей розділ пістрявіє від зібраного паном Повондрою газетного мотлоху, де фрагментарно читаємо вихоплені навмання (тобто насправді добре розраховані невидимим автором-оповідачем, який усі ці «матеріали» блискуче стилізував під відповідну форму) повідомлення світової преси про те, як стрімко розвиваються саламандри. Звісно, що ні сам Повондра, ні хтось інший із землян не зауважували цей розвиток як щось загрозливе, бо йшлося про злощасних істот, яких розглядали не більше як дешеву робочу силу, життя якої землян мало цікавило: *«Таким чином, ми бачимо саламандру у енергійному й невпинному поступі. Їх кількість уже оцінюють у сім мільярдів, хоча зі зростанням цивілізованості плодючість їхня різко падає...»* — коментував оповідач («2. Щаблями цивілізації...»).

Завдяки синдикатові «Саламандра» розумні тварини стали предметом міжнародної торгівлі; було запроваджено їх поділ (в залежності від інтелекту, фізичної сили, здатності навчатися, слухняності кожної істоти тощо) на касти, групи, категорії... Чим розмаїтішою ставала експлуатація, тим частішали спроби олюднення земноводних: для них закладалися школи, спортивні об'єкти, створено спеціальну мову, релігію — насправді цим тішилися люди, а

не саламандри: *«Отже, ми бачимо саламандр на шляху до найвищого розквіту; але й людський світ тішиться в цей час ще небувалым добробутом»*, — коментує оповідач (там само). А далі повідомляє, що у землян з'явилися думки про військове використання саламандр, міжнародна політика почала враховувати та використовувати їхню присутність. Найдокладніше про це йдеться у третій частині роману з однойменною назвою — «Війна з саламандрами», де більшість з одинадцяти розділів показують катастрофічне наближення світової війни.

Дивовижно, але факт: у своєму романі-антиутопії К. Чапек передбачив навіть конкретні політичні події, про які у 1935 р. ще не було й мови, як от Мюнхенську угоду, підписану 30 вересня 1938 року прем'єр-міністрами Великобританії, Франції, Італії та канцлером Німеччини, коли європейські лідери найсильніших держав, ідучи на поступки Гітлерові, погодилися розчленувати Чехословаччину і віддати Німеччині область Судети (а зрештою відбулося й загарбання цілої країни — у березні 1939 р. уся Чехословаччина вже була окупована, хоча офіційно світова війна почалася пізніше). У третій книзі Чапекового роману у розділі «9. Конференція у Вадуці» ідеться про середню частину Китаю, яку переговорники віддають саламандрам на зруйнування замість своїх узбереж та територій, але суті угодовства західних політиків з агресором це не змінює (у європейській пресі кінця 1930-х це називалося «політикою умиротворення»).

Отже, у третій книзі роману ідеться про дуже швидкі й катастрофічні зміни в цілому світі. Газети, нібито прочитані паном Повондрою (хоча оповідач досить часто відступає від сюжетної лінії цього героя і не завжди посилається на його колекцію газетних вирізок), подають інформацію про сутички людей із саламандрами у різних країнах та регіонах («1. Різанина на Кокосових островах»; «2. Конфлікт у Нормандії»; «3. Інцидент у Ла-Манші»). Одночасно дізнаємося про незгоди між державами: німці почали вимагати більше життєвого простору для своїх «шляхетних плазунів», поширених тільки в Балтиці; країни Європи визнали це за перші воєнні кроки («4. Der Nordmolch») і т. ін.

Ці події було витлумачено європейськими філософами: «кенігзберзький філософ-відлюдник» Вольф Мейнерт у своєму «мону-

ментальному творі» «Занепад людства» (натяк К. Чапека та твір німецького філософа Освальда Шпенглера «Занепад Європи», 1922) стверджував, що саламандри заволодіють світом завдяки своїй однорідності. Англійський анонімний памфлет «Ікс попереджує» віщував війну між саламандрами і людьми та закликав до розриву з ними всіх стосунків («6. Ікс попереджує»).

На завершення в романі показано, що війна вже вибухнула, але земляни далекі від усвідомлення, чим вона їм загрожує. Саламандри руйнують сушу, висаджуючи в повітря її частини і викликаючи землетруси та затоплення («7. Землетрус у Луїзіані»). Власне, ще до того, як ці катаклізми люди пов'язали з саламандрами, у радіоефірі можна було почути звернення Верховного Саламандра (очільника саламандр): він заявив про потребу висаджувати в повітря земну сушу з метою розширення життєвого простору для своїх одноплемінників («8. Верховний саламандр ставить вимоги»). Застерігав людей перед їхніми воєнними кроками.

Першим загрозовим кроком земноводних стала цілковита економічна блокада Великої Британії, яка за лічені дні втратила майже весь свій морський флот і відтоді була приречена на постачання через дуже обмежене повітряне сполучення. Щоб знайти компроміс, було зорганізовано конференцію у Вадуці (столиця Ліхтенштейну у «безпечних» Альпах). Саламандри прислали замість себе... людей — своїх уповноважених юристів з відомими європейськими іменами, які від імені Верховного Саламандра брали зобов'язання лише заплатити за знищені землі і висловлювали цинічне попередження, що скоро настане пора, коли території, на які претендують саламандри, усе одно буде знищено, а продати люди вже нічого не зможуть, бо ніхто їм не запропонує ні шеляга за ті місця, де перебувати буде небезпечно для людського життя.

Книгу завершує розмова автора-оповідача з самим собою («11. Автор розмовляє сам із собою»); він міркує, чому сталося саме так, задумується, як знешкодити саламандр і забезпечити людству виживання.

Коли К. Чапек невдовзі після публікації коментував свою книгу, він сказав: «Критика визначила її як утопічний роман. Я відкидаю таке визначення. Це не утопія, а сьогоднішній день. Це не роздуми про якесь далеке майбутнє, а віддзеркалення того, що

існує тепер і серед чого ми живемо. Це не фантазія... <...> Література, яка не цікавиться дійсністю і тим, що насправді відбувається в світі, письменство, що не хоче реагувати на все це з такою силою, яка лиш дана слову й думці, — не моя сфера, і тут нічого не вдієш» (радіовиступ письменника 29 березня 1936 року, опублікований Мирославом Галіком (Miroslav Halik) у часописі «Host do domu», № 9, 1954 р.)¹⁴². К. Чапек був свідомий своєї письменницької місії і робив усе, щоб його почули, навіть полегшив читачам сприйняття гірких істин, які намагався донести через свій сатиричний роман.

Одна з незаперечних ознак майстерності Чапека — його вміння скупими й виразними засобами створювати і конкретно-реалістичних, і фантастичних персонажів. Звичайно, на першому плані в його романі алегоричний образ — саламандри, які втілюють небезпечних для людського виду розумних істот, претендуючи на домінуючу роль на планеті. З огляду на показану Чапеком загрозу Другої світової війни, радянське літературознавство упродовж довгих десятиліть трактувало цей колективний образ як втілення фашизму. Однак насправді він настільки амбівалентний, що читачі зрештою змушені зрозуміти: не саламандри втілюють зло, від якого страждатиме людство, а люди несуть у світ свою агресію, корисливі амбіції, захланність, обмеженість, поверховість, недалекоглядність і нетерпимість до інших. Щоразу, коли саламандри показані «вживу», як індивідуальні образи-персонажі (таких епізодів усього кілька: розділи «9. Ендрю Шейхцер», «10. Свято в Новому Страшеці» та менші епізоди у «Коментарях», як от «Наш друг на Гапагоських островах»), вони поводяться як абсолютно нешкідливі, мирні, кмітливі істоти, здатні пізнати людей набагато швидше й глибше, ніж будь-яка людина здатна пізнати когось «іншого». Саламандри демонструють людям чудеса своєї кмітливості, здатності навчатися й пристосовуватися, а натомість отримують лише огиду, зневагу, приниження й тортури, бо інакше ті умови, в яких саламандри розвозилися й розселялися світом заради людської вигоди, і назвати не можна.

¹⁴² Цит. за: Карел Чапек про те, як постав його твір // Чапек К. Війна з саламандрами: для старш. шк. віку / пер. з чеськ. Ю. Лісняк; передм. Г. Хоткевич; примітки та навч.-метод. матеріали Л. Слободянюк. Київ: Національний книжковий проект, 2011. С. 223.

Оригінальний спосіб Чапека показувати персонажів-тварин полягав у тому, що саламандри показані з точки зору людей, повсякчас у взаємодії з людським світом — насправді люди бачать у саламандрах своє відображення і розуміють лише те, що доступне їхньому власному обмеженому сприйманню.

Змальовуючи людей, К. Чапек був здатний схопити найважливіші колоритні риси, дотепно підкреслити особливості індивідуальної поведінки й пильним оком спостерігача виявити суттєві сторони характерів та стосунків, скорочуючи все зайве:

«А тим часом у редакції сидять, мов сироти, п'ятеро чи шестеро співробітників — бо решта колег теж у відпустці, де вони так само роздратовано жмакають газети й нарікають, що сьогодні в цій газеті нема нічого, ну просто-таки Нічого. <...>

— Так це ж ідея, — сказав пан Валента. — З цього може вийти першорядний репортаж. Поїдемо, Голомбеку?

<...>

За столиком у садку сидів, широко розставивши ноги, огрядний добродій у білому кашкеті, пив пиво і замислено водив по столу товстим вказівним пальцем. <...>

— Г. Х... Тут не було ніякого Г. Х. Хіба що це Густль Бонді — але він зовсім не був президент. Густль був таке собі веснянкувате єврейське хлоп'я. Так це не може бути він.

— Це таки він, пане Вантох. Ви ж його стільки років не бачили» («2. Пан Голомбек і пан Валента»).

Про репортерів празької газети читачі так нічого й не дізнаються, крім їхніх імен, зате єдина зустріч газетярів із капітаном Вантохом, яка дала йому ниточку до пана Бонді, постає надзвичайно виразно, а в ній — образ недовірливого й обережного старого мореплавця, котрий переймається своєю саламандровою авантюрою.

Самодостатній характер у розкритті авторської ідеї мають численні діалоги, де автор розкриває не характери мовців, а власні ідеї, вкладені у їхню розмову:

«Наведемо тогочасний репортаж, написаний очевидцем. <...> Той офіцер, Белламі на прізвище, був культурний, спокійний чоловік, чудовий шахіст; але на полюванні — чи, краще сказати, на промислі — хіба до сентиментів? <...> Через два місяці після

нашого плавання я сидів з Белламі за шахівницею в вестибюлі готелю «Франс» у Сайгоні; звичайно, я вже не був матросом з його судна.

— Слухайте, Белламі — сказав я йому — Ви ж порядна людина — джентльмен, як то кажуть. Невже вам ніколи не верне з душі від вашого діла? Адже це, власне кажучи, мерзенна работоргівля.

Белламі знизав плечима.

— То ж тільки саламандри... — ухильно буркнув він.

— Двісті років тому казали, що негри — то тільки негри.

— А хіба не правда? — відказав Белламі. — Шах!

Ту партію я програв. І мені раптом здалося, наче кожен хід на шахівниці не новий, бо колись хтось уже робив його, і ми пересуваємо фігурки так само, прямуючи до таких самих поразок, які вже були колись. Можливо, достоту такий пристойний і тихий Белламі колись ловив негрів на Березі Слонової Кості й возив їх на Гаїті або до Луїзіани, не переймаючись тим, що вони мруть у трюмі, як мухи. І не мав на думці нічого лихого» («2. Щаблями цивілізації (Історія саламандр)»).

Заслуги К. Чапека перед рідною чеською літературою та перед світовою величезні: порівняно із творчістю чеських прозаїків-сучасників (хоч би й Я. Гашека, як можемо переконатися з роману «Пригоди бравого вояка Швейка») він написав надзвичайно місткі, актуальні за змістом, новаторські за формою твори. Їхня актуальність досі не старіє, а винахідливість гнучкої форми і легкість стилю стає прикладом для сучасних майстрів прози.

Книга К. Чапека тематично вписується у нині довгий ряд науково-фантастичних творів, які показують конфлікт людства з іншими світами чи істотами. Основоположником цього напрямку був англієць Герберт Веллс із його «Війною світів». Однак у ряду фантастів К. Чапека вирізняє глибина філософського осмислення закономірностей людського цивілізаційного розвитку та масштабність узагальнень. Зрештою, навіть найбільш очевидної прикмети наукової фантастики — перенесення подій у яесь умовне майбутнє — він не застосовував. Натомість майстерно вмістив дію свого найвідомішого роману у ситуацію, коли стрімкий розвиток саламандр відбувається ніби на очах у читачів — у 1930-х роках.

«Війна з саламандрами» стала об'єктом інспірації багатьох наступних творів. Вплив Чапека відчувається у прозі польського письменника Станіслава Лема, який широко користувався «чапеківською» сатирою, наприклад у «Футурологічному конгресі». С. Лем так само майстерно використовував літературні й нелітературні стилізовані форми тексту — рапорт, звіт, телеграма, рецензія тощо. У 1983 році чеський письменник Владімір Парал (Vladimir Paral, р. н. 1932) видав роман «Війна з багатоликим звіром» («Válka s mnohozviřetem»), назва якого є парафразом «Війни з саламандрами», і сам роман присвячений пам'яті Карела Чапека. Американський аероінженер, розробник космічних апаратів і письменник-фантаст Роберт Зубрін (р. н. 1952) визнав, що книга Чапека надихнула його написати свій твір «The Holy Land» (2003).

Контрольні питання:

- Чому чеського сатирика К. Чапека вважають передусім письменником-фантастом?
- У чому полягав головний задум письменника, коли він написав історію про неіснуючих розумних земноводних, які у своєму цивілізаційному розвитку здатні швидко перевершити людську спільноту і знищити її у світовій війні або перетворити на рабів?
- Чому письменник продублював деякі сюжетно-композиційні елементи свого роману? Як це зроблено із зав'язкою — відкриттям саламандр як розумних істот?
- Якою була мета письменника, коли він робив таке «дублювання»? Чому важливо було показати, що жорстока експлуатація саламандр — зовсім не випадковість, хто б із людей та як би не сприймав «братів по розуму»?
- Як підтверджується жорстокий характер експлуатації розумних істот, яких люди вважають своєю власністю, у різних епізодах роману?
- Що можна сказати про розвиток сюжету в романі «Війна з саламандрами»? Чому розпочаті в першій частині сюжетні лінії обриваються, не мають продовження у наступних частинах?

- Яким чином розкривається головна сюжетна лінія — розвиток саламандрової цивілізації і наближення світової війни через зіткнення людей із саламандрами?
- Як використано автором прийом монтажу, щоб «втиснути» головну сюжетну лінію у невеликий нарис «Щаблями цивілізації»?
- Чому заспокійливі міркування «автора з самим собою» не скасовують трагічного сенсу розв'язки-попередження, притаманної романам-антиутопіям: людство мусить пожинати плоди свого цивілізаційного розвитку?
- Чи можна вважати саламандр головними героями Чапекового роману? Які засоби використовує письменник, щоб показати цього безликого «колективного героя»?
- Як поведуться окремі представники саламандрового виду, коли читачам вони показані вживу в конкретних епізодах (Енді у лондонському зоопарку, саламандра серед атракцій на ярмарку в Новому Страшеці тощо)? Які почуття вони викликають у читачів?
- Коли і як пересічні люди (як от пан Повондра) зустрічаються із саламандрами та що про них знають? Чи схожа ситуація, показана Чапеком, на ставлення людей до «братів наших менших» у сучасному світі?
- Як показує письменник вплив ЗМІ на свідомість обивателів?
- Як показано пана Повондру і для чого автор змусив його прозріти та взяти на себе відповідальність за саламандрову загрозу світові?
- Які ще персонажі-люди показані Чапеком та яку роль вони виконують у романі? Чи досягає письменник індивідуалізації цих образів-персонажів — яких та як саме? Чому він не ставив своїм завданням таку індивідуалізацію, показуючи репортерів, промисловців, діячів культури тощо?
- Як ведеться оповідь у романному тексті? Хто виступає в ролі оповідача? Чи можна вважати автора памфлету «Ікс попереджує» повноцінним персонажем-характером, учасником подій?
- Чи однакова оповідна структура в різних частинах? Чому й де вона змінюється? З якою метою?
- Які характеристики хронотопу притаманні романові Чапека? Що в них відповідає природі антиутопійного жанру?

- Чому оповідь часто наближається до мовного стилю газет, реклами (див., зокрема, у «Коментарях»), ділового / офіційного стилю?
- Для чого автор стилізує науково-популярну оповідь (див. у Додатку «Про статеve життя саламандр», у «Коментарях» тощо)?

3. Польська модерністська література: напрями та течії. Поезія Ю. Тувіма

* Період декадансу (рух *Młoda Polska*, 1890-ті рр. — 1918-й) у польській літературі та його вплив на розвиток польської «модерни» й «авангарди» в період міжвоєнного двадцятиліття. * Динаміка літературного процесу в 1920-х рр.: поетичні напрями та угруповання. Авангард у польській культурі (футуристи та «краківська авангарда»). * Динаміка літературного процесу в 1930-х рр.: політизація літератури, пошук епічних форм, рух від «позитивізму» до неореалізму (Владислав Реймонт), взаємодія авангардизму та традиціоналізму (Леопольд Стафф, Ярослав Івашкевіч, Бруно Шульц та ін.). * Ю. Тувім — чільний представник польської модерної поезії міжвоєнного двадцятиліття. * «Контрапунктний» характер поезії Ю. Тувіма. Провідні теми й жанрові форми: соціально-філософська, патріотична, «вітаїстична», любовна лірика. * Творча еволюція: від «вітаїстичної» ранньої лірики до пізніших філософських творів. * Особливості поезики, індивідуального стилю.

Періоди декадансу та модернізму (кінець XIX — перша половина XX ст.) у польській літературі представлені яскравими й потужними талантами, різноманітним літературно-мистецьким часописів, угруповань, течій. XIX століття для польської культури закінчилося передвоєнним / декадентським періодом, котрий польські літературознавці називають періодом «Молодої Польщі» (*Młoda Polska*) — потужного літературно-мистецького та суспільно-культурного руху від середини 1890-х рр. до Першої світової війни. У 1918 р. утворилася нова польська незалежна держава — Польська Народна Республіка (Річ Посполита), і почалося формування не менш складних філософських і культурних парадигм, суголосних європейським світоглядним та естетичним змінам. Назву *Młoda*

Polska декадентському періодові дав цикл статей критика Артура Гурського (Artur Górski) у краківському часописі «Жице» («Życie»), надрукований починаючи з 1898 року. Щодо цього періоду польські літературознавці вживають також паралельні назви «неоромантизм», «краківська авангарда» тощо, маючи на увазі стрімку модернізацію польської культури, зживання впливів натуралізму / «позитивізму»¹⁴³.

Естетична програма «Молодої Польщі», як відомо, не була цілісною, проте в ній ішлося про потребу запровадження в мистецтво елітарних принципів (головний ідеолог елітарності — Зенон Пшесмицький / Zenon Przesmycki, відомий під псевдонімом Міріам), котрі почасти межували з містичними ідеями покликання митця, особливо в уявленнях Станіслава Пшибишевського. Загалом «Молода Польща» об'єднувала діяльність художників різних творчих орієнтацій:

1) найрадикальніших декадентів — творців елітарного «мистецтва заради мистецтва» / «штуки для штуки» — С. Пшибишевський (Stanisław Feliks Przybyszewski, 1868-1927), Міріам та їхні послідовники;

2) прихильників неоромантичного оновлення мистецтва та виразників патріотичного руху, котрі усвідомлювали відповідальність художника за долю нації — Ян Каспрович (Jan Kasproicz, 1860-1926), Станіслав Виспянський (Stanisław Mateusz Ignacy Wyspiański, 1869-1907), Казимир Тетмаєр (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, 1865-1940), Леопольд Стафф (Leopold Henryk Staff, 1878-1957);

3) представників традиції реалізму (у Польщі останній період розвитку реалістичного мистецтва — 1870-1880-ті роки й пізніші — має назву «позитивізм»), серед яких найпотужнішими були прозаїки Стефан Жеромський (Stefan Żeromski, 1864-1926), Владислав Реймонт (Władysław Stanisław Reymont, 1865-1926; перший у Польщі нобелівський лауреат, 1924 р.), Тадеуш Бой-Желенський (Tadeusz Boy-Żeleński, 1874-1941; розстріляний гітлерівцями) та знамениті драматурги Габрієля Запольська (Gabriela Zapolska, 1860-1921), Станіслав Ігнаці Віткевич (псевдонім — Віткаци; Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, 1885-1939) тощо.

¹⁴³ Див.: Maciąg W. Dwudziestolecie międzywojenne // Okresy literackie: praca zbiorowa / pod red. Jana Majdy. Wyd. 4-te. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990. S. 286-318; Miłosz Cz. Historia literatury polskiej do roku 1939 / przeł. M. Tarnowska. Kraków: Znak, 1996. 526 s.

Після Першої світової війни, коли Польща відродила свою незалежність, мистецьке життя стало по-новому бурхливим і досить різномірним та суперечливим. Двадцятилітня доба буржуазної республіки Польщі містить кілька різних політичних періодів: 1) період війни за незалежність із радянською Росією (1918-1920); 2) період маршальства та через деякий час урядування Юзефа Пілсудського (1867-1935; у 1920-1921 рр. Пілсудський був маршалом Польщі, начальником Генштабу польської армії; у травні 1926 р. здійснив військовий переворот та став очільником авторитарного режиму, прем'єр-міністром) — визнаного всенародного лідера, хоча й неоднозначного політика зі замашками диктатора; у цей час розпочато курс так званої «санації» / «оздоровлення» / «примирення», що обернувся жорстоким гнобленням національних меншин, які проживали на власній землі — так званих «східних кресах», тобто українців та білорусів; 3) передвоєнний період — після смерті Пілсудського, коли польське політичне й суспільне життя було нестабільним.

У таких умовах діяли численні та різномірні літературні угруповання, полеміка між якими іноді набувала ознак жорсткого протистояння. Назвемо найвідоміші з угруповань.

Футуристи — найбільш «прозахідна» й авангардна нечисленна група. Заявили про себе ще в 1911 р., запозичивши назву в італійських футуристів, однак значною мірою спиралися на польські мистецькі традиції. Серед них найвідоміші митці — Анатоль Стерн (Anatol Stern, 1899-1968) та Александер Ват (Aleksander Wat, автоном — Aleksander Chwat, 1900-1967). А. Стерн — автор скандальних поетичних збірок «Небо на підносі» (1911) та «Футуризм» (1915), «Я з одного і другого боку моєї мопсозалізної грубки» (1920). А. Ват — його молодший соратник, автор збірки «Грама поперек вулиці» (1922); пізніше відомий як мемуарист, що залишив яскраві спогади про свій час, зокрема про перебування в радянському ГУЛазі — «Мій вік» («Mój wiek», 1965).

Група «Авангарда» (Awangarda) виникла у Варшаві, до неї входили талановиті поети Владислав Бронєвський (Władysław Broniewski, 1897-1962), Леон Кручковський (Leon Kruczkowski, 1900-1962), Бруно Ясенський (Bruno Jasiński, 1901-1941; загинув у ГУЛазі), Едвард Шиманський (Edward Szymanski, 1907-1943;

загинув в Освенцімі), Люціан Шенвальд (Lucjan Szenwald, 1909-1944), Ванда Василевська (Wanda Wasilewska, 1905-1964). Представники групи сповідували ліворадикальні погляди в політиці, а в мистецтві — принципи нігілізму щодо літературних попередників, ставили за мету формальне новаторство. Пізніше ті члени угруповання, які вціліли в період війни та репресій, змушені були приєднатися (або добровільно перейшли) до так званого соцреалізму, декларованого «зверху».

Група «Звротніца» (Zwrotnica), або «друга краківська авангарда», представлена іменами талановитого поета Юліана Пшибося (Julian Przyboś, 1901-1970), менш відомих поза Польщею поетів Яна Бженьковського (Jan Brzękowski, 1903-1983), Адама Важика (Adam Ważyk, 1905-1982) та ін. Деякою мірою новаторські пошуки представників цієї групи близькі до українського й російського конструктивізму (Валер'ян Поліщук, Ілля Сельвінський). Група виникла з ініціативи Тадеуша Пайпера (Tadeusz Peiper, 1891-1969), активно діяла у Кракові 1920-х років, гуртуючись навколо журналу «Звротніца», що виходив «двома імпульсами» — у 1922-1923 рр. та в 1926-1927 рр. Дехто з польських дослідників вважає, що група не належала до власне авангарду: її представники цуралися епатажу, не дбали про формальні експерименти, про виняткову індивідуальність стилю. Їхня поезія тяжіє до «монотекстовості», часто має конструктивістський характер у ставленні до завдань мистецтва (конструктивістам ішлося про утилітарний аспект мистецьких новацій).

Група «Скамандр» (Skamander) діяла у Варшаві та об'єднала чи не найталановитіших молодих митців міжвоєнної Польщі — Юліана Тувіма (Julian Tuwim, 1894-1953), Ярослава Івашкевича (Jarosław Leon Iwaszkiewicz, 1894-1980), Казимиру Іллакович (К. Іллаковичувна / Kazimiera Źakowiczówna, 1892-1983), Антонія Слонімського (Antoni Słonimski, 1895-1976), Яна Лехоня (Jan Lechoń, 1899-1956; покінчив самогубством у Нью-Йорку). Ян Лехонь у 1920 році став організатором групи. Її представники збиралися в кафе «Під пікадором», випускали журнал «Скамандр». Поети цієї групи дуже різні, однак усім притаманне оспівування життєвих буднів, увага до звичайного людського існування, до «маленької людини» (у цьому вони дуже схожі на російських акмеїстів, чия поезія виникла з протистояння епігонам символізму з його підне-

сеністю, містикою, відірваністю від життя), повага до класики й майстерності, а також певне опозиційне ставлення до влади — звідси сатиричне спрямування, протистояння засиллю міщанських смаків та масовій культурі (порівняймо з українськими «неокласиками») — а звідси, у свою чергу, й сміливе формальне новаторство, що ніколи, однак, не було самоціллю.

Поза групами творили визначні поети Леопольд Стафф, Болеслав Лесьмян (Bolesław Leśmian, 1877-1937), Тадеуш Бой-Желенський. Константи Ільдефонс Галчинський (Konstanty Ildefons Gałczyński, 1905-1953) належав до маленької групи «Квадрига», близької до «скамандритів». Реакційно-шовіністичне крило польської інтелігенції представляли так звані «державники», серед яких були прихильники й вихідці з «Молодої Польщі» — навіть «аполітичні» колишні декаденти.

Постать Юліана Тувіма на цьому яскравому і досить строкатому тлі унікальна за масштабом та різнобічністю таланту. Про унікальність Тувіма український колега й перекладач Максим Рильський сказав: «Ніжний лірик і гострий, аж безпощадний сатирик, співець інтимних людських почуттів і полум'яний трибун, сміливий експериментатор у мові й віршуванні і бездоганий майстер класичної форми, автор лагідно-жартівливих творів для дітей і безмежно складної поеми «Польські квіти», творець із надзвичайно оригінальною індивідуальністю, іноді вкрай суб'єктивний, і автор прекрасних перекладів «Слова о полку Ігоревім», Пушкіна, Некрасова, Гоголя, Маяковського. Нарешті, укладач жартівливо-наукових «Польського п'яницького словника» і «Вакхічної антології»... — і все це — в одній особі!»¹⁴⁴.

Ю. Тувім прожив коротке й надзвичайно плідне творче життя (народився 13.09.1894 в Лодзі, помер 27.12.1953 у Закопаному). Із прожитих ним 59 земних років літературна творчість тривала довше ніж 35 — від публікацій 1918 року, однак визнання прийшло не відразу. Ставлення до поета було неоднозначним — блискучий талант помітили найближчі друзі, а політичні вірші, в яких ідеї розходилися з переважною суспільною думкою (наприклад, стосовно польської воячини, так званого «польського патріотизму»),

¹⁴⁴ Рильський М. Слово про поета // Тувім Ю. Вибрані поезії: пер. з польськ. Київ: Держлітвидав, 1963. С. 6.

до якого поет ставився іронічно) викликали скандали й навіть цькування та цензурні заборони.

Сам Ю. Тувім навряд чи сподівався, що передусім стане популярним як... дитячий поет (вірші «Про трулялят», «Овочевий суп» тощо). Надзвичайно популярними залишаються його цикли для дітей: «Локомотив» («Łokomotywa», 1938), «Про пана Трулялінського» («O panu Tralalińskim...», 1938), «Слон Тромбальський» («Słoń Trąbalski», 1938) та ін. У дитинстві Тувім не надто захоплювався поезією — у нього було безліч інших захоплень: марки, хімічні досліди, пригодницькі книги... Він виріс у промисловому місті Лодзь у родині банківського службовця, блискуче вчився в гімназії і досяг неабияких успіхів у точних науках, зокрема в хімії. Біографи вважають, що перші вірші почав складати у 1914 р., під впливом Л. Стаффа, перед яким схилився й навіть здійснив подорож, щоб зустрітися з ним. Захоплення Стаффом і призвело до власних вправ у віршуванні. Однак уже ранні вірші не були наслідуванням, а радше творчим змаганням.

Літературні вподобання Ю. Тувіма й надалі були різноманітні: А. Рембо, В. Вітмен, В. Маяковський... Він багато перекладав із французької й російської, виявляючи шанобливе й зацікавлене ставлення до чужої музи. За висловом відомого польського критика, Тувім був «невтомним мандрівником у просторах світової літератури». Його увагу як філолога-дослідника й перекладача привертала найрізноманітніші твори — від європейської класики до «Витязя в тигровій шкурі» Шота Руставелі. Цікавився й українською літературою: переклав «Слово о полку Ігоревім» (1928, новий варіант — 1950), окремі вірші М. Рильського та Є. Маланюка, з яким був особисто знайомий.

Перша публікація Ю. Тувіма — переклад поезії Л. Стаффа... штучною мовою есперанто (1916 р.). Того ж року він вступив на юридичний факультет Варшавського університету, але незабаром перейшов на філологію. Цей вчинок багато змінив у його житті. Передусім змінилося ставлення до мови — воно стало фахово зацікавленим, Тувім зацікавився історією мови, почав збирати й опрацьовувати її раритети з різних епох. Згодом видані ним книги-антології стануть неабияким надбанням для польської культури: «Польські чари і чорти враз із хрестоматією чорнокнижництва»,

1924; «Польський пияцький словник і вакхічна антологія», 1935; «Чотири століття польської фразки», 1937. Університет у Лодзі не дарма вшанував поета званням доктора *honoris causa* (з лат., буквально — «заради шани», тобто звання «за заслуги»).

Під час навчання в університеті Ю. Тувім знайшов друзів-однодумців. Навколо студентського журналу «*Pro arte et studio*» гуртувалися молоді поети, які дещо пізніше склали ядро групи «Скамандр» — Антоній Слонімський, Ян Лехонь, Казімеж Вежинський, Ярослав Івашкевич. Група не мала єдиної естетичної програми — друзів об'єднувало спільне прагнення розвивати поезію на основі національної традиції й наблизити її до реального життя. Це прагнення виявилось й у вірші Тувіма «Весна», надрукованому в часопису «*Pro arte et studio*». Однак скромна студентська публікація спричинила скандал: поета звинуватили в непристойності, блюзнірстві, попранні святинь... Група професорів і студентів у відкритому листі засудила автора вірша за «крайній реалізм образів» та «порнографію». Завдяки цьому скандалові про Тувіма заговорили в літературних колах.

Утім, критики змінили свою думку, коли вийшла перша збірка молодого поета — «Чигання на Бога» («*Czyhanie na Boga*», 1918). Ліричний герой збірки доволі традиційний — юнак, що вступає в доросле життя. Цей герой у міру серйозний і легковажний, трохи нахабний і самовпевнений, нехтує досвідом старших і демонструє власну індивідуальність. Але чимось невловимим він відрізняється від інших: його складно уявити в натовпі собі подібних. Він ніби типовий міщанин за статусом і способом життя, втягнутий у міську метушню, однак цей статус суто формальний. Герой надто часто опиняється поза подіями, у позиції спостерігача. Він розчакхнутий назустріч світові, усім його радощам, але тут-таки світ бачиться чужим і тісним для нього...

Поезія Ю. Тувіма щира, попри свою формальну віртуозність та вишукність. Саме тому вона від початку не могла бути бездумно оптимістичною. У житті тувімівського ліричного героя захват життям чергується зі сумними, а то й трагічними роздумами. Від книги до книги герой дорослішає, у його світ входять болі й страждання інших людей. Однак образний світ Тувіма багатобарвний, таємничий і повен чарів. Хоча Владислав Броневський називав

Тувіма «найяснішим поетом», трагічні мотиви вплетені в усіх його збірках.

Загалом Ю. Тувім — автор дванадцяти поетичних збірок, кожна з яких — особлива й становить відкриття для польської поезії. Умовно творчий шлях поета ділять на три періоди: ранній («вітаїстичний») — до середини 1920-х рр.; зрілий — до Другої світової війни; пізній — повоєнний.

Книга «Чигання на Бога» поклала початок майже всім провідним темам у творчості митця: варто звернути увагу на вірші «Чигання на Бога», «Весела пісня про дім», «Народження поетового сина», «Старенькі», «Меланхолія тих, що стоять коло муру», «Симфонія віків», «Штаб», цикл «Поезія», вірш «Комиш» (так називається вірш у пер. Гр. Кочура; ін. пер. — «Очерет»). Передусім це мотиви діонісійства — насолоди життям, його простими радощами, однак із трагічною екзистенційною нотою співчуття до простих людей. Вагомо зазвучали роздуми про призначення поезії, її особливий статус та покликання й відповідальність митця.

Друга книга — «Сократ танцює» («Sokrates tańczę», 1920) — містила вірші «Без сил від шалу бур...», «Молебень», «Сентиментальне послання», «Птах», «Сократ танцює», поему «Пьотр Плаксін» тощо. Вірш, однойменний зі збіркою, розвиває мотив з античної культури, запозичений у давньогрецького історика Ксенофонта, котрий записав міркування Сократа про танець. Вірш іронічний, іронія руйнує фальшивий пафос уявлень про мудреця, які жили себе: ідеться про раціональність, тверезість, показні авторитети й умовності, про чітко визначені добро та зло, за якими насправді — давно порожні догми, що їх Сократ відкидає своїм блюзнірським танком. У поемі «Пьотр Плаксін» Тувім показав мешканців залізничної станції Нудьга Нудяньська десь у Мордобийському повіті, де «банально страждають» люди з сумовитими очима, яких проймає «безвихідна гіркота». Є тут і сама Смерть, що з'являється в дивній подобі — жалюгідній і грізній водночас. Але герой не має наміру миритися з вульгарною буденщиною: донесочу катається на трамваї, крокує «по весні, як по травах», ходить у розхристаному пальті... Весна — його душевний стан, а не просто пора року: зелена краватка росте з його серця, «як галузка жива». Протистояння нудьзі, котра асоціюється зі смертю, наближає його до безсмертя.

Третя книга — «Сьома осінь» («Siódma jesień», 1922) — містить любовну лірику, присвячену нареченій, котра на сьомий рік знайомства з поетом стала його дружиною; звідси й назва (у збірку увійшли вірші «Спогад», «Лист», «Нічий», «Крик» та ін., котрі можемо віднести до інтимної лірики). Кохання в ліричному світі Тувіма багатовимірне: у ньому й ніжність, і патетика, і смуток, і легка іронія. Воно дозволяє по-новому побачити не лише світ, а й себе в незвичному світлі. Іронічне протистояння героя — кумедного, бідного хлопця з Лодзі, з неголеними щокми, та його антагоніста — респектабельного чоловіка героїні, відомого поета в напрасованому костюмі, котрий у зручному кріслі читає статтю про власну геніальність (вірш «Твій чоловік і я»), — нагнітається, загострюється і... виявляється розіграшем: бідний парубок і відомий поет — один і той самий персонаж.

Четверта книга теж називалася просто: «Четвертий том віршів» («Wierszy tom czwarty», 1923). Це була філософська й гостроактуальна лірика, різноманітна й різностильова; найвідоміші вірші — «Кричу», «До генералів», «Горбань», «Світанок», «Рубання беріз» тощо. Цей том віршів — своєрідне прощання з поетичною молодістю, із часами виступів у кабаре «Бі-ба-бо», «Чорний кіт», «Qui pro quo», у літературному кафе «Під пікадором», де до Тувіма вперше прийшло визнання. Однак у суті ліричний герой залишається тим же бунтарем: «*Боже святий, не роби з мене статуї...*» (вірш «Кричу», пер. Г. Кочура).

У 1924 р. у варшавському театрі «Нова комедія» відбулася прем'єра тувімівської інсценізації «Шинелі» Гоголя, а невдовзі вийшла й нова книга віршів, п'ята — «Слова в крові» («Słowa we krwi», 1926); вона містила відомі вірші «Комиш» / «Очерет», «Просто так», «Незнане дерево» та ін.

Наступні книги (шоста, сьома й восьма) містили передусім роздуми про поезію, про «*вибудовування слів*» і можливості мови. Головний герой — «*ловчий*», його «*промисел — слово*». Слово — це щось відчутне на дотик, наділене плоттю, живе, і герой ладен «*пробавлятися словами, неначе плодами*». Шоста збірка має промовисту назву «Чорноліська Річ» / «Чорнолісся» («Rzecz Czarno-leska», 1929), сюди увійшли вірші «Чорноліська Річ», «Запах щастя», «Картопля», «Ніч невидна», «Одіссей» та ін. Назва збірки для

польського читача — символічна, вона означає батьківщину польської поезії, адже Чорнолісся — назва помістя, де жив і писав польський поет-класик епохи Відродження Ян Кохановський.

Сьома збірка має оксюморонну назву «Циганська біблія» («*Biblia sygańska*», 1933); увійшли вірші «Циганська біблія», «Щоденне життя», «До простої людини», «Село», «Тема», «Міщани» тощо.

Восьма збірка — «Палаюча сутність» («*Treść gorejąca*», 1936); вірші «Лісова справа», «Заметіль», «Народний гімн лісові», «Ламають бузок», «Ассірія», «Антична прогулянка», «Erratum» (лат. «Помилка»), «Зелень» та ін.

Дев'ята збірка з іронічною назвою «Пегас дибом» («*Pegaz dęba*», 1939), перевидана по війні у Кракові (1947) — це книга поетичних раритетів (фігурних віршів, акростихів тощо), плід особливого зацікавлення поета експериментами зі словом та поетичною формою; здебільшого це іронічні твори. Показово, що в монографії радянських часів (автор — відома полоністка Юлія Булаховська) ця невинна жартівлива книга отримала сувору негативну оцінку — відповідно з радянськими ідеологемами засуджувалося формальне експериментування¹⁴⁵.

У вересні 1939 року, коли почалася Друга світова війна, поет змушений був емігрувати, зазнав чимало злигоднів і втрат. Його родичі-євреї (з батькової родини) загинули у концтаборах. Упродовж семи років Ю. Тувім поневірявся на чужині: Париж, Португалія, Ріо-де-Жанейро, Нью-Йорк — таким був його довгий емігрантський маршрут. У ці роки писалася поема «Квіти польські», численні антифашистські вірші.

Десята книга «З уцілілих віршів» (1947) складена з творів, написаних переважно до катастрофи 1939 р., що їх поет не встиг опублікувати до виїзду в еміграцію, а також вірші воєнних років («Думи», «Легіт», «Перший день», «Провіщення», «Пісенька померлого», «Моління про пустелю», «Урок» тощо).

Діяльність Ю. Тувіма по війні була дуже різноманітною: він співпрацював із Театром Війська Польського, із Варшавським Новим театром, провадив рубрику сатиричних курйозів у журналі «Проблеми», видав антологію «Польська фантастична новела» (1949),

¹⁴⁵ Див.: Булаховська Ю. Л. Поезія Юліана Тувіма : літ.-критич. нарис. / Ю. Л. Булаховська. — К. : Вид-во АН УРСР, 1960. С. 53-54.

активно перекладав. Нову поетичну книгу видав лише одну: одинадцять поетична книга вже традиційно мала просту назву «З нових віршів» (1953). Поет вітав нову Польщу, провіщав її майбутнє, бажав їй розквіту: вірші «Ab urbe condita» (лат. «від заснування міста» — так вели літочислення у Стародавньому Римі), «Політичні ямби», «В імлі», «Ex oriente...» (лат. «зі сходу») тощо. Однак велику патріотичну поему «Польські квіти», розпочату в еміграції, до кінця так і не дописав — очевидно тому, що в ній було чимало політичних мотивів (зокрема про дружбу польського народу з російським), а ставлення до них серед співвітчизників поета було неоднозначне.

Дванадцятою можна вважати книгу сатиричних віршів, котра була видана ще в 1934 р. під назвою «Ярмарок рим» («Jarmark gumów»), але заборонена в буржуазній Польщі цензурою, вилучалася з бібліотек. У повоєнний час вона була перевидана зі знаменитою поемою «Бал в опері» («Bal w Operze», 1936), яку згодом блискуче переклав українською Микола Лукаш. У цій книзі зібрано сатиричні твори поета, із них найвідоміші вірші — «Біржовики» (1920), «До драматичних авторів» (1925), «Жаби-латиниці» (1930), «Милосердя» (1931), «Мученик» (1936) тощо.

Особливості поезії Ю. Тувіма, відзначені М. Рильським та багатьма іншими критиками, перекладачами, дослідниками:

- «контрапунктність» (від італ. «поліфонія», «багатоголосся») виявлялася в різносторонності тем, мотивів, жанрових форм, іпостасей авторського «я», оскільки цей митець геніально міг себе виявляти і в інтимній, і в громадянській, і в сатиричній поезії;
- яскраве вираження авторської індивідуальності, суб'єктивізм світосприйняття поєднувалися з емоційною насиченістю поезії: кожна збірка, кожен вірш — ціла гама почуттів, настроїв, багатих відтінками, щирих і неповторних;
- тяжіння, з одного боку, до повноти буття, уславлення цієї повноти, а з другого — гострий погляд на недосконалість буття, загострене переживання суспільних суперечностей, проникливе співчуття «маленькій людині» (як-от у віршах «Старенькі», «Горбун» та ін.);
- демократизм у поглядах на суспільство, сміливе бунтарство поєднуються у творах Тувіма з аристократизмом і шляхетністю почуттів;

- уміння сконцентрувати ідею у точно вибраній деталі — як-от у віршах «Запах щастя» або «Очерет» / «Комиш»;
- афористичність, точність та свобода вислову Тувіма здаються досконалими; через те він міг писати і великі епічні та сатиричні поеми, і вірші-мініатюри;
- винахідливість словотворення (приклади — і філософський вірш «Зелень», і дитячі вірші, і поема «Бал в опері», і чимало інших).

Деякі характеристики поезії Тувіма близькі до експресіоністського стилю: схильність до алегорій, гіперболізму та «космізму» образів, часте використання гротеску. Водночас тувімівському стилю притаманні щільність предметно-образної тканини тексту, здебільшого традиційна форма віршування, традиційний синтаксис. Як імпресіоністи та улюблений його поетичний наставник Л. Стафф, Тувім був майстром нюансів, суб'єктивної деталі й метафори (ілюструючи цю характеристику, М. Рильський доречно порівнював поезію польського митця та «Сонячні кларнети» П. Тичини). У раннього Тувіма одна з головних характеристик — «діонісійство», що близька до Тичининого «кларнетизму» — оспівування природи, радості й багатобарвності життя. Тувім був тісно пов'язаний із поетичною польською традицією і сам плідно її продовжував та розвивав.

Лірику поета такої багаті палітри охоче перекладали й перекладають кращі українські перекладачі: Максим Рильський і Гр. Кочур, Дм. Паламарчук і Дм. Павличко, Микола Лукаш і Євген Дроб'язко, Володимир Лучук і Маріанна Кіяновська... Серед російських перекладачів — теж відомі й славетні імена: А. Ахматова, Вяч. Иванов, Мих. Светлов, Корній Чуковський, Микола Асєєв, Ілля Сельвінський, Леонід Мартинов, Борис Слуцький, Давид Самойлов, Олександр Ревіч, Анатолій Гелескул та інші, тому вірші Тувіма були знані й доступні на наших теренах.

Про значення постаті Ю. Тувіма для національної літератури влучно сказав польський письменник Мечислав Яструнь: «Він був митцем, який своєю творчістю завершив цілу добу розвитку польської поезії, який, мабуть, найсильніше з часів Словацького і Норвіда сколихнув польську мову — і не тільки оновив застаріле словництво, а й упровадив до поетичного вжитку новий світ речей та образів... Він приділяв увагу важливим і незначним людським

справам, звичайну людину зробив героєм своїх віршів і поем. Його любов до життя охоплювала видатні, знаменні події й буденні явища. Він писав гнівні політичні вірші й ніжно схилився перед красою польової квітки»¹⁴⁶.

Контрольні питання:

- У чому полягала складність переходу від декадентського етапу до міжвоєнного для польської літератури?
- З якими суспільно-історичними подіями співвідносився цей перехід? Як виявилися суперечності та труднощі?
- Чи співпадають поняття «модерна поезія» та «авангардна поезія» стосовно польської літератури міжвоєнного двадцятиліття? Назвіть авангардистські угруповання у польській поезії 1920-х років.
- Чому Ю. Тувіма вважають одним із провідних поетів польського модернізму, хоча його поезія звучить цілком традиційно?
- У чому виявилось новаторство Тувіма у ранніх поезіях «Чигання на Бога», «Сократ танцює» та ін.?
- Як визначає Ю. Тувім своє творче кредо у вірші «Кричу»?
- Які експресіоністські характеристики можна виявити в поезії Ю. Тувіма?
- Що означає поняття «контрапунктність» стосовно поезії Ю. Тувіма?
- До якого напрямку модерної літератури відносять поезію Ю. Тувіма? Як це обґрунтовують?
- Чи є типологічно близькі риси в поезії Ю. Тувіма та інших представників групи «Скамандр» з українськими неокласиками?

4. Польська модерністська проза міжвоєнного періоду (З. Налковська, Я. Івашкевич, В. Гомбрович)

* Впливи модернізму на розвиток польської прози у 1920-х рр. Динаміка літературного процесу в 1930-х рр. (після кризи, від 1932 р.): політизація літератури, пошук епічних форм, рух від «позитиві-

¹⁴⁶ Цит. за: Jastruń M. Pamięci Juliana Tuwima [predm.] // Tuwim J. Wiersze. T. 1. Warszawa: Czytelnik, 1955.

му» до неореалізму, взаємодія авангардизму та традиціоналізму (Зоф'я Налковська, Марія Домбровська, Станіслав Ігнаці Віткевич, Вітольд Гомбрович, Бруно Шульц та ін.). * Проза Зоф'ї Налковської на початку століття та її еволюція у міжвоєнний період. * Прозова творчість Ярослава Івашкевіча — яскравий зразок різносторонніх пошуків польських митців у царині прози. * Огляд творчості Вітольда Гомбровича. Роман «Фердидурке» як зразок польського авангардизму.

Польські дослідники встановили докладніший поділ міжвоєнного періоду в суспільному житті та польській культурі: перший повоєнний період — 1918-1926 рр.; другий — 1926-1932-й; третій — 1932-1939-й. Уже в першому періоді, у порівнянні з поезією, польська проза виглядає значно традиційнішою, однак у її розвитку літературознавці відзначають чимало несподіванок і парадоксів. Вони вказують передусім вплив декадансу (рух *Młoda Polska*, 1890-ті роки — 1918-й), що визначив орієнтацію нових талантів на авторитети модерної доби: неоромантиків, декадентів, реалістів старшого покоління — Стефана Жеромського, Станіслава Пшибишевського, Владислава Реймонта¹⁴⁷.

Найважливішими тенденціями прозового розвитку Єжи Квятковський вважає переміщення головного акценту у напрямках: від індивідуума / особистості — до маси, з одного боку, та від абстракції до конкретики — із другого; стилістично — відмова від пафосу й емоційності; жанрово — стрімкий розвиток або повернення жанрів маловживаних до того часу, таких як «повість політична», «повість біографічна», наукова фантастика чи література факту на чолі з репортажем¹⁴⁸.

Відмова від пафосу й емоційності у польській прозі, на думку Квятковського, — явище першорядне. Це означало тривалі, немінучі зміни в розвитку цілої літератури, які призвели врешті-решт до поглиблення психологізму, а з іншого боку — до зростання ролі гротеску, умовності, до ефекту «кривого дзеркала». Поворот до

¹⁴⁷ Див.: Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. 597 s.; Maciąg W. Dwudziestolecie międzywojenne // Okresy literackie: praca zbiorowa / pod red. Jana Majdy. Wyd. 4-te. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1990. S. 286-318.

¹⁴⁸ Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. S. 205.

конкретики у своєму крайньому вияві був зверненням до щоденності, становив повсюдне для культури явище. У порівнянні з прозою попереднього — «млодопольського» періоду — світ прози міжвоєнного двадцятиліття є сугестією речовізму, він насичений чуттєвими враженнями, здебільшого детально прописаний у часі й просторі, далекий як від умовних сюжетних схем, так і від чисто філософських умоглядних роздумів. Навіть тоді, коли це світ стилізований, фантастичний чи «сновидний» / оніричний, він має бути видимий, чутий, відчутний на дотик. Передусім дослідник пояснює це впливом «літератури факту» (тобто документально-художньої, або нефікційної — за українською термінологією)¹⁴⁹.

Література міжвоєнного періоду, найперше проза, була покликана дати вираження тих суспільно-історичних змін, які відбувалися в Польщі після 1918 року. Через те такою вагомою стала політична й суспільна проблематика, у тій чи іншій версії, із тої чи іншої точки зору. Головними течіями (nurtaми) міжвоєнної прози Є. Квятковський називає «веризм, експеримент, фантастику»¹⁵⁰. У «веристичній» (тобто реалістичній) прозі спочатку переважала воєнна тематика, поступово переходячи в політичну і розчиняючись у колі ширших суспільних проблем. Узагальнюючи розвиток цієї течії, дослідник говорить про «психологічний реалізм» та «суспільний реалізм». Експериментальна течія, для якої (як і для поезії) поділ на «веризм» та «фантастику» мало істотний, була найближчою до новаторської поезії різного ґатунку. Як і для «веристичної» течії, тут важливим було зближення з «літературою факту», причому межі фікційної та нефікційної прози досить розмиті.

Проза фантастична існує в кількох версіях: як власне наукова фантастика / science fiction, яка в Польщі саме зароджується в цій порі; як «фантастика метафізична» (тобто «окультно-експресіоністична» проза), котра тяжіє до утопії чи антиутопії; як фантастика суспільна чи історіософська.

Із цим поділом перехрещується поділ на напрями, серед яких Є. Квятковський виділяє два: реалізм та експресіонізм. Із такою класифікацією напрямів модернізму важко погодитися, однак нам ідеться про інше. Тому розглянемо деякі особливості польської

¹⁴⁹ Там само.

¹⁵⁰ Там само. С. 206.

міжвоєнної прози, спираючись на характеристику конкретних мистецьких постатей. Передусім зупинимося на реалістичній прозі, представленій у міжвоєнний період митцями кількох генерацій. До старших належали, зокрема, Стефан Жеромський та Владислав Реймонт. Середнє покоління — тих, котрі починали ще до війни, — представляють Зоф'я Налковська (1884-1954), Марія Домбровська (1889-1965). Молодші, чий дебют припадає на перші повоєнні роки, а творчі пошуки виявляють розмаїття стилів (у тому числі й авангардистських експериментів) міжвоєнного періоду, — це Ярослав Івашкевич, Вітольд Гомбрович та ін.

Загалом мистецтво реалістичної польської прози еволюціонувало як у сенсі зміни тематики, так і в стильовому розвитку. Прозаїки відходили від типової форми «міщанської повісті», притаманної епосі польського «позитивізму» (її найтиповіші характеристики — вигадана фабула, певні схематичні умовності зображеного світу, важлива роль «об'єктивної» авторської нарації), зверталися до відкритих форм — їхнім осьовим напрямом стає «перебіг життя» персонажа, у його зображенні важливою є конкретика й автентика художнього світу. Зростає роль «персональної» нарації у поєднанні з використанням відповідного стилю мовлення, щоразу особливого й по-своєму виразного.

Проблема експресіонізму в польській прозі ускладнена різночитаннями; саме поняття експресіонізму в термінології польських дослідників — багатозначне. Ідеться про програмовий експресіонізм, про експресіоністичні стильові тенденції тощо. Тому не будемо на цьому зупинятися докладно. Окремо варто сказати про угруповання, до яких входили визначні польські прозаїки: «Zdrój» / «Джерело» (навколо однойменного часопису, Познань, 1917-1922), «Przedmieście» (Варшава, 1931-1934) тощо.

Одна з представників старшого покоління у міжвоєнний період — **Зоф'я Налковська** (Zofia Nałkowska, 1884-1954) — була присутня в польській літературі більш як 50 років. Пройшла шлях від психологічних камерних творів на кшталт декадентських уподобань «Молодої Польщі» до глибоких соціально-психологічних романів та вражаючої точністю й місткістю слова «літератури факту». Упродовж життя опублікувала 25 художніх книг — романів та збірок оповідань, три драми, численні книги есеїв, нарисів, літера-

турної критики та публіцистики; відома також як перекладачка та авторитетна суспільно-громадська діячка. Народилася й виросла у Варшаві в інтелігентній та «літературній» родині, де практично всі бралися за перо. Батько Налковської — відомий польський учений-географ Вацлав Налковський, мати Анна Шафранк — педагог. Дім Налковських був осередком польського культурного життя, де були письменники, вчені, суспільні й культурні діячі, політики.

Вибір письменницького покликання був для молоді Зоф'ї Налковської цілком передбачуваним і природним — вона з юності писала вірші. Закінчивши гімназію, навчалася в нелегальному польському університеті (оскільки російська царська влада заборонила середню й вищу освіту польською мовою, польська інтелігенція втілювала в життя систему приватної підпільної польськомовної освіти для патріотично налаштованої молоді; пізніше до такої практики поляки повернуться й у часи Другої світової війни) — вивчала філософію, історію, літературу, чимало читала. У її щоденниках того часу є згадки про прочитаних філософів Бергсона, Ніцше, Шопенгауера, про польських, французьких, англійських, російських прозаїків та поетів. Захоплювалася Ібсеном, символістами, О. Вайльдом. Переломним для письменниці став 1913 рік, коли вона глибоко вивчала французьких просвітників, Стендаля, Шекспіра, романтиків, Достоевського.

Перші власні твори З. Налковської (вірші), опубліковані в 1898-1907 рр., мають модерністський характер, хоча й відзначаються ясністю та конкретністю, раціональним поглядом на світ. У 1904 р. опубліковано перший прозовий твір, котрий пізніше було включено в перший роман — «Жінки», 1906. Подальші романи — «Князь» (1907), «Ровесниці» (1909), «Нарциза» (1911) — переважно показують життя жінок-сучасниць авторки. Це психологічна й досить індивідуалістична проза, зосереджена на внутрішніх переживаннях героїнь, котрі так чи інакше втілюють авторське світобачення. Соціальні події показані на задньому плані або зовсім усунуті із зображення. Дослідники вбачають у прозі молоді Налковської близькість до стилю, виробленого декадентами «Молодої Польщі».

Одним із кращих зрілих творів письменниці вважають повість «Роман Терези Геннерт» (1923), котрий поставив її у перший ряд майстрів польської прози. У цьому романі яскраво показано життя

міжвоєнної Польщі, зокрема інтелігенції, офіцерства, представників середніх верств та військової й чиновницької еліт. Через любовну інтригу (кохання молодого полковника Омського до дружини міністра Геннерта, ревності, вбивство коханки) письменниця зуміла показати психологію людей широкого кола, їхнє суспільне становище, спосіб життя та поведінки. Пристрасті, під впливом новітніх течій європейської філософської думки (інтуїтивізм та інші нурти «філософії життя»), трактуються письменницею як стихійна непереборна сила, що зсередини підриває видиму спокійну течію існування, надає їй екзистенційного трагізму й непередбачуваності¹⁵¹. Однак важливим є й інтерес до суспільної тематики, до життя «низів». У наступних творах Налковської міжвоєнного періоду він посилюється.

Про зміну принципового підходу до зображення реального життя, яка сталася в її творчості після Першої світової війни, сама письменниця писала 1929 року: «У своїх творах я писала про кохання й думала, що кожен має на нього право. Я писала також про мистецтво, про красу філософського мислення... Усе змінилося, коли почалася війна. Світ був розхитаний до основ. Я побачила тоді, що означає — інша людина, що таке — люди. Побачила те, що мені до цих пір було мало відоме, — людське страждання»¹⁵².

Загалом у міжвоєнний період З. Налковська видала сім романів, три драми та шість збірок оповідань. Із них найвагомішими досягненнями письменниці є, крім «Роману Терези Геннерт», повість «Дім над луками» (1925), романи «Межа» (1935), «Нетерплячі» (1939), збірки «Характери» (1922), «Стіни світу» (1931), драма «Дім жінок» (1930). У 1931 році Налковська стає одним із прозаїків групи «Пшедмесце», котрі прагнули наблизитися до зображення реального життя та плідно розвивали традиції польської психологічної прози.

Роман «Межа» («Granica», 1935) ще за життя письменниці перевидавався 24 рази, 17 із них — у повоєнній Народній Польщі. У ньому йдеться про «коротку й блискучу» кар'єру молодого вихідця з дрібної шляхти Зенона Зембевича, який від посади журна-

¹⁵¹ Див. українське видання: Налковська З. Роман Терези Геннерт; Межа: романи / пер. з польськ. Валентин Струтинський; післям. Станіслави Левінської. Київ: Дніпро, 1985. 389 с. [3-є і 2-е видання перекладу].

¹⁵² Цит. за післямовою до вказ. видання.

ліста стрімко піднімається до привілейованого чиновницького класу — обраний на посаду мера повітового містечка, вигідно одружується. Але недовго втішається благами нового життя: зваблена й покинута ним колишня служниця, донька куховарки в помісті його батьків Юстина Богутувна обливає його кислотою прямо в нього у кабінеті, помщаючись за зраду, за своє знівечене життя, за смерть ненародженої дитини. Після цього інциденту Зенон покінчить самогубством, а Юстина опиниться у в'язниці.

Реалізм Налковської відзначається новим рівнем осягнення людської глибини. Романи її короткі, дія в них напружена й розвивається кількома «руслами». У її героях (особливо ж у героїнях) завжди бачимо нерозгадану таємницю людської душі, хоча через життєву поведінку — вчинки, жести, діалоги, внутрішню мову — вони охарактеризовані точно. Людська істота, на думку письменниці, — амбівалентна, письменник не може вичерпати її глибину засобами психологічного письма. Письменниця показує людей із різних прошарків суспільства, розставляючи акценти в їхній характеристиці так, що читач бачить широку суспільну панораму. Зріла та пізня проза Налковської — це, безумовно, реалістична література, але це реалізм не «позитивістський», а нового кшталту, тобто неореалізм.

Ярослав Івашкевич (Jarosław Leon Iwaszkiewicz, 1894, с. Кальник під Києвом, нині Вінничина — 1980, Варшава) також прожив тривале — 86 років — і плідне творче життя, проте після розвалу соціалістичної системи його повоєнна діяльність сприймається неоднозначно. Він був у повоєнній Народній Польщі одним з очільників та організаторів офіційної Спілки письменників і культурного життя загалом, отримав чимало урядових нагород та премій (у тому числі нагороджений Міжнародною Ленінською премією «За укріплення миру між народами», 1970), брав участь у запровадженні так званого соцреалізму, офіційно представляв соціалістичну Польщу в міжнародних зносинах. Був незмінним членом Всесвітньої Ради Миру (керованої з СРСР), як і незмінним (із 1959 року до кінця життя) головою Спілки польських письменників.

Виріс Я. Івашкевич на Україні (його батько — управитель маєтків польських поміщиків, родина жила на українських землях), освіту отримав у Єлисаветградській та Київській гімназіях, а

потім і в Київському університеті імені Св. Володимира, на юридичному факультеті. Одночасно навчався в Київській консерваторії, захоплювався музикознавством, оскільки походив з родини, котра дала світовій культурі видатного композитора й піаніста Кароля Шимановського — йому Івашкевич доводився племінником. Дебютом Івашкевича був вірш «Ліліт», опублікований у польському часописі «Пюро», єдиний номер якого вийшов у Києві в 1915 році. У 1918 році сім'я Івашкевичів переїхала на історичну батьківщину. Після тривалої перерви Я. Івашкевич відвідав Україну в 1958, 1964, 1974 та 1977 роках.

Творчість Я. Івашкевича різнопланова — він поет (прийшов у літературу в 1918 р. із групою «Скамандр», тяжів до неокласицизму), прозаїк — працював в усіх жанрах прози, а також виступав як мемуарист, критик, публіцист, драматург, музикознавець, перекладач. Був відомий як ерудит, знавець і цінитель культури. Найвідоміші поетичні збірки Івашкевича — «Восьмивірші», 1919; «Книга дня і книга ночі», 1929; «Повернення до Європи», 1931; «Інше життя», 1938; «Темні стежки», 1957; «Завтра жнива», 1963; «Круглий рік», 1967; «Карта погоди», 1977; тощо¹⁵³. У багатьох творах відбито українську тематику, серед них: «Зенобія Пальмура» (повість), 1920; «Місяць сходить» (повість), 1924; «Честь і слава» / «Слава і хвала» (епопея у 3 томах), 1952–1956; «Заруддя» (історична повість), 1976; «Сади» (повість); «Подорож по Україні» (незавершений твір; збереглися розділи «Вступ», «Дашів», «Верхівня»; планувалися розділи «Кальник», «Іллінці», «Ставище», «Гайворон»).

Визнання прозової творчості письменника почалася з 1925 року, коли Я. Івашкевич отримав престижну в тодішній Польщі Премію видавців. Як прозаїк він починав під впливом С. Жеромського, хоча в поезії був ближчий до Л. Стаффа. Ранні новели Івашкевича тяжіють до психологізму імпресіоністичного зразка (польські дослідники говорять про «експресіонізм», маючи на увазі, очевидно, умовні форми прози). Для найраніших новел притаманні мотиви жорстокого кохання та самотності героя. У 1920-ті роки Івашкевич співпрацював із часописом познанських експресіоністів «Здруй», друкуючи вірші, прозу, критичні статті, музичні та

¹⁵³ Див. видання українських перекладів: Івашкевич Я. Твори: поезії; повісті та оповідання: пер. з польськ. / вступ. ст. Дм. Павличка. Київ: Дніпро, 1979. 504 с.

театральні рецензії. У 1921 р. разом із приятелями організував експериментальний театр «Ельсинор», де поставлено експериментальні п'єси (зокрема п'єси С. І. Віткевича). Одночасно працював як секретар маршалка сейму М. Ратая (у 1923-1925 рр.), урядник відділу мистецтва у міністерстві (1927-1932), секретар польського посольства в Копенгагені (1932-1935) та Брюсселі (1935-1936).

Дослідники вважають, що Я. Івашкевич починав писати прозу під впливом прозаїків «Молодої Польщі» — з новел та повістей з екзотичною тематикою («Втеча до Багдада», 1916, публ. — 1920; «Зенобія Пальмура», 1920; «Легенди і Деметер», 1921; «Вечір в Абдона» тощо). Сам письменник пізніше називав їх «стилістичними екзерсисами», однак уже тоді сформулював своє творче кредо, вклавши в уста юного героя повісті «Місяць сходить» («Księżyc wschodzi», опубл. 1925) Антонія, котрий збирається стати письменником: *«Буду писати про повсякденні речі... Пізнати їх, зрозуміти й виразити. Давати їм... нове життя. Зупиняти миті життя, міркувати над ними і продовжувати їх — ось моє завдання»*¹⁵⁴. Багато років потому у передмові до своїх «Вибраних віршів» (1968) Я. Івашкевич писав про те, що завжди був вірний цьому девізові, хоча із плином часу усвідомив безсилля людини перед безмежжям та величчю світу й часу, проте завжди «старався якомога більше пізнати, якомога більше виразити».

Книга одного з польських дослідників, який писав про прозу Я. Івашкевича 1916-1938 років, називається «Ерос і Танатос»¹⁵⁵. Кохання і смерть, вважав він, — наскрізна тема письменника Івашкевича, особливо в міжвоєнний період: новели «Панянки з Вілька» («Panny z Wilka», 1932), «Березина» («Brzezina», 1932), «Млин над Утратою» («Młyn nad utratą», 1936) стали шедеврами польської новелістики. За ними знято фільми знаменитого польського режисера Анджея Вайди «Березина» (1970) та «Панянки з Вілька» (1979).

У новелі «Панянки з Вілька» головний герой, Віктор Рубен, приїздить у помістя, де п'ятнадцять років тому був репетитором, улюбленцем сестер — юних панянок. У той час він не розумів і не цінував тих почуттів, які викликав у дівчат, але вони пробудили в ньому чуттєвість. Його тривожить пам'ять про минуле, про упуще-

¹⁵⁴ Цит. за вказ. виданням перекладів.

¹⁵⁵ Przybylski R. Eros i Tanatos. Proza J. Iwaszkiewicza 1916-1938. Warszawa, 1970.

ні можливості. Спроба відновити колишню атмосферу флірту, повторити юність приречена на невдачу. Одна із сестер померла від іспанки, поки він воював, інші вже не здатні, як і сам герой, повернутися до романтичного сприймання світу. Біг часу невмолимий, час та історія змінила кожного з персонажів. Головний герой покидає милі йому колись місця з наміром ніколи не повертатися. За таким нескладним сюжетом криється глибока життєва філософія, втілена не в абстрактних формулах, а в живих образах, у думках і почуттях героїв, у деталях повсякденного життя.

Про свій стиль Я. Івашкевич писав: «Якщо говорити про художні засоби у моїй творчості, то найбільше мені до душі максимальна простота. Простота фрази, простота опису. Я прагну, щоби крізь цю звичайність і простоту просвічувала глибина, на подоби далекому пейзажеві, що видніється крізь решітку балкона. <...> Моїм учителем тут є Чехов, котрий саме з такою видимою легкістю досягає тієї прозорості і глибини, про які я веду мову»¹⁵⁶.

Ще більшою мірою, на думку Віктора Хорєва, Івашкевича можна вважати учнем Л. Толстого, про котрого польський письменник написав чимало есеїв та заміток. Толстовські інспірації зустрічаються вже у міжвоєнній прозі Я. Івашкевича: героя свого роману «Блендомірські страсті» («*Paśje Włędomierskie*», 1938) — письменника Тадеуша Замоїла автор наділив рисами Толстого. Як і Толстой, Замоїло не витримує гнітючої сімейної атмосфери, тайкома від дружини втікає з дому і врешті-решт помирає у закинутій лісовій хатинці. Щоправда, на відміну від Толстого, Замоїло — естет, котрий переживає творчу кризу. Сліди толстовського впливу можна побачити і в історичному романі Я. Івашкевича «Червоні щити» («*Czerwone tarcze*», 1934) про епоху польського середньовіччя. Центральна проблема роману, що розкривається на прикладі долі князя Генрика Сандомирського (1135-1166) — вибір між активною дією та пасивно-споглядальною позицією, над які письменник ставить внутрішнє, духовне життя. Одне з головних достоїнств роману — пластичність тонкого зображення внутрішнього людського світу.

¹⁵⁶ Цит. за: Хорєв В. А. Польська література ХХ века. 1890-1990. Москва: Польський видавельський центр; Изд-во «Индрик», 2009. С. 94.

У 1930-ті роки проза Я. Івашкевича досягла творчої зрілості. На думку відомих критиків, її глибинна суть — ліризм. Письменник назавжди збереже камерність та чуттєвість зображення, пластичність і неповторність деталі, здатність передавати чарівливість окремої миті, «коли сходить місяць» (за назвою ранньої повісті «Місяць сходить»). У кожному окремому оповіданні він передає атмосферу «містифікованого повсякдення», в котрій превалює відчуття тривоги й неспокою.

У часи німецької окупації Я. Івашкевич організував у власному домі підпільний притулок для письменників та артистів, підпільні зустрічі діячів культури. І не припиняв літературної праці. Були написані нові повісті й оповідання, кращі з яких мають яскраво виражений патріотичний та антифашистський зміст: «Ікар» (1945; про арешт хлопця на вулиці Варшави; це відбувається на очах у перехожих та оповідача, і хлопець зникає з життя — навічно!), «Млин на Лютині» (1946; про переховування ксьондза, якого переслідує гестапо; про вимушене вбивство дідом-поляком онука-гітлерюгендівця, котрий видавав польських патріотів окупантам) тощо. Вони опубліковані в 1946-1947 роках (збірки оповідань 1946 р. «Стара цегельня», «Млин на Лютині», «Нове кохання та інші оповідання»; «Італійські новели», 1947), коли в Польщі насаджувалася чужа, комуністична ідеологія, а марксистська критика висувала передусім ідеологічні критерії оцінки в літературі, націлювала письменників на «великий реалізм» та вимагала насичення творів актуальним політичним змістом. Ліричні твори письменника не здобули прихильності такої критики.

На відміну від марксистських критиків, Я. Івашкевич вважав, що треба поважати специфіку стилю кожного письменника, що процес змін у художній свідомості не можна штучно прискорювати — це може негативно відбитися на ширості й органічності змін у письменницькій психіці: «Моральність письменника, — писав він, — я бачу у вірності собі. А письменник, якщо він вірний собі й виражає повну правду про людину, виконує своє суспільне призначення... У нашої сучасної літератури чимало достоїнств. Одне з основних я бачу в тому, що вона не зрікається своїх коренів»¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Цит. за: Там само. С. 148.

У творчості самого Я. Івашкевича воєнної та повоєнної пори ставляться передусім морально-етичні питання. Критикам здавалося, що його творам не вистачає злободенності та політичної актуальності (хоча в деяких його віршах — «Пісня солов'я на будові мосту», 1950, «Лист до президента Берута», 1952 — та новелах — «Втеча Фелека Окуня», 1953 — вони таки з'явилися, і це було лише на шкоду їхній художній якості), а насправді творчість майстра була спрямована на інтелектуалізацію польської прози. В «Італійських новелах», наприклад, ішлося про немеркнучу красу мистецтва, що переживає смертного творця — людину, про швидкоплинність та ілюзорність людського щастя. Польська проза в особі Івашкевича активно засвоювала уроки екзистенціалізму. У передмові до «Італійських новел» письменник писав: «Саме тоді, коли безголів'я та жорстокість затьмарювали людям істинну правду, я намагався говорити про те, що в нашому житті вічне, із чого витікає наша справжня людяність. Любов, дружба, пригода — ці найдревніші елементи оповіді стали для мене свіжою знахідкою»¹⁵⁸. Роман Я. Івашкевича «Хвала і слава» («Sława i chwala», 1956-1962) став підсумком польської історії першої половини ХХ століття.

Вітольд Гомбрович (Witold Gombrowicz, народився 1904 р. у с. Малошице поблизу м. Радом — помер 1969 р. поблизу Ніцци, у Франції; прожив неповних 65 років, із них 30 — в еміграції) — один із найвідоміших нині польських модерністів-реформаторів прози. Його твори гротескні, у них висміюються стереотипи традиційних польських менталітету та культури. Гомбрович відомий як автор кількох романів, збірки оповідань, п'єс і знаменитого «Щоденника» (1953-1969).

Народився й виріс В. Гомбрович у заможній родині, де був молодшим із чотирьох дітей. Із 1911 року сім'я жила у Варшаві. Після закінчення гімназії Вітольд вивчав право у Варшавському університеті (1926-1932), де в 1927 р. отримав ступінь магістра. Далі вивчав філософію та економіку в Парижі. Брав активну участь у мистецьких дискусіях, був відомий ексцентричною поведінкою. У 1933 році опублікував збірку оповідань «Спогади про час», котру польська критика зустріла дуже прохолодно. Наступною спробою

¹⁵⁸ Цит. за: Там само. С. 202.

була повість «Фердидурке» («Ferdydurke», 1937)¹⁵⁹, де письменник спробував через художній твір продовжити мистецькі дискусії, у котрих брав участь. На думку багатьох польських критиків, повість є центральним твором їхньої літератури ХХ століття. Це дотепна, іскрометна пародія на світ людських стереотипів та упереджень у польському варіанті.

Повість розповідає про тридцятилітнього героя-митця, початківця, який несподівано, якимось фантастичним чином опинився в абсурдній ситуації: прокинувшись «у вівторок», цей Юзьо — герой-оповідач — відчув *«страх неіснування, жах небуття, неспокій нежиття, побоювання нереальності, біологічний крик дрібних моїх клітин перед душевним роздвоєнням, розпиленням і розпорошенням. Страх гидкої дріб'язковості та змаління, сум'яття розосередження, паніка на тлі уламку, страх перед твалтом, який таївся в мені, і перед тим, який загрожував іззовні...»*¹⁶⁰. Його сприймають як «недозрілого», як школяра-підлітка, котрому треба вчитися, і буквально за руку запроторюють до гімназії, де серед шестикласників він мусить опановувати ази шкільної премудрості — латини, словесності й т. ін. А також вживатися в школярський колектив, пристосовуватися до професорів, до приватного помешкання та його господарів Млодзяків (пан інженер і його дружина середніх років), у котрих йому призначено винаймати житло. Він безуспішно опирається чужій волі, яка ним крутить, і повсякчас програє в сутичках, загрузає в непевних двозначних ситуаціях, пече раків від сорому, страждає; закохується в доньку господарів Зуту і, поставивши в ганебну ситуацію ще й її, втікає з міста.

Далі Юзьо подорожує зі шкільним товаришем Ментусом у пошуках якихось пригод у сільських околицях, де змушений втікати від розлюченої юрби селян; потрапляє в типовий польський маєток, що належить родині його тітоньки Гурлецької; намагається подружитися зі слугою Вальком — *«справжнім парубком»*; знову потрапляє в незручні й ще абсурдніші ситуації; знову втікає — не то від небажаної нареченої-кузини, яку підмовив утекти, не то від себе самого. *«Переслідуйте мене, якщо хочете. Я втікаю з пицею*

¹⁵⁹ Див. український переклад: Гомбрович В. Фердидурке: [роман] / пер. з польськ. Андрій Бондар. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 325 с.

¹⁶⁰ Цит. за вказ. перекладом.

в руках»... На цьому оповідь уривається дитячою примовкою: «Ось і казочці кінець, / А хто слухав, тому грець!»¹⁶¹.

Розповідь у романі провадиться особливим чином: вона «провокативно-авангардистська, балаганно-кабаретова, пародійно-гротескова, іронічно-скептична» за стилістикою¹⁶². Так оповідач демонструє «вічну дисгармонію існування людини, котра повсякчас перебуває в пошуках власної автентичної форми»¹⁶³. Про ідею свого роману сам письменник писав: «У «Фердидурке» борються дві любові, два прагнення — прагнення зрілості й прагнення незрілості, що вічно омолоджується, — ця книжка є картиною боротьби за власну зрілість, яку провадить той, хто закоханий у свою незрілість. Але було ясно, що мені не вдалося перемогти цю любов, не вдалося зробити її цивілізованішою, і вона — дика, нелегальна, потаємна, все ще шаленіла в мені як щось секретне й заборонене. Навіщо тоді я це писав? Смішна імпотенція слів перед життям!»¹⁶⁴.

Стиль роману «Фердидурке» — зразок сюрреалістичного письма.

За кілька днів до вторгнення німецьких військ у Варшаву письменник виїхав до Аргентини, де й прожив усю війну, працюючи банківським службовцем. До літературної творчості повернувся у повоєнний час, опублікувавши романи «Трансатлантик» (1953), «Порнографія» (1960) та «Космос» (1965).

Після Другої світової війни до соціалістичної Польщі митець не повернувся. Тут його твори були під забороною до кінця 1970-х років. У СРСР також не публікувався. Із 1953 р. у паризькому еміграційному журналі «Культура», заснованому й видаваному Єжи Гедройцем, В. Гомбрович почав публікувати свої замітки про літературу та культуру, котрі склали три томи його «Щоденника» («Dziennik»), окремими виданнями кожен том виходив у Парижі відповідно в 1957, 1962 та 1966 рр.; на батьківщині вперше видано в 1986 р., у ще соціалістичній Польщі)¹⁶⁵.

Останні роки життя В. Гомбрович жив на півдні Франції. Помер у липні 1969 року від астми. Слава прийшла до нього в пово-

¹⁶¹ Там само. С. 324.

¹⁶² Див. анотацію до вказ. видання перекладу.

¹⁶³ Там само.

¹⁶⁴ Там само.

¹⁶⁵ Див. українське видання: Гомбрович В. Щоденник: у 3-х томах. / [пер. з пол. Роксана Харчук]. Київ: Основи, 1999. Т. I: 1953–1956. 413 с.; Т. II: 1957–1961. 338 с.; Т. III: 1961–1969. 363 с.

енний час завдяки перекладам його романів спочатку на французьку та іспанську мови, а згодом на англійську та інші. Однак через свою інтертекстуальність, гру з читачем, перенесення акценту з творчості автора на співтворчість читача-реципієнта твори Гомбровича потребують принципової здатності до інтерпретації, до розуміння множинності смислів тексту, тобто відповідного інтелектуального, естетичного, духовного досвіду. А тому зміст цих творів часто залишається не зрозумілим для читачів — не цілком ними відчитаний. Наприклад, американські літературознавці вказують на маргінальний статус Гомбровича в тамтешній гуманітаристиці. Не сприяють зміні ситуації й часті англійські переклади його творів, автори котрих обмежуються лише перекладним текстом, не подаючи приміток, пояснень, — їхня відсутність суттєво ускладнює рецензію літературного твору. Американський читач скаржитися, що дві повісті («Фердидурке» і «Порнографія») мають незрозумілу назву, важкі для читання та обговорення. Попри те, що нині майже вся творчість письменника існує в англійській версії, для більшості американців він залишається не великим (у значенні світовим) автором, а насамперед екзотичним польським митцем.

На складність письменницького мислення, множинність смислів і глибоку філософічність текстів В. Гомбровича вказував польський лауреат Нобелівської премії в галузі літератури Чеслав Мілош, котрий особисто зустрічався з Гомбровичем і котрого той неодноразово згадував у своїх «Щоденниках». А Мілош у статті, датованій 1970 роком, писав: «Хто знає, чи не краще залишитись на боці тих, хто ніколи не приховував, що не розуміє Гомбровича, аніж на боці розуміючих, котрі переконують, що усе в його творчості їм зрозуміло»¹⁶⁶.

Нинішнє польське літературознавство постійно й різноаспектно вивчає творчість В. Гомбровича. Показово, що в дослідженнях як старших науковців, так і в молодших виразно простежується неоднозначне її сприйняття. Насамперед виникають суперечки щодо внесення творчого спадку письменника до польського модернізму чи натомість вже до фази постмодернізму. Деякі дослідники, наводячи як аргумент присутність у творах Гомбровича характерних

¹⁶⁶ Miłosz Cz. Historia literatury polskiej do roku 1939 / przeł. M. Tarnowska. Kraków: Znak, 1996. 526 s.

ознак постмодерної моделі світу (деканонізація традиційних цінностей, деконструкція естетичного суб'єкта, стильовий синкретизм, інтертекстуальність, фрагментарність і використання техніки монтажу, іронія), переконливо вводять його творчість у постмодерну літературу. Подібну думку висловлює й українська письменниця, перекладачка Маріанна Кіяновська, зауважуючи у цього прозаїка складний синтез традиційного та новаторського: «Гомбрович піднявся над середовищем, розмежував, а тоді зібрав в одне всі протилежності і суперечності свого часу, і то так, що, розглядаючи його стиль, важко однозначно відповісти на питання, де — ще традиція, а де — щось уже цілком нове і вельми провокативне»¹⁶⁷.

Саме через прагнення викрити у своїх творах нав'язані суспільні стереотипи та усталені норми поведінки, шаблонність, властиву людському мисленню, тобто те, що становило важливу складову радянського типу світосприйняття і розвінчування чого несло в собі загрозу для тоталітарного режиму, цензура Польської Народної Республіки у 1960-х роках різко критикувала творчість письменника у пресі, оголосивши йому анафему як «національному зрадникові». Адже В. Гомбрович був переконаний, що якщо комусь вдається позбавити людину віри в Бога — все інше вже можна пояснити. виправдати і постріл в голову, і терор, а будь-яка несправедливість буде не лише бажаною, але й рекомендованою. Саме тому література, яка шукає в людині усе найшляхетніше, нагадує людині про Бога, була найбільшою загрозою для радянської моделі комунізму.

Прикладом прорадянського трактування творчості Гомбровича є позиція польського літературознавця Зигмунда Дашевського, котрий вкрай негативно оцінив і порівняв три книги, що відіграли в європейському інтелектуальному середовищі важливу роль у викритті облудної природи тоталітаризму, утопічності соціалістичної пропаганди: «1984» Дж. Орвелла, «Поневолений розум» Ч. Мілоша і «Трансатлантик-Шлюб» В. Гомбровича¹⁶⁸. Зважаючи на те, що сам Гомбрович заборонив друк своїх творів у Польщі доти, доки не буде опублікований його «Щоденник», із 1960-х років аж до середини 1980-х видання його творів було припинено та існувала забо-

¹⁶⁷ Кіяновська М. У що перетворюється істина // Книжковий поступ. 2000. № 46 (490).

¹⁶⁸ Daszewski Z. Trzy książki: G. Orwella, Cz. Miłosza, W. Gombrowicza (ocena polemiczna). New York: Czas Pub. Co., 1954. 24 s.

рона на інсценізацію драматургії через «дискусійний ідейний характер» та «ворожість стосовно народу». Проте в незалежних колах польської інтелігенції постійно писали й говорили про Гомбровича; за твердженням деяких критиків, замовчування і небажання друкувати більше допомогли письменникові прославитися, ніж зашкодили.

В українській культурі саме В. Гомбрович, завдяки спільності минулого, а отже — подібності історичного досвіду українців та поляків, заповнив існуючу в українській культурі «білу пляму» викриття постколоніальних комплексів. У творах польського письменника маємо не так заперечення минулого, як відчуття потреби розуміння сучасного становища — індивідуально-екзистенційного, а через нього — національного, й отже — спроби осмислити, зрозуміти минуле. Невід'ємний елемент драм письменника — іронія та висміювання — сугестує читачеві здатність до подолання табу панівної культури, демонструє можливість вільнодумства й нестандартного підходу до, здавалось би, усталених та незаперечних понять чи способів сприйняття.

У своїх творах В. Гомбрович пропонує читачеві сконструювати свідомість, незалежну від зовнішніх факторів — дискурсу панівної імперської культури чи тяжіння рідної традиції, пропонуючи викриття механізмів дії такої залежності як засіб її подолання. Відповідно, творчість письменника є плідною для дослідження, зокрема в рамках постколоніальних студій.

Контрольні питання:

- Чому розподіл польського письменства міжвоєнного періоду в царині прози на «нурти» / течії й угруповання не збігається з поділом у поезії?
- Який вплив на польських прозаїків міжвоєнної доби справила творчість митців «Молодої Польщі»? Чи знаєте приклади такого впливу?
- До якого напрямку / течії можна віднести зрілу творчість З. Налковської?
- Як виявила себе суспільна тематика у прозі З. Налковської?
- Який вплив на творчість Я. Івашкевича мала його «мала батьківщина» — Україна?

- У яких царинах літератури та жанрах виявився талант Я. Івашкевича? Чим його стиль відрізняється від стилю інших письменників-сучасників?
- Кого з польських прозаїків міжвоєнного періоду можна назвати авангардистами? У чому проявлявся їхній авангардизм?
- Чому не перекладається назва роману В. Гомбровича «Ферди-дурке»? Що вона означає?
- До якого з модерних напрямків можна віднести творчість В. Гомбровича?

5. Доля і творчість Бруно Шульца

* Посмертна слава Б. Шульца. Формування біографічного міфу. * Огляд прозової творчості письменника. * Проблема жанрової цілісності у прозі Б. Шульца. * Впливи різних напрямів модернізму на розвиток індивідуального стилю письменника-сюрреаліста.

Творчість Бруно Шульца стала відомою у світі в 70-х рр. минулого століття, коли у США, Франції, Італії, Угорщині, Чехословаччині й інших країнах з'явилися переклади окремих оповідань, а згодом рецензії та вагоміші дослідження і монографії. Бруно Шульц (польск. Bruno Schulz, 12 липня 1892 — 19 листопада 1942) — польський письменник та художник з єврейської родини у Дрогобичі, писав польською та німецькою мовами. Нинішні літературні критики ставлять його книжки на один рівень із творами Марселя Пруста, Франца Кафки та інших видатних модерністів. Посмертна слава Бруно Шульца сягає світового рівня. Кілька країн змагаються за право вважати його «своїм» митцем, хоча донедавна він був відомий лише відданим прихильникам його таланту, насамперед у Польщі. Першим і найнаполегливішим дослідником став поет та літературознавець Єжи Фіцовський (1924—2006) — автор книги «Регіони великої ересі та околиці. Бруно Шульц і його міфологія» (перше видання — 1967 р.); він присвятив збиранню й дослідженню матеріалів про старшого співвітчизника 60 років власного життя.

Нині посмертне вшанування Б. Шульца набуває характеру міфологізації («...я... зазнав блиску Міфу над Міфами...»), — писав

його біограф Є. Фіцовський у передмові до останнього видання своєї книги про дрогобицького митця¹⁶⁹): він став культовою по-статтю. Трагічна доля митця і його спадщини у роки воєнної ката-строфи та впродовж кількох наступних десятиліть наклала свій від-биток на подальшу рецепцію всього, що збереглося. Його книги «Цинамонові крамниці» та «Санаторій під клепсидрою» перекла-дені на всі європейські мови, а також на японську, гебрайську (ів-рит), корейську тощо. Франція удостоїла митця найпрестижнішої літературної премії (посмертно), Канський фестиваль — високого призу за фільм за повістю «Санаторій під клепсидрою». Докумен-ти, пов'язані з біографією Б. Шульца, репрезентовані в Центрі єв-рейської історії в Мангеттені (США). Майже у відриві від культур-ного середовища та впливів, в основному самостійно, Б. Шульц прийшов до тих ідей, які щойно зароджувалися в його часи у різ-них кінцях культурної Європи. Його доля є дивовижним прикладом духовного подвижництва, а творчість робить його справжнім представником світової загальнолюдської культури. Рік його сто-річчя — 1992-й — був оголошений організацією ЮНЕСКО міжна-родним «роком Бруно Шульца».

Найвідоміші літературні твори Бруно Шульца — книги «Ци-намонові крамниці» та «Санаторій під клепсидрою» — з'явилися у середині 1930-х. Першовидання «Цинамонових крамниць» нині можна побачити в музейній кімнаті у приміщенні Дрогобицького педагогічного університету.

Спадщина дрогобицького митця збережена лише частково. Більшість Шульцевих малярських робіт та рукописів втрачена. Найбільша збірка рукописів, рисунків, графіки та листів Б. Шуль-ца зберігається у Варшавському музеї літератури імені А. Міцке-вича, декілька рисунків є у Львівській галереї мистецтв. Музей «Дрогобиччина» має на збереженні кілька реставрованих фресок із так званої «вілли Ландау». У фондах відділу мистецтв Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України нещодавно була виявлена одна з графік Шульца, яка вважалася втраченою. Дослідження спадщини продовжується; на жаль, в Україні більше чуємо про скандали, ніж про досягнення. Зокрема у 2002 р. ізраїль-

¹⁶⁹ Фіцовський Є. Регіони великої ересі та околиці. Бруно Шульц і його міфологія / пер. з польськ. А. Пав-лишин. Київ: Дух і Літера, 2010. С. 7.

тяни буквально вирубали п'ять фресок художника зі стіни приватного будинку в Дрогобичі й незаконно вивезли до меморіального музею Голокосту в Ізраїлі. Ці фрески виявив німецький режисер Беньямін Гайслер (B. Geissler), котрий приїхав у Дрогобич знімати документальний фільм про Голокост.

Бруно Шульц був письменником та живописцем (заробляв на життя як учитель малювання та ручної праці), його талант був пробуджений надчутливим сприйняттям середовища, що його оточувало. Наймолодший син у сім'ї власника мануфактурної крамниці Якова Шульца та його дружини Генрієтти, Бруно народився у Дрогобичі, що був на той час глухою окраїною Австро-Угорщини. Уся творчість митця може розглядатись як ремінісценція вражень та переживань, винесених ним із дитинства, яке пройшло в патріархальній єврейській родині в галицькому містечку з його особливим укладом життя, традиціями та персонажами. Дитинство стало однією із тем творчості і специфічним художнім ракурсом, через який митець звернувся до першооснов життя. *«...той татунок мистецтва, який припав мені до душі, — зізнавався він 4.03.1936 року в листі до критика Анджєя Плешневича, — є власне регресією, є поворотним дитинством. Коли б можна було повернути розвиток навспак, осягнути якимось обхідним шляхом повторне дитинство, ще раз здобути його повноту і безмір — це було б здійсненням «геніальної епохи» «часів Месії», які нам обіцяні та шлюбівані усіма міфологіями. Моїм ідеалом є «дозріти» до дитинства. Ото була б допіру справжня зрілість»*¹⁷⁰.

Реалії Дрогобича, його звивисті вулички, крамнички, гімназія, театр стануть для Шульца таким самим постійним джерелом художнього натхнення, як Вітебськ для Марка Шагала чи Дублін для Джеймса Джойса. У міфологічному образі Міста, наскрізного в його прозі, втілені конкретні прикмети Дрогобича, аж до картографічних подробиць, і водночас Місто — символічний простір, що має універсальні риси створеного Шульцем уявного всесвіту.

У найближчому оточенні Шульца розмовляли сумішшю мов — німецькою, польською і, ймовірно, ідиш. У домі домінували польська та німецька, отож і не дивно, що в роки зрілості йому були

¹⁷⁰ Шульц Б. Книга листів / уклад і підгот. до друку Єжи Фіцовський; пер з польськ. Андрій Павлишин. Київ: Дух і Літера, 2012. С. 99.

однаково близькі польська та німецька художні традиції. У роки навчання у Дрогобицькій гімназії імені Франца Йосифа (за часів Австро-Угорщини) відбулася важлива подія — Бруно подолав «недорікуватість» навколишнього середовища і віднайшов свою мову. Гімназію він закінчив з особливими успіхами в малюванні та польській мові, яка відтоді стала його рідною. Отримавши рекомендацію для вступу в університет, за наполяганням батьків він розпочав навчання на архітектурному відділі Львівського політехнічного інституту, яке перервала Перша світова війна.

У 1917 р., коли сім'я Шульців тимчасово мешкала у Відні, Бруно декілька місяців відвідував заняття у Віденській академії красних мистецтв. Хоча навчання так і не було завершене, малювання стало основним фахом Шульця; у 1924 р. він влаштувався вчителем малювання у Дрогобицьку державну гімназію імені Короля Владислава II Ягелло (Дрогобич на той час увійшов до складу Польщі). Майже до кінця життя, упродовж 1924–1941 років, Б. Шульц працював учителем малювання та ручної праці у цій чоловічій гімназії (із польською мовою навчання, але з різнонаціональним складом учнів — євреїв, поляків, українців). Одним із його учнів був польський письменник-емігрант «воєнної хвилі» Анджей Хцюк, який залишив теплі спогади про свого вчителя (1970-ті рр.). Образ Шульця створено в романі сучасного ізраїльського письменника Давида Гроссмана «Дивись слово «любов»» (1986).

На початку 1920-х років Б. Шульц працював над циклом малюнків «Книга ідолопоклонництва», брав участь у колективних мистецьких експозиціях у Варшаві та Львові, пізніше влаштував персональну виставку у Трускавці. У середині 1920-х рр. у Закопаному він подружився з письменником-початківцем Владиславом Ріффом, а трохи згодом — із молодого письменницею Деборою Фогель. Листи до них, написані у формі розлогих прозаїчних фрагментів, він у майбутньому переробить і зробить основою своєї першої книжки «Цинамонові крамниці» («Sklepy cynamonowe», 1934; самі листи не збереглися). У 1933 р. під час чергового приїзду до Варшави Шульц випадково познайомився з уже відомою письменницею Зоф'єю Налковською, котра допомогла йому видати цю книгу. Дебютант несподівано став сенсацією сезону. Його оповідання почали з'являтися у столичних польських журналах і викликали

критичні дискусії. «Ліві» критики дорікали йому за «деструктивну тенденцію», «правих» непокоїло його єврейство, але більшість розуміла, що в польській літературі з'явився своєрідний і талановитий письменник. Із ним почали листування визначні представники польської культури та молоді митці: Станіслав Ігнаці Віткевич, Юліан Тувім, Вітольд Гомбрович, Тадеуш Бреза.

У 1935 р. журнал «Студіо» організував дискусію про художню манеру Шульца у формі відкритих листів до нього В. Гомбровича та С. І. Віткевича. Шульц скористався можливістю особисто сформулювати основи поетики «Динамонових крамниць»: *«Я вважаю «Крамниці» автобіографічним романом. Не лише тому, що він написаний від першої особи і що в ньому можна вглядіти певні події та переживання з дитинства автора. Вони є автобіографією, або радше духовною генеалогією... позаяк виказують духовний родовід аж до тієї глибини, де він поринає в міфологію, губиться в міфологічній маячні. Я завжди відчував, що коріння індивідуального духу, вловлене достатньо далеко вглиб, губиться в якомусь міфічному маточнику. Це остаточне дно, поза яке вже годі вийти»*¹⁷¹.

Наступного після дискусії року в програмному есеї «Міфізація реальності» (1936) Б. Шульц розвинув ідеї поетики міфізування і зробив їх основою своєї концепції літературної творчості. Продовжуючи лінію філософствування Мартіна Гайдеггера, він шукав зв'язку між причинно-наслідковістю у дійсності та законами поетичної мови. Як митець, Б. Шульц формувався під впливом філософських ідей К. Г. Юнга та творчості Франца Кафки. Слово у дрогибицького письменника стає носієм першоміфу, у зв'язку з цим мету поезії він бачив як розкриття основ буття, схованих у слові, як повернення до джерел слова та життя.

Після виходу «Динамонових крамниць» Шульц пережив найдіяльніші роки свого життя: працював над другою прозовою книгою — «Санаторій під клепсидрою» («Sanatorium pod klepsydrą»), спільно зі своєю нареченою Юзефиною Шелінською (ймовірно, прагнучи заохотити її до літературної праці) перекладав «Процес» Ф. Кафки, з котрим його пізніше порівнюватимуть. Утім, історія стосунків із Ю. Шелінською, багаторічні заручини і, врешті, роз-

¹⁷¹ Шульц Б. Книга листів / уклад і підгот. до друку Єжи Фіцовський; пер з польськ. Андрій Павлишин. Київ: Дух і Літера, 2012. С. 89.

рив стосунків дивовижно схожі на роман Ф. Кафки із Феліцією Бауер. У 1937 р. вийшов «Санаторій...», і ця подія завершила короткий період творчих успіхів та сподівань Бруно Шульца. Його намагання видати книги в Європі, в Італії та Франції, організувати персональну художню виставку в Парижі виявилися невдалими. Особисті негаразди митця розвивалися паралельно з трагічними європейським подіями: у вересні 1939 року спалахнула Друга світова війна, незалежна Польща була зруйнована.

На початку 1939 р. у письменника розвинулася депресія, а 1 вересня Німеччина напала на Польщу, і період відносно спокійного життя закінчився: Б. Шульц пережив у Дрогобичі прихід і відхід нацистських та радянських військ. Дрогобич двічі переходив із рук у руки — спочатку його окупувала німецька армія, потім «визволила» радянська. У короткий період радянської влади Шульц устиг відчутти її похмурий абсурд: його змусили намалювати портрет Й. Сталіна і велике полотно «Звільнення народу Західної України», а потім арештували й допитували в НКВС за використання у картині блакитного та жовтого кольорів, що, мовляв, було проявом українського націоналізму. У липні 1941 р. Дрогобич захопили німці, й останні півтора року свого життя Шульц, виснажений фізично і психічно, провів у гетто та в листопаді 1942-го трагічно загинув від кулі німецького офіцера.

Незадовго до загибелі письменника, його «покровитель» під час німецької окупації, гестапівець Фелікс Ландау доручив Шульцові розписати кімнату для своїх малолітніх дочки й сина (замовник «платив» продуктами, що ними Шульц мусив годувати сім'ю сестри, у родині якої жив). Бруно прикрасив стіни дитячої казковими персонажами: принцеса, лицар на коні, гномики, карета з візником... На початку листопада 1942 року всіх євреїв Дрогобича переселили до гетто. Шульц вирішив тікати; з ініціативи Зоф'ї Налковської він отримав від варшавських друзів гроші та фальшиві документи. 19 листопада 1942 р., маючи потрібні «арійські» документи, Бруно Шульц збирався покинути Дрогобич. Проте того самого дня, пізніше названого «чорним четвергом», у гетто виникла стрілянина, під час якої Бруно був убитий на вулиці шарфюрером СС Карлом Гюнтером, який убив свою жертву двома пострілами в голову. Що сталося з тілом убитого — невідомо.

Майже 60 років розписи у «віллі Ландау» залишалися легендою. На теренах сплюндрованої війною та повоєнною радянською окупацією України про них ніхто не дбав, у роки незалежності ніхто не шукав. І ось наприкінці першої декади лютого 2002 року в одному із приватних помешкань Дрогобича німецькі кінодокументалісти на чолі з Беньяміном Гайслером знайшли «казкову кімнату» «вілли Ландау». А на початку 3-ї декади травня понад половину цих зображень було демонтовано і нелегально вивезено за межі України представниками єрусалимського Інституту Голокосту «Яд Вашем» (власникам квартири заплатили мізерну суму, яка для них, мабуть, здавалася достатньою винагородою, оскільки в їхніх очах ці малюнки на стінах не мали жодної вартості). Емісар «Яд Вашем» Марк Шрайберман, який вивіз фрески, ще раніше мав проблеми з українською митницею. Його вже затримували при спробі вивозу з України історико-культурних експонатів. Згідно з українським законодавством, розписи є власністю держави, навіть коли господарі є власниками приватизованої квартири. Однак у корумпованій бідній країні такі оборудки стали можливими — дипломатичний скандал між Україною та Ізраїлем скоро зам'яли і поспішили забути.

Сьогодні Б. Шульца вважають одним із тих митців світу, які не лише відобразили дух сучасної їм доби, але й своєю творчістю сприяли формуванню нової гуманітарної стратегії. Ідея міфологізму, відроджена в кінці XIX століття творчістю Фрідріха Ніцше та Ріхарда Вагнера, у XX столітті стала однією з провідних категорій культури. Проза Б. Шульца звернена не стільки до особистої біографії чи історії, скільки до інтерпретації вічних образів, що закладені в основу біблійного міфу. Художник втік у свою уяву, магічно володіючи даром за допомогою слова й олівця витворювати химерний світ. Він завжди був переконаний, що серед усіх цінностей земного життя найбільшу вартість має духовний світ людини. Як зберегти напружене духовне життя, якому завжди стоять на перешкоді тривіальні життєві обставини і загрожує депресія та меланхолія? У його творах та листах відкривається лише частина того айсберга, яким було внутрішнє життя митця.

Основна частина малярської спадщини Б. Шульца — графіка. У своїх графіках він внутрішньо, можливо, найближчий до «Кап-ричос» Гойї. Сон розуму, вивільнена підсвідомість, розмиті рамки

між уявою та реальністю — ось характерні ознаки, притаманні художній творчості Шульца. Вони присутні і в роботах його сучасника Станіслава Ігнаці Віткевича та цілого ряду художників експресіоністського напрямку — Егона Шиле, Альфреда Кубіна. Сам Віткаци бачив приналежність Шульца як графіка до «демонологів». І справа тут не в демонічних персонажах, а в тому темному тлі, яке ховається на самому дні людської душі і крізь яке, лише завдяки значним зусиллям волі й роботі самої душі, проростають інші, гуманістичні почуття. Найвідоміший цикл Шульцевих рисунків — «Ідолопоклонна книга» — викликав у свій час різну реакцію: від визнання Б. Шульца як талановитого художника до звинувачень у порнографії (на виставці у Трускавці). Частина рисунків виконана олівцем, а частина важкою й рідковживаною технікою *clische-verre* (продряпування на засвіченому фотопапері).

Письменницька спадщина Б. Шульца невелика: окрім двох згаданих книг — «Цинамонові крамниці» та «Санаторій під клепсидрою», — збереглося декілька статей, рецензій і незакінчених начерків, а також частина листів. Рукопис написаного в кінці 1930-х років роману «Месія» зник або лежить в архівах КДБ (є відомості, що він перебував в архівах журналу «Інтернациональная литература» в Москві); загубилася й написана німецькою мовою новела «Повернення». Шульцеві картини олією знищено, крім однієї — «Зустріч», яка зберігається в Музеї літератури у Варшаві разом із частиною вцілілих малюнків.

«Цинамонові крамниці» і «Санаторій під клепсидрою» складаються з розділів-оповідань і є, по суті, єдиною оповіддю зі спільним сюжетом та системою персонажів. Це історія сім'ї крамаря Якова, вигадника й дивака, яку розповідає його син, історія хвороби та смерті батька і дорослішання сина. Дія відбувається в маленькому галицькому містечку, але книги Шульца аж ніяк не є оповіддю про конкретний час і місце. Єврейські мотиви — імена, окремі деталі побуту — постають у прихованій, непрямій формі. У гротескній постаті батька з «Цинамонових крамниць» суміщені риси містечкового єврея — самотнього мрійника, збирача непотрібних знань і відомостей — і продовжувача традицій єврейських праотців та пророків, про що свідчить ім'я героя — Яків. У багатьох творах зустрічаються образи та деталі, пов'язані зі гностицизм-

мом та кабалістичною традицією, котрі переосмислюються, вміщуються у «відчужені» смислові контексти. Фантасмагорична логіка Шульца не лише близька до творчості Кафки, але й випереджає чимало фантасмагорій Х. Л. Борхеса. Книги Шульца прочитуються як розгорнута метафора, есхатологічний апокриф про долю людства. Вихідним метатекстом для Шульца є Біблія, водночас в оповіді простежуються закономірності побудови архаїчних міфів.

Дія «Цинамонових крамниць», за властивим архаїчним міфам типом циклічного часу, розпочинається розділом «Серпень» і закінчується тринадцятим «несправжнім» місяцем, що трапився у *«той особливий рік-виродок»*. Оповідь могла би розпочинатися з будь-якого сюжетного епізоду, останній рядок книги — *«Кім умивався на осонні»* — виконує кільцеву роль кінця й початку. Незважаючи на аномалію тринадцятого місяця, світ «Цинамонових крамниць» відносно стійкий завдяки міфологічному підґрунтю, що гарантує захист від хаосу та руйнування випадковими силами. Натомість композиція «Санаторію під клепсидрою» набуває іншої, лінійної спрямованості. Відбувається нагромадження незаконірних, виняткових явищ: хвороба батька — деміурга міфологічного світу — робить цей світ ще більш дивним і катастрофічним. У гармонію старозавітної єдності вриваються ознаки відчуження, незахищеності, самотності, відбувається руйнування міфу і його трансформація у кафкіанський антиміф.

Час вироджується, вмирає головний герой, і закінчується діалог між батьком та сином, на якому ґрунтувався створений письменником Універсум. Провідна тема обох книг — ініціація чи народження духовної людини — втілюється через стосунки батька й сина. Природа буття, за Шульцом, діалогічна, й осягнення сином батька він розумів як осягнення істини та світу. Історичних катаклізмів, супутніх «сімейним» подіям у книгах, початку війни і за нападу Імперії їхні герої майже не зауважують. *«Війна з ким і за що?»* — дивується Юзеф (так звать героя-оповідача). Есхатологія у світі Шульца пов'язана не з крахом держав, а з кризою діалогу любові й відносин синівства з Богом. Релігійно-міфологічну цілісність Шульц вважав єдиною протипагою майбутньому трагічному існуванню роз'єднаних і знеособлених людей.

В Україні творчість Бруно Шульца вивчається віднедавна. Переклади робилися ще з 1980-х (Іваном Гнатюком, Миколою Яковиною, Тарасом Возняком, Андрієм Шкраб'юком, Андрієм Павлишиним, Юрієм Андруховичем) та опубліковані здебільшого в роки незалежності; сама їхня кількість за невеликий проміжок часу небувала для перекладацької й видавничої української практики і свідчить про особливий резонанс спадщини дрогобицького митця. Соціологічно-культурологічний аспект цього феномену, важливий з огляду на складність цілої культурної ситуації в українському суспільстві, коментує Тарас Возняк (книга есеїв та перекладів «Бруно Шульц. Повернення», 2012). Докладніше уявлення про обшир польських та світових шульцознавчих студій представляє Єжи Яжембський¹⁷².

Метою подальшої розвідки є визначення жанрової специфіки книг Бруно Шульца «Цинамонові крамниці» та «Санаторій під клепсидрою», аналіз їхньої поетики у фокусі жанрово-стильових ознак¹⁷³.

Найважливіша жанрова особливість епічних творів, як відомо, — сюжет. Із точки зору когнітивної поетики ознаками жанрової цілості є сюжетна нестійкість і фабульна інтеріоризація (процес створення образу дійсності). Саме ці якості притаманні й Шульцевій белетристичній спадщині. Сюжет чи, точніше, сюжети його творів настільки аморфні, розпливчасті й розтягнуті численними описами, що важко визначитись із відповіддю, є вони чи нема. Окремі частини у складі книг (оповідання? повісті? розділи роману?) важко відділити одна від одної — вони то продовжують попередній сюжет, безкінечно розвиваючи певні колізії, то варіюють одні й ті самі мотиви в описах.

Поява книг Б. Шульца в 1930-х роках свідчила про «маніфестацію права фрагментів, уламків, сміття» (за виразом дослідників модернізму) на повноцінне творення модерної польської прози сюрреалістичного кшталту. Деякі дослідники називають це жанром

¹⁷² Яжембський Є. Як читали і читають Шульца // Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі / за ред. Віри Меньок. Дрогобич: Полоністичний науково-інформаційний центр ім. Ігоря Менька Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка, 2008. С. 45-55.

¹⁷³ Дослідження було опубліковане: Колошук Н. Проблема жанрової цілісності у прозі Бруно Шульца // Бруно Шульц як філософ і теоретик літератури: Матеріали V Міжнародного Фестивалю Бруно Шульца а Дрогобичі / ред. Віри Меньок. Дрогобич: Коло, 2014. С. 433-452.

натюрморта — ідеться про живописну майстерність описів. Що ж до цілого тексту книг Шульца чи цілісності окремого розділу-оповідання у збірках, то явно переважає форма аморфна, фрагментована, ателічна (від грец. *telos* — мета, кінець; тобто позбавлена видимої мети, спрямування, кінця) й синтетична, котрій нема точних визначень у понятійному словнику традиційної літературної генології (теорії жанрів).

Модерна епоха розпочала трансформацію традиційних жанрових структур, що триває й досі. Як один із найоригінальніших новаторів художньої прози, Бруно Шульц у 1930-ті роки привернув увагу польських критиків та митців: його прихід у літературу прихильно чи й захоплено зустріли Віткаци, Зоф'я Налковська, Юліан Тувім, Вітольд Гомбрович, Тадеуш Бреза та інші, щойно з'явилися перша книга — «Динамонові крамниці» (1934). Друга й остання — «Санаторій під клепсидрою» (1937) — так само чи то збірка малої прози, чи то ціла автобіографічна повість з оповідань. До війни з'являлися у польській періодиці ще деякі оповідання та фрагменти, переклад Кафчиного роману «Процес» (виконаний Юзефиною Шелінською, якій Шульц допомагав, але під його ім'ям); відомо, що був начебто написаний роман «Месія», однак окрім того, що письменник над ним працював у кінці 1930-х, не знаємо нічого. Усе інше, крім деякої частини «дуже рясного» епістолярію, упродовж шістдесяти років розшуканого автором цього визначення — невтомним Єжи Фіцовським, так і не було знайдене.

Збережені Шульцеві літературні твори не піддаються однозначному жанровому визначенню. Найчастіше вживані щодо них позначення — «новели», «повісті», «автобіографічні повісті», «романи» (останнє часто вживається на біографічних інтернетних сайтах) — сприймаються за інерцією: треба ж якось позначити жанр при обговоренні художньої прози. Жодне не підтверджується безпосереднім враженням від тексту, бо тексти не відповідають параметрам традиційних жанрів. На тих же підставах їх можна назвати циклами ліричної прози, фрагментами, оповіданнями, «наче-романом» (Є. Фіцовський) тощо. До того ж, визначення «повість» стосується то цілої книги, то окремих її частин (наприклад, «Весни» зі «Санаторію під клепсидрою»). Сам Шульц, судячи з листів, вживав їх довільно.

Чи й варто так уже прискіпуватися до жанрових визначень? Адже кожен новий читач не зобов'язаний враховувати критичні смаки попередніх інтерпретаторів. Проте означення жанру таки важливе: як одне з найбільш тривких у мистецькій історії, воно найперше представляє текст читацькій увазі й відкриває двері до усвідомлення. «Є багато прикладів того, що через недостатню увагу до жанрових особливостей твору і дослідники, і критики ставили до нього невинуваті вимоги, давали невідповідну оцінку творові в цілому», — зауважила українська дослідниця генології Нонна Копистянська¹⁷⁴.

Найавторитетніший дослідник спадщини Б. Шульца Єжи Фіцовський схильний був уживати щодо літературного доробку свого кумира дещо високопарні перифрази: «Книга» (іноді «еретична Біблія»), «Автентик», «приватна міфологія» й навіть подекуди — «автобіографічна епопея»¹⁷⁵. Це спрацювало бездоганно: маленька спадщина «дрогобицького самітника»¹⁷⁶ наразі поцінується нарівні з Кафкою та іншими кумирами модернізму і привертає неабияку увагу наступних поколінь дослідників, перекладачів та всіх небайдужих цінителів¹⁷⁷. Щодо малярського доробку Шульца Є. Фіцовський писав: «Мало не вся пластична творчість Бруно Шульца є своєрідним автопортретом. Її особливий автобіографізм, перенасиченість винятковою, неповторною індивідуальністю творця, тематика та зумовлені вірою мотивації, — усе це призводить до того, що ми постійно маємо справу з різними версіями подоби автора, з усілякими варіантами його фізичного й духовного портрета»¹⁷⁸. Попри своє захоплення Шульцом, дослідник визнав, що авторська присутність у Шульцевій творчості «є мало не нав'язливою»¹⁷⁹. Це стосується й прози.

Дійсно: в обох книгах читаємо про того ж героя — Юзефа, туж саму родину — батько, мати, служниця Аделя, сестра, брат,

¹⁷⁴ Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів: ПАІС, 2005. С. 12.

¹⁷⁵ Див.: Фіцовський Є. Регіони великої ересі та околиці. Бруно Шульц і його міфологія / пер. з польськ. А. Павлишина. Київ: Дух і Літера, 2010. С. 427, 426.

¹⁷⁶ Там само. С. 77.

¹⁷⁷ Подібне враження від контрасту біографії і творчості Б. Шульца з їхньою посмертною рецепцією зауважив Владислав Панас в есеї «Бруно Шульц або інтрига Нескінченності» (у вказ. кн.: «Антологія наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі», 2008, с. 7-16).

¹⁷⁸ Фіцовський Є. Регіони великої ересі та околиці. Бруно Шульц і його міфологія. С. 418.

¹⁷⁹ Там само.

маленький племінник... Ті самі обставини життя родини та головні персонажі переходять з одного, умовно кажучи, оповідання-розділу в інше, із першої книги в другу. Хоча справжнє дрогобицьке родинне помешкання, сімейні клопоти, побут, рідні та знайомі були швидше податливим матеріалом для образних маніпуляцій творчої уяви, ніж реальним предметом зображення, котрий Шульців оповідач усіяко метафоризував, універсалізував, вибудовуючи індивідуальний міф окремої родини та власного дитинства. Не кажучи вже про відсутність єдиної фабули, сюжету, лінійного розгортання автобіографічних подій, які би їх пов'язували ще й з реальною історією, соціальною дійсністю Дрогобича на початку ХХ століття. Читач, не знаючи цих обставин від біографів, навряд чи вичитає їх із книг Шульца — отже, це аж ніяк не автобіографічна проза у звичному розумінні цього терміна. Однак вона надзвичайно яскравосуб'єктивна, розкриває читачеві світ головного героя-оповідача так, як не може того зробити жодна автобіографія *non fiction*.

Усе написане Шульцом-прозаїком є прямим чи опосередкованим письмом про себе і водночас не є автобіографічним жанром. Тут доречно було би порівняння з Кафкою — найбільш егоцентричним кумиром літературного модерну у ХХ столітті. І таке порівняння часто спадає на думку читачам і дослідникам (із цього виходили у своїх міркуваннях про знаменитого дрогобичанина Єжи Яжембський, Лайош Палфалві, Ева Курилюк, Юрій Покальчук¹⁸⁰ та чимало інших), але Є. Фіцовський рішуче відкинув імовірність подоби на тій підставі, що «фантазотворчість Шульца не вчиняє нової реальності поруч, незалежної від тої доступної повсякденному досвідові і розумінню. <...> Шульц — то будівничий дійсності-притулку, яка була чудовим «загостренням смаку світу»; Кафка — то мешканець і глашатай світу жаху, аскетичний пустельник, який очікує на диво справедливості, а воно так і не стається. Шульц — метафізик, одягнутий у все багатство барв; Кафка — містик у волосяниці довічних відречень. Шульц — творець і володар компенсаційного Міфу; Кафка — подібний до Сізіфа шукач Абсолюту. Шульц — марнотратний творець повсякденних Олімпів; Кафка — нотаріус всеосяжної Прірви»¹⁸¹.

¹⁸⁰ Див., напр., у вказаній «Антології наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі», 2008, с. 47, 143-148, 149-152, 153-154 тощо.

¹⁸¹ Фіцовський Є. Регіони великої ереси та околиці. Бруно Шульц і його міфологія. С. 72-74, 85.

А й справді: «...Шульца цікавить і зобов'язує апеляція до видимого світу»¹⁸², тому його світ — яскравий, чуттєвий, повний барвами і звуками — світ художника, котрий мислить пластичними образами, — такий приязний і бажаний реципієнтові. Світ почасти незрозумілий і хаотичний, однак далекий від похмурих абстракцій. Кафка, як відомо, жив переважно у світі своїх внутрішніх, невидимих зовні страхів, досить часто вони втілювалися в образи, ближчі за своєю природою до традиційних алегорій, котрі піддаються логічному аналізу. Через те ірраціональне у Кафки має значно ширше соціальне підґрунтя.

Про що ж ідеться в наративі творця «приватного дрогобицького міфу»? Часові параметри оповіді сповнені неймовірними переходами від уяви до реальності, з однієї пори року в іншу, подекуди навіть з одночасною їхньою тривалістю. Наприклад, в оповіданні «Динамонові крамниці» з першої книги йдеться про «весняну зиму» й «літній м'який сніг» якоїсь «невизначеної пори»¹⁸³. Так само невизначеними або непомітними чи фантастичними бувають переходи між порами дня — як-от у першому оповіданні «Серпень» у тій же книзі, де ніби вічно тривають «білі від жару, приголомшливі літні дні» й «суботні пополудні», коли герой іде з матір'ю на прогулянку. У наступних оповіданнях-розділах безкінечно триватимуть «хронічна сірість присмерку» («Навіженство») та зимові дні — «жовті, повні нудьги» («Птахи»). Тривалість часу оповідач здебільшого передає дієсловами, що означають повторювану дію, викликаючи відчуття марноти цього ніби безкінечного тривання: «Ті ранки повні були безладної крутанини, розволіклого шукання в різних шухлядах і шафах. <...> ...раптом проза їхніх розмов приводила одразу повний день, сірий і пустий вівторок, день без традиції і без обличчя» («Манекени»).

Однак цілий букет несподіваних часових метаморфоз у світі Шульцевої прози потребує окремого, докладнішого аналізу. Наразі важливо взяти до уваги, що жодну з частин — не то розділів, не то оповідань зі збірок — неможливо розглянути як окремий завершений часовий проміжок: час тече крізь їхні межі і повертає в

¹⁸² Там само. С. 418.

¹⁸³ Тут і надалі вказуємо сторінки за українським перекладом у книзі: Шульц Б. Цинамонові крамниці. Санаторій під клеписдрою / пер. з польськ. Андрія Шкраб'юка. Львів: Просвіта, 1995. 256 с. (Б-ка польськ. л-ри ХХ ст.).

русло вічного колообігу, з якого неможливо вийти, не зруйнувавши цей крихкий «міф дитинства» (такий перифраз прози письменника вже став загальноприйнятим серед дослідників). Отже, традиційні жанрові визначення «новела» чи «оповідання» (друга жанрова форма — вільніша й розкутіша за сюжетно-нараційною структурою та часопросторовими рамками) не відповідні цим текстам.

Просторові обриси *«нашого міста»* та недалеких околиць і таких же містечок теж сповнені фантастичних переміщень та перетворень¹⁸⁴. Під гіпнотичним впливом шульцівських описів площа чи вулиці рідного містечка здаються знайомими до дрібниць і водночас невпізнаними, ніби з дивних снів. Правомірним є висновок, що топоси Шульцевих творів архетипні: дім, сад, місто, ліс тут зустрічаємо саме в їхньому універсально-архетипному значенні, не кажучи вже про такий знаковий для модерного мистецтва архетип, як сновидний лабіринт (у титульному оповіданні-розділі *«Цинамонових крамниць»*). Те саме можемо сказати про архетипні значення часових топосів: пори дня / доби, сезони року й пори людського життя представлені у Шульца як метафори, а не як конкретні моменти чи тривалість у буденному, банальному значенні.

Сюжет чи, точніше, сюжети Шульцевих творів неможливо переказати, вони перевантажені описами. Є навіть описові повтори: наприклад, у першій книзі портрет батька з *«Трактату про манекени. Продовження»* до деталей повторений далі, у титульному розділі *«Цинамонових крамниць»* (*«Борода його дивно з'їжачилася, віхті й пензлі волосків, що вистромилися з бородавок, з перчиків, з дірочок у носі, нашорошилися на своїх корінчиках»*; *«Обличчя його й голова заростали в той час буйно і дико сивим волоссям, яке незугарно стирчало віхтями, щетиною, довгими пензлями, вистромленими з бородавок, з брів, з дірочок у носі...»*), — що було би доречно, якби йшлося про окремі оповідання. Але ж, зрештою, вони з'являлися на світ окремо...

У книзі *«Цинамонові крамниці»* п'ятнадцять складових — оповідань чи новел — не пов'язані єдиним способом оповіді: один

¹⁸⁴ Єжи Свенх зауважив, що, змальовуючи свій край, міфічним уособленням якого для нього безперечно була зникла цисарська Австро-Угорська імперія, Б. Шульц «більше зацікавлений його периферіями, кресами, чимось, що відмежує його від світу, аніж самим центром» (див. статтю Є. Свенха *«Шульц — галицький письменник»* у вказ. *«Антології наукових матеріалів трьох міжнародних фестивалів Бруно Шульца в Дрогобичі»*, с. 59). Головний образ-локус — «сумні містечка» — вітлоє рідне, тоді як усе поза ними — чуже [там само, с. 61].

і той же оповідач говорить то «я» / «мій», то «ми» / «наш» (і т. д. за парадигмою), але «ми» може означати і членів родини — в оповіданнях «Навіженство», «Манекени», усіх трьох «Трактатах...», «Таргани», і шкільних друзів чи ровесників — як у титульному оповіданні або в «Панові» («*Ми, хлопчачки... висунули тяжку замшліу дошку...*»), і невизначених чи загалом усіх мешканців міста — у «Вулиці Крокодилів». Сюжетно перші сім складових першої книги, від «Серпня» до третього «Трактату про манекени...» характеризуються тим, що жодна з них не становить цілісного епізоду з чітко визначеними кульмінацією та розв'язкою дії, притаманними класичній новелі, не дають поокремо й повного уявлення про образи героїв чи ситуацію (що притаманне оповіданню навіть при відсутності класичних ознак новели: лаконізм, економність та точність зображально-виражальних художніх засобів), однак разом складають своєрідну мозаїку життя родини героя-оповідача в «*тих сумнівних, ризикованих і двозначних регіонах, які ми назвемо тут коротко регіонами великої єреси*» («Манекени»), об'єднані у прозору цілість низкою метаморфоз образу батька — «*надхненного єресьярха*» («Трактат про манекени, або друга Книга Буття») — як історія його «занепаду».

Наступні три складові — «Німрод», «Пан» та «Кароль» — за сюжетно-композиційною структурою читаються як ліричні новели, котрі доповнюють окремими штрихами картину дитинства героя-оповідача, проте поодинці можуть сприйматися як завершені й самостійні (показово, що Т. Возняк обрав для свого перекладу саме такі цілісні / сюжетно завершені частини¹⁸⁵). За ними у Шульца вміщене оповідання, яке дало назву першій книзі, — про блукання героя фантастичним нічним містом. Воно швидше нагадує сон з несподіваними «змінами декорацій», проте оповідач так і залишає читача в полоні ілюзії, що це один з етапів «занепаду» в батьковій історії: «*В період найкоротших, сонних зимових днів, угорнених з обох боків, від ранку і від вечора, в хутрянні опушки присмерків, коли місто щораз глибше розгалужувалося в лябінтинти зимових ночей, насилу прикликуваних коротким світанком до опам'ятання, до повернення, — батько мій був уже занпащений, запроданий, запри-*

¹⁸⁵ Див.: Возняк Т. Бруно Шульц. Повернення: [есеї, переклади]. Львів: [Незалежний культурологічний журнал «f» у співпраці з видавництвом «Центр Європи»], 2012. 218 с.

*сяжений тамтій сфері» («Динамонові крамниці»)). А чотири наступних розділи-оповідання повертають до вже відомих читачеві часових катаклізмів та гротескних метаморфоз «*ересіарха*» Якуба. У наступній «*Вулиці Крокодилів*» занепад розповзається цілим містом: «*Вулиця Крокодилів була концесією нашого міста на користь новочасности і великоміського зісуття*». У «*Тарганах*» стається ганебне перетворення батька на комаху, однак у «*Віхолі*» він знову керує своїми помічниками у крамниці, а в завершальній «*Ночі Великого Сезону*» вступає в нову фазу своєї метафізичної богоборні й після поразки повертається до все тієї ж крамниці: «*Я бачив сумне повернення мого батька*».*

Ще примхливіші злами й повороти обірваних та несподівано продовжених сюжетних ліній можна простежити у книзі «*Санаторій під клепсидрою*». Серед невеликих розділів-оповідань (усіх 13) є об'ємніша частина — «*Весна*», яку коментатори називають «*повістю*». Однак і з першою книгою новий цикл об'єднано місцем і часом, усе тим же стрижневим сюжетом — «*приватним міфом*» родини, образами тих самих персонажів. Додаються також чимало нових — переважно «*диваків... щільно замкнутих у рамках власної екзистенції*» (Єжи Свенх¹⁸⁶), але не змінюються принципи їх зображення, головний з яких — опора на архетипне значення.

Чимало дослідників зауважують «*пропуски*» та «*розриви*» в поетиці Шульца як знакові елементи, котрі визначають текст як чернетку, начерк, свідоме авторське уникання цілісності й довершеності — як вияв заперечення гармонії Творця зі світом, усупереч видимій ідилії провінційного існування. Чернетка / начерк / фрагмент замість бажаної і декларованої попередниками (представниками класичних епох) довершеності — відома ознака модерністських арт-проектів. Тобто за жанровою ознакою Б. Шульц — показово модерний митець.

Проте модерна природа творчої індивідуальності, мистецького стилю широко розмаїта, адже модернізм — це сукупність більш і менш потужних напрямків та стилів, котрі формувалися й виявляли себе, полемізували й занепадали в епоху модерну (міжвоєнний період, як відомо, нинішні дослідники називають «*високим модернізмом*»). Отже, варто уточнити: за індивідуальним стилем

¹⁸⁶ Свенх Е. Цит. праця. С. 68.

Б. Шульц — яскраво виражений сюрреаліст. Тут цілком можна погодитися з Марією Моклицею, котра обґрунтовує цю тезу, спираючись на аналіз психологічного типу митця, виявленого у природі образотворення, вираженні суб'єкта — авторського «я», вживанні тих чи інших стильових засобів. Основна характеристика сюрреалістичного стилю, яка об'єднує велике коло видатних митців у різних країнах і регіонах (а загалом сюрреалістичний напрям представляє чи не найбільше розмаїття яскравих творчих індивідуальностей, порівняно з іншими напрямками модернізму) — індивідуальне міфотворення як вічний пошук альтернатив реальному світові. У стильовій палітрі поетичних засобів письма це передусім звернення до образів-архетипів та їхнє індивідуальне, неповторне втілення й метаморфози.

У жанровій формі сюрреалісти теж виявляли яскраву індивідуальність. Митці з групи Андре Бретона, як відомо, експериментували з «автоматичним письмом» — навмисне позбавленим логіки й чіткої синтаксичної структури «письмом під диктовку позасвідомого»¹⁸⁷. Прикладом експерименту є й проза Б. Шульца, адже його манера геть особлива — письмо синтаксично розлоге, ніби «гіллясте», з численними описами-відгалуженнями від стрижня нарації — сюжету. Ці чуттєво виразні описи — прикметна ознака шульцівського стилю в усіх частинах-розділах, як у першій, так і в другій книзі, — за визначенням Дороти Корвін-Пйотровської, у них зливаються «реальність, уява, пам'ять і сон»¹⁸⁸. У безкінечному перетіканні одного опису в інший сюжети виглядають дискретними, ледь окресленими, завершення кожної окремо взятої частини книги ніби й не передбачається — так само не обов'язковим є розміщення частин, їхня послідовність. Деякі дослідники називають це жанром натюрморту — ідеться про живописну майстерність описів (на рівні первісного мовленнєвого жанру — за М. Бахтінім).

Отже, жанрологічне дослідження книг шульцівської прози дає підстави віднести його до митців-сюрреалістів, хоча напрям сюрреалізму (навіть угруповання) у міжвоєнній польській літера-

¹⁸⁷ Див.: Вирмо А., Випно О. Мэтры сюрреализма: пер. с фр.; [компактэнциклопедия]. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. 288 с.

¹⁸⁸ Корвін-Пйотровська Д. Проблеми поезики прозового опису / пер. з польськ. Зоряна Рибчинська. Львів: Літопис, 2009. С. 52.

турі не був сформований чи, принаймні, не був декларований¹⁸⁹. Судячи з огляду Є. Яжембського, польські дослідники в цьому питанні розходилися¹⁹⁰.

У спадщині Шульца особливе місце відводять його листам. Є. Фіцовський називав їх геніальними й відніс до кращих здобутків польської епістолографії: «...Шульц був одним з останніх у Польщі видатних представників епістолярного мистецтва»¹⁹¹. Важливо, що чіткої жанрово-стильової межі між художньою прозою Шульца і паралітературною листовною спадщиною провести неможливо; біографам відомо (передусім доведено Є. Фіцовським), що опубліковані книги з'явилися завдяки листам, буквально відгалузилися від них у вигляді «наче-листів»¹⁹², у моменти творення були адресовані конкретним адресатам — рано померлому Владиславу Ріффу, Деборі Фогель, згодом С. І. Віткевичу й багатьом іншим, із ким Шульц невтомно вів діалоги зі свого дрогобицького провінційного затишку¹⁹³. Від листів художня проза не відрізняється ні стилем, ні образною метафорикою, ні навіть гротескною подекуди міфологізацією¹⁹⁴.

Прозова форма у Шульца плинна, невловима й аморфна, як і той матеріальний чуттєвий світ, чії метаморфози він так неповторно показав. Єдиним центром цієї аморфної форми, коли вона на очах у читачів формується як цілість — чи то розділ-оповідання, чи то книга з розділів-оповідань, — її сюжетним стрижнем виглядає суб'єкт-наратор, теж багатоликий, вловлюваний увагою читача на стадії різних вікових періодів, у різних психологічних станах.

Жанрово-стильова природа шульцівського тексту (із притаманним йому суб'єктивізмом, відсутністю й натяку на історизм, претензією на елітарність, герметизмом форми) цілком відповідна запитам і пошукам багатьох митців модерної епохи. Це й пояснює успіх першої книги нікому не відомого прозаїка-провінціала при її появі у знаних на той час польських письменників — серед них більшість теж були сміливими новаторами й експериментаторами:

¹⁸⁹ Див.: Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne / Instytut Badań Literackich PAN. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. 597 s. (Wielka Historia Literatury Polskiej).

¹⁹⁰ Див. указ. пращо Є. Яжембського, с. 49-50.

¹⁹¹ Фіцовський Є. Регіони великої ереси та околиці. Бруно Шульц і його міфологія. С. 76.

¹⁹² Там само.

¹⁹³ Див.: Там само. С. 56-64.

¹⁹⁴ Там само. С. 57.

Віткаци, Ю. Тувім, В. Гомбрович тощо. Звідси й враження про відсутність у творчій біографії дрогобичанина учнівського періоду — насправді можемо говорити про латентний / прихований період учнівства в епістолярній спадщині.

Цілковита елітарність здатна привертати увагу не лише знавців, а й епігонів, які претендують на певне становище в рядах авангарду; отож показово, що у Шульца одразу з'явився такий адепт — Казимир Трухановський, із числом книгою (K. Truchanowski, «Arteka pod Słońcem» — Warszawa, 1938) Є. Фіцовський у 1960-х роках мусив робити ретельне порівняльне зіставлення, щоби довести переваги оригіналу і вторинність та маловартісність наслідування¹⁹⁵. Однак далеко не всім, як визнав дослідник, цей результат був очевидним. Він може здаватися остаточним лише за умови, що до уваги береться єдиний критерій мистецької вартості, піднятий на щит світовим авангардом у ХХ столітті, — оригінальна новизна.

Наостанок згадаємо про ставлення до Б. Шульца в роки радянської окупації Галичини (з вересня 1939 року до червня 1941-го та повоєнний час): «Тогочасна культурна політика, обмежена культом особи та загострена міркуваннями актуального політичного становища, не терпіла шульцівського **жанру**, такого формально далекого від обов'язкової моделі популярної літератури, такого непридатного для виконання нагальних агітаційно-політичних потреб моменту», — писав Є. Фіцовський¹⁹⁶ [виділення моє — Н. К.]. Чогось іншого годі було й чекати, і справа не стільки у віддалі від Шульца — польського митця-авангардиста — до радянських застиглих жанрових моделей, а в тому, що Шульцева творчість була далека від вимог соцреалізму як за формою, так і змістом. Вона була елітарна, розрахована на цінителів і посвячених, — звідси те іноді інтимне звернення до читачів, той архетип сакральної чи еретичної Книги, який Шульц так охоче обігрував. Наприклад: *«Для мене це просто Книга, без жодних визначень і епітетів, і в цій стриманості й відмежованості є безпорадне зідхання, тиха капітуляція перед неохопністю трансценденту, адже жодне слово, жоден натяк не зможе засяяти, запахнути, пробігти тим дрозем перестраха, прочуттям тої речі без назви, сам перший по-*

¹⁹⁵ Там само. С. 386-403.

¹⁹⁶ Там само. С. 95.

смак якої на кінчику язика перевершує всі ступені нашого захвату» («Книга» — початкове оповідання другої збірки).

Сучасна когнітивна жанрологія визнає комунікативну природу жанрів, відкидаючи їхнє розуміння як «суму правил» чи певний канон / шаблон. Жанр визначається не як відповідність певним готовим ознакам, а як їхня плинність — як діалогічна структура, котра проявляється у взаємодії автора з читачем і з попередниками в літературній традиції, при зіставленні старих канонічних форм якогось жанру та його новітніх утворень. Причетність твору до традиції того чи іншого жанру крок за кроком проступає в комунікативному акті прочитання. Такий діалог зумовлює у творі проявлення більшої частини закладених у ньому сенсів. Здатність читача до креативного співвіднесення нового жанру / тексту з попередніми — це суто когнітивна здатність, частина понятійного процесу¹⁹⁷. Жанрова структура прочитується як певна модель, побудована на основі читацького знання патернів (патерн — це «зразок», «модель», «конструкт», «образ», тобто слід у пам'яті реципієнта від зустрічей з іншими текстами, інформація про інші жанрові моделі). Будь-який жанр є сумою патернів, узгоджених за певним типом зв'язків та виструнчених на певний кшталт. Якийсь патерн завжди відчувається як домінуючий. Чисельність варіантів групування патернів у конкретній структурі тексту вирахувати неможливо внаслідок імовірності часткового їх відтворення. До того ж патерни мають здатність актуалізуватися в пам'яті цілком навіть тоді, коли покликається до життя якась частина¹⁹⁸. Таким чином, «жанровий патерн — це концептуально зумовлена смислоструктура когнітивної моделі жанру, яка представляє тенденцію його формота змістотворення і не є завершеним трафаретом»¹⁹⁹. Патерн — свого роду реальний зразок, який не відтворюється в тексті, але впливає і на його творця, і на реципієнта.

У белетристичній прозі Бруно Шульца зустрічаємося з патернами новели / оповідання, повісті, циклу оповідань, автобіографії, тобто з їхніми плинними, індивідуально-вишуканими інтерпретаціями зразків, котрі ніколи не застигають, не повторюються і дають

¹⁹⁷ Див.: Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поезика: монографія. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. С. 32-37.

¹⁹⁸ Див.: Там само. С. 50-54.

¹⁹⁹ Там само. С. 55.

митцеві можливість експериментувати щоразу, коли він береться за перо. Оригінальна комбінація традиційних форм, їхня довільна трансформація й визначає читацьке розуміння цілого тексту, формує уявлення, що «кожен шматок творчості [Б. Шульца — Н. К.], хоч як би був розірваний і розкиданий, прагне до інтеграції у повній, змістовій цілісності»²⁰⁰.

Отже, оскільки жанрова структура визначається факторами смислопороджуючими, а не лише формальними, прозові твори Бруно Шульца однозначно віднести до традиційних жанрів новели, оповідання чи повісті та роману неможливо. Їхніми основними жанротворчими чинниками є міфологеми як трансформовані в літературі та в часі архетипи.

Жанрова форма у прозі Шульца — відкрита як у сенсі творення, так і для сприймання, вона потребує читацьких зусиль для подолання невидимих перепон між суб'єктом мовлення та адресатом.

Контрольні питання:

- Чому «відкриття» Б. Шульца стало сенсацією для польської міжвоєнної літератури?
- Чому після Другої світової війни довелося вдруге «відкривати» спадщину цього митця? Хто це зробив?
- До якого напрямку / течії можна віднести прозову творчість Б. Шульца?
- Чи виявилася у прозі Б. Шульца суспільна сторона дійсності, позиція митця?
- Яке значення мають листи цього письменника?
- У чому проявлявся авангардизм творчості Б. Шульца?
- Чи пов'язані малярська та літературна творчість дрогобицького митця?
- Які архетипні образи можна побачити в книгах Б. Шульца?
- Чи пов'язані вони з національним змістом? Із яким національним ґрунтом найтісніше пов'язаний Шульц-митець?
- Чи існує зв'язок між автобіографічними книгами Шульца та українською культурою?

²⁰⁰ Панас В. Цит. праця. С. 13.

Розвиток модерної літератури поза європейським світом (США та Японія)

1. Період американського «літературного ренесансу» модерної доби. Лірика Р. Фроста

* Культура США у першій третині ХХ ст. Американський «літературний ренесанс» як культурний злам на межі століть: формування оновленої / постромантичної поетичної парадигми, актуалізація перекладів, «маленькі журнали», «нова критика». * Динаміка літературного процесу в 1920-х рр.: феномен «утраченого покоління»; екзистенціалізація індивідуалізму. Авангард в американській культурі (Езра Паунд та імажисти, Томас Стернз Еліот, Гертруда Стайн, Едвард Каммінгс). * Динаміка літературного процесу в 1930-х рр.: політизація літератури, пошук епічних форм, рух від натуралізму до постнатуралізму (Шервуд Андерсон, Джон Стейнбек). * Роберт Фрост: нарис творчого шляху, особливості поетичного бачення природи.

Найважливіші суспільні події, котрі визначили політичну й культурну історію США у першій половині ХХ ст., — це дві світові війни (у Першій світовій війні США брали участь із 6 квітня 1917 р., у Другій — після нападу військово-повітряних сил Японії на військову базу Перл-Гарбор на Гавайських островах 7 грудня 1941 р.), так званий «сухий закон» із 1919 року (прийнятий за президентства Вудро Вільсона) та «велика депресія» — економічна криза, що почалася з обвалу нью-йоркської біржі 24 жовтня 1929 року. Важливе значення мав також спрямований на подолання кризи «новий курс» президента Франкліна Делано Рузвельта (1882-12.04.1945; строк президентства — 1932-1945; єдиний, хто був президентом США більше двох термінів, переобирався в 1936, 1940, 1944 рр.).

Прийнятий демократами «сухий закон» упродовж 1920-х рр. спричинився до фінансових спекуляцій, створення тіньових капіталів, зростання злочинності та цинічного ставлення до законності. Ця епоха увійшла в історію американської культури як епоха нуворишів-скоробогатків, гангстерів, моди на чарльстон, кокаїн, ко-

роткі жіночі зачіски та сукні, на кіно та нові розваги — «епоха джазу» (за визначенням Ф. С. Фіцджеральда).

У міжвоєнний період у США змінилося 5 президентів, із них демократ Франклін Рузвельт посідає особливе місце: його політична кар'єра пов'язана із так званим «новим курсом». Завдяки йому вдалося подолати катастрофічне безробіття та пауперизацію значної частини суспільства.

Політизація американського суспільства в 1930-ті рр. пов'язана не лише з наслідками депресії (показаної, зокрема, у творах Джона Стейнбека та Ерскіна Колдуелла), остаточний вихід з якої почався лише з наближенням Другої світової війни та зростанням оборонних замовлень у 1939-1940 рр., але й із міжнародними подіями: індустріалізація та колективізація в СРСР, прихід до влади Гітлера в Німеччині, захоплення частини Китаю Японією тощо. У самих США поширювався профспілковий рух, зростав інтерес до марксистських та троцькістських ідей, тому 1930-ті в американській суспільній історії незрідка називають «червоними». Після підписання Мюнхенської угоди (1938) та вбивства Л. Троцького в Мехіко-Сіті (1940) лівий рух у США різко пішов на спад. Звідси принципове небажання багатьох американських письменників (наприклад Дж. Стейнбека, Е. Гемінгвея) бути політично «ангажованими».

Важливою є та обставина, що на початку ХХ ст. США стали претендувати на становище провідної країни Заходу, хоча американська культура (зокрема література) аж до Першої світової війни залишалася провінційною, розвивалася в традиції так званого «джантільного» / «рожевого» або «ніжного» реалізму, традиція якого складалася ще в останній чверті ХІХ ст. (після громадянської війни 1862-1867 рр.) під впливом епігонського романтизму. Перша світова війна показала, що література США потребує радикального оновлення, адже з відходом покоління, до якого належали Марк Твен (1835-1910), Вільям Дін Говеллс (1830-1920) та Генрі Джеймс (1843-1916), котрий давно жив в Англії, сили американської літератури були на грані виснаження. У середині 1910-х рр. вона опинилася на перепутті: у своїх кращих проявах давно вже не була пробританською, провікторіанською, пуританською (про це свідчили опубліковані в кінці 1890-х — у 1900-х рр. твори Теодора Драйзера, зокрема романи «Сестра Керрі», 1900 р., та «Дженні Гергард»,

1911), однак не була позбавлена деякої фальшивої наївності, і на фоні красного письменства Старого Світу, де вже давно було перейдено натуралізм у його програмному варіанті (школа Е. Золя), виглядала хоча й яскравою завдяки національному колоритові, однак дещо еклектичною, а незрідка й старомодною (зокрема щодо принципів наративної композиції та прийомів психологізму).

У тій сфері американської літератури, яка була видима тодішній американській публіці й визнана нею, переважало епігонство: «Спроквола доцвітали запізнілі квіти іншої, відшумілої літературної епохи», — писав про цю ситуацію російський літературознавець-американіст Олексій Зверев²⁰¹. «Жерцями» американської поезії й естетичних смаків були пізні романтики Ральф Волдо Емерсон (1803-1882), Генрі Лонгфелло (1807-1882), Генрі Дейвід Торо (1817-1862). Америка довго не хотіла визнавати нині славетного Волта Вітмена (1819-1892) за свого співця. Імена тодішніх поетів-новаторів, як-от наразі знаменитої «пресимволістки» Емілі Дікінсон (1830-1886), публіці були невідомі: її ліричну спадщину «відкрили» посмертно й уперше надрукували (із численними помилками та спотвореннями) в 1912 р.; науково виважене видання творів у трьох томах (понад 1800 віршів!) з'явилося в 1955 році. Учасник Громадянської війни Сідні Ланір (1842-1881), створивши цикл про «реконструкцію Півдня», в якому одверто показав бенкет спекулянтів-стерв'ятників (цикл «Дні стерв'ятників», 1868; опубл. значно пізніше), засунув його в шухляду свого письмового столу, опублікувавши 2 з шести віршів; успіх йому приніс вірш «Болота Глінна».

Продовжуючи розпочату ще в кінці ХІХ ст. полеміку з пуританською традицією «благопристойності», натуралістична література / проза США в особі Френка Норріса (1870-1902), Стівена Крейна (1871-1900) і, передусім, Теодора Драйзера (1871-1945), чий останній роман «Американська трагедія» побачить світ у 1925 р., на початку ХХ ст. ще не знаходила ту стилістичну формулу «американськості», котра би дозволила їй перекинути місток від рідного до вселюдського та реалізувати завдання, що співвідносилися би за масштабом з романтизмом Едгара По, Натаніела Готорна, Германа Мелвілла, Генрі Лонгфелло, Волта Вітмена. У середині

²⁰¹ Див. передмову до антології: Поезія США: сб.; пер. с англ. / сост., вступ. стаття, комент. А. Зверева. Москва: Художественная литература, 1982. С. 21.

1910-х рр., не зважаючи на енергійні заклики тих американських ідеологів культури (Генрі Менкен, Ван Вік Брукс), котрі обстоювали національну самобутність літератури та її звільнення від пуританських заборон, прихід у літературу цілої когорти нових талантів (Едвін Робінсон, Едгар Лі Мастерс, Роберт Фрост, Езра Павнд, Юджін О'Ніл та ін.) був непередбачуваним. Тому й назвали нову епоху (1910-1930-ті) «поетичним ренесансом».

Американський літературний ренесанс, що його один із сучасників назвав другим після романтизму розквітом культури США, стосується не лише поезії, а й прози, драматургії, театру та загалом гуманітарного знання. На противагу позитивістському та вульгарно-соціологічному літературознавству, котре на новий кшталт ставало популярним у Старому Світі, в Америці під впливом Томаса Стерна за Еліота та Айвора Річардса виникла така важлива для західної літературознавчої традиції формалістична «нова критика», пов'язана з іменами Джона Кроу Ренсома, Аллена Тейта, Клінта Брукса. Американська література в цей період дістала визнання у європейських письменників (напр., Ж.-П. Сартр високо цінував Дос Пассоса, Гемінгвея, Фолкнера; Г. Гессе — Томаса Вулфа) і до середини ХХ ст. стала важливим фактором світової словесності та культури. Це підтверджено цілою серією Нобелівських премій: Сінклер Льюїс (1885-1951) отримав її у 1930 р., Ю. О'Ніл — у 1936 р., В. Фолкнер — у 1950-му, Е. Гемінгвей — у 1954-му, Дж. Стейнбек — у 1962-му і т. д. Про ситуацію «прориву» американської культури влучно сказав Сінклер Льюїс: «Ми вириваємося зі задушливої атмосфери добропорядної, поміркованої та неймовірно сірої провінційності. У нас є письменники, котрі пишуть такі пристрасні й дійсно художні книги, що я із сумом відчуваю себе надто старим, щоби бути серед них... Я вітаю їх і радю, що мені близька їхня одвага дати Америці... літературу, гідну її величі»²⁰².

Серед великої кількості пояснень злету американської культури варто вказати й на те, що вона стихійно запропонувала порівняно нове трактування спільного для Заходу культурологічного здвигу — того, який пояснює, чому так болісно «західній» людині,

²⁰² Цит. за: Писатели США о литературе: пер с англ.; в 2 т. / сост. А. Н. Николюкин. Москва: Радуга, 1982. Т. 1; Венедиктова Т. Д. Обретение голоса: Американская национальная поэтическая традиция. Москва: Лабиринт, 1994. 152 с.

Гамлетові епохи «загибелі богів» та «занепаду Європи», світових воєн і революцій та індустріального виробництва, відчувати розпад часів, розлад із самим собою. Суттєво, що в американській культурі не склалася епоха *fin de siècle* із притаманними їй у Європі художніми та філософсько-естетичними ознаками, не було ні потужного розвитку символізму та імпресіонізму, ні естетизму (на зразок О. Вайльда) чи езотерично-неоромантичних течій (В. Б. Сйтс тощо). На культурний запит *fin de siècle* американська культура відповіла не синхронно з європейською, а ніби запізнівшись — не по-декадентському, а по-модерністському.

Зберігаючи характерні для ментальності США риси (вільний вияв релігійності, оптимістична віра в «американську мрію» та «то-тожність самому собі», емпіризм та прагматизм мислення), вона в той же час чуйно реагувала на найновіші культурні віяння. У ній примхливо сплелися наївність / простонародність та вишуканість, консерватизм та революційність, пуританський первень та стихійне ніщестанство, американізм та європеїзм.

По суті, в американській літературі 1910-х рр. продовжується розвиток натуралізму: переважає дидактично-побутоописова літературна традиція у прозі, середній між романтизмом та натуралізмом стиль, схожий до якого в Німеччині XIX ст. отримав назву «бідермаєр». Гасло «мистецтва прози», висунуте в однойменному есеї Генрі Джеймсом у 1884 р., сучасникам було малозрозумілим. Досить хистким і непевним було становище митця — уже не «володаря дум» освіченої новоанглійської публіки, як у часи Ральфа Волдо Емерсона, і не комерційно успішного автора розважальних новел (О'Генрі в 1900-ті рр.), а скандального «розгрібача бруду» (так називали письменників та журналістів на подобу Ептона Сінклера — автора актуальних творів про зворотний бік промислового буму як капіталістичного визиску, зокрема роману «Джунглі», 1906 р.) або богемної особи. Вимоги суспільної моралі в Америці були цілком пуританськими аж до Другої світової війни; це робило очікуваним судове переслідування авторів та видавництв за «непристойний» зміст чи форму друкованого слова (напр., джойсівський роман «Улісс» цілком побачив світ у США лише в 1934 р., а продовження перших його публікацій частинами у 1918-1920 рр. в одному зі нью-йоркських «маленьких журналів» було заборонене).

Тим дивовижнішою є дистанція між американськими письменниками довоєнної та повоєнної формацій (тобто до та після Першої світової війни). Справа не лише у зверненні поетів до раніше табуйованих тем, але й у зрослому рівні артистичної самосвідомості. Цьому сприяла й перекладацька активність: ще у 1880-1890-х у США почали перекладати й видавати Л. Толстого, Ф. Достоєвського, Е. Золя, скандинавських письменників — Г. Ібсена, А. Стріндберга; перекладацька діяльність із того часу постійно зростала. Ще одне сприятливе для культурного ренесансу явище — експатріантство самих американських митців: молоді американці подовгу жили в Європі (у 1920-х рр. переважно в Парижі; не останню роль тут відіграло й сприятливе співвідношення долара та франка), вбираючи й пропускаючи крізь себе досвід французької (передусім — Флобер, Мопассан, Поль Верлен, Жуль Лафорг) та інших європейських культур (англійської — Джозеф Конрад, Дж. Джойс, італійської — Г. д'Аннунціо; норвезької — Г. Ібсен та Кнут Гамсун тощо). Е. Павнд жив у Лондоні в 1908-1920 рр., Т. С. Еліот — із 1914 р.; був подібний досвід і в інших американських літераторів.

Завдяки авангардистським виставкам у Нью-Йорку та інших американських містах із 1910 р. у США значно зріс вплив імпресіоністського, постімпресіоністського, експресіоністського, кубістського, дадаїстського тощо мистецтва авангарду.

Нові впливи позначилися передусім на поетичній традиції США. Неймовірно зросла за короткий термін поетична активність, котра знівелювала попередній поділ матеріалу на поетичний та непоетичний. Оновлення поетичної мови, стилю, ритміки відбувалося спочатку в рамках епічної установки, особливо важливої в 1910-х рр. Для поетичного осмислення брався передусім регіональний матеріал (Середній Захід, Чикаго, Південь), тема «відкритих доріг» американського універсуму (згідно зі традицією В. Вітмена). Так прийшла до читача творчість епічних співців Америки з нового покоління — Едвіна Арлінгтона Робінсона (Edwin Arlington Robinson, 1869-1935; збірки «Містечко вниз на річці» / «The Town Down the River» 1910, «Людина на фоні неба» / «The Man Against the Sky» 1916, де поруч із розлогими поемами виділялися глибоким епічним та людинознавчим змістом невеликі твори — вірші на зразок «Річард Корі», «Багато званих» та ін.), Едгара Лі Мастерса (Edgar

Lee Masters, 1868-1950; написана верлібром збірка із 250 псевдо-епітафій «Антологія Спун-Рівер» / «Spoon River Anthology» 1916 р. стала бестселером і кілька разів перевидавалася; читачі сприймали її як реальну історію містечка на Середньому Заході, від Громадянської війни до початку ХХ ст., розказану через переплетені між собою короткі історії-епітафії мешканців), Карла Сендберга (Carl Sandburg, 1878-1967; знамениті збірки «Чикаго» / «Chicago Poems» 1916, «Збирачі кукурудзи» / «Cornhuskers» 1918, «Дим і сталь» / «Smoke and Steel» 1920, «Доброго ранку, Америко» / «Good Morning», America 1928, «Народ, так!» / «The People, Yes» 1936) та Нікласа Вейчела Ліндзі (Nicholas Vachel Lindsay, 1879-1931; прославився новаторськими поетичними збірками «Генерал Вільям Бут потрапляє на небеса» 1913 та «Конго» 1914). До цих чотирьох іноді додають найхрестоматійнішого лірика Північної Америки Роберта Фроста (Robert Frost, 1874-1963; автор 11 поетичних збірок, із яких 4 нагороджені Пулітцерівськими преміями). Цих поетів називають «великою п'ятіркою», котрій передусім належить заслуга радикальної зміни американської поетичної традиції у першій половині ХХ ст.²⁰³

У масштабі «поетичного відродження» 1910-х років, окрім епічної, виявилася й тенденція авангардистська. Її уособлюють нині знамениті англо-американські реформатори стилю й версифікації та цілої естетичної традиції Езра Павнд (Ezra Pound, 1885-1972) — засновник і теоретик імажизму (у 1914 р. в Англії видав першу антологію — «Імажисти» / «Des Imagistes: An Antology», де крім його власних віршів були поезії Річарда Олдінгтона, Гільди Дулітлл, Емі Ловелл, Вільяма Карлоса Вільямса, Джеймса Джойса та ін.), а згодом разом з англійським поетом та прозаїком Персі Віндемом Льюїсом (Persy Wyndham Levis, 1882-1957) очолював гурток вортицистів (від англ. vortex — вихор, вир; група існувала з 1913; її учасники, в основному англійські поети й художники, надихалися, крім ідей імажизму, ще й кубістськими та футуристськими гаслами, прагнули втілити ритми урбаністичної сучасності, індустріального прогресу), Томас Стернз Еліот (Thomas Stearns

²⁰³ Українські переклади з американської поетичної скарбниці у супроводі «Довідок про поетів» (с. 146-170) увійшли до антології, виданої дослідником і перекладачем із Черкас В. Кикотом: Американська поезія у перекладах Валерія Кикотя. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2020. 180 с.

Eliot, 1888-1965), Емі Ловелл (Amy Lowell, 1874-1925; після відходу Павнда від групи імажистів у 1915 році стала її лідером, видала три імажистські антології 1915-1917 рр.; після поїздки в Англію у 1913 р. відстоювала позиції «чистої поезії» та верлібру).

Імажисти розширювали можливості самоцінного поетичного образу, зокрема візуального, ввели принцип «поліфонічної поезії». Емі Ловелл та Езра Павнд перекладали китайську та японську лірику, запроваджуючи нові для західної культури принципи поетичного мистецтва. Завдяки інтересові до імажистів та пропагованої ними експериментальної поезії у США зріс рівень її популярності серед публіки, активізувалося її видання, стала можливою поява так званих «маленьких журналів». Найбільш відомі серед них: чикагський «Поетрі» («Poetry: A Magazine of Verse», заснований у 1912 р. заходами меценатки Герріет Монроу), у якому друкувалися Т. С. Еліот, Р. Фрост, К. Сендберг, Е. Ловелл, Г. Дуліттл, Е. Павнд, Н. В. Ліндзі, та нью-йоркський «Літтл ревію» («The Little Review», заснований у 1914 р. Максуелом Андерсоном), де крім вище перерахованих поетичних імен з'явилися також Вільям Карлос Вільямс, Вільям Батлер Єйтс, Воллес Стівенс, Джеймс Джойс. На Півдні дещо пізніше найзнаменитішим став часопис «Утікач» («The Fugitive», 1922-1925, видаваний у Нешвіллі, штат Теннессі), де публікувалися переважно студенти й викладачі Вандербілтського університету (серед них відомі письменники й критики Джон Кроу Ренсом, Алан Гейт, Роберт Пенн Воррен).

Періодизація міжвоєнного двадцятиріччя американської літератури додає розуміння певних закономірностей у культурних процесах: період ділиться на першу й другу половини не порівну, а відповідно до суспільних подій і проблематики, відображеної літературою. Перший період (приблизно 1919-1934 рр.) пов'язаний з осягненням уроків Першої світової: незалежно від участі того чи іншого письменника у воєнних подіях, його можна назвати епохою «втраченого покоління». Цей вираз належить Гертруді Стайн (Gertrude Stein, 1874-1946), яка з 1903 року жила в Парижі і рішуче реформувала прозові жанри (заперечувала та руйнувала життєподібність, сюжет, причинно-наслідкові зв'язки, звичну образність, характеристики персонажів, навіть співвідносні якості самої мови) і в 1909 р. стала відома завдяки прозовій книзі «Три життя» (роман?).

Після першої світової війни вона стала господинею літературного салону, який відвідували чимало відомих французьких митців (Анрі Матісс, Пабло Пікассо, Анрі Руссо, Жорж Брак тощо) та американців-експатріантів (серед них і Фіцджеральд та Гемінгвей, у розмові з яким з'явився вираз «усі ви — втрачене покоління», що став епіграфом до роману «Фіеста» та дав назву цілій генерації письменників).

Феномен «утраченості» значно ширший за тему Першої світової війни; це тонко відчув Т. С. Еліот, чия поема «Безплідна земля» («The Waste Land», 1922; написана в Англії) стала надзвичайно популярною у США та започаткувала принцип «асоціативного» поетичного письма, і досі в американській традиції дуже важливого.

Метафори «утрачене покоління» та «безплідна земля» вбирають у себе ситуацію «занепаду Європи» (того, що Е. Павнд назвав «прогнилою цивілізацією», англійський сатирик Івлін Во — «жменею праху») і стали попередниками нової художньої філософії, яка активно формувалася в 1920-х роках — згодом її назвуть філософією екзистенціалізму. Екзистенціалізація індивідуалізму зіштовхнула американських митців із необхідністю виробити негативістськи сформульовану ідею: протиставити свій особливий світ суспільним цінностям, котрих ніби й не торкнулася війна, а також відчуженню, універсалізації безликих сил індустріально-бюрократичного «чудового нового світу» (цей вираз із шекспірівської п'єси зробив гіркоіронічною метафорою сучасності англійський прозаїк Олдокс Гакслі у своєму знаменитому романі-дистопії, 1934 р.). Настрої «загубленості», «закинутості» в історію виражені у прозі Ернста Гемінгвея (1899-1961) та його майже-ровесників Вільяма Фолкнера (1897-1962), Джона Дос Пассоса (1896-1970), Торнтона Вайлдера (1897-1975), Френсіса Скотта Фіцджеральда (1896-1940), Томаса Вулфа (1900-1938) — блискучої плеяди новелістів та романістів міжвоєнного періоду в американській літературі.

Для реформування консервативної на початок ХХ ст. американської прозової традиції через вплив на молодших колег важливою була як творчість авангардистки Гертруди Стайн, так і постнатураліста Шервуда Андерсона (Sherwood Anderson, 1876-1941). Ф. С. Фіцджеральд, наприклад, за важливістю порівнював Андерсона із Джойсом, оскільки Ш. Андерсон дійсно був для своїх молодших колег наставником, а його проза — відкриттям. Як і

Г. Стайн у прозі та імажисти в поезії, Ш. Андерсон захоплювався таким собі мінімалізмом — передачею площинного образу кількома штрихами, контурно, без будь-якої описовості. Цю настанову на стислість і водночас експресивність оповідної манери, виразність дещо неправильного ланцюжка простих слів він пов'язував із уявленням про живописність стилю. Якщо Г. Стайн захоплювалася кубістами та абстракціоністами, то Ш Андерсон тяжів до постімпресіоністів та фовістів: у 1913 р. на виставці в Чикаго він побачив полотна Ван Гога, які його буквально потрясли. У 1927 р. він писав у листі (до сина): «...об'єкт змалювання не важливий — важливо, що в нього вкладаєш... Те саме й із літературною композицією»²⁰⁴.

Шервуд Андерсон народився в штаті Огайо (неподалік Канади, на північному сході США). Не отримав завершеної освіти. Брав участь в іспано-американській війні (1898). Займався бізнесом, був рекламним агентом, потім власником бізнесу. Раптово у 36 років залишив сім'ю та комерційну справу й оселився в Чикаго, «перекваліфікувавшись у невмілого поета», як згодом скаже один іронічний критик. Друкуватися почав у 1916 р., а в 1919-му сенсацією стала опублікована ним збірка з 22 новел під назвою «Вайнсбург, Огайо» («Winesburg, Ohio»). Ця назва означала вигадане місце подій — містечко в штаті Огайо, на Середньому Заході. Надалі письменник опублікує ще кілька романів, оригінальну книгу-автобіографію («Історія оповідача», 1924) та ще п'ять збірок новел (зокрема славетна книга «Тріумф яйця»), однак найвідомішою залишилася перша з них. Підзаголовок цієї збірки — «книга гротеску». Таку ж назву має перша новела, в якій ідеться про немолодого письменника, що має звичку записувати свої сни. Прориваючись крізь шлюзи позасвідомого у вигляді «гротесків», вони показують глибини людської психіки.

Для тогочасної американської прози Ш. Андерсон зробив кілька важливих відкриттів: як показувати приховане від сторонніх очей внутрішнє людське життя — свідомі й позасвідомі його прояви, та як зробити майже безсюжетну прозу (без зовнішніх подій)

²⁰⁴ Цит. за: Литература США между двумя мировыми войнами и творчество Э. Хемингуэя / [В. М. Толмачёв] // Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высших. учеб. заведений / В. М. Толмачёв, В. Д. Седельник, Д. А. Иванов и др.; под ред. В. М. Толмачёва. Москва: Изд. центр «Академия», 2003. С. 263. Див. також: Писатели США. Краткие творческие биографии: [библиографический справочник] / сост. и общ. ред. Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалёва. Москва: Радуга, 1990. 624 с.

напруженою, динамічною, гостро конфліктною (внутрішній конфлікт, відкрита розв'язка). Новації письменника виявилися важливими для його молодших колег. Дж. Стейнбек навіть сказав (перекладаючи знаменитий в історії літератури вислів про «Шинель» Гоголя, з якої «виросли» всі російські реалісти), що всі його американські колеги-прозаїки «вийшли з «Вайнсбурга, Огайо»». Перегук між цією книгою та пізнішими творами Е. Гемінгвея («У наш час»), Ф. Фолкнера («Зійди, Мойсею») і самого Дж. Стейнбека («Довга долина») очевидні.

Проза Ш. Андерсона має виразно ліричний характер: в оповіданнях його кращої збірки є оповідач Джордж Віллард, котрий переходить з новели в новелу і втілює виразний авторський первень, пов'язаний з мотивами ініціації, дорослішання, творчих пошуків.

Ці мотиви важливі і в ліриці одного з найвизначніших поетів — представників «поетичного ренесансу» — Роберта Фроста, або «поета-фермера», як часто його називають. На перший погляд, обидва — Андерсон і Фрост — традиціоналісти, однак кожен із них виступив у свій час глибоким реформатором літературної традиції.

Трагічний образ сучасного життя в поетичному слові Америка сприйняла передусім через лірику Р. Фроста. Він ніколи не відмовлявся від силабо-тоніки (римованого та неримованого 4- та 5-стопного ямбу), його не цікавили верлібр (у варіанті Е. Павнда чи Т. С. Еліота) чи сучасний розмовний стиль (як сленг у К. Сендберга), не захоплювався він і джазовими ритмами (як Н. В. Ліндзі та поети гарлемського ренесансу / Harlem Renaissance, тобто Новий негритянський рух / New Negro Movement). Лірика Фроста показово й ніби наївно непретензійна (вища міра його технічного новаторства — драматизовані вірші-монологи на кшталт англійця Роберта Бравнінга). До того ж у Фроста переважали «сільські» / «фермерські» та природні (навіть дещо пасторальні) «новоанглійські» мотиви, його віршам був притаманний строгий силабо-тонічний каркас форми, а ліричним героєм виступав такий собі стримано-іронічний фермерянки; усе разом сформувало образ «національного» поета-класика ще за життя. Він був неодноразово удостоєний високих премій, звання поета-лауреата; його вірші розповсюджувалися серед американських солдатів під час Другої світової війни. У 1961 р. новообраний Джон Кеннеді запросив Фроста прочитати вірш «Дар назавжди»

на церемонії свого вступу на посаду президента. Р. Фрост був першим американським поетом, котрий виступив на церемонії інавгурації американських президентів. Проте односторонньо, спрощено сприймати Фроста через його зовнішній успіх та імідж благополучного «співця» було би великою втраатою для поезії.

Народився майбутній поет (26 березня 1874) у Сан-Франциско і був охрещений на честь знаменитого генерала конфедератів (повне ім'я поета — Роберт Лі Фрост), однак після смерті батька (1885) майже все життя прожив у Нью-Гемпширі та Вермонті — найбільш «новоанглійських» штатах з особливим патріархальним укладом життя — він вважається типово американським — та особливою природою, головна прикмета якої — довга суха осінь, що забарвлює природні ландшафти розкішними барвами. Випускник школи в Лоренсі (штат Массачусетс), Фрост добре знав латину та античних авторів. Вірші писав зі шкільних років, однак друкуватися не пробував. У молоді роки він виграв стипендію в Дартмутській коледж, але не провчився й року. Не зміг закінчити й Гарвардський університет (де особливо цікавився античною філософією) — після двох років навчання у 1897-1899 рр. його відрахували за власним бажанням через нібито погане здоров'я. Із медичних міркувань Фрост оселився в сільській місцевості (Деррі, штат Нью-Гемпшир), де за дідівський спадок купив неродючу землю. Праця на фермі була настільки виснажливою, що в 1905 р. він був на грані самогубства.

Відомості про літературний шлях Р. Фроста упорядковані у недавньому двомовному виданні вибраних віршів²⁰⁵. Серед перекладачів його творів представлені Валерій Бойченко, Валерій Кикоть, Віталій Коротич, Євген Крижевич, Віктор Марач, Дмитро Павличко, Максим Стріха, Остап Тарнавський та інші.

У 1911 р. разом із родиною Р. Фрост вирушив до Англії, де зав'язав стосунки з Е. Павндом, котрий на той час був літературним секретарем знаменитого англійського поета В. Б. Єйтса (Фрост високо цінував його майстерність). Е. Павнд познайомив свого співвітчизника з англійськими поетами-георгіанцями; найбільш близьким Фростові став Едвард Томас, котрий потім загинув на

²⁰⁵ Кикоть В. М. Роберт Фрост в українських перекладах: поезії. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2021. 360 с. Див. вступну статтю В. Кикотя «Роберт Фрост, його поезія та українські переклади», с. 3-38, та його ж ґрунтовний «Коментар», с. 248-333.

Першій світовій. Е. Павнд увів Фроста в літературне коло імажистів, рекомендував видавцеві першу його книгу «Прощання з юністю» («A Boy's Will», 1913; в оригіналі назва не відповідає вказаному перекладові, вона багатозначна). Через рік в Англії вийшла ще одна книга Фроста — «На північ від Бостона». У 1915 році немолодий уже початківець повернувся до США відомим поетом. Надалі його збірки (видань із новими віршами нараховують 11 упродовж цілого життя), починаючи з книги «Між горами» (1916), регулярно виходитимуть на батьківщині аж до 1962 року, коли Фростові мине 88-й рік. Найвідоміші з них: «Нью Гемпшир» (1923), «Західний струмок» (1928), «Вибрані вірші» (1930), «Неоглядна далина» (1936), «Дерево-свідок» (1942).

На перший погляд, Фростова літературна кар'єра йшла по висхідній, але в його поведінці не було нічого від «славетного поета». У воєнний час вірші Фроста вже включали до шкільних програм і видавали масовими накладами, щоб підняти ними дух американських вояків під час Другої світової. Книга його вибраного (1946) стала однією з найуспішніших за всю літературну історію Сполучених Штатів. Врешті, президент Джон Кеннеді не випадково запросив старого шанованого поета прочитати вірш на своїй урочистій інавгурації, що мала провістити Америці нову добу. І слухали його дуже прихильно²⁰⁶.

У СРСР, і зокрема в УРСР, звикли представляти Роберта Фроста таким собі «співцем», який «оспігував оптимізм людини праці, близької до природи» і писав «глибоко народну» лірику («Український радянський енциклопедичний словник», т. 3, 1987). Шістдесятник Віталій Коротич у передмові до власних перекладів американського поета українською мовою («Всесвіт», 1964, ч. 7) ставив йому в заслугу ще й подорож до Країни Рад, у якій старий Фрост встиг побувати незадовго до смерті.

І в біографії, і в текстах Р. Фроста є чимало підтверджень для саме такого погляду на «народного» (за іншою версією — простакуватого) поета-фермера, нібито далекого від інтелектуальних та естетичних пошуків модерної доби, зате наділеного тонким відчуттям природи. Більше того, сам поет, схоже, свідомо «грався» зі

²⁰⁶ Кінозйомку цього моменту у наш час можна побачити на YouTube.

своїми читачами, намагаючись утвердити такий поверховий погляд на себе і свою творчість. Тривале (88 років) Фростове життя проминуло без надто драматичних подій. Замолоду, щоправда, він фермерствував і зазнавав нестатків, згодом працював учителем. Тішився щасливим шлюбом, у якому народилися шестеро дітей. Останні свої майже півстоліття прожив у тихій Новій Англії, де перед смертю володів уже чотирма фермами. Помер поет 29 січня 1963 року. Однак усе це — зовнішній бік людського існування. Внутрішнє життя поета було приховане від публіки, у віршах воно виявлялося зі притаманною йому стриманістю.

Улюблені жанри Р. Фроста — пейзажні мініатюри, сонети, балади, драматичні монологи та діалоги. Є навіть вірші на біблійні теми, однак здебільшого він «чистий» лірик. Кращі його вірші вросли зі споглядання природи. Важливі мотиви — стежина, дерево, струмок, пташина на гілці, виноградна лоза... «Пейзажі душі» подано на фоні конкретної пори року або на грані дня й ночі. Керуючись прагненням показати *«улюблене... без прикрас»*, поет подає швидше стримані графічні серії, ніж імпресіоністичні етюди з їхніми свіжими барвами (хоча у пластиці конкретної деталі Фрост таки майстер). Він далекий і від установки символістів на туманну глибину та вишуканість символічного смислу. Р. Фрост навіть називав себе «антиплатоніком», оскільки цінував буття як таке з його конкретикою й «низькою» реальністю, буденністю. Тому відмежовувався від платонізму, уявляючи його *«сходами до неба»*, від споглядання яких у людини крутиться голова. Це загрожує поетові, з одного боку, втратою почуття форми, а з другого — нарцисизмом поетичної персони. Фрост цим ніколи не хворів — можливо тому, що вступив у поетичні ряди, будучи зрілою людиною.

Очевидно, більшість поетових читачів цінували саме прозорість і відкритість його «правдиво американських» віршів. Хоча є зовсім «інший» Р. Фрост, як от у віршах «Увійди» та «Хатній похорон»²⁰⁷ — глибокий і трагічний поет, котрий показував складне життя людської душі.

²⁰⁷ Є українські переклади, зроблені Максимом Стріхою (журнал «Весвіт», 2010, № 11-12). Див. також інші переклади та коментарі у вказ. виданні: Кикоть В. М. Роберт Фрост у українських перекладах: поезії. Київ: Видавничий дім «Кондор», 2021. С. 57, 119, 254-255.

Контрольні питання:

- Який смисл вкладають дослідники історії літератури у визначення «американський літературний ренесанс»?
- Чим відрізняється розвиток американської поетичної традиції від європейських, зокрема у першій половині ХХ ст.?
- Чому в останній чверті ХІХ ст. американська поезія переживала кризу? Як проявилися кризові тенденції?
- Як стався вихід американської поезії до модернізму у передвоєнні роки?
- Чому звичні європейцям визначення модерністських літературних напрямків (символізм, експресіонізм, футуризм, сюрреалізм тощо) не відповідають змістові та формі поетичних досягнень в американській літературі модерної доби?
- Чому Робертові Фросту судилося стати живим класиком американської літератури? Що сприяло прижиттєвому безперечному успіхові цього поета?
- Які провідні теми, поетичні жанри та форми зустрічаємо в поезії Р. Фроста?
- У чому полягає новаторство Р. Фроста, таке вагоме для американської поезії першої половини ХХ ст.?
- Хто з поетів американського «поетичного відродження» був значно радикальшим у реформуванні поетичної традиції, ніж Р. Фрост?
- У чому виявлялися авангардистські тенденції американської поезії цього періоду? Приведіть приклади у творчості відомих вам поетів.

2. Широкоформатна американська проза. Творчість В. Фолкнера

* «Великий американський роман» та новелістика у міжвоєнну добу ХХ ст. Особливий статус Півдня США у літературі (феномен «південного міфу» американської культури). * Вільям Фолкнер у контексті «південної» культури: огляд творчого шляху. * Фолкнерівська новелістика. Новела «Ведмідь»: мотиви ініціації, гріха, спокути історичної вини. * Йокнапатофська сага. Роман «Галас і шал» як зразок раннього фолкнерівського стилю.

Періодизація міжвоєнного двадцятиліття американської літератури, як уже сказано, відбиває її зв'язок із життям США, історією цієї країни: період ділиться на першу й другу половини не порівну, а відповідно до суспільних подій і проблематики, відображеної літературою. Перший період (приблизно 1919 — початок 1930-х) пов'язаний з осягненням уроків Першої світової: незалежно від участі того чи іншого письменника у воєнних подіях, цей період можна назвати епохою «втраченого покоління». Настрої «загубленості», «закинутості» в історію, позбавлену загальнозначущих координат і стиснуту в одне-єдине крихке людське життя, пронизливо передає проза Ернста Гемінгвея (Ernest Hemingway, 1899-1961). Йому не поступаються майстерністю в передачі цієї крихкості й загубленості Френсіс Скотт Фіцджеральд (Francis Scott Fitzgerald, 1896-1940), Вільям Фолкнер (William Faulkner, 1897-1962), Джон Дос Пассос (John Dos Passos, 1896-1970), Торнтон Вайлдер (Thornton Wilder, 1897-1975), Томас Вулф (Thomas Clayton Wolfe, 1900-1938) — найвидатніші прозаїки міжвоєнного періоду в американській літературі.

Розповідь про В. Фолкнера у цьому контексті можна попередити його власним висловом: «Моя мрія полягає в тому, щоб історія мого життя могла поміститися в одному рядку, який вміщає в собі одночасно некролог та епітафію: «Він писав книги і він помер»»²⁰⁸. Цікавим є й вираз, який показує його особливе ставлення до часу: «Ніякого «було» не існує — тільки «є»».

Вільям Фолкнер (William Harrison Faulkner, 1897-1962; Нобелівський лауреат 1949 р.) вважав себе учнем Шервуда Андерсона і дійсно багато чому навчився в нього. Малій і великій прозі Фолкнера притаманні психологізм, складний комплекс образних і хронотопних зв'язків між минулим і сучасним, індивідуальною людською пам'яттю і колективним свідомим та несвідомим. Розмірковуючи про своєрідність американської літератури, Фолкнер у зрілі роки стверджував, що вона не могла розвинутися з фольклору, тому що американський фольклор був надто строкатим: він складався з окремих пластів — фольклору індіанців, чорношкірого населення та нащадків білих переселенців. Американська література

²⁰⁸ Цит. за: Каули М. Дом со многими окнами: пер. с англ. Москва: Прогресс, 1973. С. 126.

не могла виникнути і на ґрунті американського сленгу, адже він теж надто різнився в різних куточках країни. Але вона могла виникнути на основі таких образів і мовного стилю, які були би зрозумілими для кожного американця і для кожного, хто читає англійською. Саме письменник із Півдня В. Фолкнер створив такі образи. Він приділяв особливу увагу місцевому колориту. Докоряв тим колегам, котрі подалися в Європу, вважаючи рідну Америку творчо неспроможною.

Народився В. Фолкнер у штаті Міссісіпі, з яким була пов'язана історія його родини. Більшу частину свого життя він провів саме тут, у містечку Оксфорд. Історія й легенди американського Півдня та перекази з історії його власної родини стали матеріалом найвідоміших творів Фолкнера. Він буквально увібрав у свою пам'ять перекази про аристократичну плантаторську культуру, виметену вітром Громадянської війни 1861-1865 років. Однією з родинних легенд було життя його прадіда, на честь якого майбутнього письменника назвали Вільямом. Цей прадід, полковник Фолкнер, побудував залізницю від міста Ріплі до рідного містечка, під час війни Півночі й Півдня створив і очолив кавалерійський полк, написав роман «Біла троянда Мемфіса», загальний тираж якого сягнув 160 тис. примірників; виконував адвокатські функції в Ріплі та, утверджуючись на Півдні, у різний час убив трьох людей. Суд щоразу виправдовував його. Проте врешті-решт його застрелив якийсь політичний супротивник.

Майбутній письменник народився через вісім років після загибелі цього прадіда, коли багато людей ще пам'ятали його. У містечку навіть була встановлена його статуя. Фолкнерові подобалася легенда про войовничого предка, він писав про це так: «Його знала сила-силенна людей, але немає і двох осіб, які б однаково згадували про нього чи на один копил описували»²⁰⁹. Батько письменника, Маррі Фолкнер, був інспектором в університеті Міссісіпі. Він не мав ані темпераменту, ані хватки свого легендарного діда-полковника і був радше невдахою. У його сім'ї росли четверо синів, Вільям — найстарший. Про хлопчиків піклувалася чорношкіра нянька Кароліна Барр, яка до 16 років була рабинею. Вона розказувала

²⁰⁹ Цит. за: Чорноземова С. Фолкнер, Вільям // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: У 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 2: Л-Я. С. 681.

чимало історій про життя чорних невільників і про війну Півночі та Півдня. Яскравістю та розмаїттям своєї художньої мови Вільям Фолкнер значною мірою зобов'язаний усній оповідній традиції американського Півдня з її колоритним гумором, тяжінням до біблійної піднесеності стилю та до романтичної «готики».

Брати в родині Фолкнерів росли на дозвіллі: лазили по деревах за пташиними гніздами, любили походи в ліс, робили досліди з хімії та фотографічної справи. Вільям любив читати та малювати. Він став чудовим рисувальником, успадкувавши ці здібності від матері. Сильне враження на хлопчика справив роман польського письменника Генрика Сенкевича «Пан Володисьвський». У 16 років юний Фолкнер відкрив для себе поезію англійських класиків: А. Ч. Свінберна, а згодом П. Б. Шеллі, Дж. Кітса, С. Т. Колріджа. У майбутнього письменника змалку проявився талант оповідача. Він умів так захоплювати своїми розповідями приятеля Френка Макелроя, що той погоджувався замість нього робити домашню роботу — приносити з повітки відро з вугіллям. Із 9 років Вільям їздив із дорослими чоловіками на полювання — ці дитячі враження відбилися у знаменитій новелі (зустрічається й інше жанрове визначення — повість) «Ведмідь». У школі Вільям за два роки закінчив чотири класи. Любив грати у футбол та бейсбол, а от боротися не любив. У 12 років випускав рукописну газету. На запитання вчителя, ким хоче стати в майбутньому, відповідав, що письменником, як його прадід. Любив коней, яких утримував батько. На заощаджені гроші купив собі поні, який виявився необ'їждженим, та хлопець зумів приборкати його. Надавав великого значення самоосвіті і в десятому класі покинув школу.

У 17 років Вільям Фолкнер познайомився зі 21-річним випускником університету Філіпом Стоуном, котрий став його близьким другом на все життя. За порадою товариша молодий Фолкнер перечитав О. де Бальзака, В. Теккерея, Г. Філдінга, Д. Дефо, Ч. Діккенса, Дж. Конрада, Т. Драйзера, М. Гоголя, Ф. Достоєвського, А. Чехова, вірші П. Верлена, Ш. Бодлера, С. Малларме, Р. Фроста, Т. С. Еліота. Він завжди вважав, що письменник має багато читати, й пізніше радив молодим колегам читати якомога більше. Однак не любив книг із філософії та естетики. Окрім Біблії (особливо Старого Заповіту), Фолкнер у зрілому віці періодично перечитував

«Гліаду» та «Одіссею», твори Шекспіра, «Дон Кіхота» Сервантеса, «Мобі Діка» Мелвілла, романи Достоєвського і Конрада.

У дитинстві на В. Фолкнера справила велике враження демонстрація польоту на повітряній кулі. Він узявся конструювати планер, який, проте, розвалився під час випробування. У Європі тривала війна. Молодий Фолкнер зачитувався повідомленнями про подвиги пілотів, на рахунку яких було 38, 40, 72 збитих літаки противника. У 1918 році було оголошено про набір у канадське авіаційне училище, і він подався туди вчитися. Однак війна в тому ж році закінчилася, потрапити на фронт йому не довелося. Згодом про свою не-участь у Першій світовій війні Фолкнер розповідав неохоче, а героями його перших творів стали ветерани війни.

У 1919 році В. Фолкнер вступив до університету Міссісіпі, обравши для студій французьку й іспанську мови та англійську літературу. Вірячи лише в самоосвіту, сумлінним студентом він не був і формально університет не закінчив. Змінив низку випадкових занять і професій (був університетським поштмейстером, працював у книгарні і навіть став бутлегером у Нью-Орлеані, тобто контрабандистом і продавцем спиртного в часи «сухого закону»), перш ніж став письменником. Із задоволенням виконував обов'язки наставника скаутів. Чимало часу присвячував походам із дітьми, вигадував для них ігри. Увечері біля багаття розповідав цікаві історії. На цьому у молодого вихователя трималася дисципліна: якщо її порушували, розповідей не було.

У 1925 році В. Фолкнер опублікував збірку віршів «Мармуровий фавн» («The Marble Faun»), на якій позначився сильний вплив французьких символістів, водночас вона вирізнялася тонкою музичністю, відчуттям кольору й ритму. Мармуровий фавн серед прекрасного саду уособлював двоїсту природу створіння, яке усвідомлює свою вічність і минулий характер оточення, але при цьому не здатне отримати чуттєву насолоду, пізнати принаду довоколишнього життя. Цей образ був метафорою становища митця: його прагнення бути разом із людьми, жити їхнім життям і, водночас, усвідомлення неможливості того, навіть відсторонення і протиставлення себе людям.

Того ж року В. Фолкнер оселився у Нью-Орлеані, де познайомився із Ш. Андерсоном, який тоді працював журналістом і вже

був відомим як прозаїк. Ця зустріч була поворотною в долі молодого Фолкнера, оскільки вплинула на його вибір, як і про що писати. Щоб допомогти початківцеві, Ш. Андерсон радив писати про рідні місця і знайомих людей, відчути над собою владу родової пам'яті, її невичерпність: «Пишіть про те, що добре знаєте. Про поштову марку Вашої рідної землі»²¹⁰. Перший роман Фолкнера — «Солдатська винагорода» («Soldier's Pay», 1926) — розповідав про юнацький псевдоромантизм та уроки Першої світової війни. Проте по-справжньому Фолкнер відчув у собі творчу спроможність, помітивши дію другого роману — «Москіти» («Mosquitoes», 1927) — у вигадане містечко Джефферсон, у локусі якого узагальнив образ провінційного американського Півдня, використавши власні уявлення про малу батьківщину. Найважчим романом у своїй творчій біографії Фолкнер вважав роман 1929 року «Галас і лють» (інший переклад — «Галас і шаленство» / «The Sound and the Fury»), у чотирьох частинах якого особливий погляд на ті самі події викладено від чотирьох різних людей.

Після «Москітів» з'явився роман «Сарторіс» («Sartoris», 1929) — перший із серії творів, що показують родини Компсонів та Сарторісів — типових представників ментальності і традиційної культури американських південних штатів, якими вони склалися упродовж кількох століть існування рабства у США. Так почалося формування циклу, який нині називається «Йокнапатофська сага» і складається з 15 романів (усього у спадку Фолкнера їх 19) та близько 70 оповідань. Пізніше Фолкнер намалював карту свого вигаданого округу Йокнапатофа (The Yoknapatawpha Country; назва в перекладі з мови місцевих індіанців означає «тихо тече вода по рівнині») із центром — містечком Джефферсон, штат Міссісіпі, усього 2400 квадратних миль. І навіть супроводив її докладними коментарями: там проживає, за його власними підрахунками, 15611 чоловік, яких він створив силою уяви й пам'яті та показав у романах і новелах; із них 6298 білих мешканців і 9313 чорношкірих.

Тоді ж, у кінці 1920-х, В. Фолкнер написав оповідання, в яких уперше з'явився персонаж Гевін Стівенс — близький до alter ego автора — окружний прокурор, людина з підвищеним почуттям справедливості; йому судилося стати перехідним персонажем, кот-

²¹⁰ Там само. С. 682.

рий поєднує багато творів Фолкнера у певну цілісність, як колись було з перехідними героями Бальзака у «Людській комедії». Ще один такий персонаж — ніби втілення авторської спостережливості — простий торговець швацькими машинками. Долі цих персонажів будуть надзвичайно ретельно простежені в подальших творах Фолкнера.

Найвідоміша збірка новел В. Фолкнера опублікована в 1942 році під назвою «Зійди, Мойсею» («Go Down, Moses») — швидше роман у новелах, ніж власне збірка. У його спадщині були ще чотири збірки новел, більшість теж мають стосунок до «Йокнапатофської саги». Своєрідність новелістичної форми у Фолкнера можна побачити на прикладі новели «Ведмідь» зі збірки «Зійди, Мойсею»: за типом сюжетно-конфліктної структури це новела ініціації, тобто розповідь про дорослішання й формування душі головного героя. У ній ідеться про хлопчика, котрий із року в рік бере участь у своєрідному ритуалі чоловічої розваги — полюванні на старезного ведмеда з дикого пралісу. За композиційно-нараційною структурою, чималим обсягом та змістом охопленого зображенням часу це радше психологічна повість, ніж власне новела. Хоча у збірці є й типово новелістичні короткі твори з напруженою драматичною дією та яскраво змальованими персонажами (як от «Персі Грімм»).

Час у новелі «Ведмідь» (і це показово для більшості новел письменника) розгортається в напрямку ретроспективи, тобто рухається назад, до витоків пам'яті (порівняймо з ефектною назвою іншого роману — «Коли я вмираю» / «As I Lay Dying»). Аїк Маккаслін, один із близьких авторові мешканців Йокнапатофи, будучи вже глибоким стариганом — утіленням «смирення, співстраждання, стійкості» (за авторським виразом), заново переживає у своїх спогадах події дитинства, отрочтва, юності. Доросле полювання колись було для нього величезною подією, і письменник намагається показати сприймання часу й світу, відділивши погляд дитини, підлітка, юнака від погляду літньої досвідченої людини. Ніби паралельно рухаються в тексті два різночасових «я» у рамках «потoku свідомості», а в їхньому світлі з'являються інші персонажі — з минулого, котрі допомагають зрозуміти справжнє значення тих проблем, про які йдеться, — «гріх» білих людей і «гріх» індіанців перед природою, перед Йокнапатофою. Мотиви гріха, фатуму,

наслання, вироку, який людина підписує собі й людству, вбиваючи все живе, творячи насильство над старими й дітьми, над усім, що беззахисне й природне, — приводять зрештою й до мотиву втраченого раю. У ньому втратили силу Божі заповіді, щойно людина переступила межу заборон.

Отож В. Фолкнер ще в кінці 1920-х знайшов свою тему і своїх головних персонажів, навколо яких буде вибудовувати «Йокнапатофську сагу» — цикл романів та новел про життя американського Півдня за більш як піввіку — від Громадянської війни у США до середини ХХ століття. Відтворюючи прикмети старого укладу Півдня і знаючи ціну минулому, письменник далекий від замилювання рабовласницькою історією Америки. Галерея його колоритних південців — це ніби «Мертві душі» Гоголя на американський кшталт. У них поєднується трагічне й комічне, піднесене й огидне, іноді навіть жахливе.

Своєрідність написаного Фолкнером полягає в тому, що на матеріалі регіонального минулого він ставить проблему сучасної людини, котра болісно переживає «занепад Заходу», її терзають усвідомлені й неусвідомлені муки самовизначення. Один із нескінченних страхів у фолкнерівських творах — страх минулості часу, він доростає до манії, супроводжується насильством, пошуками смерті, тяжінням до протиприродного (інцест, содомія, некрофілія, самогубство, убивство найближчих родичів тощо). Намагаючись розгадати таємниці Півдня, Фолкнер часом близький до руссоїзму, а стильова палітра його творів увібрала уроки як американської літератури, так і Флобера, Достоевського, Толстого, Золя. Він розкриває усю складність людських душ у контексті реалій Півдня з його вибуховим сусідством, а то й змішуванням білої та чорної рас, з успадкованими від рабовласницького минулого комплексами, упередженнями, заплутаними сімейними конфліктами. Його герої — від «ідіотів» та «безумців» до честолюбців і маніяків — зрештою, вислизують від прямої авторської оцінки. Вишуканий психологізм реалізується найрізноманітнішими прийомами — через внутрішні монологи, систему «потоків свідомості», лейтмотиви, біблійні ремінісценції тощо.

У наступних творах В. Фолкнер продовжуватиме розповідь про жителів Півдня, чимало експериментуючи зі зміною структури

оповіді. У романі «Коли я конала» («As I Lay Dying» 1930) — 59 коротких монологів; у стрижневій розповіді йдеться про Анса Бандрена, котрий хоронить дружину, виконавши її останню волю — поховати у Джефферсоні. «Святилище» («Sanctuary» 1931), «Світло у серпні» («Light in August» 1932), «Авессалом, Авессалом...» («Absalom, Absalom...» 1936) та інші романи мають значно традиційнішу форму, але кожного разу на свій лад складну. Популярність прийшла до письменника після роману «Святилище», написаного швидко, щоби привернути увагу видавців. Після цього твору Фолкнер отримав роботу в Голлівуді, де працював сценаристом на студії «Метро Голдвін Майер» у 1930-1940-х рр. Наступні твори зміцнили його репутацію найкращого сучасного романіста у США. 1939 року побачив світ роман «Дикі пальми» («The Wild Palms»), а в 1940-му — перший роман трилогії про Сноупсів — «Хутірець» («The Hamlet»). Два інші романи цієї трилогії — «Місто» («The Town», 1957) та «Особняк» («The Mansion», 1959) — завершать творчий шлях письменника, а між ними ще з'явилися «Осквернення праху» («Intruder in the Dust», 1948), кілька збірок оповідань, роман «Притча» («A Fable», 1954).

Якщо розглядати творчість В. Фолкнера як цілість цих творів, то стане зрозуміло, що він часто звертався до одних і тих самих сюжетів та подій. Стає зрозумілим і його ставлення до власної творчості — як до ремесла. Він вважав це ремесло таким же, як і інші — як теслярство, фермерство тощо. І невпинно експериментував, випробовуючи свою майстерність. Писав про історію та сучасні йому проблеми Півдня Америки, про міжрасові взаємини, про бездушність та хижий норів ділків і авантюристів, які не пам'ятають і не вважають за необхідне пам'ятати про заплутану, трагічну минувшину Півдня, що переживає економічну кризу.

У 1949 році В. Фолкнер став лауреатом Нобелівської премії (до того й опісля він мав і чимало інших нагород). У своїй промові під час нагородження він сказав: «Я вірю у те, що людина не зламається, подолає всі перешкоди і переможе. Людина безсмертна... тому що в неї є душа, наділена властивостями співчуття, жертвності, подолання перешкод»²¹¹. Премія дала йому змогу чимало

²¹¹ Там само. С. 683.

подорожувати, привернула до нього увагу журналістів; саме з їхніх інтерв'ю біографи черпають більшість відомостей про біографію та особистість митця. Ось як, наприклад, описувала його зовнішній вигляд французька журналістка Синтія Гренье, з якою він любив бесідувати (інтерв'ю 1955 року): «Обстановка: широка зелена галявина позаду будівлі Інформейшн сервіс у Парижі. Золота осінь, теплий ранок у кінці вересня. Вільям Фолкнер, у голубій сорочці, без піджака, розмістився на траві і курить люльку. Поруч на траві інтев'юєр — Синтія Гренье. Фолкнер — гарний, сивий, із засмаглим обличчям і жвавими карими очима під навислими повіками. Висунуте вперед підборіддя надає обличчю рішучого й твердого виразу. За поставою і зовнішністю він набагато молодший за свої 58 років. Говорить тихо й повільно, вимова — характерна для освіченого південця. <...> Він не любить починати розмову першим і чекає, не подаючи вигляду, поки заговорить співбесідниця. Він терпіти не може журналістів та офіційні інтерв'ю, але проявляє справжній ентузіазм та інтерес, коли відповідає, як він каже, «на питання молодих»»²¹².

Ще кілька штрихів до біографії: В. Фолкнер двічі побував у Європі й один раз у Японії. Жив у Парижі, але не прагнув познайомитися з відомими письменниками, захотів лише подивитися на Дж. Джойса. Був одружений з Естелл Олдгем (Estelle Oldham), яку покохав і з якою пов'язував свої мрії ще з дитинства. Був змушений пережити її перший шлюб й одружився з нею після того, як Естелл розлучилася з чоловіком, маючи двох дітей. Таку ж відданість зберіг і щодо інших захоплень юності — полювання, коней і літаків. Помер письменник 6 липня 1962 року від інфаркту міокарда в лікарні, куди йому довелося звернутися після падіння з коня. Поховали його в рідному Оксфорді. Духовним заповітом Фолкнера можуть бути вище згадані рядки з листа до англійського письменника і критика Малколма Каулі, який написав про нього чудову книгу — «Дім з багатьма вікнами» (1966): про підсумок письменницького життя в одному реченні — «він створював книги і він помер».

Українською мовою твори Фолкнера перекладали Іван Дубицький (ще в 1930-х рр.), Марта Тарнавська, Ростислав Доценко,

²¹² Цит. за: Фолкнер У. Статті, речи, інтерв'ю, письма: пер с англ. / сост. и общ. ред. А. Н. Николокина. Москва: Радуга, 1985. С. 214.

Мар Пінчевський, Валентин Корнієнко, Олег Король, Олександр Мокровольський, Ольга Смольницька та інші перекладачі. У радянській Україні переклади вперше з'явилися у «Всесвіті» 1960 р.

Про роман «Галас і шаленство» (1929) треба сказати окремо. В. Фолкнер вважав його найважчим романом у своїй творчій біографії, оскільки йому довго не вдавалося знайти ту композиційно-нарративну структуру, яка би задовольняла його. У чотирьох частинах роману йдеться про передвеликодні дні (від Страсної П'ятниці до Великодня) 1928 року, а через них про ціле життя родини Компсонів від 1898 року до квітня 1928-го. Особливий погляд на ті самі події викладено від чотирьох різних людей: 33-річного аутиста Бенджі Компсона, його старшого брата, котрого в момент дії вже немає серед живих, — Квентіна, його молодшого брата Джейсона та чорношкірої няньки Ділсі. Фолкнер досконало відшліфував у цьому творі техніку відтворення складних переплетень людських долі; деякі дослідники відносять роман до прози «потоків свідомості». Назва запозичена зі шекспірівського «Макбета», де один із персонажів називає життя людини повістю, розказаною божевільним, у якій немає жодного сенсу, є лише галас і лють.

Сюжет роману у скороченому варіанті переказати неможливо. Текст поділений на 4 частини, і кожна з них окремо є «невдалою», за словами автора, спробою розповісти ту саму історію в чотирьох різних варіантах — залежно від оповідача. Бенджі, Квентін, Джейсон і «я сам» — таку систему координат письменник вибрав для того, щоб висвітлити історію Компсонів перед собою і читачем різносторонньо й неоднозначно²¹³. Композиція роману є простою і складною водночас. Кожна з частин має свого оповідача — він же й головний персонаж, а четверта частина часто іменується «історією Ділсі», тому що фігура стороннього оповідача супроводжує саме стару служницю. Зміна оповідачів у романі може бути уподібнена зміні трьох типів та вікових стадій свідомості: дитячо-

²¹³ Див.: Нев'ярович Н. «Часопростір» роману В. Фолкнера «Галас і шаленство»: до проблеми хронопопного аналізу твору // Слово і час. 2002. № 5. С. 44-51.

го / чуттєвого (Бенджі), підліткового / розколотого (Квентін), дорослого / прагматичного (Джейсон), яким протиставляється широке та об'єктивне бачення автора-спостерігача, здатне відтворити жертвний стоїцизм та наївну релігійність негритянки Ділсі.

У першій частині дія відбувається 7 квітня 1928. «Історія» розповідається Бенджаміном (Бенджі) Компсоном, який страждає на вроджений аутизм. В одному зі своїх пізніх інтерв'ю Фолкнер, пояснюючи, чому він вибрав оповідачем аутиста Бенджі, сказав, що його привабила ідея абсолютної «сліпої і зосередженої на собі невинності дитини», якою може володіти лише людина з ментальними вадами — «людина, яка знає що відбувається, але не розуміє чому»²¹⁴.

Викладення подій Бенджаміном характеризується непослідовністю, охоплюючи часовий проміжок 1898-1928 років. Розповідь Бенджі компілює події з різних часів та використовує стильовий принцип «потoku свідомості». Слова оповідача, котрий не розуміє причинно-наслідкових та часових зв'язків між явищами, виступають прикладами простих фізичних відчуттів, які за аналогією викликають у його пам'яті образи подій, що їм передують. Розпізнавальними знаками часової хронології у першій частині слугують імена «няньок» Бенджі: Верш (дитинство), Ті Пі (підлітковий вік) та Ластер (дорослість).

У другій частині дія відбувається 2 червня 1910 р. Оповідач — Квентін Компсон, меланхолійний студент-першокурсник Гарварду. Оповідь ведеться у формі монологу, наповненого роздумами про смерть та відчуження від батьківської сім'ї; важливе місце у роздумах Квентіна посідає образ сестри Кедді. Як і перша, друга частина викладена не послідовно, проте з явним розмежуванням спогадів та теперішнього життя Квентіна в університеті. Фолкнер повністю ігнорує правила граматики, пунктуації та правопису, використовуючи замість цього хаотичні набори слів, фраз та речень, без вказівки на те, де закінчується одне й починається інше. Цей безлад повинен підкреслити депресію Квентіна та стан його свідомості, що весь час погіршується.

Третя частина переносить читача у день 6 квітня 1928 року. Розповідь ведеться від імені Джейсона Компсона — улюбленого

²¹⁴ Фолкнер У. Статті, речи, інтерв'ю, письма: пер с англ. / сост. и общ. ред. А. Н. Николокина. Москва: Радуга, 1985. С. 299.

сина своєї матері та фінансової опори всієї сім'ї у теперішньому часі оповіді. Історія Джейсона найбільш прямолінійна та відображає його нехитре бажання добитися матеріального благополуччя. Основну увагу читача привертає протистояння Джейсона та його племінниці Квентіни — безжального цинізму та нерозважливої пристрасті. Ця частина книги дає найповнішу картину внутрішнього укладу сімейства Компсонів.

Дія в четвертій частині починається через кілька днів — 8 квітня 1928 року. Це єдина частина роману, що ведеться не від першої особи, а від стороннього спостерігача, але сфокусована на служниці-негритянці Ділсі та на її наївній турботі й бажанні врятувати душу Бенджі. Конфлікт Джейсона та Квентіни досягає свого апогею, висвітлюючи при цьому меркантилізм та підлоту й мстивість молодшого із братів Компсонів. Кінець роману наголошує на невідворотному пристосуванні кожного з героїв та його системи цінностей до існування в цьому неідеальному світі. Погляд Бенджі знову став «порожнім та світлим», а світ, що його оточує, — «*стовпи і дерева, вікна, двері та вивіски — все на своїх призначених місцях*»²¹⁵.

Характерні особливості поетики роману приводять до висновку, що це один з наймодерніших творів Фолкнера. «Галас і шаленство» можна назвати «романом без героя», хоча багато дослідників наголошують на ключовій ролі Кедді (єдиної сестри трьох братів Компсонів) у сюжеті. Цей хід втілений автором досить нетривіально: читачі щоразу бачать героїню лише мигцем і завжди опосередковано. Кедді говорить і діє виключно в пам'яті своїх братів; вона — тінь їхнього минулого, майже абстрактна величина, яка при цьому визначає характер теперішнього і весь хід розповіді. Її «теперішнім» втіленням стає дочка Квентіна, котра одночасно є моральним двійником брата Квентіна (в оригіналі їхні імена абсолютно ідентичні — Quentin). Квентіна, дочка Кедді та невідомого батька, може сприйматись і як «дочка» брата Квентіна. Один із нав'язливих мотивів другої частини роману — мотив інцесту («*Батько я здійснив кровозмішення Це я Я а не Долтон Еймс*»).

Ще один засіб, за допомогою якого між окремими фрагментами роману встановлюються паралелі та зв'язки, — імена персона-

²¹⁵ Див. український переклад: Фолкнер В. Шум і лють / пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: Видавництво Жупанського, 2018. 344 с.

жів, що повторюються. Крім пари Квентін / Квентіна, у романі два Джейсони Компсони — батько та син, і два Морі: дядько Морі та Бенджі, який отримав своє друге ім'я у п'ятирічному віці. Віра в те, що ім'я людини грає визначальну роль в її житті, властива всім персонажам твору, а паралелі між їхніми долями наштовхують читача на думку, що імена в романі не випадкові.

Оскільки хронологічний порядок подій у романі не збігається з порядком викладу, основні труднощі при читанні викликають часові зсуви у першій та другій частинах (переходи від одного часового плану до іншого супроводжуються в тексті курсивом). Саме тому в «Додатку», який В. Фолкнер написав на прохання видавця у 1946 році, було подано хронологічні таблиці, щоб допомогти читачам розібратися в подіях та датах. Однак, як справедливо помітив Жан-Поль Сартр, коли читач піддається спокусі відновити для себе хронологію подій («У Джейсона та Керолайн Компсонів було троє синів і дочка. Дочка, Кедді, зійшлася з Долтоном Еймсом, завагітніла від нього і була вимушена терміново шукати чоловіка...»), він негайно «помічає, що розказує зовсім іншу історію»²¹⁶. Тому до таблиць слід вдаватися лише з крайньою обережністю, щоб не зруйнувати ефект «повного занурення» в текст, на який розрахована поетика Фолкнера.

Буквальне прочитання сюжету мало що дає для розуміння змісту. Звернемося до літературознавчих тлумачень хронотопної поетики роману. Зразок такого аналізу подано у вище цитованій статті української дослідниці Наталі Нев'ярович²¹⁷. Вона виходила з того, що Фолкнер сам наголошував на стрижневому значенні категорії часу у своїх творах. Отже, якщо використати її як ключ до тексту «Галасу й шаленства», то зрозуміємо дещо важливе. По-перше, що конкретно-історичний (об'єктивний) вимір часу супроводжує життя родини Компсонів від 1898 року до 8 квітня 1928-го (30 років) і розкривається через значно коротші події фабули — від Страсної П'ятниці до Великодня 1928 року — та спогади героївоповідачів. Ними є троє братів — Квентін, Бенджі, Джейсон. Перед читачем постає образ фізично й морально зvierоднілої родини ко-

²¹⁶ Цит. за: Николокин А. Человек выстоит. Реализм Фолкнера. Москва: Художественная литература, 1988. С. 57.

²¹⁷ Нев'ярович Н. «Часопростір» роману В. Фолкнера «Галас і шаленство»: до проблеми хронотопного аналізу твору // Слово і час. 2002. № 5. С. 44-51.

лись славетного аристократичного роду піонерів американського Півдня.

Поряд зі сімейними хроніками В. Фолкнер зазвичай створював широке епічне полотно про найдраматичніший в історії Америки період — розквіт і падіння рабовласницького Півдня до та після Громадянської війни. У «Галасі й шаленстві» занепад роду Компсонів показаний як персоніфікована трагедія виродження патріархально-аристократичної родини, проступаючи крізь кожен репліку героїв, відбиваючись у їхньому повсякденному житті, керуючи їхніми вчинками в той момент, коли реальна Громадянська війна вже далеко позаду, а от цінності й упередження, породжені комплексом Півдня, продовжують жити. Якщо зіставити цей твір з іншими з «Йокнапатофської саги», де теж ідеться про Компсонів, то очевидним стає широта епічного задуму: родинна драма розгортається на тлі історичної, у контексті доленосних змін у свідомості народу та в родоводі Компсонів від часів заселення білими переселенцями долини Міссісіпі у XVII ст. до середини XX ст. (В. Фолкнером у «Додатку» цей період датовано: «Компсони — 1699-1945»).

Компсони — це кілька генерацій: починаючи від рішучих піонерів, зухвалих завойовників та спритних авантюристів, які опанували незаймані терени американського Півдня й створили на відібраних у тубільців землях власний світ феодального добробуту та замкнутої в собі культури, однак швидко перейшли від патріархального до капіталістичного способу життя, від рабовласництва до «демократії», від сповідання християнської моралі до схиляння перед владою чистогану. Предки Фолкнера були багато в чому подібні до цих персонажів, він добре знав цей світ зі середини. Поразка Півдня у Громадянській війні сприймалася вихідцями з цього світу як занепад самотньої культури. Не випадково в романі постійно спливають спогади-відлуння про славетних попередників: Джейсон «перший» — «старий губернатор», який заснував «Компсонівське володіння» у 1840 р.; Джейсон «другий» — «бригадир» — упродовж сорока років виплачував борги, шматуючи успадковану землю; Джейсон «третій» — «ерудований алкоголік» — продав рештки «квадратної милі», окрім будинку з городом та хисткими надвірними спорудами, аби заплатити за навчання сина Квентіна та весілля дочки Кендейс (Кедді).

Наприкінці роману весь компсонівський спадок переходить до безсімейного та бездітного Джейсона «четвертого», хижого й бездушного шахрая — останнього представника роду. Долю інших героїв неважко передбачити, та й у «Додатках» Фолкнер вказував: після смерті матері Джейсон віддасть набридлого брата Бенджі до божевільні; слід Кедді вирине десь у Франції часів Другої світової війни на фото зі штабним німецьким генералом. Паралельно компсонівській розгортається історія родини чорношкірих мешканців Півдня — родини Ділсі. Приречені на неволю, вони й після скасування рабства не залишають своїх господарів, які схожі у їхньому сприйнятті на нерозумних дітей і не здатні вистояти без догляду у божевільному світі, що його самі й створили. Дбайливо піклується про родину Компсонів чорношкіра служниця й нянька Ділсі — єдина, хто зі справжнім почуттям християнського милосердя дбає про Бенджі. Саме такі люди, за Фолкнером, є стрижнем морального духу Півдня і водночас символом страждання та довготерпіння, нездоланності й безкорисливої любові. Образ цієї жінки письменник «списав» зі своєї любові няньки Кароліни Барр.

Конкретно-історичний вимір часу в романі накладається на суб'єктивний відлік часових проміжків, які постають інакшими у кожній із чотирьох частин. Суб'єктивний час є особистісним, індивідуальним і передає стан свідомості кожного з персонажів. Найважливіші координати в цьому світі — чиїсь смерті. Такий час має циклічну природу й обертається навколо жагучих внутрішніх питань, відповідей на які не існує. Формою реалізації цього часу є «потік свідомості», в якому об'єктивні події показані через гіпертрофоване «я» кожного з трьох оповідачів-персонажів — крізь призму притаманних їм комплексів, фобій, пристрастей. Складність внутрішнього світу притаманна передусім образу Квентіна, для якого суб'єктивна реальність вагоміша, ніж те, що діється навколо. Про цього героя Фолкнер у «Додатку» зауважив: *«У Квентіна «хворий» зір... можливо, він взагалі нічого ясно не бачить... Квентін це й досі запитує Бога: «Чому це сталося?»»*.

Третій пласт часового виміру в романі — біблійно-міфологічний, де індивідуальне постає як синонім загальнолюдського, одвічного. Відкидаючи в своєму романі штучну символіку чисел, Фолкнер зазначав, що Великдень, як теперішній час дії роману, обрано

певною мірою інтуїтивно. Однак показово, що Великодня Субота — 7 квітня 1928 року — це день народження бідолахи Бенджі, коли йому виповнюється 33 роки. На думку багатьох дослідників, образ Бенджі асоціюється з Христом, а сама структура роману нагадує четвероевангеліє: «Три перші частини, так би мовити, «синоптичні», що розповідають голосами різних персонажів практично про одне й те саме, і четверта, узагальнююча частина, що надає оповіді відстороненої символічності (Євангеліє від Івана)»²¹⁸.

Заміна імені Морі на біблійне Бенджамін (тобто Веніамін — наймолодший син Якова зі старозавітної легенди про Йосипа та його братів, алюзіями з якої пройнято твір) не змінила долі блаженного аутиста, а тільки стала для родини Компсонів лихим знаком (так вважають чорношкірі слуги). Бенджі живе інстинктами і наперед чує лихо, як і дворовий собака Сірій, який виє напередодні смерті в домі. «І впав він на шию Веніамину, братові своєму, та й заплакав; і Веніамин плакав на шиї його...» [Буття 45:14]. Найзворушливіші сторінки роману присвячено Великодній службі в сільській церкві, куди чорношкіра нянька Ділсі привела свого підопічного Бенджі. Сім'я Компсонів не святкує Великдень. Захищаючи Бенджі від насмішок за присутність у негритянській церкві, Ділсі каже, що *«Господу всемілостивому не важливо, є в Берджі розум чи ні — це тільки для білої погані важливо»*.

Біблійно-міфологічний вимір часу в романі відтворюється через ілюзійне поле асоціацій, що перетворюють історію звороднілого роду Компсонів на притчу про духовний занепад людського роду. Нянька Ділсі каже про своїх господарів: *«Я бачила перших і бачу останніх... Бачила початок і бачу кінець»*.

Четвертий вимір часу в романі — вимір архетипний, що дає змогу зазирнути в підсвідомість героїв-персонажів. Прадавня ментальність, табу, таємні спокуси та фрейдистські комплекси в підсвідомості братів Компсонів формують приховані мотиви їхніх зримих пристрастей і вчинків. Не випадково Фолкнера називають Еврипідом ХХ століття, адже в його творах, як і в трагедіях давньогрецького класика, приділяється прискіплива увага внутрішньому світові людини — джерелу страждань від пристрастей та

²¹⁸ Руднев В. П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. Москва: Аграф, 1999. С. 362.

помилку. Мотиви давньогрецької трагедії, витворюючи архетипний час роману, ґрунтуються на порушенні людиною трьох великих табу, визначених у класичній трагедії як інцест, кастрація та канібалізм. Мотив інцесту — визначальний в образі старшого брата, Квентіна, але в прихованій формі присутній і в образах інших братів: Бенджі до 13 років спить в одному ліжку зі сестрою; Джейсонові почуття через неусвідомлені ревності перетворюються на ненависть до сестри та племінниці, названої на честь улюбленого брата, тощо.

Мотив кастрації присутній на сюжетному рівні: батьки хибно інтерпретують поведінку аутиста Бенджі (він відчинив хвіртку та кинувся до школярки, котра йшла мимо, думаючи, що прийшла сестра Кедді), і внаслідок помилки хлопця каструють. Проекцією цього ж мотиву є занепад родини Компсонів.

Поширений у давньогрецькій трагедії мотив канібалізму (пряме чи фігуральне вбивство дітей матір'ю або батьком) перетворюється у Фолкнера в заборону згадувати ім'я доньки в домі Компсонів: Кедді вважають померлою після «гріхопадіння». Діти Компсонів зростають без материнської любові; природні почуття в родині вироджені. Квентін в останні свої хвилини думає про живу матір як про померлу.

Важливий у романі й культурологічний вимір часу, де герої набувають інтертекстуального значення через паралелі з образами світової літератури та культури. У тексті є асоціації зі Св. Франциском Асизьким, Макбетом зі знаменитої трагедії Шекспіра тощо.

Очевидно, що способи передачі Фолкнером особливостей сприйняття часу всіма головними персонажами роману «Галас і шаленство» в кожній частині тексту принципово відмінні, утворюють різні ідейно-стилістичні пласти. Фолкнер сміливо експериментував, вводячи в текст цього твору різні прийоми «потоків свідомості», однак у пізніших творах від більшості з них відмовився. Найвдалішими його знахідками стали множинність «голосів» оповідачів, ускладнена фрагментарна композиція, ефект «фотоплівки» (фіксація образів без їхнього осмислення), порушення логіки причинно-наслідкових зв'язків, нашарування різних життєвих ситуацій.

В. Фолкнер заслужено визнаний одним із найталановитіших майстрів американської прози. Завдяки резонансові його творчості

«південна традиція» в культурі США вийшла з тіні на світові об-шири, позначивши свою причетність до найвагоміших проблем — суто американських і вселюдських. Талановитими продовжувача-ми «південної традиції» вважають Алана Тейта, Кетрін Енн Пор-тер, Роберта Пенна Воррена, Карсон Маккалерс, Вільяма Стайро-на, Воркера Персі, Фланнері О'Коннор та інших яскравих амери-канських письменників.

Контрольні питання:

- До якого напрямку / напрямів можна віднести творчість В. Фолк-нера? Як вона співвідноситься з розвитком модерних напря-мів американської літератури?
- Яка літературна традиція сформувала Фолкнера-прозаїка?
- У чому особливість «Йокнапатофської саги» як епічного тво-ру? Чи можна вважати її епопеєю у тому розумінні, в якому це слово означає «Війну і мир» Л. Толстого чи «Сагу про Фор-сайтів» Дж. Голсуорсі?
- Що можна сказати про образ малої батьківщини В. Фолкнера, втілений ним у більшості зрілих творів, об'єднаних назвою «Йокнапатофська сага»?
- Чим роман «Галас і шал» особливий у творчій спадщині В. Фолкнера?
- Чому таким важливим у цьому романі є образ чорношкірої няньки Ділсі?
- Як можна зрозуміти слова В. Фолкнера з його Нобелівської лекції — «Людина не лише вистоїть, а й переможе»?
- Чому В. Фолкнера вважають представником «літератури Пів-дня»?
- Що вкладають у це поняття? Із чим його можна порівняти в інших літературах?
- Що ви знаєте про міфологію, на якій тримається це поняття? Як вона впливає на американську культуру?

3. Читаємо американську драму: Ю. О'Ніл, «Пристрасті під в'язами»

* Традиції американської драматургії і творчість Ю. О'Ніла. Вплив фрейдистської концепції на драматурга. * «Пристрасті під в'язами» Ю. О'Ніла як модерна філософсько-психологічна драма: а) ідейно-конфліктна основа твору; б) локальність місця дії і глибина соціального підтексту; в) реалістичні / натуралістичні та універсальні тенденції зображення характерів-персонажів; г) значення «історій» з минулого, які пов'язані з кожним із персонажів; ґ) роль символіки й авторських ремарок; д) паралелі й ремінісценції з античних міфів та з Біблії як універсальне тло зображення; е) трагедійність розв'язки, роль відкритого фіналу. * Багатство драматургічних форм і пошуки нових засобів виразності у подальшій творчості Ю. О'Ніла (п'єси «Довгий день, що переходить в ніч», «Траур до лица Електрі» та ін.). Міфологізм як провідна тенденція.

Історія американського театру і драматургії — особлива сторінка у світовій культурі, яку неможливо уявити без творчості Юджіна О'Ніла (Eugene Gladstone O'Neill, 1888-1953) — чотирикратного лауреата найпрестижнішої національної нагороди у США — Пулітцерівської премії — та Нобелівського лауреата з літератури за 1936 рік (премію присуджено «за силу впливу, правдивість і глибину драматичних творів, що по-новому трактують жанр трагедії»²¹⁹). Його п'єси ставляться у багатьох театрах світу і вважаються досягненням модерного театру поруч із п'єсами норвежця Генріка Ібсена, шведа Августа Стріндберга, бельгійця Моріса Метерлінка, англійця Бернарда Шоу, німців Герхарда Гауптмана й Бертольта Брехта та інших творців модерної «нової європейської драми». Водночас він вважається основоположником американського театру, і цей факт нерідко сприймається читачами з нашого культурного простору без належного розуміння, оскільки у таке визначення здебільшого вкладається просто смисл «найкращий, найвидатніший американський драматург».

²¹⁹ Цит. за: Ардаб'єва А. О'Ніл, Юджин Гладстон // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2006. Т. 2: Л-Я. С. 298-300.

Багато хто з літературознавців вважає, що найдоречніше визначення Юджина О'Ніла — «батько американської драми», і пояснюють це таким чином: довгий час драматургія вважалася «слабкою ланкою» в літературі США, а от завдяки успіхові драм О'Ніла вона стала досягненням світового рівня²²⁰. Насправді у США в кінці XIX — на початку XX ст. практично не було національного за тематикою і проблематикою театру, оскільки театр мав відверто комерційний та розважальний характер, у репертуарі переважали «добре зроблені» п'єси — легкі комедії, мелодрами, до того ж переважно європейського походження. Ю. О'Ніл був одним із тих, хто реформував американську драматургію і театр. Він уособлював ті плідні шукання, які характеризували нову драму модерної доби в різних літературах світу (Ібсен, Шоу, Гауптман, Стріндберг, Метерлінк, Чехов, Горький). Він спирався на їхні досягнення, але був достатньо самостійним, щоб явити світові американський різновид модерної драми. Щоправда, виступив О'Ніл пізніше, розквіт його творчості випадає на пору «великого десятиліття» в літературі США, тобто 1920-ті роки.

До появи п'єс, написаних у США представниками онілівського покоління, американський театр був далеким від європейського рівня через особливі культурно-історичні умови, у яких ця культура виникла й розвивалася тривалий час. Починаючи від початку XVII ст. і до XX ст. у ній домінували перші переселенці-пуритани з Великої Британії та їхні нащадки, які оселилися в Новому Світі й зуміли вижити та утвердитися в ньому як господарі, принісши з собою свої значно консервативніші, ніж на старому континенті, уявлення, цінності, релігійні погляди та естетичні смаки. Театрові у цій культурі не було місця тому, що він вважався гріховною розвагою, і доки пуританські цінності в Північній Америці переважали, театр не міг повноцінно розвиватися як духовна царина. Згадаймо, що англійський драматург Бернард Шоу назвав цикл із трьох п'єс, які принесли йому успіх у США в кінці 1890-х років, «п'єсами для пуритан», серед них і «Учень диявола» (1897) — п'єса про події в Америці та про героїв-американців і їхню боротьбу за незалежність від метрополії.

²²⁰ Див. довідку в українській Вікіпедії.

Специфічні культурні умови, в яких не було місця цілим га-лузям мистецтва, показала у своїй «американській» п'єсі «У пущі» (1909) Леся Українка: дія відбувається в XVII ст. у тій самій Новій Англії, де нібито живуть у 1850 р. персонажі Ю. О'Ніла у знаменитій п'єсі «Любов під в'язами» (1924). Нетерпимі суворі пуритани перших поколінь еміграції з Великобританії показані Лесею Українкою схожими з пізнішими персонажами американського драматурга, які вважають себе господарями нового континенту.

Нова театральна естетика почала розвиватися у США лише в 1910-1920-х рр. під впливом, з одного боку, американської реалістичної прози (яка зуміла утвердити нові мистецькі засади всупереч «джентильному реалізмові» кінця XIX ст.), а з іншого — під впливом модерної європейської драми, зокрема Г. Ібсена, А. Чехова, Б. Шоу. Будучи не пов'язаними питомими традиціями, молоді американські драматурги вільно варіювали європейські жанри та поетику загалом, що призвело до появи американської «вітчизняної драми».

Ю. О'Ніл зростав у важкій сімейній атмосфері і пройшов складний шлях до свого феноменального успіху. Він народився у сім'ї акторів ірландського походження у Нью-Йорку (в готельному номері), змалку був знайомий із театром, але не мріяв пов'язувати з ним своє життя. Залаштунки, які він добре знав у житті своїх батьків, і не могли його приваблювати — пізніше він безжально покаже їхній руйнівний вплив на особистість у своїй найбільш автобіографічній п'єсі «Довгий день відходить у ніч» («Long Day's Journey into Night», 1940), за яку драматург був востаннє нагороджений Пулітцерівською премією — посмертно (1957).

Навчався Ю. О'Ніл у католицькому пансіоні Mount Saint Vincent у Нью-Йорку, але через рік покинув його. Часті переїзди батьків — типове життя тодішньої акторської родини — зумовили його подальше навчання в різних закладах; він полюбив читання, але регулярної освіти так і не отримав. У 1902 р. вступив до інтернату для протестантів та католиків у Коннектикуті. Саме тоді сталася чергова родинна драма: коли у його матері закінчився морфін (вона звикла до наркотику ще перед народженням молодшого сина Юджина, оскільки лікарі за допомогою морфіну полегшували фізичні страждання своєї пацієнтки, не дбаючи про її подальше здоров'я), вона

намагалася покінчити самогубством. Юджин після цього, будучи ще підлітком, почав зловживати алкоголем. Влітку 1903 р. він утратив віру, відмовився ходити з батьком на католицькі меси й наполіг, щоб його перевели з католицької школи до світської. У 1906 р. вступив до Принстонського університету, але через рік покинув навчання.

Першими літературними спробами Ю. О'Ніла були вірші, написані ще в шкільні та студентські часи. Як і чимало віршів, написаних драматургом пізніше, у 1914-1917 та у 1940-1942 рр., вони не були опубліковані за життя автора. Проте у 1912 р. побачила світ його перша поетична збірка, до неї увійшли твори, написані під впливом Ф. Ніцше, Ш. Бодлера, О. Вайльда.

У 1909 р. Юджин проти волі батька одружився з актрисою Катлінд Джонкінс, а невдовзі вирушив на заробітки в Гондурас золотощукачем. Потім, найнявшись матросом, перебрався в Англію, в Аргентину, працював різноробочим, жив злидарем, страждав від депресій та алкоголю. Знову влаштувався на роботу в судохідну компанію, що й дало йому змогу повернутися до Нью-Йорка в 1911 р. Деякий час він мусив лікуватися від туберкульозу. Перший шлюб О'Ніла, від якого народився його старший син — Юджин О'Ніл-молодший — закінчився розлученням у 1912 р.

1912-й рік можна вважати переломним у творчій біографії драматурга Ю. О'Ніла. У 1912 р. були написані його перші п'єси. Він писав також статті для «New London Telegraph». І цього ж року вчинив спробу самогубства. На той час у Гарвардському університеті був створений постійно діючий семінар із проблем драматургії на чолі з професором Джорджем Пірсом Бейкером (George Pierce Baker), котрий об'єднав навколо себе молодих митців, серед яких були Філіп Баррі (Philip Barry), Томас Вулф (Thomas Wolfe), а також Ю. О'Ніл. У 1914 р. він почав відвідувати семінар проф. Бейкера, однак через рік припинив, не закінчивши навчання. Саме під час прослуховування курсу О'Ніл написав перших сім одноактних п'єс, надрукованих у збірці «Спрага та інші одноактні п'єси» («Thirst and Other One-Act Plays», 1914).

У 1916 р. молодий драматург подружився з багатьма американськими радикалами, у тому числі й відомим журналістом, одним із засновників американської комуністичної партії Джоном Рідом (John «Jack» Silas Reed, 1887-1920; автор сенсаційної книги репор-

тажів про так звану Жовтневу російську революцію — «Десять днів, що протрясли світ», 1919). У той період у Ю. О'Ніла були стосунки із дружиною Дж. Ріда, журналісткою і письменницею Луїзою Браянт (Louise Bryant, 1885-1936). За порадою Дж. Ріда Ю. О'Ніл розпочав співробітництво з Провінстаунською експериментальною трупю (The Provincetown Players) під керівництвом знаменитого згодом режисера Джорджа Крема Кука (George Cram «Jig» Cook, 1874-1924); трупа зіграла перші постановки п'єс О'Ніла.

У 1917 р. Ю. О'Ніл зустрів письменницю, авторку популярних жанрових творів Агнес Бултон, з якою невдовзі одружився. Після одруження вони переїхали до батьків дружини у Нью-Джерсі. За час їхнього шлюбу переїздили ще двічі — у Коннектикут та на Бермуди. Мали двох спільних дітей — сина Шона і дочку Уну, однак і цей шлюб невдовзі розпався.

У 1920-1923 рр. письменник втратив батька, матір і старшого брата. У 1928 розлучився з другою дружиною. У 1929 р. одружився втретє, з актрисою Карлоттою Монтерей (Carlotta Monterey, 1888-1970), з якою не був розлучений до кінця життя, хоча кілька разів вони переривали стосунки. На початку 1930-х подружжя переїхало на постійне проживання до центральної Франції, але невдовзі повернулося в Америку; жили у штаті Джорджія, а в 1937-1944 рр. у Каліфорнії. Їхній будинок у цьому штаті наразі є музеєм пам'яті Ю. О'Ніла.

Перша драматична збірка Ю. О'Ніла «Спрага та інші одноактні п'єси» була майже не помічена публікою. Однак у 1916 р. завдяки трупі «Провінстон Плеєрс» відбулася успішна прем'єра п'єси «Курс на Схід, у Кардіфф» («Bound East for Cardiff»), яка поклала початок новому американському театрові. У ранніх п'єсах «Імператор Джонс» («The Emperor Jones», 1920), «Анна Крісті» («Anna Christie», 1920), «Кошлата мавпа» («The Hairy Ape», 1922) Ю. О'Ніл виявив помітний вплив натуралізму, звернувшись до проблем життя простих американців. Та найперше його цікавили не соціальні проблеми, а трагедія особистості в дисгармонійному світі, її страждання від нерозуміння й відчуження. На початку 1920-х молодий драматург двічі був нагороджений Пулітцерівською премією — у 1920 і 1922 рр. (за п'єси «За горизонтом» / «Beyond the Horizon» — 1918; «Анна Крісті» — 1920).

Таким чином, Ю. О'Ніл-художник формувався напередодні й у роки Першої світової війни, дихав повітрям радикального бродіння, що надихало художню богему відомого мистецького району Гринвіч Вілледж у Нью-Йорку. Період із 1915 по 1925 рр. у США називають театральним ренесансом (поряд із «поетичним ренесансом», який почався трохи раніше). У своїх п'єсах О'Ніл відгукнувся на важливі зміни в суспільному й мистецькому житті США, які виявилися в русі так званих малих театрів. Це були скромні за чисельністю учасників театральні трупи, що активно функціонували з початку 1910-х рр. в різних містах США (Нью-Йорку, Бостоні, Філадельфії). Створені ентузіастами-новаторами, вони на перших порах були напівлюбительські, а потім виростили в професійні колективи. Орієнтуючись на демократичного глядача, малі театри дали сценічне життя багатьом зразкам світової драматургії, перш за все сучасної, а також п'єсам американських авторів-дебютантів, у тому числі й О'Ніла. Вони відстоювали реалістичні сценічні пріоритети, відхиляючи розважальні шаблони бродвейського комерційного театру.

Персонажі ранніх п'єс Ю. О'Ніла були викликом бродвейській сцені. Він виводив на театральні підмостки моряків, волоцюг, люмпенів, повій — людей «дна», які розмовляли аж ніяк не рафінованим стилем, а дехто ще й грубим сленгом. Дія в цих п'єсах розгорталася на палубі, у матроському кубрику, у портовому шинку, в екзотичних тропічних країнах тощо.

Рання одноактна драма «Павутина» («The Web», 1913) — приклад уміння О'Ніла на малому сценічному просторі у стислий часовий проміжок умістити соціально насичену драматургічну дію. Персонажі утворюють своєрідний «трикутник»: повія Роуз, сутенер Стів і гангстер Тім. Події відбуваються в убогій кімнаті, де вміло підібрані деталі вказують на професію її мешканки. В іншій п'єсі, «Спрага», — «морський» колорит, а місце дії — пліт, на якому опинилися троє вцілілих від корабельної аварії пасажирів.

Новим кроком стала вже трьохактна п'єса «За горизонтом» — перший твір О'Ніла, який пробився на бродвейські підмостки. Драматична колізія пов'язана з долями двох братів Роберта й Ендрю — синів фермера Мейо. На відміну від тверезого, міцного і прагматичного Ендрю, Роберт — хворобливий юнак тонкої душевної

організації, що перебуває у світі романтичних мрій. Заповітна мрія Роберта — далекі мандри. Це щось більше, ніж звичайний потяг до зміни місця, — це жага свободи, широких просторів, радості відкриттів. Юнакові хочеться дізнатися, що там за горизонтом. Глибинна тема п'єси, насиченої психологічними драматичними колізіями, — гірка доля тих, хто зраджує своїй мрії.

У контексті розвитку американської драматургії 1920-1930-х рр. Ю. О'Ніл став найяскравішою зіркою національної культури. Міжвоєнне двадцятиріччя — час розквіту його таланту, пора створення його шедеврів. У цей період він був визнаний не лише американським драматургом «номер один», а й постаттю міжнародно значущою. І хоча залишався безперечним лідером, поруч із ним творили кілька видних майстрів, п'єси яких прикрашали національну сцену.

Драматургом, що володів гострим почуттям сучасності, був Елмер Райс (Elmer Rice, 1892-1967), який під впливом німецьких експресіоністів Ернста Толлера та Георга Кайзера виступив прихильником експресіоністської стилістики у драматургії (драма «Рахункова машина», 1923). У 1930-ті рр. Райс зблизився з лівими, апробував новаторські сценічні засоби, прагнучи відобразити соціальну панораму суспільства («Ми — народ», 1933), виступив як піонер антифашистської теми («Судний день», 1934; «Американський ландшафт», 1936).

Історична тема отримала розвиток у написаних білими віршами епічних драмах Максвелла Андерсона (Maxwell Anderson, 1888-1959) «Королева Єлизавета», «Марія Шотландська», «Веллі Фордж», що змагалися в популярності з п'єсами О'Ніла.

Одним із талановитих драматургів 1930-х рр. був Кліффорд Одетс (Clifford Odets, 1906-1963), який першим освоїв тему класової боротьби в одноактній драмі «В очікуванні Лефті» (1935). Відійшовши від традиційної тенденційності, Одетс виступав як зрілий майстер сімейно-побутової тематики, що отримувала соціальне забарвлення (п'єси «Поки я живий», «Золотий хлопчик», «Прокинься і співай» та ін.).

У 1938 р. з'явилася п'єса Торнтона Вайлдера (Thornton Niven Wilder, 1897-1975) «Наше містечко», оригінальна за формою, сповнена гуманістичного пафосу, яка правомірно стала класикою на-

ціональної драматургії. Вона насичена філософським змістом, має сміливу експериментальну форму, як і інші його п'єси.

Однією з вершин американської драматургії у цьому контексті є п'єса Ю. О'Ніла «Пристрасті під в'язами» («*Desire Under the Elms*», 1924; інший переклад — «Дім під в'язами»), де показано архетипних представників американської спільноти — сім'ю фермера в Новій Англії середини XIX ст. Хоча п'єса не відповідає законам реалістичної драматургії, про неї часто пишуть, що драматург «звернувся до художнього дослідження прихованих імпульсів людської поведінки і нищівного впливу соціального середовища», «психологічно обгрунтовав пристрасть до володіння — землею, жінкою, дітьми, душами близьких людей»²²¹. Насправді Ю. О'Ніл показував екзистенційні проблеми, про що б не писав — про расові упередження й суперечності в сучасному американському суспільстві («Усім дітям Божим дано крила» / «*All God's Children Got Winds*»), про сімейні пристрасті у фермерській родині середини XIX ст. («Дім під в'язами») чи про владу інстинктів у період після Громадянської війни («Траур до лиця Електрі» / «*Mourning Becomes Electra*»), чи про щось інше. Уже в ранніх творах він відмовився від інтриги, руйнував ієрархію театральних амплуа, звертав особливу увагу на напружений діалог і насичений символікою підтекст. Проте рання збірка не мала успіху, після цього ще декілька п'єс спіткала така сама доля. Лише у 1920-х роках п'єси принесли авторові неабиякий успіх. П'єса «Усім дітям Божим дано крила» (1923; постановка і публікація — 1924) була високо поцінована критикою. Деякі постановки зустріли перешкоди, наприклад, низка релігійних та громадських організацій визнали аморальними антирасистську п'єсу «Усім дітям Божим дано крила» і наступний твір «Пристрасті під в'язами», котрий нині вважається драматичним шедевром О'Ніла.

Ю. О'Ніл не був фермером і не походив ні з фермерського середовища, ні з англосаксонської спільноти. Він не належав до того часу, який указано як час дії у цій п'єсі — нібито точно, але й заокруглена дата — 1850 рік, без прив'язки до жодної конкретної історичної події. П'єса психологічна за природою конфліктів та зображенням персонажів, однак психологізм у ній інакший, ніж у

²²¹ Див.: Ю. О'Ніл: батько американської драми. URL: https://stud.com.ua/137219/literatura/yudzhin_onil_batko_amerikanskoyi_drami (доступ: 12.02.2022).

реалістів ХІХ ст. — з виразним тяжінням до архетипних, універсальних характерів та монументальних драматичних колізій, яким є аналоги в давніх міфах — як античних, так і біблійних. Особливо примітна у п'єсі густа біблійна інтертекстуальна насиченість: герої-пуритани мислять і говорять виразами, запозиченими з Біблії. Драма являє собою синтез традицій античної трагедії і фрейдистського розуміння людської поведінки. Вона модерна своєю поетикою і філософська за змістом — тобто це п'єса про цінності, самоствердження й самоусвідомлення, а не про боротьбу за ферму, за майно та жінку. За психологічно зумовленими конфліктами батька та синів, чоловічого й жіночого первнів проглядають екзистенційні конфлікти свободи, вибору та відчуження.

Дія обмежується фермою Ефраїма Кеббота і зосереджена в його родині у той час, коли сімдесятип'ятилітній фермер-пуританин привіз у свій дім нову (третю) дружину та заявив синам, що віднині вона буде господинею. Старші сини тут же покинули ферму, поглумившись над батьком та його обраницею (аналогія до біблійного переказу про Хама та його синів, проклятих праведником Ноем), а молодший Ебін залишився, маючи намір відстояти своє право на ферму, про яку твердив старшим братам, що вона нібито належала його рано померлій матері. Нова батькова дружина, Аббі Патнем, теж була сповнена рішучості утвердити себе в ролі господині і спадкоємиці. Однак невдовзі між молодою жінкою та її пасербом спалахнула любовна пристрасть, яка змусила кожного змінити плани та пройти крізь випробування підозрами, бажанням помсти, ревнощами, пошуком взаєморозуміння і прощення, навіть дітовбивством, яке Аббі вчинила, щоб упевнити Ебіна у своєму коханні. Ебін прийняв рішення взяти на себе відповідальність за співучасть у злочині коханки після того, як сам повідомив місцевому шерифові про вбивство дитини. Ефраїм, проклинаючи сина й дружину як грішників, після цього вчинку таки визнав за сином чоловічу гідність. Розв'язка п'єси показує намір старого фермера, втративши надії на нового спадкоємця, втративши всіх синів і дружину, знову збирати корів, яких був вигнав, щоб спалити ферму.

Незламність господаря, його певність у своїх силах та цінностях, у своїй правоті перед Богом, на якого покладається в кожному рішенні і вважає себе його посланцем на землі, — саме ці харак-

теристики роблять Ефраїма Кеббота головним героєм драми про архетипних американців та їхні цінності.

Вивчення складних характерів, дослідження як свідомих, так і несвідомих прагнень особистості, спостереження над руйнівним впливом на людину норм суспільної моралі — це вирізняє й наступну п'єсу «Мільйони Марко» («Marco millions», 1925; публікація — 1927; постановка — 1928), в основу якої покладено історію подорожі венеційця Марко Поло (1254-1324). Праця над цим твором вимагала від Ю. О'Ніла вивчення значного за обсягом матеріалу історичних документів. Драматурга понад усе цікавили не факти, а контраст цивілізації та природного первня у його комічній і трагічній тональностях.

П'єса «Дивна інтерлюдія» («Strange Interlude», 1927; постановка та публікація — 1928) мала скандальний успіх, оскільки публіка не зрозуміла її філософського звучання, угледівши лишень ілюстрацію до модної концепції З. Фрейда. П'єса велика за обсягом (5 годин сценічного часу); у пошуках нових способів вираження внутрішнього світу людини О'Ніл використав у ній прийоми «потoku свідомості». Це була його третя п'єса, удостоєна Пулітцерівської премії.

П'єса «Лазар сміявся» («Lazarus Laughed», 1926; публікація — 1927, постановка — 1928) була створена на матеріалі давньоримської історії з використанням прийомів античного театру (хор масок як колективний персонаж). О'Ніл мріяв, щоб роль Лазаря в його п'єсі коли-небудь виконав знаменитий співак Федір Шаляпін, задля нього хотів перекласти текст ролі російською мовою. Але мрії не судилося здійснитися; по смерті Ф. Шаляпіна О'Ніл писав, що тепер ніхто не зможе виконати сміх Лазаря.

Написана на основі паралелі з античним міфом про загибель дому Атрідів трилогія «Траур личить Електрі» («Mourning Becomes Electra», 1929; публікація — 1931) була останнім значним виявом творчого піднесення 1920-х рр. Над цим твором О'Ніл працював близько року. Події трилогії розгортаються у Новій Англії після завершення Громадянської війни. Причиною цілої низки кривавих злочинів у родині Меннонів показано не волю богів, які змушують людей бути вірними законам кровної помсти, а тотальне відчуження між героями — членами однієї родини, їхнє невміння знайти

шлях до розуміння один одного. Постановка була здійснена трупю «Тієт-гілд» (The Theatre Guild).

У 1933 р. Ю. О'Ніл написав чи не єдину свою комедію «О, дикість!» («Ah, Wilderness!»), яку дуже тепло прийняла публіка, після чого настав період «великої мовчанки» О'Ніла. Наступний свій твір він опублікував лише через 12 років. Цей тимчасовий відхід від творчості був зумовлений, по-перше, ситуацією, що склалася в американському театрі початку 1930-х років, коли сцену знову захопили низькопробні п'єски, котрі йшли з аншлагами, і, по-друге, — політичною обстановкою в Європі, приходом до влади партії Гітлера — «бездарного актора», як назвав його О'Ніл. «Що може зробити автор, який мріє залишитися митцем?» — питання, котре не давало О'Нілові спокою у ті роки. У 1934 р. його здоров'я похитнулося, почастишали нервові зриви.

Світова громадськість оцінила великий вклад Ю. О'Ніла у розвиток драматургії, його роль у процесі становлення американського національного театру. У 1936 р. О'Ніл став лауреатом Нобелівської премії в галузі літератури.

1939 р. драматург написав п'єсу, прем'єра якої відбулася лише 1946 р., — «Продавець льоду гряде» («The Iceman Cometh»), а трохи згодом драму «Довга подорож у ніч» (1941; постановка та публікація — 1956). Ці твори О'Ніл вважав своїми найкращими. Постановка п'єси «Продавець льоду гряде» відкладалася через не своєчасність п'єси, через побоювання автора бути незрозумілим. О'Ніл передчував ситуацію, у якій Америка опиниться через десять років, у часи «холодної війни». Один із його наступників, драматург Артур Міллер згодом писав: «Ми потрапили у мішок, у який він потрапив першим...». «Продавець льоду...» — це філософська притча про жорстоку реальність та рятівну мрію.

Наприкінці 1940-х рр. ускладнилися взаємини у родині Ю. О'Ніла. У 1943 році його дочка Уна вісімнадцятирічною вийшла заміж за актора Чарлі Чапліна, який на той час був 54-літнім. Ю. О'Ніл був проти цього шлюбу; він більше ніколи не бачився з дочкою. Старший син О'Ніла, Юджин О'Ніл-молодший, після тривалих суперечок з батьком та його дружиною, у 1950 р. звів рахунки з життям. Для О'Ніла це стало важким потрясінням та, ймовірно, наблизило його смерть.

«Довга подорож у ніч» — п'єса-спогад, присвячена дружині Карлотті, була написана «кров'ю і сльозами». Це трагедія онілівської батьківської родини, свідком та учасником якої О'Ніл став 30 років тому. Він зазначив у заповіті, що п'єса має побачити світ лише через 25 років після його смерті, але дружина не дотрималася заповіту. Продовженням тієї ж теми стала п'єса «Місяць для знедолених» («A Moon for the Misbegotten», 1943; постановка — 1947, публікація — 1952), у якій усі внутрішні, інтимні, «монологічні» переживання героїв буквально прориваються в діалог.

У 1930-х рр. в Ю. О'Ніла виник задум циклу «Історія заможних, котрі знедолили себе», де він збирався розповісти історію Америки й американців від часу війни за незалежність. Спочатку планувалося створити сім п'єс, потім — дев'ять і, врешті, одинадцять. Але в середині 1940-х рр. ускладнення хвороби перешкодило здійснити задумане. О'Ніл більше не мав змоги писати, спроби диктувати були невдалими. У 1951 р. він вирішив знищити всі незакінчені твори циклу. Така доля спіткала шість п'єс, збереглася єдина — «Душа поета» («A Touch of the Poet», 1940; постановка — 1957) та окремі начерки. Після смерті О'Ніла в його архівах було знайдено кілька завершених п'єс, які невдовзі побачили світ, продовживши творче життя митця-реформатора американської драми.

Ю. О'Ніл помер у номері готелю «Шератон» у Бостоні 27 листопада 1953 року. Похований на кладовищі у Форест Гіллі (Бостон, Массачусетс). «О'Ніл дав життя американському театрові і помер для нього», — писав один з учнів і продовжувачів справи О'Ніла, американський драматург Теннессі Вільямс.

У радянському літературознавстві Ю. О'Ніла відносили до реалістів як художника, котрий «прагнув висловити глибинну правду життя». Але термін «реалізм», досить загальний, нерідко асоціюється із дзеркальним відображенням-копіюванням дійсності. Сам Ю. О'Ніл назвав свій метод супернатуралізмом, розуміючи під цим правдиве мистецтво нового типу, вільне від емпіричного копіювання. Цей новий метод покликаний був відродити драматургію і театр, зробити їх високим мистецтвом ХХ ст. Визначальною рисою нової драматургії О'Ніл вважав її здатність оголювати людську душу, звільняючи від «великовагової, обездуховленої плоти, від жирних фактів», відмовлятися від пласкої життєподібності,

загострювати, згущувати обставини, поки вони не виростили до «символу Правди».

Провідним для О'Ніла був жанр проблемної соціально-філософської драми. У ній проглядалися два плани. Один — це конфлікти конкретних чітко виписаних персонажів-характерів. Інший — філософський, алегоричний, притчевий, який виявлявся за сюжетно-тематичними перипетіями.

Ю. О'Ніл жадібно вбирав досягнення світового театру. Серед його художніх орієнтирів були античні трагіки, перш за все Есхіл, а також Шекспір, Г. Ібсен і, звичайно, майстри нової драми початку ХХ ст. У 1910-ті, у період руху так званих малих театрів у США, О'Ніл брав участь у постановках не тільки західноєвропейських, а й російських драматургів: Толстого, Горького, Чехова, Андрєєва. Поїздка російського МХАТу до США в 1922-1924 рр., за оцінками російських театрознавців, пройшла з тріумфом і дала відчутний стимул для розвитку реалізму в американському театрі. У США почалося серйозне вивчення «системи Станіславського», спеціально для цього був створений Американський лабораторний театр²²². Однак це не означає, що американський театр ішов у фарватері російського і намагався повернути реалістичні традиції ХІХ ст. у якихось застиглих формах, як часто бувало в самих росіян у радянські часи. Видатні американські режисери приїжджали у 1920-ті роки та на початку 1930-х у Москву для вивчення досвіду не лише Костянтина Станіславського, а й модерних режисерів-новаторів — Всеволода Мейерхольда, Олександра Таїрова.

Першовідкривачем драматургії Ю. О'Ніла на російській сцені у 1920-ті рр. був Московський Камерний театр, керований О. Я. Таїровим. Звертаючись до нього, О'Ніл писав: «Моїм ідеалом завжди був театр творчої уяви». Він вважав, то Камерний театр «втїлю мрію драматурга»²²³. У 1960-1970-х рр. у провідних російських театрах пройшла нова хвиля постановок за п'єсами Ю. О'Ніла.

Ставилися п'єси видатного американського драматурга і в Україні. Однак досі маємо лише поодинокі твори в українських перекладах у виданні 2008 р.²²⁴ Перший український переклад драми

²²² Див.: Ромм А. С. Американская драматургия XX века. Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1978. 247 с.

²²³ Там само.

²²⁴ О'Ніл Ю. Вибрані твори. Тернопіль: Мандрівець, 2008. 119 с.

О'Ніла «Desire under the Elms» здійснив у 1970-х роках ХХ ст. Василь Довжик («Кохання під берестками»), а в 1988 році Віктор Гуменюк переклав п'єсу «A Moon for the Misbegotten» («Місяць для знедолених»)»²²⁵. Вивчення спадщини Ю. О'Ніла триває²²⁶.

Творчість Ю. О'Ніла, за спостереженнями дослідників, відзначена своєрідним парадоксом: з одного боку, його п'єси — загальноновизнана вершина в розвитку американського театру ХХ ст., сліди його впливу очевидні в усіх наступних поколіннях американських драматургів, а з іншого — він уже за життя здавався багатьом старомодним через свою схильність до глибинних філософських умовисновків, несприйняття «матеріалістичної» американської цивілізації, котру назвав «найбільшою у світі невдачею», а також через його важкуватий стиль — занадто серйозний, позбавлений іронії та легкості. Трагізм світосприйняття, виявлений у його кращих творах 1920-1930-х рр., у наступників О'Ніла в повоєнний час заступався сардонічним усезапереченням, «чорним гумором». Здебільшого природу онілівського трагізму західні дослідники пояснюють вираженням його внутрішнього дисгармонійного світу, відірваного від оточення через загострення хвороби Паркінсона (Ф. Карпетнер), або наслідками його розриву з вірою предків — католицизмом (Р. Д. Скіннер, Л. Трилінг), або художніми трансформаціями ніцшеанських чи фрейдистсько-юнгіанських концепцій (Д. Александер, Л. Чеброу; Д. Фальк, К. Боуен).

З античною трагедією п'єси О'Ніла споріднює поєднання фаталістичних ідей та уславлення неприборканості людського духу. Його персонажі усвідомлюють, що перебувають під незбагненою владою обставин, але не змиряються з цим. Людина у боротьбі з власною долею, на думку драматурга, назавжди залишиться єдиною темою драми. У цій боротьбі завжди перемагає сильний герой, оскільки доля не може зламати його дух. У такому неприми-

²²⁵ Див.: Фарина У. Юджин Гладстон О'Ніл в Україні: «пререцепція» // Літературознавство. Наукові виклади. 2011. 2. С. 69-73. URL: https://www.libr.dp.ua/text/mandr_2011_2_11.pdf (доступ: 20.02.2022); Фарина У. О. Особливості перекладу драм Юджина О'Ніла на українську, російську та польську мови: порівняльно-літературознавчий аспект: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 — порівняльне літературознавство. ТНПУ ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/1522> (доступ: 20.02.2022).

²²⁶ Див.: Марчук Т. Л. Типологія та poetика драматургії М. Куліша та Ю. О'Ніла: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 — порівняльне літературознавство. Івано-Франківськ, 2017. 187 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Marchuk_Tetiana/Typolohiia_ta_poetyka_dramaturhii_M_Kulisha_ta_Yu_ONila.pdf?PHPSESSID=vg8cm1f9s19jvtne889kdh7mi5 (доступ: 20.02.2022).

ренному зіткненні, у словосполученні «безнадійна надія» (hopeless hope), яке митець вживав стосовно грецької трагедії, — чи не найважливіший із ключів до розуміння онілівської творчості²²⁷.

Антична драма та традиції класичного європейського театру мають безпосередній стосунок до драми «Пристрасті під в'язами». Головний герой Ефраїм Кеббот показаний, як це було в трагедіях епохи Відродження чи класицизму, жертвою омани, «запізнілого упізнання». Його поведінка зумовлена не лише внутрішньою колізією (герой-фермер переживає розчарування у своїх нащадках і прагне нового спадкоємця для ферми, яку зробив зразковою власними руками, переживши чимало труднощів та випробувань, однак не поступившись спокусам знайти легший хліб), а й протистоянням із синами та дружиною, які уособлюють людські слабості та гріхи. Молоді герої-коханці Ебін та Аббі показані у протистоянні старому Ефраїмові не через побутовий план — усе побутово-конкретне зведене у п'єсі до мінімуму, — а через ставлення до цінностей: любові, обов'язку, вірності, честі, праці, самодостатності.

Ефраїм вимагає від молодих такої ж твердості й безкомпромісності, на яку здатний сам, тому й не очікує від них (навіть від молодої дружини) підступів чи зради, оскільки вважає тих, хто їм піддається, грішниками і слабаками, а таких він зневажає. Однак розчарування неминуче — Ефраїма оточують люди, які живуть пристрастями, керуються егоїстичними інтересами, а не розумом чи Божими заповідями. Тому й звучать в устах головного героя примітні репліки, які інакше, ніж глибинними мотивами його поведінки — його щирою доброчесністю та переконанням, що всі мають її цінувати й сповідувати, — пояснити не можна. Перша — звернута до дружини, котра обманула, зрадила та ще й убила народжену у гріху дитину: *«Якби ти любила мене, я не побіг би до шерифа»*. Тобто якби ти дотримувалася хоча б однієї заповіді — любила свого шлюбного чоловіка, якому присягала бути вірною, — то я, чоловік, не став би покладатися на інших, на людський суд і правду, а сам би розділив з тобою твої страждання і спокуту. Друга репліка звернута до сина Ебіна, який добровільно взяв на себе співучасть в убивстві дитини. Репліка звучить після промовистої

²²⁷ Див.: Пинаев С. М. Трагическая символика Юджина О'Нила // Филологические науки. 1989. № 6. С. 30-38. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20180427-tragicheskaya-simvolika-yudzina-o-nila> (доступ: 15.02.2022).

ремарки: *«(Із заздрістю та майже захоплено). Молодець. Це достойно для чоловіка»*. Слідом за тим лунає скупа репліка про корів, яких Ефраїм піде шукати. Шериф перед відходом з арештованими, уже без Ефраїма, каже останню репліку п'єси: *«Чудова ферма, що й казати! Така, як треба. Не відмовився б від неї»*. Тобто визнає заслугу головного героя, віддає належне плодам його праці. Такий фінал не можна назвати безнадійним, оскільки двоє молодих героїв після свого гріха й морального падіння перероджуються та знаходять у собі мужність іти до кінця *«рука в руці»*, *«уже відсторонені від усього земного, від усіх образ та страждань»*, як сказано в останніх ремарках фінальної картини. У цьому й полягає очисний ефект трагедії.

Можна сказати, що Ю. О'Ніл намагався повернути театрові його вище призначення — «служити храмом, у якому релігія поетичної інтерпретації і символічного прославлення життя передавалася би всім присутнім», — ідея, яку Ф. Ніцше висунув у своєму трактаті «Народження трагедії з духу музики». Американського драматурга приваблювала ніцшеанська ідея протиборства діонісійського та аполонічного первнів. Це пов'язано з його інтересом до міфу як особливого позачасового ракурсу тлумачення дійсності. Показовою у цьому плані стала трилогія «Траур до лиця Електри», котра перегукується з Есхіловою «Орестеєю», хоча дія й відбувається у США в 1860-х рр. Джерелом драматургічного конфлікту знову стає протистояння стихійних потягів та пуританських табу, нетерпимість до Іншого, які призводять до злочинів, що тягнуть за собою інші злочини, щоб «виправити» / приховати попередні. Ідеться про закінчення Громадянської війни 1861-1865 рр. — аналогія з Троянською війною в античну епоху, однак персонажі вихоплені з історичного контексту. У сюжеті про Атридів (Менелай, Агамемнон) Ю. О'Ніла приваблювала історія про родові прокляття. Трагічний клубок подій у трилогії починає розгортатися ще задовго до початку сценічної дії, коли предок Меннонів учинив злочин проти кохання і воздвиг на його могилі свій дім — храм ненависті. Відтоді кожен з його нащадків прагне звільнитися від прокляття, але протистояти долі не зможе. Якщо давньогрецький автор не розлучався з надією, що першопочатковий світоустрій справедливий і рано чи пізно повинен бути відновлений, то для

сучасного світу повернення до гармонії неможливе. Трагічний конфлікт проявляє себе на всіх рівнях драматургічної поетики. Дія майже всіх епізодів, крім одного, відбувається в домі Меннонів. Як і дід Кеббота, він асоціюється із владою долі / фатуму. У стінах дому знаходять смерть усі персонажі з роду Меннонів, крім дочки — Лавінії (аналогія з образом міфічної Електри).

Трагізм породжений відступами персонажів від власної природи, від людяності, природних людських прав, а спокутування вини рано чи пізно закінчується смертю. Але й вона не приносить спокути. Конфлікт обов'язково містить зіткнення ілюзій у сприйнятті дійсності з катастрофічною реальністю.

Трагічне у Ю. О'Ніла не зводиться до песимістичних підсумків, до безвиході. У більшості його п'єс трагічні герої, програючи в реальних життєвих колізіях, не досягнувши того, чого прагнули, знаходять те, що не входило в їхні наміри, але виявилось більш значним. Ефект «ствердження через заперечення» реалізується через співстраждання автора своїм героям.

Подібно до того, як американська поезія ХХ ст. виросла з Волта Вітмена, американська національна драма вийшла на загальносвітовий рівень завдяки Ю. О'Нілові; у післявоєнний період цей успіх продовжили п'єси Артура Міллера, Теннессі Вільямса, Едварда Олбі.

Контрольні питання:

- Чому американська драматургія сформувалася значно пізніше, ніж проза і поезія?
- Що означає вираз «батько американської драматургії»? Чому так називають Ю. О'Ніла?
- Як формувався талант американського драматурга Ю. О'Ніла? Як вплинуло на нього акторське середовище, в якому він народився і виріс?
- Як поетика п'єс Ю. О'Ніла пов'язана з античним театром? Який вплив на нього мали творці європейської «нової драми»?
- Чому у спадщині американського драматурга переважає жанр трагедії?

- Що у творчій біографії цього драматурга зробило його сміливим експериментатором?
- Які експерименти й новації у світовому театрі пов'язують із діяльністю Ю. О'Ніла?
- Чому найбільший успіх випав цьому драматургові у 1920-ті роки? Чим зумовлена подальша 12-річна творча криза в його житті?
- Чому останні 10 років свого життя Ю. О'Ніл нічого не писав, а п'єси, написані останніми, майже всі знищив?
- Як можна прочитати головний конфлікт у драмі «Пристрасті під в'язами»?
- Чому прочитання конфлікту цієї п'єси як побутово-кримінального чи соціально-психологічного (боротьба за власність, за землю) не відповідає задумові драматурга? Що є тому підказкою?
- Чи випадковими є паралелі, які критики проводили між образом жінки-героїні у п'єсі «Пристрасті під в'язами» та вічними образами із давньогрецьких міфів — Федрою, Медеєю?
- Чому п'єса насичена біблійними ремінісценціями та алюзіями?
- Чому в ремарках цієї п'єси так детально описано дім Ефраїма Кебота? Чому дерева-в'язи біля цього дому показано одухотвореними?
- Що керує молодою жінкою Аббі, коли вона виходить заміж за старого фермера, але не дотримується подружньої вірності та навіть не приховує відрази до чоловіка? Як пов'язане з цими вчинками її минуле?
- Які деталі в характеристиці головного героя Ефраїма суперечать думці про нього як про жорстокого й нелюдяного тирана?
- Чому головний герой цієї п'єси — саме фермер Нової Англії? Адже автор ніяк не був пов'язаний із фермерським середовищем.
- Чому у старших синів Ефраїма біблійні імена — Симеон та Пітер? Чи пов'язані з цими персонажами якісь деталі, що асоціюються з біблійними притчами?
- Які деталі у зображенні цих персонажів показують їх як недостойних спадкоємців ферми Ефраїма?
- Чому молодший син Ебін такий непримиренний щодо батька, а батько вважає його мало не дурником, однак і захищає від сусідських пліток?

- Чи любить Ефраїм Кеббот свою дружину, якщо не ревнує її до молодшого сина? Чому, за його переконанням, Аббі повинна любити його, а не Ебіна?
- Чи правомірно засуджувати Аббі як злочинну особу з кримінальними нахилами одразу, щойно вона з'являється на фермі (зав'язка дії)? Як автор, усупереч злісним знущанням старших синів господаря ферми, підкреслює свої симпатії до цієї молоді жінки? Чому подає її «історію» (у четвертій картині першої дії), підкреслюючи в ремарці, що вона розказана щиро?
- Чому Ефраїм так уперто не хоче бачити зради своєї дружини?
- Чим викликана поведінка Ефраїма, коли він із подружньої спальні йде ночувати до корів (перша картина другої дії)?
- Як використано у п'єсі прийоми ретроспекції? Яке значення вони мають у зображенні кожного персонажа?
- Чому головними конфліктами у п'єсі є філософські конфлікти відчуження, вибору та протиставлення цінностей, а не інтриги через власність?
- Чому кульмінаційним моментом показано не вбивство, а ті сцени, які показують реакцію чоловіків — сина і батька Кебботів — на злочин, вчинений жінкою?
- Чому Аббі не погоджується на пропозицію Ебіна втекти від арешту?
- Чому п'єса закінчується світлими нотами (Ебін разом з Аббі дивляться на небо із захопленням; Ефраїм прощається з ними спокійно і стримано; шериф визнає, що ферма зразкова)?
- Чому дія п'єси все-таки перенесена на ферму в Новій Англії та в 1850-й рік, хоча події ніяк не пов'язані з конкретним історичним моментом?

4. Японська модерна література: новелістика Р. Акутагави²²⁸

* Традиції прозової літератури в Японії на початок ХХ ст. Переклади з японської літератури в Україні та її вивчення. * Огляд життя і творчості Р. Акутагави. * Новелістика Акутагави («Ворота

²²⁸ Особливість японських імен та прізвищ, порівняно із західноєвропейськими (зокрема англійськими), у тому, що японці пишуть прізвище першим, а ім'я — другим. Задля того, щоб уникнути плутанини імен-прізвищ, пишемо їх на європейський лад або виділяємо прізвище напівжирним шрифтом.

Расьомон», «Бататова каша», «Павутинка», «Муки пекла» та інші): проблематика, образна поетика, стилістика.

Розвиток японської прози у міжвоєнний період ХХ с. відзначається швидким, надзвичайно інтенсивним засвоєнням японськими майстрами досягнень світової літератури і стрімким розвитком модернізму. Водночас у цій особливій країні зберігаються стійкі традиції національної культури й мистецтва, отож можна говорити про особливий — японський модернізм. Реформування традиційних жанрів та вплив модерністської літератури й філософії відбувається за посередництвом європейських мов.

У першій половині XVII століття японський уряд, занепокоєний розвитком відносин з європейськими країнами і поширенням християнства, видав указ, за яким в'їзд іноземців до Країни сонця, що сходить, і від'їзд японців із батьківщини каралися смертю. Японія й надалі намагалася залишитись «закритою» країною. Однак політика самоізоляції в остаточному рахунку себе не виправдала. У другій половині XIX ст. правлячий клас Японії здійснив переворот зверху: у 1868 р. головний сьогун (феодално-військовий правитель) передав політичну владу імператорові, який перед тим довгі століття (із XIII ст.) залишався лише номінальним главою держави. Феодална система правління була ліквідована, Японія стала на капіталістичний шлях розвитку. Почалася епоха Мейдзі ісін (так називають японці); у європейських поняттях — звершилася революція Мейдзі. Менш ніж через півстоліття після цього перевороту довелося прийти в японську літературу видатному художникові Рюноске Акутагаві.

Один із наймодерніших японських митців, Рюноске **Акутагава** (1892-1927) вважається майстром короткої прозової форми — новели, притчі, мініатюри. Він прийшов у літературу в 1914 р. і працював усього 12 років, однак залишив надзвичайно вагому спадщину, нині широко відому в цілому світі. Акутагава цілком правомірно визнаний письменником-класиком ХХ ст. У 1935 році, на пам'ять про рано загиблого митця, драматург Кан **Кікуті** (1881-1948) заснував Премію імені Акутагави, призначену для підтримки молодих талантів у японській літературі. Двічі на рік проводився відбір творів, найкращі з яких друкувалися у журналі «Весни та осені

літературного мистецтва». Першим лауреатом став **Ісікава** Тацудзо. Донині ця премія — найпрестижніша в японській літературі. Творчість Акутагани мала величезний вплив на пізніший літературний розвиток Японії. Проте український читач донині знає про неї, на жаль, не так і багато.

Р. Акутагава — неперевершений новеліст, який жив у двох цивілізаціях: у традиційній японській та європейській, що увійшла в Японію після «відкриття» країни у 1868 році. Цей новий період в історії Японії прийнято називати періодом Мейдзі / «реставрацією» Мейдзі (1868–1912). У курсі лекцій з історії японської літератури періоду Мейдзі відомий російський сходознавець і японіст Ніколай Конрад (1891–1970) зазначав, що на той час у країні було два основних завдання: покінчити з тим феодалним спадком, який заважав насадженню капіталізму, та якнайкраще захиститися від загрози перетворення в колонію західноєвропейського імперіалізму. Для виконання цих завдань, вважав дослідник, дієвим був тільки один засіб — європеїзація²²⁹. Японська література в той час, порівняно зі всім ходом життя — економічним та соціально-політичним, дуже запізнювалася. Це був період постійних мистецьких пошуків. Автори шукали нові форми, новий зміст, нові засоби пізнання життя. Саме в цей складний для японської літератури час з'явився Р. Акутагава.

Від початку творчого шляху його турбували проблеми загальногуманістичного, морального характеру, при цьому вони в нього ніяк не поєднувалися із соціальними проблемами. Він не шукав джерела людських нещасть у соціальному устрої, натомість намагався пояснити призначення мистецтва, зрозуміти його місце в суспільстві, його високу відповідальність. Усе своє коротке життя Акутагава замислювався над законами світу, над сутністю добра і зла, сенсом життя та істинними цінностями.

Перша українська публікація творів Акутагани з'явилася в перекладі Івана Петровича Дзюба — з перекладачів нині славетного шістдесятницького покоління. Це було оповідання «Мандарини», опубліковане «Літературною Україною» 21 березня 1969 року. Оповідання «Павутинка», сценка «Три скарби» та оповідання «Жаби» в його ж таки перекладі були надруковані в сьомому числі часопису «Всесвіт» за 1970 рік. Через рік збірка новел Акутагани вийшла

²²⁹ Див.: Конрад Н. И. Запад и Восток: статьи. Москва: Наука, 1972. С. 2-3.

як одинадцятий випуск серії «Зарубіжна новела»²³⁰. Останнім часом вийшло ще кілька збірок Акутагави (у Львові та Харкові), однак вони не рівноцінні за якістю видання²³¹. Перекладачів японської літератури в Україні небагато: Іван Корнійович Чирко (1922-2003), Іван Петрович Дзюб (р. н. 1934), Мирон Семенович Федоришин (р. н. 1944), Геннадій Леонідович Турков (р. н. 1945), Іван Петрович Бондаренко (р. н. 1955), Ігор Дубінський (р. н. 1956). Із них лише І. Дзюб, Г. Турков та І. Дубінський перекладають японську прозу (Турков — дуже небагато). Щоправда, є кілька молодих перекладачів — Дмитро Москальов, Інна Данченко, Дарина Купко, чії переклади нещодавно опублікувало видавництво «Фоліо». Але відгуків про їхній рівень наразі знайти не вдалося.

Іван Драч у передмові до вперше виданих книжкою у 1970 р. перекладів японського письменника згадував: «Вперше ім'я Акутагави Рюноске мені довелось побачити у титрах блискучого японського фільму «Расьомон», поставленого Акіро Куросавою. Цей шедевр японського кіномистецтва дістав Великий приз на Венеціанському фестивалі, а те, що найвищу нагороду на цьому європейському кінофорумі дістав фільм азійської кінодержави, посилило зацікавлення широкого загалу Європи до японської культури. Власне, це було вже не вперше, коли твори японського мистецтва примушували європейців пильніше придивлятися до того, що робиться в таємничій царині культури краю, який виділявся з-поміж інших і своєю незвичною творчою оригінальною силою, і настільки ж незвичною сприйнятливістю до чужоземних впливів. Острівна, колись ізольована од світу країна виділялась також вдатністю впливати на культуру інших націй. От хоча б Хокусаї і Хіросіге — майстри кольорової гравюри мали століття тому величезний вплив на естетику французького імпресіонізму»²³².

Акіро **Куросава** (1910-1998), видатний сценарист і кінорежисер ХХ ст., у 1950 р. створив сценарій фільму з двох новел Акута-

²³⁰ Акутагава Р. Новели / пер. з яп. Іван Дзюб, Геннадій Турков; [передм. І. Драча]. Київ: Дніпро, 1970. 248 с.

²³¹ Див.: Акутагава Р. Павутинка. Вибрані новели / пер. з яп. І. Дзюб. Львів: Піраміда, 2006. 228 с.; Акутагава Р. Усмішка богів. Вибрані новели / пер. з яп. І. П. Дзюб. Львів: Піраміда, 2008. 216 с. (Проект «Приватна колекція»); Акутагава Р. Брама Расьомон: новели, есеї / пер. В. С. Бойко; передм. Б. П. Яценка. Харків: Фоліо, 2009. 512 с. («Бібліотека світової літератури»). NB. Приклад недобросовісної роботи видавництва «Фоліо»: Віктор Степанович Бойко «переклав» не з японського оригіналу, а з російського перекладу.

²³² Драч І. Акутагава Рюноске — майстер новели // Акутагава Р. Новели / пер. з яп. Іван Дзюб, Геннадій Турков. Київ: Дніпро, 1970. С. 5.

гави — «Расьомон» і «В чагарнику», точніше, з останньої; першу ж використав для відтворення загального психологічного настрою, для історично достовірного відображення занепаду краю в далеку від нас добу. Новели вражають незвичайною майстерністю, відточеністю стилю, виразною пластичністю — і неவிгойним смутком, який наповнює кожную клітинку твору. Хто ж він такий, їхній творець Акутагава Рюноске?

Рюноске **Акутагава** (англ. R. Akutagawa) — видатний письменник Японії зі світовим ім'ям. Перший ієрогліф у його імені — Рюноске — означає «дракон». Життя Акутагани не багате зовнішніми подіями, та й прожив він усього тридцять п'ять років, дванадцять із яких присвятив цілковито лише творчості. Народився в Токіо 1 березня 1892 року — у день Дракона і місяць Дракона. Оскільки Дракон у світогляді японців — істота ідеальна і священна, то батьки дали хлопчикові відповідне ім'я («рю» — ієрогліф дракона). Батько майбутнього письменника **Нінхара** Носідзо торгував молоком.

Хлопчик з'явився на світ, коли його батькам було вже за тридцять — а це в Японії того часу вважалося поганою прикметою. Тому, дотримуючись давньої традиції, батьки зробили вигляд, ніби дитину їм підкинули, і віддали її на всиновлення у сім'ю дядька по матері — начальника будівельного відділу Токійського муніципалітету **Акутагани** Мітіакі. Так Рюноске отримав дядькове прізвище — Акутагава, а рідне — Нінхара — загубилося в часі. Дитинство Рюноске важко назвати щасливим. Батько був байдужим до нього, матір незабаром після народження сина збожеволіла і згодом покінчила самогубством; син побоювався, що йому передалася її душевна хвороба.

Дядькова родина мала серед пращурів письменників і вчених, ревно берегла давні японські традиції. Хлопчик зростав у середовищі, де перше місце посідала культура, де захоплювалися середньовічною поезією і старовинним живописом. Названий батько Акутагани мав багату бібліотеку, був любителем середньовічної поезії Японії та Китаю. Під його впливом Рюноске заохотився до читання японської та китайської класики, західноєвропейських авторів. У чотирнадцять років він відкрив для себе А. Франса, Г. Ібсена, замолоду ознайомився із творами Ш. Бодлера, А. Стріндберга, із філософією А. Бергсона, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше. Можли-

во, це й привело його на творчий шлях. Закінчивши школу з відзнакою, Акутагава вступив до коледжу, щоб вивчати англійську літературу. У 1913 р. вступив до Токійського університету на відділення англійської літератури. У студентські роки розпочав писати новели. Заняття в університеті видавалися йому нудними, і він зрештою перестав їх відвідувати. Натомість разом з університетськими друзями — письменниками-початківцями **Куме** Масао та **Кікуті** Хіросі — створив групу «нової майстерності» та взявся видавати власний журнал «Сінсітьо» / «Течія нових думок». Тут пізніше й вийшли друком перші його оповідання.

Після закінчення університету (1916) Акутагава деякий час працював викладачем англійської мови у Морському механічному училищі в м. Йокосука. Щоправда, викладацька діяльність йому не подобалась: «Варто мені побачити обличчя учнів, як відразу ж охоплює нудьга — і тут уже нічого не вдієш. Зате я моментально оживаю, коли переді мною папір, книги, перо й добрий тютюн»²³³. Він усвідомив, що його покликання — література. Однак час викладання був найбільш плідним у його творчості — всього за дев'ять місяців письменник створив близько двадцяти новел, есеїв та статей. І вже у двадцять чотири роки добре знав, що таке слава. Його життя було цілком благополучним: міцна родина, літературне визнання, творчий успіх. Здавалося, що й надалі все складатиметься чудово, що попереду в письменника щасливі роки творчої праці. Він добре оволодів чужою мовою — читав в оригіналі англійських авторів та англійські переклади світової літератури. У 1919 р. залишив училище і переїхав у Токіо. Деякий час працював у редакції газети «Осака майніті», згодом цілком віддався літературній творчості.

У Токіо Акутагава зблизився з найвідомішим тогочасним письменником Японії **Нацуме** Сосекі (1867-1916), який справив на нього помітний вплив. У 1916 р. новела Акутагани «Ніс» (у якій відчутні впливи однойменної повісті з циклу «Петербурзьких повістей» М. Гоголя) отримала дуже високу оцінку від авторитетного старшого майстра, завдяки чому молодий письменник стрімко увійшов до літературного світу Японії. На сторінках журналу «Сінсітьо» молоді літератори відстоювали погляди свого творчого об'єднання «Школа нової майстерності». Оголосивши себе «анти-

²³³ Цит. за: Гривнин В. С. Акутагава Рюноске. Жизнь. Творчество. Идеи. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 295 с.

натуралістами», вони виступали з критикою натуралістичної школи, котра на той час займала провідне місце в японській літературі.

Акутагава надзвичайно цікавився основними напрямками західної літератури. Він вважав західноєвропейську літературу останнього десятиріччя XIX ст. взірцевою і навіть колись зазначив, що «людське життя не вартує й одного рядка Бодлера». Акутагава відстоював цінність літератури як мистецтва, тому вважав, що художній твір має відзначатися вигадкою, навмисною фабульністю, розмаїттям і яскравістю матеріалу, неординарністю образу та виразністю мови. Саме цими рисами й вирізняються його перші оповідання «Ворота Расьомон» (1915) та «Ніс» (1916), що змусили літературні кола Японії говорити про появу нового талановитого автора. Писати так, як Акутагава, японські літератори ще не вміли, і тому вже перші оповідання принесли авторові визнання не лише на батьківщині, але й у світі. Твори Акутагани зажили популярності, він почав відігравати значну роль у літературному житті країни, але спогади про долю матері, жах перед божевільям, стан «пекла самоти», змальований ним в одній із пізніх новел, відчуття того, що він опинився у творчому глухому куті, мучили письменника.

У творчості Акутагани поступово проступали похмурі фарби, все частіше він торкався проблеми натхнення у творчості. Можливо, на це вплинула робота, на яку письменник згодився із примусу долі. Річ у тому, що довгий час Акутагава намагався отримати місце викладача в університеті, але справа просувалася повільно, і тоді він прийняв пропозицію працювати в газеті. Після тридцяти років йому стало все важче братися за перо, і це дуже його непокоїло. Тривоги додавало ще й те, що Акутагава боявся з'їхати з глузду, як його мати. Вона померла від душевної хвороби у тридцять три роки, коли синові було лише дев'ять місяців. І чим ближче письменник підходив до того віку, в якому померла мати, тим більше страшився, що з ним може трапитися те саме. До того ж він відчував відсутність натхнення, і все більше йому здавалося, що талант вичерпався і він не здатен більше писати, що насувається творча криза і повна пустка. Акутагава взявся аналізувати власну творчість і вирішив дати їй безпристрасну оцінку. Своє письменництво він порівнював із непотрібним вмінням одного юнака здирати шкіру з дракона, про що мовиться у притчі давнього китайського філософа та вченого Чжуан-

ци. Як не парадоксально, саме в цей час творчих мук з'являються найсильніші твори Акутагави — це оповідання «У хащах», автобіографічна новела «Зубчасті колеса», повість-сповідь «Життя ідіота».

Душевна напруга досягла кульмінації, коли письменника, який майже не вставав із-за робочого столу, почало мучити безсоння. Побороти його вдавалося, лише застосовуючи щоразу більші дози снодійного. Письменник уже не міг обходитися без вероналу, а сомнамбулічний стан, спричинений вживанням ліків, не полишав його навіть удень. Проте кожен мить, коли розум Акутагави прояснювався, він присвячував творчості. Навіть у той день, коли письменник вирішив піти з життя, 24 липня 1927 р., у вікні кабінету допізна горіло світло — він працював над рукописом. Це був передсмертний «Лист другу», в якому Акутагава докладно описував психологію самогубця: «...Ще ніхто не описав достовірно психологію самогубця. Мабуть, це пояснюється недостатнім самолюбством самогубця або недостатнім психологічним інтересом до нього самого. У цьому своєму останньому листі я хочу повідомити, що є психологія самогубця...»²³⁴. А вранці Р. Акутагаву знайшли мертвим. Друзів та близьких його вчинок шокував, проте не здивував: останні кілька років життя він так багато говорив і писав про самогубство, що всі просто звикли до цього. Після довгих і болісних роздумів про спосіб і місце смерті письменник вирішив покінчити розрахунки з життям...

У віці тридцяти п'яти років, після написання повісті «Каппа» (в українському перекладі — «У країні водяників»), а також заповітних творів «Хагурума» та «Життя ідіота», Акутагава наклав на себе руки, прийнявши смертельну дозу вероналу.

Акутагава став автором оповідань і повістей, в яких у саркастичному стилі показував людський егоїзм та марноту життя. У збірках Акутагави «Расьомон» (1917), «Тютюн і диявол» (1917), «Ляльковод» (1919) значне місце посідають проблеми моралі, релігії, взаємовідносин між життям та мистецтвом. Для новел останнього періоду (1920-ті роки) дедалі більш характерними стають критика мілітаризму («Генерал», 1922; «Момотаро», 1924) та сучасного авторові суспільства. Інтелектуальні пошуки письменника привели

²³⁴ Цит. за: Крат М. Дракон-самогубця Акутагава Рюноске // Друг читача. 2009. 15 липня. URL: <http://vsikny.gy.net.ua/rolls/1043/> (доступ: 09.03.2014).

його до написання автобіографічного твору «Півжиття Дайдодзі Сінсукє» (1925).

Акутагава прийшов у літературу в період пошуків шляхів оновлення для рідної країни, захоплення японської молоді Заходом, часто за рахунок відмови від національних традицій. А з другого боку наростала реакція правого крила японської еліти — прихильників сильної імперії, ідеологів японського милітаризму. Письменник мріяв поєднати у своїй творчості кращі сторони національної та європейських літератур, що значною мірою визначило характер розвитку японської прози ХХ ст.

Коли публікувалися перші новели Акутагани, в японській літературі домінував натуралізм (його найвідомішим представником і є Нацуме С., покровитель Акутагани на професійному шляху літератора). Його межовим виявом стала так звана егобелетристика, яка ґрунтувалася на уявленні про те, що достовірно письменник зможе зобразити лише самого себе. «Школа нової майстерності», заснована Акутагавою, Куме та Кікуті, була протестом проти фотографічності, декларованої японськими натуралістами, відмови від традиційного ідеалу в мистецтві. Письменники нової школи відстоювали право на вигадку, фантазію, гротеск у художній творчості, на відбір яскравих життєвих фактів, які б розкривали тему якнайвиразніше, з використанням образної мови.

Принципи «школи нової майстерності» Акутагава втілював у своїй творчості. Письменник перейняв прозорий, лаконічний стиль середньовічної японської літератури. У його творчості використовується прийом ремінісценції, що сягає своїм корінням стародавньої японської та китайської поетичної традиції, згідно з якими запозичений мотив передбачав наявність підтексту, виявляючи усвідомлений зв'язок творчості художника з історично-культурним минулим. Використовуючи прийом ремінісценції, Акутагава не обмежувався японськими сюжетами, але прагнув установити зв'язок своєї творчості з європейською літературною традицією. Зокрема дослідники звертають увагу на вплив англійських прозаїків та Ф. Достоєвського²³⁵. Акутагава цікавився і сучасною російською ре-

²³⁵ Про це чимало писали російські дослідники: Гривнин В. С. Акутагава Рюноске. Жизнь. Творчество. Идеи. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 295 с.; Суровцева Е. В. О влиянии Ф. М. Достоевского на Акутагаву Рюноске // Культура. 15.07.2007. № 10 [155]. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1985&level1=main&level2=articles> (доступ: 01.03.2014).

алістичною (і навіть так званою пролетарською) літературою, але висловлював збентеження радикальними лівацькими ідеями росіян.

У спадщині Акутагани чимало новел на середньовічні японські сюжети. Проте їх не можна назвати історичними, оскільки письменник не ставив собі за мету відтворення конкретної епохи. Акутагаву цікавила людина, її внутрішній світ у взаємозв'язку зі світом зовнішнім. Вважаючи, що душа людини в давнину і душа сучасної людини мають багато спільного, письменник шукав у середньовічних сюжетах психологічні мотиви вчинків своїх сучасників.

Сюжет однієї з ранніх новел Акутагани «Ворота Расьомон» («Расьомон», 1915) запозичений зі збірки кінця XI ст. «Кондзяку моногатари» («Стародавні повісті»). Акутагава цілком зберіг кістяк сюжету, наповнивши його новим змістом. У першотворі йшлося про злодія, який пограбував стару жебрачку. У новелі Акутагани злодій перетворений у слугу, який втратив роботу після розорення господаря. Лаконічні деталі змальовують обстановку у столиці, що пережила землетрус, ураган, пожежу, голод. Навкруги розруха, запустіння, люди на грані відчаю; на верхньому ярусі споруди воріт Расьомон вони залишають мертві тіла, які нікому хоронити. Побачивши старчиху, яка вириває волосся в мертвої жінки, котра лежить там, герой новели спочатку обурився її поведінкою. Та старчиха каже йому, що без крадіжок у цей час не вижити, і слуга за своєю її мораль: сам стає злодієм, грабуючи старчиху. На відміну від середньовічної повісті, у новелі Акутагани психологічно осмислюються вчинки персонажів. Автор при цьому ненав'язливо засуджує вседозволеність.

В іншій новелі, зверненій до минулого, — у «Муках пекла» («Дзі гокухен», 1918) — письменник вирішує одвічну проблему мистецтва і художника, морального обличчя творчої особистості, «генія та злочину». Правитель Хорікава доручив талановитому художникові Йосіхіде зобразити на ширмах муки пекла. Впевнений у тому, що творити уявою можна лише спираючись на враження з природи, Йосіхіде малює чортів, побачених у сні, а щоби відтворити муки грішників, одного з учнів заковує в кайдани, на іншого нацьковує хижу сову. Однак йому не вдається центральна частина картини із зображенням жінки, яка гине у палаючій кареті. Він звертається зі зухвалим проханням до правителя, і Хорікава обирає жерт-

вою дівчину, яка не піддалася його залицянням, — дочку Йосіхіде. Художник став свідком загибелі своєї дочки у полум'ї. Страшна сцена пробудила в ньому натхнення, і картину він домалював, але, завершивши її, учинив самогубство. Виразні портретні деталі (занадто червоні губи персонажа, похмурий вигляд, схожість із мавпою) покликані викликати у читача неприязнь до Йосіхіде. Поряд із художником ще більш відразливим постає образ правителя Хорікави — виявляється, вони близькі за характерами. У своїй жорстокості, у задоволенні своїх бажань вони не визнають жодних моральних обмежень. Йосіхіде створив шедевр, але його самогубство закономірне. Мистецтво, показує Акутагава, не може бути вільним від моралі, і художник відповідальний при виборі засобів для створення свого твору. Як тут не згадати трохи раніший твір українського митця — драму «Чорна Пантера і Білий Медвідь» Володимира Винниченка. Очевидно, ідеї правомірності зла у мистецтві цікавили багатьох творців — сучасників епохи декадансу.

Світ, який показав у своїх ранніх новелах Акутагава, — це світ духовного спустошення, егоїзму, краху моральних цінностей. Цей світ страшний для самотньої, незахищеної особистості. У «Бататовій каші» («Імогаю», 1916) Акутагава звернувся до образу «маленької людини». Сюжет новели не пов'язаний із «Шинеллю» М. Гоголя, але образ героя «Бататової каші», ймовірно, виник під враженням Акутагани від гоголівського персонажа. Як і Акакій Акакійович, герой Акутагани — непомітна, нікчемна людина у зношеному одязі, з якої вічно кепкують. Нікчемним видається і найзаповітніше бажання героя — досхочу наїстися бататової каші. Вирішивши покепкувати з нього, могутній воїн Тосіхіто запросив героя в гості і змусив його з'їсти стільки каші, що той зрозумів: ніколи вже більше не зможе взяти її до рота. Так зазнає краху сокровенна мрія маленької людини. Беззахисний чоловік зіткнувся із грубою силою, із владою в особі Тосіхіто. Акутагава не ідеалізує свого героя, підкреслюючи його нікчемність, невміння боротися за свою гідність, але в новелі звучить і думка про неприпустимість знущань над слабкою людиною.

Думка про одвічну гріховність, егоїзм, духовну надламанисть людини, утверджувана в ранніх новелах Акутагани, була досить актуальною. Вона народилася під впливом конкретних історичних

умов у Японії, верхівка якої прагнула до колоніальних загарбань, ігноруючи моральні принципи у своєму бажанні постати серед сильних держав світу. У 1920-х рр. Акутагава все частіше звертався до сучасних сюжетів. Коло тем, порушених у його новелах цього періоду, широке. Він писав про внутрішню чистоту, радісне світовідчуття людини, яка стоїть на порозі життя («Баї» / «Бутокай», 1920), про абсурдність сліпої віри («Мадонна у чорному» / «Кокуї сейбо», 1920), про суб'єктивність людських знань про світ, неможливість пізнати істину («У хащі» / «Ябу но нака», 1922), про духовну загибель людини під тиском сучасного світу («Грудка землі» / «Іккайно путі», 1923).

Однією з найголовніших проблем творчості Акутагани 1920-х років стало розвінчання культу бусідо, поширеного і популярного в Японії початку ХХ ст. Дотримання норм бусідо — етичного кодексу самураїв — вважалося засобом відродження країни. Модними стали твори, які прославляли шляхетність та войовничість самурая.

До критики культу бусідо Акутагава звернувся вже в одній із ранніх новел «Носова хустинка» («Хан-кеті», 1916), де він показав абсурдність і штучність спроб перенесення середньовічних традицій у ХХ ст. У 1920-х рр. критика культу бусідо у творчості Акутагани стала різкішою. У новелі «Генерал» («Сьогун», 1922) постає образ сучасного авторові самурая. Генерал змальований у різних життєвих ситуаціях: із театральним пафосом він напучує солдатів перед боєм, закликаючи їх зробити свої тіла схожими на снаряди; він стає суворим захисником моральності, забороняючи показувати солдатам п'єсу, що видається йому вульгарною; його обмеженість і у ставленні до мистецтва, і в сліпій відданості ідеалам бусідо повністю розкривається у сімейній обстановці, під час розмови з сином.

У «Момотаро» (1924), пародії на відому японську казку про народженого з персика хлопчика Момотаро, який підкорив Острів Чортів, Акутагава вивів сатиричний образ японця-завойовника.

Підсумковим твором письменника стала новела «У країні водянників» («Каппа», 1927). Продовжуючи традиції Дж. Свіфта, А. Франса та інших сатириків, Акутагава зобразив суспільство як країну водянників — капп. Таким воно бачилося оповідачеві — пацієнтові психіатричної лікарні. Єдиною тверезо мислячою істотою у цьому суспільстві виявляється божевільний оповідач.

Акутагаву приваблював світ давнини, і саме до неї він найчастіше звертався у своїй творчості. У давніх часах він шукав аналогі вчинків, думок, психології сучасних йому людей. Навіть за першими оповіданнями можна визначити риси, характерні для творчості Акутагави в цілому, — це відсторонено-іронічна позиція оповідача, іноді пом'якшена гумором, обігрування відомих сюжетів зарубіжної й давньої японської літератури, підтекстові інтертекстуальні зв'язки...

Як правило, новели Акутагави будуються на основі художнього аналізу певного концепта — моральної чи інтелектуальної ідеї. Слово «концепт» (з латини *conceptus* — «поняття») є багатозначним терміном. По-перше, це стійка мовна чи авторська ідея, яка має традиційне вираження. У кожному суспільстві існують такі поняття, як добро і зло. Вони антонімічні: добро є поняттям моральності, протилежним злу. У деяких релігіях добро та зло ведуть одвічну боротьбу за право першості у світі. У християнстві добро — це те, що приносить щастя, а зло розглядається як применшення добра. У даосизмі немає абсолютного добра та абсолютного зла, усі поняття відносні. Твори Акутагави, звернуті до осмислення цих концептів, показують їх як свідомий моральний вибір людини.

Цінність добра показана в новелі-притчі «Павутинка» («Кумоно іто», 1918). У ній розповідається про те, як Будда, гуляючи на березі Лотосового ставка, побачив усе, що творилось на його дні, яке досягало надр пекла. У пеклі було чимало грішників. Будда звернув увагу на одного з них. Його звали Кандата, у земному житті він був розбійником і скоїв багато злочинів. Та одну добру справу у своєму житті він зробив: одного разу побачив у лісі маленького павучка і хотів наступити на нього, але в останній момент пожалів і залишив живим. За це Будда вирішив дати розбійникові шанс спасіння — опустил на дно ставка павутинку. Побачивши її, Кандата дуже зрадів і почав підніматися по ній, та скоро злякався, що павутинка може порватися, якщо всі грішники з пекла почнуть по ній лізти. І закричав тим, які вже дерлися вгору слідом за ним, що це тільки його павутинка. Вона тут-таки порвалася на тому місці, де за неї вхопився Кандата. Будда все це бачив і з сумним обличчям продовжив свою прогулянку.

У цій новелі Акутагава показує, наскільки безмежним є людський егоїзм, який насправді і є страшним злом. І допоки особистість не звільниться від нього, вона приречена на вічне пекло. Тому Будда, побачивши поведінку Кандати, рве павутинку, і розбійник, який у новелі втілює в собі зло, знову падає в пекло: «...обличчя Будди посмутніло і він пустився йти далі. Мабуть, жалюгідним здався йому Кандата, який намагався тільки сам вилізти з пекла, але був заслужено покараний за своє черстве серце і знову опинився в безодні»²³⁶. Павутинка могла би вціліти, якби була укріплена добром. Та якщо зло, у цьому випадку — егоїзм, торкається до неї, вона одразу рветься.

За сюжетом новела-притча «Павутинка» схожа на буддійську легенду. Однак японські літературознавці, за свідченням Віктора Гривніна, не знайшли подібної автентичної легенди в буддизмі²³⁷. На думку дослідника, новела має в основі епізод із «Братів Карамазових» Достоевського (ч. III, гл. 3), де Грушенька розповідає «хорошу байку» про цибулину, яку злюща-презлюща баба подала жебрачці замість милостині. Оцю маленьку цибулину й простягнув тій бабі ангел-хранитель, щоби витягнути її з пекельного полум'я.

Побачити істинну, справжню людину можна лише тоді, коли на її долю випадає якийсь випробування. І тільки в такій ситуації можна зрозуміти, де людське добро, а де егоїзм. Саме це показує Акутагава у своїй «Павутинці». Новели Акутагани сприймаються як повчальні, однак далеко не завжди повчання таке однозначне і легко прочитується.

Про ідею людського добра йдеться і в новелі «Мандарини» («Мікан», 1919). Показано простий епізод: у вагоні потяга Йокосука — Токіо сидить чоловік і чекає відправлення. В останній момент у вагон вбігає сільська дівчина. Героя дратує її зовнішність, він одразу вирішує, що дівчина ще й тупа, оскільки не розуміє різницю між вагонами другого та третього класів (вона тримала квиток третього класу). Ця дівчина здається йому втіленням сірої дійсності. Коли потяг рушив, вона почала відчиняти вікно, а чоловік хотів накричати на неї, тому що вагон наповнився запахом задушливого диму. Та потяг виїхав із тунелю, й у вікно влився запах

²³⁶ Акутагава Р. Павутинка. Вибрані новели / пер. з яп. І. Дзюб. Львів: Піраміда, 2006. С. 118.

²³⁷ Див.: Гривнин В. С. Акутагава Рюноске. Жизнь. Творчество. Идеи. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 295 с.

землі, води та сіна. Потяг проїжджав бідне передмістя. За шлагбаумом стояли троє хлопчиків. Побачивши потяг, вони підняли руки і щось нерозбірливо кричали. Дівчина вийняла мандарини теплого золотого кольору і кинула їх хлопчикам. І тут раптом чоловік усе зрозумів: дівчина їде на заробітки і хоче віддячити братам, які вийшли на переїзд, щоб її провести. Чоловік зовсім іншими очима дивиться на дівчину: «*І тільки тоді я зміг хоч на деякий час забути про свою втому та нудьгу, а також про незрозуміле, нище та нудне людське життя*»²³⁸. Золоті, сонячні плоди — мандарини, які в новелі втілюють радість, душевну щедрість, добро, вриваються теплою барвою в сіру, сумну картину повсякдення, змальовану в новелі через світовідчуття героя-оповідача.

Роздуми про добро і зло, про буденний світ, у якому живе звичайна людина в Японії, про її біди змусили Акутагаву більш гостро й визначено поставитися до долі маленької людини. Так з'явилася новела «Вчитель Морі» — розповідь про учня, який через багато років зустрів старенького, жалюгідного чоловіка, над яким колись насміхався разом з однокласниками. Вчитель зі своїм, як і раніше, божевільним виглядом, викладає англійську мову — та вже не учням у школі, а офіціантам у кафе (хоча викладання в нього ніколи особливо не виходило). І тільки тепер, ставши дорослою та свідомою людиною, колишній учень розуміє, як погано чинив. Він розуміє страждання вчителя, який за мізерну платню мусив викладати невдячним учням і хотів їм догодити, викликаючи тільки насмішки. Перед читачем постає історія людини, нібито нікому не потрібної, але вона хоче бути корисною суспільству, хоч і натикається на стіну насмішок та образ.

Акутагаві вдалося передати трагічне та розколоте світовідчуття людини ХХ ст., пов'язати його з історичними та культурними аналогами з інших географічних, історичних і культурних пластів людської культури, вписати його у загальносвітову культурну перспективу. Завдячуючи йому, японська проза влилася у світову традицію.

Акутагаву з повним правом можна назвати основоположником сучасної японської літератури. Значною мірою це сталося тому,

²³⁸ Там само. С. 123.

що Акутагава поєднав національне і вселюдське у своїй проблематиці, акумулював досвід поезики традиційної японської прози та здобутки світової. Незаперечним є його зв'язок із російською літературою; російські дослідники (зокрема Віктор Гривнін) навіть твердили, що вплив російської класики на японця був вагоміший, ніж західної. Сам Акутагава називав імена Толстого, Достоевського, Тургенева, Чехова як першорядні для японської публіки, особливо для молодого покоління. Але чи варто перебільшувати й абсолютизувати цю тенденцію? Названі Акутагавою письменники у його час були популярні в цілому світі, і японці читали їх переважно в англійських перекладах.

Окремої уваги заслуговують відгуки Акутагани про деяких російських письменників. Наприклад, у листі до **Фудзіоки** Дзороку від 5 вересня 1913 року Акутагава писав: «...Після повернення в Токіо жив сам не знаю як. Прочитав «Злочин і кару». Усі 450 сторінок роману сповнені описами душевного стану героїв. Але розвиток дії не пов'язаний з їхнім душевним станом, їхніми внутрішніми стосунками. Тому в романі відсутня plastic. (Мені це здається недоліком роману). Зате внутрішній світ головного героя, Раскольнікова, постає зі ще страшнішою силою. Сцена, коли вбивця Раскольніков і повія Соня під лампою, що горить жовтим кіптявим полум'ям, читають Святе Письмо (Євангеліє від Івана — розділ про воскресіння Лазаря), — це сцена неймовірної сили, її не можна забути. Я вперше читаю Достоевського, і він мене захопив, але англійських перекладів мало, і тому я не маю, на жаль, можливості прочитати інші його твори»²³⁹.

30 жовтня 1917 року у листі до **Мацуоки** Юдзуру Акутагава ділився новими враженнями: «Нині читаю «Бісів». До «Карамазових» не дотягує, але все одно захопило мене (кінець другої частини)»²⁴⁰. Відсилання до творів Достоевського є в багатьох оповіданнях Акутагани — їх докладно простежив В. Гривнін. Зокрема він вказував на згадку про «Записки з мертвого дому» у новелах «Мавпа» (1916) та «Півжиття Дайдодзі Сінке». Стосовно «Павутинки» російський дослідник твердив, що вона безумовно пов'язана зі

²³⁹ Цит. за: Акутагава Р. Сочинения: в 4 томах / пер. с яп. В. Гривнина, Н. Фельдман. Москва: Полярис, 1998. Т. 2. С. 160-161.

²⁴⁰ Там само. Т. 2. С. 445.

«Братами Карамазовими», оскільки буддійської легенди з подібним сюжетом немає. Ставлення Акутаґави до Достоевського прямо висловлене у новелі «Слова пігмея» («Syudzuu-no kotoba», 1923-1926): *«Романи Достоевського переповнені карикатурами. Щоправда, більшість із них могла би занурити у відчай самого диявола»*²⁴¹. У новелі «Зубчаті колеса» («Хагурума», 1927) читаємо монолог пацієнта психіатричної лікарні, переконаного в тому, що він один із тих, хто за вчинені злочини потрапив до пекла. У новелі є епізод, де цей герой розмовляє зі старим християнином про Бога, світло й птьму. Його зацікавили книги старого — зібрання творів Достоевського. Герой каже співбесідникові, що любив Достоевського ще десяток років тому, бере в нього «Злочин і кару», щоб почитати. Таким чином, виникає асоціація творів російського письменника з божевільям і безпросвітнім злом.

Звичайно, всі ці інтертекстуальні зв'язки тісно пов'язані зі змістом новел Акутаґави, де вони виникають. Однак прямого наслідування російського автора у японця, звичайно, годі шукати.

В українській культурі творчість Р. Акутаґави потребує дальшого вивчення та кваліфікованих перекладів.

Контрольні питання:

- Які обставини вплинули на формування митця Р. Акутаґави?
- Як творчість Акутаґави співвідноситься з японською літературою його часу? До яких напрямів, угруповань він належав? З якими сучасниками мав зв'язки?
- Чому творчість цього письменника так пізно почали перекладати в Україні?
- Що ви знаєте про українських перекладачів японської літератури?
- Якою є проблематика творів Акутаґави? До яких тем він зазвичай звертався?
- Які інтертекстуальні зв'язки у творах Акутаґави бачать дослідники? Чи можете ви підтвердити їх прикладами, які самі побачили?

²⁴¹ Там само. Т. 2. С. 33.

- У чому зміст новели-притчі «Павутинка»?
- Чим особлива поетика новел Акутагави? Чим вона відрізняється від поетики відомих вам європейських новелістів?
- Чи бачите в новелах цього письменника відображення специфічно японських рис ментальності? Як це проявляється?

Література Франції та Іспанії. Сюрреалізм.

Вплив екзистенціалізму в літературі

1. Дадаїсти та сюрреалісти — творці авангарду модерної доби. Лірика П. Елюара

* Виникнення та діяльність групи дадаїстів у Цюріху. Поширення дадаїстського руху.

Місце дадаїзму та сюрреалізму на світовому горизонті авангарду та в європейській модерній культурі. * Андре Бретон як центральна постать сюрреалізму. * Маніфести французьких сюрреалістів: повстання проти традиційної естетики та всесвітній бунт. * Поетична творчість Поля Елюара — показовий приклад сюрреалістських пошуків.

Один із найпотужніших напрямків модернізму — сюрреалізм — найяскравіше виявився у французькій культурі першої половини ХХ ст. Він має тривалу й бурхливу передісторію на зламі ХІХ-ХХ ст., у переддень Першої світової війни, тісно пов'язаний з історією ще однієї авангардистської течії — дадаїзму, котра виглядає найбільш космополітичною на фоні світового авангарду. Дадаїстський рух у 1920-х рр. ніби розчинився у бурхливій сюрреалістській діяльності, до того ж залишив по собі мало відомих літературних імен, які можна було би представити в перекладах. Тому історію дадаїзму будемо розглядати як перший етап формування сюрреалізму.

Найближчим попередником сюрреалізму у Франції було те «цілком нове мистецтво», про яке писав Гійом Аполлінер. Саме слово «сюрреалізм» / «надреалізм» уперше з'явилося в його драматичному фарсі «Груди Тірезія» у 1916 р. (хоча пізніше деякі сюрреалісти піддавали сумніву першість Аполлінера). Отже, попередниками сюрреалізму в царині образотворчого мистецтва можна вважати кубістів, футуристів та абстракціоністів напередодні Першої світової війни, які були одіозно відомими на той час у французькій столиці та привертали неабияку увагу своїми скандальними акціями й маніфестами. Однак між кубо-футуризмом та сюрреалізмом лягла прірва воєнної катастрофи, котра відділила модерністів пе-

редвоєнної *belle époque* від міжвоєнного «високого модернізму» з його виразною печаттю соціальних революцій та катастроф.

До найзнаменитіших визначень сюрреалізму відносять те, яке з'явилося у «Другому маніфесті сюрреалізму» (виданому групою Андре Бретона у 1929 р., фактично текст належить перу самого лідера): «Сюрреалізм не побоявся стати догмою абсолютного бунту, тотальної негідності, саботажу, зведеного до правила, і якщо він чогось очікує, то лише від насильства. Найпростіший сюрреалістичний акт полягає в тім, щоби з револьвером у руці вийти на вулицю і стріляти навгад, скільки можна, у натовп»²⁴². Ця зухвала й виклична заява молодого очільника сюрреалістичної групи підтверджує, що «звільнення від моралі» лежить в основі сюрреалістського руху і що в ньому вперше знайшла своє втілення ідея абсурдного світу, котра виявляється у методах абсурдної соціальної практики, у розгулі насильства. Сюрреалістське мистецтво надихалося пафосом тотального заперечення, навіть самозаперечення.

Роль камертона, що налаштував сюрреалістів на тотальне нігілістичне заперечення, на абсурдний у своєму вияві естетичний бунт, — роль чи то камертона, чи детонатора відіграв дадаїзм. 14 липня 1916 року в Цюриху був оголошений «Маніфест пана Антипірина» — перший маніфест новоспеченого міжнародного об'єднання письменників та художників, які на той час осіли у нейтральній Швейцарії, рятуючись від мілітаристської істерії та військових мобілізацій у своїх країнах. Автором маніфесту був румунсько-французький поет Трістан Тцара (або Т. Тзара́ / *Tristan Tzara*, 1896-1963; справжнє ім'я — Самі Розеншток / *Sami Rosenstock*). Засіб від головного болю, що фігурував у назві маніфесту, повинен був привернути увагу до навмисне зухвалої «антидекларації», котру дадаїсти пропонували своїм слухачам: «Подивіться на мене гарненько! Я ідіот, я жартун, я брехун! Я огидний, моє обличчя невидне, я маленький на зріст. Я схожий на всіх вас!»²⁴³.

²⁴² Андреев Л. Г. Сюрреализм // Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; под ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 2003. С. 87-96.

²⁴³ Цит. за: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман; пер с нем. С. К. Дмитриева. Москва: Республика, 2002. 559 с.; Альманах дада / общ. ред. С. Кудрявцева; науч. подг. изд. М. Изюмской; пер. с нем и франц. яз. М. Изюмской и М. Головановской. Москва: Гилея, 2000. 208 с.

Крім Т. Тцара, до засновників дадаїстського руху (цюріхська група, що збиралася в «Кабаре Вольтер» / Cabaret Voltaire від лютого 1916 р. до закриття цього кабаре на вимогу обурених городян, у тому-таки 1916 р.) відносять поетів Гуго Балля, Річарда Гюльзенбека (Richard Huelsenbeck) та художників Ганса Арпа, Макса Ернста і Марселя Янко.

Походження терміна «дадаїзм» трактувалося по-різному. Основоположник течії Т. Тцара нібито знайшов це слово у словнику. «Мовою негритянського племені Кру, — писав він пізніше, — воно означає хвіст священної корови, а в деяких областях Італії так називають матір, це може бути позначенням дитячого дерев'яного коника, годувальниці, подвоєним ствердженням у російській та румунській мовах. Це могло бути і відтворенням незв'язного дитячого лепету. У будь-якому випадку — щось цілком безглузде, що віднині й стало назвою для всієї течії»²⁴⁴.

Пізніше учасники руху вперто повторювали: «Дада нічого не означає» (фраза із «Маніфесту дада 1918 року», автор — Т. Тцара; стала своєрідним гаслом), — увесь смисл своєї діяльності вбачаючи в запереченні, у «протесті проти всього», у руйнуванні та знищенні. У п'єсі Т. Тцара «Перша небесна пригода пана Антипірина» (1916) персонажі твердять кожен своє, не переймаючись смислом сказаного та стилістичним виявом. Довівши до відома громадськості, що «дада з усіх сил трудиться над повсюдним утвердженням ідіотизму», дадаїсти (зокрема Т. Тцара) давали такі «рецепти» виробництва віршової продукції: «Візьміть газету. Візьміть ножиці. Підберіть у газеті статтю такої довжини, яким буде ваш вірш. Виріжте статтю. Старанно відріжуйте слово за словом [у тексті статті — Н. К.] та висипайте в торбу. Гарненько перемішайте. Потім витягуйте кожне слово в довільному порядку та ретельно припасуйте одне до іншого»²⁴⁵.

Пообіцявши «плювати на людство», дадаїсти здійснювали свої наміри через створення «віршів без слів», нагромадження безглуздих звукосполучень. Стрижем публічних виступів дадаїстів стало читання фонетичної та симультанної поезії або монотонне відтво-

²⁴⁴ Див.: Там само.

²⁴⁵ Цит. за: Дадаїзм в Цюрихе, Берліне, Ганновері та Кельні: тексти, ілюстрації, документи / отв. ред. К. Шуман; пер с нем. С. К. Дмитриева. Москва: Республика, 2002. 559 с.

рення незв'язних звуків. Знищення мови як лінгвістичного феномену поширювалося дадаїстами і на руйнування у ширшому сенсі — знищення мови культури. Головною стратегією стало висміювання культури і традицій через інверсію акцентів у дискурсі: із серйозного, благоговійного тону на зухвало-епатажний, балаганний; у виступах дадаїстів практично завжди мала місце провокація, розрахована на обурення реципієнтів.

Дадаїзм виник як реакція на наслідки Першої світової війни, жорстокість якої, на думку дадаїстів, підкреслила безглуздість людського існування. Раціоналізм і логіка оголошувалися найпершими ворогами спустошливих воєн та конфліктів. Головною ідеєю дадаїзму було послідовне руйнування будь-якої естетики. Дадаїсти проголошували: «Дада не означає нічого, нічого, нічого». Отже, головними принципами дадаїстського мистецтва були ірраціоналізм, заперечення визнаних мистецьких канонів і стандартів, цинізм, розчарованість та безсистемність. Вважається, що дадаїзм значною мірою визначив ідеологію та естетику свого наступника — сюрреалізму. Зрештою, дадаїзм став першим міжнародним авангардистським рухом: дадаїстські угруповання виникли майже одночасно у Швейцарії, США та Німеччині.

Як вираз розповсюдженого у житті тогочасного світу безглуздя (не забуваймо, що тривала найкровопролитніша в тодішній історії війна), дадаїстське мистецтво перетворилося на арт-проект абсурду і тим самим галасливо відзначало свій кінець. Однак дадаїзм залишив глибокий слід у світовій культурі, оскільки в нешанобливій формі схарактеризував головні принципи абсурдистської мистецької техніки, довівши їх до радикального вияву. Рецепт дадаїстського віршування, поданий вище, — не просто гра (різноманітними іграми дадаїсти, а згодом і сюрреалісти справді захоплювалися), але опис найбільш розповсюджених авангардистською літературою та живописом прийомів письма: в їхній основі — дезінтеграція, розчленування цілого на частини, на фрагменти, котрі втрачають смисл і гублять цілісні образи реальності, а потім — монтаж, довільне поєднання точно скопійованих фрагментів / уламків. Ірраціоналізм, визнання випадку основою творчого акту, апологія сміху та свідомо настановна на публічний скандал стали програмовими засадами діяльності дадаїстів у Цюріху.

У 1917-1919 рр. щоріхські дадаїсти на чолі з Т. Тцара видавали журнал «Дада» (опубліковано 7 випусків, два останні вийшли в Парижі), що увібрав у себе найважливіші програмові, критичні, літературні тексти учасників руху. Нині він сприймається як пам'ятник на постійно оновлюваному цвинтарі світового авангарду. Однак у цьому русі, крім епатажного мистецького проекту, був ще й суспільний та політичний зміст — революційна роль дадаїзму визначається не лише відкриттями у мові, графіці, пластиці, і навіть не просто явним включенням політики у сферу своєї уваги та впливу (такі спроби мали місце і до, й одночасно з діяльністю груп дада, і після дадаїстів — в італійських та російських футуристів, німецьких експресіоністів тощо), а передусім тим, що дадаїзм упевнено вказав людству на відсутність будь-яких чітких меж між такими, на позір, різними явищами, як марення, соціальне життя та літературно-художня практика. Стратегія знищення цих меж і є найголовнішим вислідом діяльності представників дада.

«Взаємопроникність літературних та художніх кордонів була для дада постулатом», — заявив Т. Тцара²⁴⁶; таким і залишилась, набуваючи все більшого значення в мистецтві ХХ ст. Навмисне знецінення мистецтва, Слова вело до вживання різноманітних предметів, естетична цінність яких була сумнівна і слугувала для дискредитації всіх традиційних мистецьких вартостей. Натомість заступала псевдовартість ширпотребу, реклами тощо. Особливо тут відзначився Марсель Дюшан (фр. Henri Robert Marcel Duchamp, 1887-1968) — своєрідний та непередбачуваний художник і фотограф, котрий почергово був близьким до кубізму, футуризму, а згодом і до дадаїстського та сюрреалістського руху, однак і значно випереджав представників цих двох останніх своїми формальними експериментами. Переважно жив у Нью-Йорку, хоча народився й помер поблизу Парижа. У 1913 р. придумав так звані ready-made — звичайні предмети масового виробництва, котрі в супроводі назв та художницьких підписів авангардисти стали виставляти на виставках у якості мистецьких творів. Скандальною подією в історії світового авангарду стала виставка 1912 року, на якій експонувалася репродукція знаменитої «Джоконди» Л. да Вінчі з підмальованими вусяками та знущальним непристойним підписом-назвою.

²⁴⁶ Див.: Альманах дада / общ. ред. С. Кудрявцева; науч. подг. изд. М. Изюмской; пер. с нем и франц. яз. М. Изюмской и М. Головановской. Москва: Гилей, 2000. 208 с.

Франко-німецький письменник і художник Ганс Арп (нім. Hans Arp, фр. Jean Arp; 1886, Страсбург — 1966, Базель) писав, що «дада — це безглуздя», але «дада [є] в основі будь-якого мистецтва». Адже розбиваючи слова на «атоми», як вважав Арп, він згромаджує їх у купи, котрі ненастанно розростаються, вражають своєю навмисною нескладністю, незграбністю, прозаїзмом. Своє мистецтво Арп називав «конкретним» і ще до сюрреалістів практикував «автоматичне письмо», якому вони згодом дали цю відому назву. «Ми відкидаємо все, що було копією або описом, щоб дозволити Елементарному та Стихійному діяти цілком вільно», — у відповідності з цим постулатом Арп щоранку «автоматично» рухав рукою на папері, або розсипав на картоні розфарбовані клапти, або виливав на чистий аркуш чорнило з пляшки тощо.

У малярському мистецтві найпоширенішою формою творчості дадаїстів був колаж — технічний прийом створення композиції із певним чином поєднаних і наклеєних на плоскій основі (картон, полотно, папір) шматочків різнорідних матеріалів — тканини, паперу й ін. У малярському дадаїзмі можна виділити три лінії розвитку колажу: цюрихський «випадковий» колаж, берлінський маніфестаційний колаж (у берлінську групу входили відомі художники: брати Герцфельде, Рауль Гаусманн, Георг Гросс, Ганна Гох, Отто Дікс та ін.) і кельнсько-ганноверський поетичний колаж (у Ганновері був єдиний дадаїст — поет і художник Курт Швігтерс; у Кельні — художники Макс Ернст, Теодор Баргельд та Ганс Арп)²⁴⁷.

Після закінчення Першої світової війни Швейцарія перестала бути центром дадаїзму. Частина учасників руху переїхала до Парижа, інші — в Німеччину, де зблизилися з лівими експресіоністами і негайно політизувалися в тамтешніх революційних умовах. У Парижі скоро згуртувалася чисельна група навколо нового харизматичного лідера — Андре Бретона — виникли друковані органи й навіть своє «Бюро сюрреалістичних досліджень». Формально група заявила про своє існування у 1924 р., але до того її члени брали участь у численних дадаїстських акціях у Парижі.

Андре Бретон (André Breton, 1896-1966) — поет, прозаїк, теоретик, але передусім — натхненник і лідер руху французьких сюр-

²⁴⁷ Див.: Лесли Р. Сюрреалізм. Мечта о революції : пер. с англ. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.

реалістів, завдяки якому рух протримався упродовж майже півстоліття і розпався та затих лише після його смерті. На тих, хто його оточував, А. Бретон мав неабияк сильний, навіть гнітючий вплив. Він народився у провінції, в родині службовця (деякий час його батько служив жандармом; синові нédруги цією батьковою службою пізніше дорікали своєму опонентові), отримав пересічну освіту — церковна школа, далі, за наполяганням батьків, особливо матері, — заняття медициною, котрим поклала край війна. Але Бретон бажав займатися літературою, писав вірші на кшталт С. Малларме. У 1915 р. був мобілізований, служив санітаром. На війні зустрів спочатку Г. Аполлінера, котрий познайомив його з Філіпом Супо (Philippe Soupault, 1897-1990), а потім Жака Ваше (Jacques Vaché, 1895-1919), котрий захопив Бретона своєю безпосередністю і бажанням «знести до основ уся і все», «вищою мірою дезангажованості» (проте був шанувальником А. Жаррі). Через Аполлінера Бретон познайомився і з Луї Арагоном (Louis Aragon, 1897-1983), а той відкрив для нього Лотреамона та його «Пісні Мальдорора».

Втрата двох друзів — Аполлінера та Ваше (у 1918 та 1919 рр.) — була для А. Бретона потрясінням. Пізніше він проголосив Лотреамона, А. Рембо й А. Жаррі (Alfred Jarry, 1873-1907) основоположниками сюрреалізму, а свою зустріч із Ж. Ваше вважав доленосною для цілого руху сюрреалізму. Хоча Ж. Ваше висміював і Лотреамона, і Рембо, й Аполлінера, цінуючи лише Жаррі, сюрреалісти із групи Бретона ставили їх усіх дуже високо, вважаючи «династією» попередників.

Експерименти з «автоматичним письмом» А. Бретон розпочав, захопившись психоаналізом З. Фрейда. У 1921-му було видано написаний Бретоном та Філіпом Супо за два тижні навесні 1919-го твір «Магнітні поля». Фрагменти цього твору були попередньо опубліковані в журналі «Літтератюр», заснованому Арагоном, Бретоном і Супо. У 1924 році було опубліковано «Перший маніфест сюрреалізму». У цьому документі Андре Бретон дав визначення очоленого ним напрямку, спираючись на поняття «автоматичного письма»: «**Сюрреалізм**, імен., ч. р. Чистий психічний автоматизм, завдяки якому можливе вираження реального функціонування думки у письмовій, усній чи будь-якій іншій формі. Диктовка думки поза будь-яким контролем розуму, поза будь-якими естетичними

чи моральними обмеженнями. <...> Сюрреалізм ґрунтується на вірі у вищу реальність, існуючу в якихось асоціативних формах, котрими нехтували до нього, на всемогутності сновидінь, на незацікавленій грі думки. Він прагне зруйнувати всі інші психічні механізми і зайняти їхнє місце у вирішенні основних проблем життя»²⁴⁸.

Сюрреалізм претендував на вираження «абсолютного бунту»; для цього А. Бретон рекомендував «абстрагуватися від зовнішнього світу», писати чи малювати швидко, без наперед заданої теми, звільнивши себе від «контролю з боку розуму, від якої б не було естетичної чи моральної заангажованості». На думку Бретона, художник — лише «скромний реєструючий апарат». Щоправда, поняття скромності абсолютно не в'яжеться зі самим Бретоном, та й зі сюрреалізмом загалом — з його зухвалою агресивністю, догматизмом, нетерпимістю, амбіціями тощо.

У тому ж 1924 році сюрреалісти відгукнулися знущальним памфлетом «Труп» на смерть Анатолія Франса. Засипали покійного лайкою та образами, поспішаючи «дати мерцеві ляпаса»; памфлет підписали Бретон, Арагон, Елюар, Супо та деякі інші. Тим самим намагалися обурити суспільство, привернути до себе увагу. Однак через шість років група Бретона розколеться, і десяток колишніх соратників уже проти нього спрямують новий памфлет із назвою «Труп». Загалом скандалів у довготривалій історії сюрреалістського руху буде чимало.

Як і маніфести дада у 1916 р., сюрреалістські маніфести були написані у войовничому та зухвалому стилі, звинувачували дійсних і потенційних противників, якими оголошувалися логіка, розум, реалізм, роман... Хоча сюрреалісти претендували на те, щоб «пересунути межі так званої реальності», А. Бретон зосередився у маніфестах на способах досягнення сюрреалістичного ефекту. Серед цих способів, крім «автоматичного письма», особливе місце посідає «зближення двох реальностей, більш чи менш віддалених», у відповідності з рекомендаціями дуже шанованого сюрреалістами поета П'єра Ревєрді (1889-1960), близького до кубістів та Аполлінера. Сюрреалістський образ — результат зближення максимально віддалених реальностей, що й створює ефект абсолютної довіль-

²⁴⁸ Див.: Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма: пер. с фр.; [компактэнциклопедия]. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. 288 с.

ності, спонтанності, домінування чистої випадковості при його виникненні. Пізніше щодо сюрреалістського способу бачити й пересотворювати світ в образах вживали відомий вислів А. Жаррі: «Прекрасно, як зустріч на анатомічному столі парасольки зі швейною машиною»²⁴⁹.

У 1924 році з'явився есей Луї Арагона «Хвиля марень». «Марення» або «сни» — ключове поняття сюрреалізму. А. Бретон теж протиставляв «усемогуття марень» деспотизмові логіки. Людина стає сюрреалістом у той момент, коли раптово набігає «хвиля марень», що «набуває характеру видимих, чутних, осяжних галюцинацій». Може бути, що й «хвиля сновидінь»; Л. Арагон розповідав, як на сюрреалістів буквально звалилася «епідемія сну» — «вони засинають повсюди». Занурюючись у марення та мрії, сюрреаліст виривається зі системи соціальних перешкод та загальноприйнятих істин, котрі втрачають свою силу й сенс: «батьківщина, честь, релігія, добро — важко впізнати себе серед цих незчисленних вокабул», — писав Арагон. Сюрреаліст, мовляв, «упізнає» себе там, де панує «випадок, ілюзія, фантастика, мрія», де торжествує усемогутнє «чудесне», здатне «автоматично» створити якийсь синтез, знімаючи всі протиріччя реального та уявного, зовнішнього і внутрішнього, матеріалізму та ідеалізму. Чудесне для сюрреаліста й у його розумінні — це «реальне чудесне», «чудеса» повсякденної дійсності.

Роблячи таку високу ставку на вирішення кардинальних філософських питань, сюрреалісти все ж вважали прикметою «сучасних чудес» аполлінерівське «здивування». Тому вузловим у сюрреалістському теоретизуванні можна вважати дотепний, іронічний, бешкетливий «Трактат про стиль» (1928) Л. Арагона, де йдеться про «ефект несподіванки», «ефект здивування» як головне завдання поета. Хоча б таким способом: «Фрази помилкові чи неправильні, не-сполучуваність частин між собою, забування вже сказаного», а також «змішування часів [граматичних], заміна прийменника сполучником, неперехідного дієслова перехідним» і т. п.

Звичайно, це часто бувало схожим на гру, іноді й було грою — сюрреалісти захоплювалися цілою серією ігор, у їхньому середо-

²⁴⁹ Див.: Андреев Л. Г. Сюрреализм // Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; под. ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Высшая школа, 2003. С. 87-96.

вищі були вигадані деякі інтелектуальні ігри — як от «Вишуканий труп». Однак важливо, що принцип поєднання непокерованого закладений у найголовнішому принципі сюрреалістичної поетики, завдяки йому слова диктують волю думкам, а не навпаки — А. Бретон переконував у цьому своїх колег і читачів, посилаючись на авторитет символістів, зокрема А. Рембо з його «Голосівками» та «Осяяннями»: «Співвідносячи голосні з кольором, вони відвернули слово від його обов'язку значити».

У 1930 р. з'явилася колективна збірка — цикл віршів, написаний П. Елюаром, А. Бретоном і Рене Шаром, — «Сповідальний хід роботи». Елюар писав, що спільна праця була затіяна для того, щоби «стерти відбиток особистості художника», адже вона була однією з головних суперечностей між мистецтвом та ремеслом, між потребою митця в художній самореалізації і тими вправами «автоматичного письма», необхідність яких диктував Бретон. Ця суперечність проходить червоною ниткою крізь усю творчість чудового поета-лірика Поля Елюара (Paul Eluard, 1895-1952, автонім — Ежен Еміль Поль Грендель), у кінцевому рахунку визначивши неминучість його відходу від сюрреалізму та від Бретона. Елюар був його вірним соратником чи не найдовше з усіх видатних митців — і в 1920-ті, і в 1930-ті роки. Але Друга світова війна розлучила їх назавжди: Бретон емігрував, Елюар став у ряди учасників Руху Опору з нацистами.

У 1912 році у юного Елюара був виявлений туберкульоз, йому довелося перервати своє навчання в Парижі і виїхати лікуватися до Швейцарії. Там у санаторії він познайомився з росіяночку Єленою Дьяконовою, яку називав Гала. Вона стала його музою, саме тоді він почав писати вірші. У 1917 році Поль Елюар і Гала одружилися, через рік у них народилася дочка Сесіль.

Поет брав участь в Першій світовій війні як санітар у госпіталі, на фронті написав збірку віршів «Обов'язок і тривога» («Le Devoir et l'inquietude», 1917), вперше підписавшись ім'ям Поль Елюар. Там відбулися фронтові враження. У 1918 р. вірші Елюара «відкрив» письменник і видавець Жан Полан, він же познайомив його з Бретоном, Арагоном, художником Максом Ернстом. Разом з ними Елюар став одним із засновників дадаїзму в Парижі, а потім і сюрреалізму. Дадаїстські впливи виявилися у збірках «Тварини та їхні

люди, люди та їхні тварини», «Приклади» («Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux», 1920; «Exemples», 1921). У 1923-му Елюар порвав із дадаїзмом, посварившись із Трістаном Цара. А в 1924 р. разом з А. Бретоном та Л. Арагоном очолив групу сюрреалістів. У 1926 р. разом з іншими сюрреалістами вступив у комуністичну партію Франції, у 1933-му був виключений за антирадянські вислови.

П. Елюар присвячував свої численні збірки від 1916 р. до кінця 1930-х каруселі вишуканих образів, уперто долаючи бажання писати про «осяжний світ». Він так «примножував образи», що навіть головну любовну тему, інтимне й особисте перетворив у щось абсолютно абстрактне, космічне, фантазмагоричне. Хоч іноді щирі почуття та істинна поезія все ж проривалися крізь нагромадження стерильних фантазмагорій.

У 1929 р. П. Елюар зустрів Сальвадора Далі і з ним же пізніше познайомив свою дружину. Гала вирішила піти від Елюара до Далі, який із цієї нагоди написав «Портрет Поля Елюара». Художник висловився про це так: «Я відчував, що на мене покладено обов'язок відобразити лице поета, з Олімпу якого я викрав одну з муз»²⁵⁰.

Напередодні публікації збірки «Вмирати тому, що не вмираєш» («Mourir de ne pas mourir», 1928), про яку П. Елюар сказав, що це буде його остання книга, він, не попередивши нікого, вирушив у далеку подорож. Гала і його друзі думали, що він мертвий. Ця подорож навколо світу тривала сім місяців. Тоді він зустрів танцівницю Марію Бенц (сценічне ім'я — Нуш), свою нову музу, а в майбутньому дружину. У 1930 р. Гала остаточно пішла від Елюара до Далі, а в 1934-му він одружився з Нуш. Під час громадянської війни в Іспанії П. Елюар виступав проти франкістського руху. У ті роки він зблизився з Пабло Пікассо; саме Пікасова картина «Герніка» надихнула Елюара на створення поеми «Перемога Герніки».

На початку Другої світової війни П. Елюар влаштувався в Парижі і почав активну боротьбу проти нацистів, що окупували Францію. Він писав вірші, щоб підтримати дух партизан у рядах Руху Опору. Працював у підпільному видавництві, випускаючи разом з Луї Арагоном і Жаном Еффелем антифашистські сатиричні листів-

²⁵⁰ Цит за: Великовскій С. «...к горизонту всех людей»: Путь Поля Элюара. Москва: Художественная литература, 1968. 233 с.

ки. Листівки з текстом одного з найзнаменитіших творів Елюара — «Свобода» — були скинуті англійськими літаками над Францією. В окупованому німцями Парижі Елюар написав поетичні збірки «Відкрита книга I» («Le Livre ouvert I», 1940), «Відкрита книга II» («Le Livre ouvert II», 1942). Поетичним знаменом Руху Опору став згаданий вірш «Свобода» зі збірки «Поезія і правда» («Voesie et verite», 1942). Назва збірки має алюзійний і програмний характер: це гасло (асоціація з назвою знаменитої книги Й.-В. Гете) свідчить про відмову Елюара від поетичних експериментів, про пристрасне і чесне втілення «правди, нічим не прикритої і дуже бідної, і полум'яної, і завжди прекрасної», як про це сказав сам поет у післямові до книги віршів «Віч-на-віч із німцями» («Au rendez-vous allemand», 1945). У 1942 р., вже в підпіллі, він був знову прийнятий у комуністичну партію Франції²⁵¹. Після війни поета спіткав новий удар — смерть улюбленої дружини Нуш.

У своїй післявоєнній творчості П. Елюар виступав як поет-громадянин, патріот, борець за мир і прогрес. Він подорожував усім світом, брав участь у різних конгресах, присвячених миру, — і як представник французької компартії, і як представник руху сюрреалістів. У 1950 р., у Варшаві, був учасником заснування прорадянської громадської організації — Всесвітньої Ради Миру. У лютому 1952-го поет представляв французьку культуру на ювілеї Віктора Гюго в Москві. 18 листопада 1952 року Поль Елюар помер від інфаркту. Похований на Паризькому кладовищі Пер-Лашез.

П. Елюар — передусім визнаний майстер інтимної лірики. Перші повоєнні поетичні збірки «Зайвий час» («Le Temps deborde», 1947), «Пам'ятне тіло» («Corps memorable», 1948) забарвлені трагічними мотивами самотності та страждання, навіяними смертю дружини — Марії Бенц. Однак у збірках «Політичні вірші» («Poemes politiques», 1948), «Урок моралі» («Une lecon de morale», 1950) поет вийшов поза межі суто інтимних переживань. У 1950 році відбулося знайомство Елюара з Домінік Лемор, у 1951-му вони взяли шлюб. Збірка віршів «Фенікс» присвячена їхнім стосункам і новознайдений радості життя. Широко відомою стала видана разом з П. Пікассо книга віршів Елюара «Обличчя миру» («Le Visage de la paix», 1951).

²⁵¹ Саме політичними симпатіями автора пояснюється той факт, що вірші П. Елюара перекладалися і друкувалися в СРСР не лише російською, а й мовами союзних республік, у тому числі й українською. Так само було із творчою спадщиною Л. Арагона. Іншим відомим французьким поетам-сюрреалістам «пощастило» значно менше.

Один зі класичних зразків громадянської лірики ХХ ст. — знаменитий Елюарів вірш «Свобода», написаний на початку 1942 р., був надрукований у збірці «Поезія і правда» під назвою «Єдина думка». Цей твір майже блискавично облетів усю Францію, його переписували у багатьох примірниках і підпільно розповсюджували, читали під час конспіративних зібрань. Художня структура тексту проста й вишукана водночас: двадцять разів повторюється однакова за синтаксичною будовою, за ритмом та навіть інтонацією звучання конструкція — чотирирядковий верлібровий строфоїд, який закінчується повтором-лейтмотивом «Пишу твоє ім'я». Багаторазове повторення і широкий, на перший погляд випадковий і хаотичний, діапазон уявлень, почуттів або речей, на яких поет пише слово, котре пролунає єдиний раз у кінці, — ці особливості художньо виправдані й необхідні. Адже йдеться про свободу, а під час окупації це була та найважливіша спільна заповітна «єдина думка», до якої «патріотів із різних суспільних верств, різного віку та характерів вели найрізноманітніші асоціації ідей; думка, для якої жодне повторення не було зайвим», — як писав російський дослідник²⁵². Однак до соціалістичної ідеї чи подібних ідеологем вірші французького сюрреаліста не мають жадного стосунку. У перекладі Михайла Москаленка вірш «Свобода» звучить так:

На зошитах моїх шкільних
На парті на корі дерев
На пісковинах на снігах
Пишу твоє ім'я
На друкові всіх сторінок
На білині всіх сторінок
На попелі крові камінні
Пишу твоє ім'я
На позолочених малюнках
На бойовій вояцькій зброї
На імператорській короні
Пишу твоє ім'я
На нетрищах і на пустелях
На гніздах на рослинах дреку

²⁵² Балашов Н. И. Неотразимость Элюара // Поезия социализма. Москва: Наука, 1964. С. 70-109.

На відгуку свого дитинства
Пишу твоє ім'я
На чудесах усіх ночей
На найбільшій хлібі днів
На заручанні зим і весен
Пишу твоє ім'я
На кожному клаптику блакиті
На ставі пліснявому сонці
На плесі місяця живого
Пишу твоє ім'я
На виднокрузі на полях
На крилах перелітних птахів
На вітряку що меле тіні
Пишу твоє ім'я
На кожному подиху світання
На морі на човнах і суднах
На божевільному бескеті
Пишу твоє ім'я
На білій піняві хмарин
На поті душною грози
На зливі тьмяній і рясній
Пишу твоє ім'я
На мерехтливих силуетах
На передзвонах кольорів
На істині незаперечній
Пишу твоє ім'я
На всіх пробуджених стежках
На розпросторених шляхах
На переповнених майданах
Пишу твоє ім'я
На кожній спалахнулій лампі
На кожній лампі що погасла
На всіх моїх оселях давніх
Пишу твоє ім'я
На рівних половинках плоду
Свічаді та моїй кімнаті
На ліжку спорожнілій мушлі

Пишу твоє ім'я
На моїм псові-ласунові
На його вухах сторожких
І на його незграбній лапі
Пишу твоє ім'я
На приступці моїх дверей
На найбуденніших предметах
На хвилі полум'я святого
Пишу твоє ім'я
На всіх тілах моїх коханих
На чолі друзів-побратимів
І на простягнутих руках
Пишу твоє ім'я
На склі усіх подій нежданих
На всіх уважливих устах
Так високо над безгомінням
Пишу твоє ім'я
На знищених моїх притулках
На маяках моїх розбитих
На мурах розпачу свого
Пишу твоє ім'я
На найболючішій розлуці
На голій самоті безмежній
На сходах що ведуть у смерть
Пишу твоє ім'я
На знов однайденім здоров'ї
На щойно збіглій небезпеці
На безогляднім сподіванні
Пишу твоє ім'я
Наснажений єдиним словом
Я починаю жити знов
Народжений тебе спізнати
І наректи тебе
Свободо.²⁵³

²⁵³ Див. українські переклади: Елюар П. Поезії / пер. з фр. Михайло Москаленко. Київ: Дніпро, 1975. 262 с.; Елюар П. Вибрані вірші / пер. з фр. Олега Жупанського. Київ: Видавництво Жупанського, 2011. 330 с. Про здобутки українських перекладачів див.: Кравець Я. І. Український Елюар: здобутки і втрати (опубл. 07.12.2018). URL: <https://md-eksperiment.org/post/20181207-ukrayinskij-elyuar-zdobutki-i-vtrati> (доступ: 08.08.2022).

Сюрреалізм, узятий у перспективі культури цілого ХХ ст., має стосунок до зародження цілого ряду художніх та літературних течій. Очевидний його зв'язок із живописом ліричного абстракціонізму у США, із поп-артом, французьким «новим романом», «магічним реалізмом» у Латинській Америці та Східній Європі, із технікою постмодерністського роману-колажу тощо.

Контрольні питання:

- Як співвідносяться дадаїзм та сюрреалізм? Чому ці поняття зазвичай лунають разом?
- Чим був викликаний до життя дадаїстський рух? Чим він надихався?
- Чому на початку 1920-х рр. дадаїстський рух розпався і зійшов нанівець?
- У чому полягає значення дадаїстського руху?
- Чим відрізнялася від дадаїстської програми програма сюрреалізму? Чому все-таки їх вважають спорідненими?
- Чи було щось спільне в діяльності авангардистів із різних напрямів — футуристів, експресіоністів, дадаїстів, сюрреалістів?
- Чому одним із предтеч сюрреалізму вважають Гійома Аполлінера?
- Що означає принцип «автоматичного письма»? Чи був він плідним для світової літератури?
- Чому сюрреалістський рух проіснував набагато триваліший час, ніж рух дадаїстів та попередні напрями й течії модернізму, зокрема футуризм?
- Чи є щось сюрреалістичне у поезиці вірша П. Елюара «Свобода»?

2. Читаємо «Поему про канте хондо» та «Циганське романсеро» Ф. Гарсії Лорки: фольклорні витоки, ліро-епічний характер, синкретизм образів

* Доля поета. * Зв'язок творчості Ф. Гарсії Лорки з традиційною народною поезією Андалузії (книга «Поема про канте хондо»). * Особливості жанру поеми та його метаморфози в «Поемі

про канте хондо». 1) Синкретизм образів. Характер та зміст образних мотивів. 2) Циклічність побудови книги. Закономірності композиції циклів. 3) Ритмічні особливості книги. * «Циганське романсеро» — вершина ліро-епосу Ф. Гарсії Лорки про іспанський народ. 1) Злиття оповідного (балади-романсу) і ліричного жанрів у циклі. 2) Особливий світ образів. Виявлення міфічно-фольклорних мотивів та сюжетів. 3) Соціальні мотиви (зі сучасного життя Іспанії) та центральні мотиви свободи і смерті. Трагічність світосприйняття. 4) Епічний характер збірки. * Значення новаторства Ф. Гарсії Лорки в іспанській та світовій поезії.

Доля іспанської поезії у ХХ столітті нелегка і здебільшого трагічна через історичні випробування, які пройшла ця країна. Історики літератури вживають щодо Іспанії цього періоду визначення «покоління 98-го року» — то, власне, дві генерації діячів: старші — ті, хто прийшов в іспанську культуру на зламі ХІХ-ХХ століть, і молодші — ті, хто народився в кінці ХІХ або на початку ХХ ст. та, відповідно, почали свою діяльність у 1920-ті рр. Але судилася їм одна дорога та схожий їй кінець — смерть або вигнання.

«Покоління 98-го року» позначене датою, яка стала переломною в іспанській історії на початку модерної доби: цього року Іспанія потерпіла ганебну поразку від США у війні за свої американські колонії та водночас перетворилася в очах світу з великої й могутньої імперії в жалюгідну провінцію Європи, втративши колоніальні володіння та імперські амбіції. Перші ролі у світовій історії давно вже грали інші, значно більш економічно розвинуті держави, однак до пори до часу це не завадило Іспанії тішитися великодержавною ілюзією. Колоніальний крах поклав їй кінець і змусив подивитися в очі гіркій правді. Цьому крахові іспанська культура, особливо філософія й література зобов'язані своїм новим злетом. Саможертвна любов до батьківщини — не могутньої світової держави, а до народу з його нелегкою долею, до землі з тисячолітніми історією та традиціями — спонукала тих діячів іспанської культури, кого згодом назвуть «поколінням 98-го року», шукати вихід із глухого кута, в якому вона опинилася. Ганебна поразка надалі не заслоняла їм очі імперською величчю, а навчила бачити істинну духовну велич, відчувати глибинні токи народного буття. Не випад-

ково саме в цей час Іспанія по-новому осмислила свого національно-го генія — Мігеля де Сервантеса, по-новому розтлумачила його творіння — образ Дон Кіхота — як безсмертний уселюдський символ.

Іспанську літературу модерного часу представляють передусім яскраві поети-модерністи; серед них виділяють кілька генерацій. Першими у власне ХХ столітті були: Мігель де Унамуно (Miguel de Unamuno, 1864-1936), Антоніо Мачадо (Antonio Machado у Ruiz, 1875-1939), Хуан Рамон Хіменес (Juan Ramón Jiménez, 1881-1958); згодом прийшли Федеріко Гарсія Лорка (Federico García Lorca, 1898-1936), Мігель Ернандес (Miguel Hernández Gilabert, 1910-1942), Рафаель Альберті (Rafael Alberti, 1902–1999) та ін. Кожен із них по-своєму розвивав традиції інтелектуалізму, філософської поезії. Проблема оновлення іспанської поетичної традиції затягнулася на кілька десятиліть, а потім настала епоха франкістської диктатури, і більшість визначних поетів або передчасно пішли з життя (М. де Унамуно, Ф. Гарсія Лорка, А. Мачадо, М. Ернандес), або опинилися в еміграції на довгі десятиліття, більшість — назавжди (Х. Р. Хіменес, Р. Альберті). Поет-символіст Х. Р. Хіменес, помираючи в чужій йому заокеанській даліні, заповів навіть праху свого не переносити до Іспанії.

Передчуття зламу долі, готовність до жертв пронизує всю іспанську культуру першої третини ХХ ст., надаючи їй (особливо ліриці) трагічної висоти та драматизму. «Важче бути на висоті обставин, ніж над бійкою», — пророчо сказав Антоніо Мачадо незадовго до того, як усім іспанцям довелося пережити страхітливі випробування — громадянську війну 1936-1939 рр.

Сам А. Мачадо в лютому 1939 р., після поразки республіканців, змушений був нелегально перейти Піренеї у натовпі біженців і помер на першому місяці вигнання. Всесвітньо відомий мислитель, митець і вчений Мігель де Унамуно ще в 1936 р., щойно почалася франкістська смута, згорів від пожежі у власному домі, невдовзі після того, як відмовився бути ректором в університеті Саламанки. Ця знакова подія відбулася тому, що франкісти, зайнявши університет, проголосили лозунг «Смерть інтелігенції!». Про відмову шанованого ректора бути прислужником при фашистській владі франкістські газети повідомили, що це було зміщення з посади «на прохання колег і студентів». М. де Унамуно ніби передбачив ці

події, коли писав: «Я не знаю нічого огиднішого від тієї спілки казармового духу з церковним, котрий цементує нову владу. Повсюди терор. Іспанія заражена страхом, рабською покоробою, ненавистю до вільної думки й тих, хто мислить; її роз'їдає духовна проказа»²⁵⁴.

У фашистській Іспанії не було місця тій культурі, котру творило «покоління 98-го року». Тому іспанська інтелігенція, яку прихильники генерала Франциско Франко не встигли винищити, пішла у вигнання. Емігрували не лише прихильники республіканців — це було рішення майже всіх, кому були дорогі заповіді гуманізму, честь і совість, хто не хотів змиритися з терором, цензурою, страхом. Чимало цих людей були далекі від політики. Помер на чужині всесвітньовідомий композитор Мануель де Фалья (Manuel de Falla, 1876-1946) — той, хто, дізнавшись про арешт молодшого друга Лорки, не гаючи ні хвилини, пішов у військову комендатуру Гранади, щоби поручитися за поета, хоча напередодні просив за інших арештованих людей і йому недвозначно вказали на двері, ще й пригрозили розправою.

Доля поета й драматурга Ф. Гарсії Лорки, як і доля більшості його сучасників та сподвижників, теж трагічна. На жаль, вона більш відома та зрозуміла нинішнім читачам, ніж його поезія; здебільшого саме з біографії починається розмова про цього митця у широкій аудиторії. Він став відомим світові після своєї трагічної загибелі у серпні 1936 р. від рук іспанських фашистів, які арештували його в рідній Гранаді в перші дні заколоту і через день розстріляли. Про цю подію не відразу повідомили навіть найближчим людям, які надіялися на спасіння свого сина й брата. Франкістська верхівка довго приховувала обставини розправи над Лоркою, потім намагалася видати його загибель за трагічну випадковість, яких, мовляв, чимало в період будь-якої громадянської війни. І лише через багато десятиліть стало відомо те, що знали лише кати Лорки — ті, хто безпосередньо виконував наказ про його страту.

Федеріко Гарсія Лорка і народився, і загинув у знакові для Іспанії часи, проживши лише 38 років: народився 5 червня 1898 року в андалузському селищі Фуенте-Вакерос поблизу Гранади, загинув 9 серпня 1936 року у селищі Віснар, теж поблизу рідного міста.

²⁵⁴ Цит. за: Малиновская Н. Р. Федерико Гарсиа Лорка // Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев [и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. Москва: Высшая школа, 2003. С. 150.

В автобіографічному есеї, написаному десь у 1920-х рр., він навіть опоетизував те місце: «Моє дитинство — то село й поле. Пастухи, небо, безлюддя». Він був старшим сином у родині — одна з причин, чому був названий тим самим ім'ям, що й батько, Федеріко Гарсія — багатий землевласник та орендатор. Мати поета, Вісента Лорка, була шкільною вчителькою. Сільське дитинство Ф. Гарсії Лорки проходило у близькості до природи та народного життя. На душу поета ці дві стихії справили вирішальний вплив: природні образи, народні андалузські пісні, легенди, перекази, свята — це все пізніше постало в його творах.

Ф. Гарсія Лорка починав як спадкоємець і реалізатор кількох важливих традицій, котрі визначили своєрідність іспанської культури у ХХ столітті. Саме в його поезії найталановитіше здійснено синтез народної спадщини — багатющого пісенного фольклору Іспанії від найдавніших давен до сьогодення — із новаторською, а часом і авангардною формою. Зокрема Лорка розвивав традиції давньої — із глибини понад двадцять тисячоліть! — унікальної фольклорної культури канте хондо (cante jondo / з ісп. — «глибокий спів») та специфічного жанру циклів-романсеро з його кількочотлітною історією еволюції (в Іспанії романс є давнім, від XIV ст. фольклорним аналогом європейської балади, котра в більшості літератур Європи розквітла значно пізніше — в епоху романтизму). Найвідомішими поетичними книгами Лорки з небагатьох, виданих ним за життя, є «Поема канте хондо» та «Циганське романсеро».

Як формувався талант поета? Дід Ф. Гарсії Лорки був музикантом — аматором, організатором сільських свят; баба мала славу чудового читця; батько добре грав на гітарі; сам поет мав талант і до музики, і до малювання. Перші уроки музики йому давала мати, котра сама навчала дітей грати на фортепіано. У селі Аскероса Федеріко відвідував приватну школу. У 1909 р. родина переїхала до Гранаді, щоб дати дітям хорошу освіту. Тут Федеріко навчався у Школі Святого Серця Ісусового (створена католицьким орденом, школа, однак, була світською); водночас займався музикою. У 1914 р., за бажанням батька, вступив на факультет права у Гранадському університеті. 1915-м датуються його перші вірші, про які відомо біографам. Вони були нав'язні читанням улюблених поетів — Рубена Даріо, Антоніо Мачадо, Хуана Рамона Хіменеса.

Відомо, що юний Лорка брав участь у роботі гранадського Літературно-художнього центру. Його перший виступ у пресі — стаття «Символічна фантазія», присвячена сторіччю поета Хосе Серільї, — вміщена у бюлетені цього центру (у лютому 1917 р.). Улітку того ж року Лорка подорожував Іспанією разом із групою студентів під керівництвом професора теорії літератури і мистецтва М. Домінгеса Берруети. Підсумком поїздки стала перша книга молодого поета — збірка шкіців у прозі та дорожніх нарисів — «Враження і пейзажі» (1918). Під час подорожі Лорка познайомився з М. де Унамуно та А. Мачадо. У 1919 р. переїхав до Мадрида, де продовжував навчання в Мадридському університеті. У Студентській резиденції (тобто вільному університеті, студентському містечку) іспанської столиці Лорка жив до 1929 р., щорічно навідуючись до Гранади. Ще в студентські часи він написав першу романтичну п'єсу-казку — «Чари метелика», постановка якої 22 березня 1920 р. в театрі «Еслава» виявилася невдалою. Примітна риса п'єси — ствердження єдності Людини з Космосом, а також вільний політ авторської фантазії. 1920-ті рр. стали періодом розквіту таланту Лорки.

Невдовзі побачила світ перша поетична книжка — «Книга віршів» («Libro de roemas», 1921). Вона об'єднала твори різних жанрів і ритмів: пісні, романси, строфи з рефренами, олександрійські вірші. Збірка мала учнівський характер; у багатьох віршах відчутний вплив поетичного імпресіонізму Х. Р. Хіменеса, деякі образи залучені з його «Сумних настроїв» (білі троянди, дощ, смуток, сльози тощо). У зображенні пейзажу Лорка ближчий до А. Мачадо: природа несе протилежні первні, її образи драматичні. У липні 1922 року Лорка разом із композитором М. де Фальєю провів у Гранаді фестиваль канте хондо. У своїй лекції «Канте хондо. Старовинний андалузський спів» («Elcante jondo. Primitivo canto andaluz», 1922), яка присвячена царині народної андалузської культури, поет стверджував, що це «найдавніший спів у всій Європі», що він об'єднує в собі іспанський дух і циганські риси.

Нова поетична книга Ф. Гарсії Лорки — «Поема канте хондо» («Poema del cante jondo», надрукована у 1931 р.) — створювалася в 1921-1922 рр. Це цілісний ліро-епічний твір із різних складових — віршів, віршових циклів, сценок, об'єднаних образами-лейтмоти-

вами, питомими в народних піснях та іспанській культурі. Головна тема та головний монументальний образ у «Поємі...», складений усіма її частинками як мозаїка, — Іспанія, з її традиціями, світорозумінням, цінностями, культурним надбанням, природою. Поєма складається з пісні-вступу («Баладилля про три річки») та десяти частин: вісім із них — це віршові цикли з різною кількістю поезій (від двох до десяти), об'єднаних за різними принципами; дві останні частини — драматичні сценки сюрреалістичного кшталту (гротескові, фантастичні, символічні), які також містять пісні-вірші.

Кожен із перших чотирьох циклів «Поєми канте хондо» після вступної «Баладиллі...» («баладилля» — з ісп. «маленька балада») присвячений окремому жанрові народної андалузької культури «глибокого співу», музики й танцю — культури канте хондо. Жанр пісень, як і всі інші реалії у творі Лорки, втілені в одухотворених образах, — абстрактні для нас поняття пісня, туга, біль, крик, ніч тощо постають в образах сигірії («Поєма циганської сигірії»), солеа («Поєма солеа»), саєті («Поєма про саєту»), петенері («Малюнки петенері») ²⁵⁵.

Пісні народної культури з такими жанровими визначеннями виникали й побутували в Андалузії в різний час і мали певні відмінності музично-образної структури та змісту, манери виконання. Наприклад, сигірія є найдавнішим жанром (ніхто не може сказати, коли саме вона з'явилася — можливо, за двадцять тисячоліть до нашої ери), тому наповнена язичницькими архетипними мотивами. Вона виконувалася трьома виконавцями — гітаристом, співаком і танцівницею. Головна асоціація образу цієї пісні у Лорчиній поємі — дівчина в танці; мотиви звучання — пристрасть, кохання, туга, смерть, біль. Солеа (слово в перекладі означає «самотина», тому М. Лукаш переклав назву «Поєма самоти») — теж дуже давній жанр, однак дещо пізніший; його звучання асоціюється з плачем і тугою, а головна героїня-пісня й виконавиця цієї «ролі» — з гордою самотньою жінкою в траурному одязі.

Саєта (у перекладі — «стріла»; переклад назви циклу у М. Лукаша — «Поєма пісень-стріл») виникла не раніше V століття, коли

²⁵⁵ Назви віршів і циклів подаємо за українськими перекладами М. Лукаша та Г. Латника: Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера: переклади / ред.-упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. Київ: Дніпро, 1990. 510 с. (сер. «Майстри поетичного перекладу»); Гарсія Лорка Ф. Вибрані вірші / пер. з ісп. Григорій Латник. Львів: Кальварія, 2008. 216 с.

Іспанія прийняла християнство; у текстах пісень є деякі історичні асоціації, пов'язані з історією християнства. Пісні-саети виконувалися під час передпасхальних релігійних процесій, котрі йшли вулицями андалузських міст у дні й ночі Страсного тижня; учасники, одягнені в карнавальні костюми, зокрема в костюми римських солдат, несли помости зі статуями Христа та Діви Марії — імітувався хід Христа на Голгофу. Назустріч процесії звучав живий людський голос, без музичного супроводу, — пристрасна пісня-молитва, котра перепиняла хід закликком до покаяння. Звучання такої пісні для чужинця — досить екзотичне²⁵⁶, про що не раз писали мандрівники. Наприклад, у спогаді мемуариста середини ХІХ ст. постає такий епізод: «У Страсну п'ятницю, коли я спостерігав за святом на вулиці С'єрпес, із навислого над нею балкона пролунав голосний, пронизливий жіночий голос. «О Боже!» — закричала жінка, і весь рух зупинився. «О Боже,» — знову повторила вона і, коли натовп затих, виспівала найбільш дивовижну й несамовиту пісню з усіх, котрі я до тих пір чув. Вона міцно володіла почуттями слухачів, голос її хитався між гортанними криками болю і сплесками екстазу... Її виконання було таким потужним, що на С'єрпес усі до одного віддали їй данину мовчання, а голос лунав, як дзвін над величезним натовпом. Вона змовкла. Жоден у натовпі не ворухнувся. Тоді вона почала пристрасну коду пісні, і голос піднімався вгору спіралями шалу, і вона здавалася одержимою. Запанувала тиша, ніби натовп хотів поміркувати про пісню, а потім почулися кроки римських солдат... і процесія рушила далі. Жінка співала саету...»²⁵⁷.

У цьому циклі Лорчиної поеми багато просторових та культурно-історичних асоціацій — вони передають хід процесії, змальовують її учасників, місце дії — Севілью, одне з найдавніших міст Андалузії, — та час, коли хід відбувається (у циклі про саету, як і в інших «музичних» циклах, дія триває на тлі ночі).

Наступні чотири цикли («Дві дівчини», «Фламенкійські віньетки», «Три міста», «Шість каприч») присвячені різним героям-персонажам — названим чи безіменним носіям і виконавцям куль-

²⁵⁶ Уявлення про сучасне побутування пісні можна отримати завдяки документальному фільму «La Saeta» іспанського телебачення з циклу «Rito y Geografía del cante Flamenco», з англійськими субтитрами: La Saeta _ Rito y Geografía del cante Flamenco _ English subtitles. URL: https://www.youtube.com/watch?v=u6uGzO_sPk8 (доступ: 09.03.2022).

²⁵⁷ Цит. за: Силлонас В. Ю. Федерико Гарсія Лорка. Драма поета. Москва: Наука, 1989. С. 91-92.

тури канте хондо. Тут автор використав різноманітні принципи поєднання частин у ціле — поєднання контрастного й за аналогіями, через зміни настрою та чергування кадрів-зображень, переплетені з музичними й словесно-предметними асоціаціями, котрі не раз повторюються і стають важливими лейтмотивами.

Ще раз оглянемо архітектоніку — конструкцію цілої книги. Відкривається поема вступом («Балада про три річки» або, як переклав Микола Лукаш, «Приспівка до трьох річок»), що містить «географічні» мотиви — назви трьох іспанських річок Гвадалквівр, Давро та Хеніль (Genil), ніби створюючи панорамно-картографічний образ землі, де зародилася й жила культура канте хондо — її неповторна душа. Як відомо лінгвістам, назви великих водних об'єктів (гідроніми) є найстарішими назвами в кожній мові там, де живуть її носії. Завершується поема «Сценою з Амарго», в якій однойменний герой зустрічається зі смертю й гине від насильства. Образ смерті є інтегральним в іспанській культурі, тому цілком закономірно, що він увінчує цілу поему. Попередня «Сцена з підполковником жандармерії» з її гострим конфліктом влади і простої людини-цигана при порівнянні з іншими частинами наштовхує на думку, що автор цілеспрямовано вибудовував архітектоніку поеми за історичним принципом — від найдавніших історичних асоціацій до сучасніших.

Отже, головними принципами, які об'єднують вірші всередині циклів і всі цикли у цілість — поему (тобто масштабний епічний твір), є принципи музичних та образно-чуттєвих асоціацій, особливих для кожного жанру канте хондо, для історії їхнього побутування: вони вводять у художній світ природні та історично-культурні реалії цілої Іспанії та її особливої частини — Андалузії. Читачі можуть «почути» звучання пісень, проїнятися їхнім духом, вловити особливості виконання, побачити за ними живе дійство. Таке спостереження належить російському перекладачеві Анатолію Гелескулу (родом із м. Дніпро), який звернув увагу на побудову «Поеми циганської сигірії»: цикл, пише він, «своїм членуванням цілком точно відповідає фазам виконання пісні: вступ гітари («Гітара»)²⁵⁸, перший вигук співця («Крик»), пауза, що настає після цього («Тиша»),

²⁵⁸ У переліку пропущено перший вірш циклу — «Краєвид» — він є фоном, на якому виступає образ дівчинни-танцівниці, котра втілює живий дух сигірії.

основна мелодія («Виступець сирії»), реакція слухачів («А потім»), нарешті, мовчання, у яке всі занурені, коли замовкли останні звуки («І вкінці»). Отже, поет виражає образи, що виникли в його уяві під час слухання сирії. Мелодії і характерні пісні пояснюють особливості образів: скажімо, жіночий образ «солеа» — безмовна й горда, одягнена у чорні траурні шати, а «петенера» — зухвала циганка, яку хоронять лихі «пропащі люди»²⁵⁹.

У «Поемі канте хондо» Ф. Гарсія Лорка не стилізував фольклор, а переробляв його художній матеріал та продовжував його традиції у власний спосіб. «З народної пісні слід брати її глибинну сутність і, можливо, ще дві-три колоритні трелі, але не можна порабському наслідувати її неповторні інтонації», — вважав поет²⁶⁰. Він написав новаторський твір — поему, що не має традиційних ознак цього ліро-епічного жанру (сюжет, герої-персонажі, оповідь та оповідач-співець), однак втілює масштабний епічний дух, передає монументальний образ — у Лорки це образ Іспанії. Лорчина поема змальовує персонажів засобами поетичної мозаїки, а головне — через музику й слово передає цінності, світогляд, ментальність народу. З огляду на це, кульмінаційним образом тексту є монументальний образ Іспанії в циклі «Поема про саету» / «Поема пісень-стріл», у її головному вірші «Саета» / «Пісня-стріла», де Іспанія (три складові буттєвого простору: небо, земля, вода в ріках) постає фоном для стражденної постаті розп'ятого Христа:

Христос іде,
весь засмаглий, засмалений,
од лілей Іудеї
до гвоздиків Іспанії.
Дивіться, він іде!
До Іспанії.
Небо чисте і тьмяне,
поля мов спалені,
вода ізмеженіла
тече без спалахів.

²⁵⁹ Цит. за: Тертерян И. А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. Москва: Наука, 1973. С. 365-419. Назви віршів у циклі подаємо за українським перекладом М. Лукаша.

²⁶⁰ Цит. за: Малиновская Н. Самая печальная радость // Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Москва: Изд-во худож. лит., 1986. Т. 1. С. 12.

Христос засмалений, косми приском припали,
Вилиці випнуті,
Зіньки білі, опалові.
Дивіться, він гряде! (пер. М. Лукаша)

Зауважимо деякі особливості перекладу М. Лукаша саме в цьому вірші: український перекладач геніально передав простонародний дух культури канте хондо, вживаючи слова з просторіччя («засмалений», «косми», «приском», «зіньки» — А. Гелескул у таких випадках вживав літературні синоніми), водночас зберіг історичні асоціації, уплетені в зображення передвеликодньої процесії. Христос у цьому фрагменті постає мучеником, ніби щойно зійшов не з хреста на Голгофі, а з кострища іспанської інквізиції. Перекладач зберіг глибоке тло асоціацій з неоднозначною історією християнства.

У наступній книзі — теж епічній — Лорка так само спирався на традиції іспанського фольклору, однак застосовував зовсім інші принципи творчої переробки матеріалу (значно ближчі до того, що можемо назвати стилізацією) і створював іншу поетичну жанрову форму. Це збірка «Циганське романсеро» («*Romancero Gitano*», 1924-1928). Книга складається з 18 пісень-романсів, кожен з яких має сюжет (іноді вони ледь окреслені, дискретні), персонажів, драматичну дію й розв'язку. Оповідач здебільшого представлений як епічний співець: він виражає не стільки власні почуття, скільки народну оцінку подій і героїв. Хоча в 15-му вірші — «Романс про іспанську жандармерію», найближчому до сучасності за подіями, які лягли в основу сюжету й були цілком реальними, — голос поета-сучасника таки проривається інтонаціями гніву й плачу: «*О, славне місто циганів! / Кого воно не збентежить? / Я відблиск його побачу. / Гру місяця і пустелі*» (пер. Гр. Латника).

Стилізація фольклорної форми романсу, який в Іспанії почав розвиватися від XIV століття, виявлена в тому, що Лорка використав притаманний народним романсам довгий вірш із цезурою посередині рядка (спочатку він був 14-складовим) та з парною асонансною римою. Використав і деякі народні сюжети та героїв-персонажів (наприклад, у романсах про Антоньїто Камборйо). За тематикою народні романси були історичні, мавританські, лицарські, пасторальні, любовні, сатиричні. Однак у Лорчиній книзі більшість сюжетів

створені самим поетом або творчо перероблені — їх узято з народних казок, із міфів, переказів, легенд (у тому числі з Біблії й апокрифів). Зрештою, із сучасного життя, як-от «Романс про іспанську жандармерію», та навіть із побуту — «Чужа невірниця» (так цей вірш названо у перекладі М. Лукаша; переклад Г. Латника — «Зрадлива жінка»). Поет створив власний міф про рідну Андалузію та її народ — міф, якому притаманні дивовижні метаморфози, а людина настільки злита з природою, що розчинення в ній загрожує смертю. Цивілізація в цьому авторському міфі несе у світ хаос і руйнування.

На відміну від «Поєми канте хондо», у «Циганському романсеро» фольклорними є не лише образи, а й деякі віршові та мовно-стильові особливості: Лорка використав притаманні народним романсам особливості віршування, мовні звороти, повтори, риторичні звернення («Ай, Антоньїто Камборйо...»), порівняння — як от порівняння чоловіка-красеня з королевою у тому ж романсі «Смерть Антоньїто Ель Камборйо».

У 1920-х — на початку 1930-х рр. Ф. Гарсія Лорка створив кілька п'єс: від романтичної спроби «Чари метелика» (1920) до сюрреалістичних «Публіки» (1931, 1936) і «Коли пройде п'ять років» (1931); із них кілька створені в стилі народних фарсів («Чарівна чоботарка», 1930; «Любов дона Перлімпліна та краси Беліси», 1931) та одна — як історична драма «Маріана Пінеда» (1927). В основу останньої покладено легенду, взяту з романсів про цю реальну героїню (авторське визначення жанру — «народний романс у трьох естампах»). У цей же час створено нову збірку віршів, найбільш сюрреалістичну серед Лорчиних поетичних книг — «Поет у Нью-Йорку» (1931). Її породили враження від подорожі в Америку — поет вирушив туди влітку 1929 р., відвідав дорогою Париж і Лондон. Навчався на курсах англійської мови при Колумбійському університеті. Загалом подорож тривала близько року: у березні 1930-го поет виїхав на Кубу, а звідти повернувся в Іспанію. Літо він провів у Гранаді, переглядаючи й переписуючи створене — дві п'єси («Публіка», «Коли пройде п'ять років») та збірку віршів. Десять циклів цієї збірки зовні видаються хаотичним щоденником, однак у них є своя логіка. Вони змальовують панораму сучасного міста, передають його абсурдне й хаотичне існування, людську самотність у ньому. Смерть, яка в перших збірках виступала трагіч-

ною, загадковою, величною, — тут постає буденністю і втрачає свій метафізичний зміст. Вона страшна й огидна, мужність перед її лицем не властива людині, бо смерть перетворюється в агонію. Лорка часто повертався до віршів цієї книги, наприклад, читав їх на поетичних вечорах у 1933 р. У 1935-му готував збірку до друку, однак вийшла вона лише в 1940 р. в Мексиці, за машинописним примірником з авторською правкою.

Творча діяльність Ф. Гарсії Лорки в останні роки була дуже інтенсивною. Подолавши внутрішню кризу, яка й погнала його в Америку, Лорка добився в 1931 р. дозволу відкрити студентський самодіяльний театр. Разом із цим театром «Ла Баррака» (з ісп. — «балаган») об'їздив усю Іспанію, показуючи у найвіддаленіших провінціях як сценічну класику, особливо іспанську, так і сучасні п'єси. Присвятив цій справі три роки життя. Він був і режисером, і сценаріографом, і актором, і статистом. Метою театру вважав виховання глядача, тому «Ла Баррака» кочувала глухими провінціями, де ніколи не бачили театру. Крім нових віршів, Лорка писав і нові п'єси (у той час створені його драматичні шедеври — андалузькі трагедії з народного життя «Криваве весілля» 1933, «Єрма» 1934, «Донья Росіта, незаміжня» 1935, «Дім Барнарди Альби» 1936), а також останні поетичні твори — збірка «Диван Тамарита» (1935) та поема «Плач за Ігнасіо Санчесом Мехіасом» (1935), присвячена знаменитому матадорові — Лорчиному другові, який саме тоді загинув. «Тамаритянський диван» — спроба відродити давні жанри арабської лірики — касиди й газелі, занесені до Іспанії арабами.

Касида — панегіричний (або релігійний, повчальний, елегійний, сатиричний) вірш у літературах Близького й Середнього Сходу, котрий відзначається моноримією за схемою *aa ba ca da i t. d.* Бейти (двовірші з рядками, однаковими за кількістю складів) у такому вірші, зокрема вступ-насіб (у любовному вірші — тагазул) повинні тонко виражати закінчену думку. Обсяг віршів-касид досить великий — від 15 до 200 бейтів. Газель (газела) — моноримний ліричний жанр обсягом 12-15 бейтів із такою ж схемою римування; жанр виник ще в доісламський період (як і касида), найбільшого розквіту досяг у XIII-XIV ст. Є думка, що газела виникла через вичленення ліричного зачину касиди (тагазулу) в окремий вірш. Вірші Лорки не передають цих формальних особливостей,

однак відзначаються яскравою синкретичною образністю, багатством почуттів. Лорка йшов до нової книжної образності, до соціальної ангажованості, водночас не розриваючи зв'язку з народною культурою: у пізній ліриці бачимо вплив мавританської образної традиції (зокрема в останній збірці — «Диван Тамарита», 1934; опублікована в 1940 р. у Нью-Йорку).

Поезія є невід'ємним елементом театру Ф. Гарсії Лорки: в усіх його п'єсах (а їх більше десятка, написаних від 1920 року до останніх днів; деякі не збереглися; біографам відомо, що в доробку поета було дванадцять драматичних творів) звучать пісні, пронизуючи весь образний та композиційний стрій. Оригінальний театр Ф. Гарсії Лорки потребує окремого дослідження; наразі вкажемо кілька притаманних йому рис:

1) п'єси поета-драматурга одверто чуттєві і пластичні, вони легко піддаються інтерпретації мовою різних пластичних мистецтва (наприклад традиційного іспанського танцю, сучасного балету), а не лише театру;

2) у вирішенні психологічних колізій Лорка-драматург, з одного боку, тяжів до умовних архетипів із фольклорного та класичного мистецтва, а з іншого — до традиції лялькового театру з його персонажами-масками, до алогічної, ірраціональної природи снів, видінь тощо;

3) жанрово Лорчина драматургія різноманітна, проте у ній відчутне тяжіння до трагедійності;

4) у багатьох своїх п'єсах Лорка синтезував різні види мистецтва — живопис, музика, танець і балет, пантоміма, тому винахідливо використав модерні засоби сценографії (нове освітлення, музичне оформлення, костюми тощо);

5) вираження міфологічного первня у Лорчиній драматургії менш очевидне, ніж у поетичних книгах, однак повсякчас відчутний глибинний рівень міфологічного мислення через природу синкретичних образів, через глибину філософських конфліктів на рівні буттєвих опозицій Життя — Смерть, Любов — Ненависть, Пристрасть — Відраза тощо.

Поетичні пошуки Ф. Гарсії Лорки особливо яскраво демонструють одну з провідних тенденцій у ліриці ХХ століття: шлях до народних витоків, усунення бар'єрів між вибраними цінителями та

широкими масами читачів і митцями. У його поезії нічого не лишається від абстрактності, умоглядності: вона щира й водночас складна. Лорка — тонкий лірик — чуйно відгукнувся на всі найважливіші впливи в поезії XX століття: від символізму до віянь авангардизму. Зокрема в його збірці «Поет у Нью-Йорку» (1929-1930) відбилися впливи північноамериканської та латиноамериканської поезії — асоціативної лірики Т. С. Еліота, сюрреалістичної лірики французьких та латиноамериканських поетів.

У липні 1936 року Ф. Гарсія Лорка поїхав до рідної Гранади, хоча в країні було неспокійно. Друзі потім ніби в один голос згадували, що він передчував свою загибель. Невдовзі після його приїзду стався франкістський переворот, і Гранада опинилася в його епіцентрі. Місцеві прихильники нової влади арештували поета 18 серпня і наступного дня розстріляли без суду і слідства разом зі ще трьома жертвами — двоє тореро та старий учитель. Про подробиці знали тільки самі вбивці. Через багато десятиліть було знайдено підтвердження того, у чому родичі поета не сумнівалися, але франкістські власті нахабно заперечували, — що митця вбили за найвищим наказом, а не випадково, унаслідок якогось фатального збігу обставин.

Майже 40 років після загибелі Лорки його творчість була під заборонаю в нього на батьківщині. Лише після смерті диктатора Франко (1975) вдалося зібрати й перевидати те, що родина поета не змогла у свій час вивезти в еміграцію.

В Україні твори іспанського поета перекладалися ще в 1930-х рр., однак це були поодинокі спроби («Романс про іспанську жандармерію» в перекладі М. Іванова). Пізніше переклади робили Леонід Первомайський, Дмитро Павличко, Іван Драч, Василь Стус, Микола Ільницький, Юрій Покальчук, Віталій Колодій, Петро Марусик, Михайло Москаленко, Григорій Латник, Оксана Пахльовська, Сергій Осока та ін. Величезна заслуга конгеніального перекладу двох найвагоміших епічних книг Лорки — «Поєми канте хондо» й «Циганського баладника» — належить Миколі Лукашу; ці переклади надруковано вперше в 1969 р. Із драматичними творами іспанського митця український читач може ознайомитися за перекладами Віри Вовк, Григорія Кочура, Вольфганга Бурггардта, Дмитра Дроздовського. За п'єсами Ф. Гарсії Лорки неодноразово ставилися спектаклі в Києві, Чернігові, Луганську, Луцьку тощо.

Контрольні питання:

- Чому Ф. Гарсію Лорку відносять до «генерації 98», хоча він формувався у перші десятиліття ХХ ст.?
- За яких обставин загинув поет? Чому загибель Ф. Гарсії Лорки викликала неоднозначні тлумачення його друзів (зокрема Сальвадора Далі)?
- Чим у спадщині Ф. Гарсії Лорки виділяються його поетичні книги «Поема про канте хондо» та «Циганське романсеро»?
- Чому дати створення та публікації цих книг (відповідно: 1921 та 1928, 1931 та 1928) переставлені, тобто раніша книга — «Поема про канте хондо» — прийшла до читачів пізніше, ніж наступна за часом створення книга романсів?
- Чому це важливо для розуміння характеру автора цих книг, його особистих якостей та ставлення до поезії?
- Яке значення для розуміння книги «Поема про канте хондо» має її архітектоніка — з яких частин книга складена та як вони розміщені?
- Чому книга «Поема про канте хондо» починається з «Баладилі про три річки»? Яку роль виконує цей вірш?
- Чи мають мотиви «Баладилі...» зв'язок з іншими частинами поеми?
- Чому назви трьох річок Андалузії важливі у контексті з іншими мотивами книги «Поема про канте хондо»?
- Чому в наступних музичних циклах Ф. Гарсія Лорка одухотворює жанрові форми пісень канте хондо, представляє їх через жіночі образи — танцівниця втілює сигірію, жінка в жалобі — солеа, циганка-«баламутка» — пісню-петенеру?
- Через який образ та композиційний прийом поет дає читачам можливість «почути» саету — пісню-молитву?
- Чи можна вважати ходу передвеликодньої процесії вулицями міста головним стрижнем образної дії у цьому циклі?
- Чому в наступному за вступною «Баладилею про три річки» циклі «Поема про циганську сигірію» зовсім нема історичних чи культурно-історичних деталей та образів, пов'язаних зі суспільним життям, — лише образи природного світу, у якому людина — одна з його складових?
- Як поет використав синкретичні образи у текстах цього циклу?

- Чи є образи такого кшталту в наступних циклах?
- Чим відрізняється принцип використання (переробки) фольклорних жанрів у книгах «Поема про канте хондо» та «Циганське романсеро»? Чому щодо першої книги правомірно говорити про створення нового за поетикою жанру поеми, а щодо другої — про стилізацію старовинного іспанського романсу?
- Яка тематика романсів Ф. Гарсії Лорки у книзі «Циганське романсеро»? Чим вона відрізняється від народних романсів?
- Яку віршову особливість у романсах / баладах книги? Порівняйте кілька різних перекладів тих самих віршів і зробіть висновки.
- Яким є нараційний принцип у романсах Ф. Гарсії Лорки? Чи виявляє себе поет як автор-оповідач?
- Які романи вам запам'яталися найбільше і чому?
- Чому Ф. Гарсія Лорка сприйняв читацький успіх «Циганського романсеро» як провал?
- Чому він не любив читати на публіці романс «Чужа невірниця» і чому?
- У чому неканонічність Лорчиних переробок біблійних та апокрифічних сюжетів у трьох «історичних» романсах «Циганського романсеро» — «Муки святої Олалії», «Як дон Педро долі шукав», «Тамара й Амнон»?
- З якими реальними подіями пов'язаний «Романс про іспанську жандармерію»?
- Чи міг цей романс бути приводом ненависті франкістів до автора — поета Ф. Гарсії Лорки?

3. Читаємо «Планету людей» А. де Сент-Екзюпері

* Огляд творчого шляху А. де Сент-Екзюпері. * Місце роману «Планета людей» та казки «Маленький принц» у творчості письменника. * Основні тематичні лінії розвитку образних мотивів та проблематика твору «Планета людей». * Автобіографізм роману, образ автора-оповідача. «Космічність» світосприйняття. * Система образів-лейтмотивів та їхній зв'язок з оповіддю. * Жанрово-композиційні особливості роману «Планета людей» («вільна» композиція). * Гуманістична спрямованість творів А. де Сент-Екзюпері.

Антуан де Сент-Екзюпері, котрий у 44 роки загинув у бойовому вильоті, воюючи з німецькими нацистами, — «нетиповий», особливий письменник. За життя він стояв осторонь як політичних подій, так і мистецьких дискусій, поза партіями, художніми напрямками й угрупованнями. Відданий своїй головній професії — авіації, він працював у літературі хоча й за покликанням, але перебував у становищі дилетанта, котрий пише у вільний від роботи час. У підручниках з історії зарубіжної літератури, де присвячені тій чи іншій національній літературі огляди досить короткі, про нього згадують переважно мимохідь. Він ніби й не входить у ряд найвизначніших представників французької прози ХХ ст., і водночас широко знаний серед читачів. Художня спадщина письменника невелика: чотири короткі ліричні повісті / романи, кілька новел та публіцистичних творів (серед них найвідоміші ті, що написані в роки Другої світової війни), незавершена книга афоризмів та роздумів «Цитадель», посмертно видана в 1948 р., знаменита алегорична казка «Маленький принц» (1943)... Саме завдяки казці його ім'я добре відоме читачам, оскільки всі пам'ятають цю книгу з дитинства.

Попри не надто поважний статус в академічній історії літератури — чи то дитячого письменника, чи то дилетанта, — творчість А. де Сент-Екзюпері варта особливої уваги з огляду на її оригінальність та на характер рецепції, особливо на вітчизняних теренах. Після трагічної загибелі письменника у 1944 р. його ім'я стало легендарним. Завдяки цьому в розпал «холодної війни» воно було своєрідним містком, який інтелектуали західного демократичного світу змогли перекинути до читачів у країнах соціалістичного табору, щойно «відлига» дала змогу трохи підняти «залізну завісу», і в 1960-ті рр., завдяки своїй репутації антифашиста, А. де Сент-Екзюпері став одним з улюблених західних письменників в СРСР та залишався таким надалі. Тобто він — один із небагатьох, кого ще з радянських часів читають, перекладають, видають, коментують, вивчають у школі. Гуманістичні ідеї його творів у доступній мистецькій формі сприяли утвердженню загальнолюдських цінностей на теренах тодішньої тоталітарної країни.

Антуан Марі Роже де Сент-Екзюпері (Antoine Marie Roger de Saint-Exupéry; серед друзів відомий як Сент-Екс; народився 29 червня 1900 р. в Ліоні, загинув 31 липня 1944 р. у Тірренському морі

під час бойового вильоту) походив з аристократичної родини з давнім родоводом, генеалогічне коріння якого сягало XII-XIII століть (саме тоді цей шляхетний рід уперше згадано в історичних хроніках). Прізвище Сент-Екзюпері мав один із лицарів Грааля. Батько майбутнього письменника — граф Жак де Сент-Екзюпері; мати — Марі де Фонколомб, талановита художниця, — теж походила з аристократичної родовитої сім'ї, із давнього провансальського шляхетства. Щоправда, аристократичне походження ніяк не відповідало фактичному соціальному статусові родини на початку XX ст., коли народився Антуан: батько працював інспектором у страховій компанії. Однак хлопчик рано втратив батька (у 4 роки) і ріс під впливом матері, котра назавжди стала йому близьким другом.

З дитинства майбутній письменник захоплювався літературою, мистецтвом і водночас технікою. Початкову освіту (1909-1914) отримав у єзуїтських коледжах. У цих закладах почали формуватися його літературні здібності. Його рідні передбачали йому блискуче майбутнє митця, але доля хлопчика визначилася, коли у місті Амбер'є льотчик Габріель Сальєз узяв 12-річного Антуана з собою в демонстраційний політ. У ті роки, на світанку ери повітроплавання, професія авіатора була рідкісною та романтичною. Вона цілком відповідала характерові й устремлінням Антуана.

Навчання він продовжив у Швейцарії, в коледжі Фрібура. Тут багато читав французьких авторів: Золя, Флобера, Мопассана, Франса. З-поміж іноземних письменників віддавав перевагу німецьким. До кола його читання входили також праці з філософії, політики, а ще мемуари, Біблія. Здобувши звання бакалавра, у 1919 р. Антуан вступив на відділення архітектури Академії мистецтв у Парижі, але в 1921 р. його захопила романтика польотів. Сент-Екзюпері покинув вивчення архітектури і пішов добровольцем до загону винищувальної авіації у Страсбурзі. У 1923 р. склав іспит на цивільного, а потім і на військового льотчика. У 1925 р. став пілотом компанії «Аеросталь», що доправляла пошту на північне узбережжя Африки. Після першої серйозної повітряної аварії й одужання був демобілізований. Але кидати авіацію не збирався, бо й надалі вважав її покликанням свого життя. У 1927 р. став пілотом поштової авіалінії, до 1929 р. працював льотчиком та на адміністративній посаді — начальником аеродрому в Кап-Джубі (Північна Африка).

Перше оповідання А. де Сент-Екзюпері (1926) недаремно називалося «Льотчик», а перший роман (1929) — «Південний поштовий».

У 1930-1931 рр. А. де Сент-Екзюпері працював технічним директором компанії Aeroposta Argentina (Буенос-Айрес). Тут письменник познайомився зі своєю майбутньою дружиною Консуело Сунсін, 25-річною вдовою аргентинського журналіста. У 1935 році вони одружилися. Цей оригінальний шлюб (пара не надавала значення фізичній подружній вірності) виявився напрочуд міцним. Консуело чудово розумілася на живописі, непогано ліпила, дружила з художниками Сальвадором Далі та Максом Ернстом. Була відома своєю ексцентричністю: на світський прийом графиня де Сент-Екзюпері могла прийти у лижному костюмі та гірських черевиках. Вона внесла в життя Антуана поезію, фантазію, легкість. Примхлива троянда з «Маленького принца», очевидно, була списана саме з Консуело.

Попри це згодом з'ясувалося, що в житті письменника була ще одна жінка, яку біографи називають Подругою, Незнайомкою чи просто N, оскільки вона не бажала, щоб її ім'я розголошувалося. Роман розпочався в 1934 р. і тривав до смерті письменника. Широкий загал дізнався про це зі спогадів самої N, виданих під псевдонімом П'єр Шевріє. У заповіті А. де Сент-Екзюпері обрав своєю духовною спадкоємицею Подругу, а не дружину, що спричинило ряд ускладнень після загибелі письменника через те, що дружина домагалася права розпоряджатися рукописами. Зрештою, за рішенням друзів, архів Сент-Екзюпері передали Подрузі, котра доклала чимало зусиль для видання його не публікованих за життя творів.

У 1933-1934 рр. А. де Сент-Екзюпері працював льотчиком-випробовувачем. Часто бував у відрядженнях, виконуючи доручення компанії Ер-Франс, виступав із лекціями. У 1935 р. побував в СРСР як кореспондент «Парі-Суар», залишив нариси про цю поїздку. В останні дні 1935 р. разом із механіком пілот А. Сент-Екзюпері потрапив у тяжку аварію в Лівійській пустелі, яка мало не коштувала йому життя. На власному літаку він вирушив у переліт Париж — Сайгон, щоби побити рекорд швидкості на цьому маршруті, але зазнав аварії. Цей випадок ліг в основу не лише його найвідомішого роману «Планета людей», але й казки «Маленький принц» — вершини творчості Сент-Екзюпері. У 1936-1937 рр. письменник побував на фронтах громадянської війни в Іспанії як військовий кореспондент.

понтент, написав кілька статей, у яких пролунала тривога за долю Європи, що опинилася в полоні зловісної примари фашизму.

У 1939 р. книгу А. де Сент-Екзюпері «Планета людей» відзначено премією Французької академії.

Улітку 1940 р., коли нацистська Німеччина напала на Францію, військовий льотчик Сент-Екзюпері, знехтувавши приписами лікарів, вступив у ряди діючої армії: у складі авіагрупи 2/33 він розвідував розташування ворожих військ. Після захоплення німцями Парижа демобілізувався і подався до США з наміром воювати за Францію пером письменника. У цей час яскраво виявилася ще одна грань його таланту — публіцистика. Його перу належать повні полум'яного патріотизму «Відозва до французів», «Лист до заручника», «Лист до генерала Ікс». У Нью-Йорку 1943 року вийшов друком «Маленький принц» — єдине видання твору, яке побачило світ за життя автора. Сент-Екзюпері власноруч ілюстрував його акварелями.

У представленні до ордена Почесного легіону про А. де Сент-Екзюпері було сказано: «Пілот рідкісної сміливості, чудовий майстер своєї справи». Із 1943 р. він служив військовим льотчиком у французьких військах у Північній Африці. Був нагороджений Воєнним хрестом Французької Республіки.

У свої 44 роки А. де Сент-Екзюпері був занадто старий для військової авіації. Увага й реакція підводили його. За роки польотів він зазнав стільки поранень та аварій, що був навіть не в змозі без сторонньої допомоги натягти комбінезон. Він насилу втискав у тісну кабінку літака своє обважніле, поламане в численних катастрофах тіло. На землі страждав від 40-градусної алжирської спеки, а в небі, на висоті 10 тисяч метрів, — від болю у погано зрощених кістках. Його розсіяність стала легендарною. Він і замолоду літав не «за правилами», а за інстинктом, забував прибрати шасі, підключав порожній бензобак і сідав «не туди». Але тоді його виручало внутрішнє чуття, яке допомагало врятуватися навіть у безвихідних ситуаціях. А тепер він був немолодий і нездоровий, і кожна дрібничка перетворювалася для нього на випробування. Однак, як згадували друзі, в останній його рік небезпека була йому потрібна, «як таблетка знеболювального».

Вранці 31 липня 1944 р. льотчик Сент-Екзюпері вирушив у бойовий виліт, з якого не повернувся. Його літак збили німецькі

випишувачі приблизно за 10 км на південь від міста Сен-Рафаель. Військовий льотчик — майор А. де Сент-Екзюпері — загинув, не доживши до визволення Франції три тижні. До кінця ХХ століття його вважали зниклим безвісти, однак 1998 року з'явилося підтвердження його смерті — поблизу Марселя у сіті місцевого рибалки потрапив браслет А. де Сент-Екзюпері (з вигравіруваним іменем власника). У травні 2000-го дайвер Люк Ванрел знайшов рештки літака Lockheed P-38 Lightning на глибині 70 метрів. У 2004 р. було підтверджено, що цим літаком керував Сент-Екзюпері, коли зник над Середземним морем. Наразі ці уламки зберігаються в музеї авіації та космонавтики в паризькому передмісті Ле Бурже.

Письменницька біографія А. де Сент-Екзюпері почалася з оповідання «Пілот» («L'aviateur»), опублікованого 1926 року. У 1929 р. в одному з найбільших паризьких видавництв побачив світ перший великий твір Сент-Екзюпері — «Пошта на Південь» (ін. пер. — «Південний поштовий» / «Courrier Sud»). У ньому, віддаючи належне традиції ліричного роману, у розповіді про трагічне кохання між Жаком Бернісом, котрий прагне знайти сенс життя, та подругою його дитячих років Женев'євою, котра намагається поєднати з ним свою долю, письменник шукав відповідь на питання: чи можливе кохання у нашому світі? Палка туга героя за коханням, нестабільність, примарність його пошуків мали автобіографічне підґрунтя, водночас були близькі до романів Ф. Моріака.

У цьому романі вперше пролунала важлива для подальших творів Сент-Екзюпері думка про дорогоцінні зв'язки, котрі поєднують людину з іншими людьми, із навколишнім світом. Важливим було й те, що в літературі з'явилася нова тема — тема польотів, новий герой — льотчик, і ця тема зазвучала переконливо, оскільки автор писав про пережите й добре знайоме. Однак це не був традиційний реалістичний роман про людину нової професії. Приблизно в той же час чимало таких «виробничих романів» з'явилося в тогочасній радянській літературі — їх тоді ж назвали «виробничими романами», оскільки значне місце в них посідає конфлікт, зумовлений професією героїв та проблемами виробництва, його перебування на так званий соціалістичний лад.

Антуана Сент-Екзюпері цікавила не професія і не виробничі конфлікти, а сама людина. Він тяжів до узагальнень філософського

кшталту. Але в першому романі, попри одвертий ліризм, письменникові ще бракувало тієї суворої й водночас задушевної інтонації, з якою він так просто й переконливо буде розповідати про пілотів та їхню справу в наступних творах. Наступним став невеликий за обсягом роман «Нічний політ» («Vol de nuit», 1930), завершений у Буенос-Айресі (саме у 1929-1931 рр. Сент-Екзюпері працював пілотом у Південній Америці) й опублікований 1931 року видавництвом «Галлімар». Того ж року книга отримала літературну премію «Феміна». У 1932 р. американська фірма «Юнайтед артїст» зняла за цим твором фільм, а в 1939-му італійський композитор-авангардист Луїджі Даллапіккола написав оперу «Нічний політ».

Зміст твору знову був тісно пов'язаний з особистим досвідом письменника у царині випробовування нових літаків і з конкретним моментом у розвитку авіації — проблемою налагодження нічних польотів, прийнятністю пов'язаного з ними ризику. Провідною темою «Нічного польоту» стала тема виховання героїчної свідомості. Директор авіакомпанії Рів'єр, один із головних героїв роману, ладен знехтувати своїми людськими симпатіями й уявленнями про справедливість ради того, щоб компанія стала рентабельнішою, щоб добитися ідеальної дисципліни й чіткості польотів. Роздуми про цінність людського життя представлені в романі неоднозначно, зате цілком визначеною постає думка, що кожен фах є цінним і прекрасним завдяки почуттю людської відповідальності за інших людей. Ця думка великою мірою визначить подальший розвиток творчості А. де Сент-Екзюпері.

У «Нічному польоті», як і в «Південному поштовому», важливу роль відіграє сюжет. Конфлікт має переважно внутрішню природу — виявляється в суперечливих почуттях і думках персонажів. Надалі письменник майже відмовиться від сюжету, використовуватиме оповідну форму, значно ближчу до есею, ніж до традиційного роману чи новели. Окремі сюжетні фрагменти, завершені вставні новели увійдуть у його прозу як компоненти складного літературного тексту.

У 1939 р. побачила світ книга «Планета людей» («Terre des hommes»). Того ж року Французька академія присудила книзі Велику премію роману. Це був перший твір А. де Сент-Екзюпері, у якому притаманна йому творча манера набула повного вираження.

Книга позбавлена традиційної сюжетності, її складає низка нарисів-спогадів та міркувань, на перший погляд, не пов'язаних між собою ні зовнішньою, ні внутрішньою єдністю. Але єдине осердя у книзі є — це автор-оповідач, його думка і його погляд на світ. Через те й називають прозу Сент-Екзюпері ліричною та інтелектуальною. Вона близька до давніх традицій французької літератури, започаткованих ще в ренесансну епоху Мішелем Монтенем (знаменита книга «Спроби» / «Досвіди», що поклала початок розвиткові жанрової форми есею), продовжених в епохи Просвітництва та романтизму — Віктором Гюго, Франсуа Рене де Шатобріаном, Жорж Санд та ін.

А. де Сент-Екзюпері часто використовував поетичний образ у його параболічному значенні. Тобто конкретний образ, створений письменником, є одночасно метафорою / тропом і символом. У «Планеті людей» ідеться про авіаторів та їхню небезпечну професію, але за тим постають шукання людства загалом. Думка письменника розвивається, ідучи за ниткою роздумів над долею планети-корабля, екіпаж якого — людство, поєднане цим кораблем. Добре, коли різні цивілізації сперечаються в ім'я чогось нового, що полегшить долю всіх людей. Страшно, коли «вони пожирають одна одну».

У лютому 1942 р. у США вийшло американське видання книги «Військовий льотчик» («Pilote de guerre»). Того ж року під назвою «Політ над Арденном» книга вийшла й у Франції. На вимогу окупаційної влади вона була заборонена. У 1943 р. в Ліоні учасники Руху Опору здійснили підпільне видання книги — слово А. де Сент-Екзюпері стало зброєю в боротьбі з нацизмом, поруч із творами Луї Арагона, Поля Елюара, Франсуа Моріака та ін. письменників-патріотів.

У «Військовому льотчику» з новою силою зазвучали роздуми письменника про національний патріотизм, любов людини до своєї країни, котра має втілитися в любов до Землі — батьківщини всього людства. Ця ж думка є лейтмотивом мудрої казки-притчі «Маленький принц» («Le petit prince»), написаної письменником у Нью-Йорку в 1942 р. 1945 року «Маленького принца» надрукували у Франції. У розпорядженні французького видавця не було рукописів та малюнків Сент-Екзюпері, тому їх копіювали з американського видання і, як з'ясувалося згодом, іноді зі значними помилками. Деякі помилки вкралися і в текст. Французька публікація 1945 року стала джерелом усіх наступних.

А в 1943 р. Сент-Екзюпері знову воював за свою батьківщину у складі повітряних сил французького Опору, що базувалися в Алжирі. Однак здоров'я письменника було підірване численними аваріями — його в черговий раз звільнили в запас. Він почав працювати над книгою «Цитадель» («Citadelle»), яка так і залишилася незавершеною, такою й побачила світ у 1948 році. Цей твір — збірка мудрих афористичних притч, оповідок, пропорцій, пов'язаних образом оповідача. Афоризми, судження, приклади спрямовані єдиною ідеєю: людина повинна навчитися бути відповідальною за долю інших людей, за всю планету — «бути людиною якраз і означає бути відповідальним».

Друга світова війна стала для письменника найтяжчим випробуванням — випробуванням його світогляду та принципів. Він надовго опинився за межами Франції, де йшли бої проти фашизму. Його друзі боролися в підпіллі — наприклад, підпільником був Леон Верт, котрому присвячено «Маленького принца». У листі журналістові П'єру Даллозу, котрий працював у друкованих органах Руху Опору в Лондоні та Алжирі, за день до загибелі Екзюпері писав про свою духовну самотність та марність своїх зусиль: «Я воюю, як кажуть, з усіх сил. Я, поза сумнівом, — старійшина військових пілотів усього світу... Якщо мене зіб'ють, я ні про що не пошкодую. Мене жахає майбутній мурашник. Ненавиджу добропорядність роботів. Я був створений, щоби стати садівником»²⁶¹.

А. де Сент-Екзюпері — мислитель і філософ за покликанням, есеїст та казкар за манерою письма. Будучи в житті ще й пілотом, до своєї професії він ставився як до ревного обов'язку, бачив у літаках не тільки знаряддя праці, але й спосіб причетності до вирішення одвічних проблем буття. Завдяки унікальній професії, яка наклала відбиток на авторське світобачення, прозу Сент-Екзюпері важко увібгати в рамки звичних жанрових визначень, придатних для белетристичних творів. Три перші його невеликі книги — «Південний поштовий» (1929), «Нічний політ» (1931), «Планета людей» (1939) — прийнято називати романами, але вони мало схожі на романи, особливо третя. Останні книги — «Військовий льотчик» (1942) та незакінчена «Цитадель» — ще менше надаються до

²⁶¹ Цит. за: Мижо М. Сент-Екзюпері / пер с фр. Г. Веллс. Москва: Молодая гвардия, 1963. 464 с.

чітких жанрових визначень. Найбільш точно можна визначити незабутнього «Маленького принца» — він написаний у жанрі філософсько-алегоричної казки. Усе написане Сент-Екзюпері тяжіє до притчі, де головне — пошук відповіді на чимало важливих питань, серед них найважливіше — «*як зберегти людину, не вбивши в ній Моцарта?*» («Планета людей»).

Як і К. Чапек, Сент-Екзюпері був принциповим противником насильства у політиці, міждержавному та особистому житті людей. У репортажах та есеях, опублікованих після відвідин Радянського Союзу навесні 1935 року, письменник показав складні почуття й оцінки соціалістичної революції та її наслідків, оскільки класову боротьбу сприймав як форму національної ворожнечі. Він сторонився політики та політиків, однак не погоджувався прийняти дійсність такою, котра вбиває в людині талант, вищі прояви духовності.

А. де Сент-Екзюпері постійно шукав вихід із глухого кута, в який зайшло людство, опинившись на межі самознищення. Однією зі спроб знайти той вихід стала вперше видана у США в 1943 р. казка «Маленький принц», котру нині сприймаємо як заповіт художника. Їй було суджено довге життя багатьма мовами світу. Включена до шкільних програм, вона сприймається на різному рівні читацької рецепції. Сюжетно це чудова історія для дітей, прекрасна алегорія про Доброго Принца та його вередливу кохану Троянду. Тобто це зворушлива й мудра казка про кохання, вірність, чуйність, здатність розуміти та прощати, ненастанно шукаючи шлях до серця коханої людини, до взаєморозуміння. На більш складному рівні сприйняття — це філософія життя в довіллі. Вона може бути витлумачена як трагедія самотнього гуманіста в холодному й жорсткому світі, де так легко втратити те, що маєш, і так важко знайти те, що шукаєш. Як трагедія носія «кодексу чистої моралі», надто піднесеного у своїх пошуках і непристосованого до світу, в якому підстерігають небезпеки та зради, глупота й жорстокість, патологічна жадібність та честолюбство, марнославство та недоумкуватість.

Маленький Принц у цій казці втілює людяність, зворушливу й беззахисну дитинність та самотність. Це символічний образ, котрим позначена доля гуманістів та пошуки смислу буття. Земна цивілізація, доля якої вгадується у зображенні планет, де побував у своїх мандрах Маленький Принц, постає нездатною витримати

перевірку на гуманізм. Всі оті королі й марнославні володарі, бюрократи від географії, ділові люди та п'яниці — то втілення слабкої і деградованої людської сутності. Тільки окремі люди, як от Ліхтарник, здатні на самовіддане служіння іншим, але він виглядає смішним диваком і лише Маленькому Принцові не здається божевільним. Земля заселена більш ніж дивними істотами. Їхнє життя в очах Маленького Принца не має сенсу, однак самі вони не здатні змінити свій погляд на себе і світ. Вони пихаті й марнославні або жалюгідні, не можуть дати щастя нікому й самі нещасливі. Вони користуються ріками й озерами, не розуміючи благодаті одного-єдиного ковтка чистої води. Вони метушаться, та не здатні бодай щось путнє знайти. Холодна й жорстока Земля населена дорослими, котрі забули чимало прекрасних і мудрих істин, доступних навіть дітям, але відкинутих, коли вони дорослішають. Вони вірять у цифри й номери...

Свою казку А. де Сент-Екзюпері присвятив Леонові Верту з обмовкою: «...коли він був маленьким». У письменника були підстави не довіряти дорослим: вони не вміють бачити світ серцем, усі цінності переводять в еквіваленти ринкової вартості, накопичують матеріальне та зневажають духовне. Чому життя так влаштоване і як зробити, щоб у дітях не гинула прекрасна обдарована особистість, щоб вони не перетворювалися в суєтних та стурбованих підрахунком зірок ділових людей, не зневажали Ліхтарника, не зраджували друзів і «тих, кого приручили», уміли бути вірними одній-єдиній Троянді і втамовувати спрагу джерельною водою? Чимало питань виникають із казки Сент-Екзюпері. За спостереженнями багатьох дослідників, ця казка розкриває парадокси гуманізму, крихкість нашого буття на Землі, ставлячи питання, на які людство не готове дати відповідь.

Дискусійні питання задано і в романі «Планета людей». Про що в ньому йдеться? Про вічне і минуше. Про життя і смерть. Про героїчне й буденне, трагізм і зворушливу простоту, справжнє й фальшиве в людському житті.

Чи може вважатися цей твір автобіографічним? Особливий гатунок автобіографізму в романі й особливості образу автора-оповідача в ньому становлять ще одну важливу для дослідників проблему його вивчення. У буквальному сенсі твір не є автобіографіч-

ним (оскільки автор не ставив за мету розповісти про власне життя), але життя письменника, його досвід дали увесь матеріал, що постає в образному втіленні. Немає в цьому тексті і традиційного автобіографічного героя — автор-наратор не показує себе (хоча й не приховує своєї присутності), а розмірковує про загальнолюдські проблеми і приводить приклади зі свого життя та життя своїх друзів-пілотів на підтвердження своїх міркувань. Нарації притаманна відчутна «космічність» світосприйняття: автор мислить масштабами цілої планети і Всесвіту, усього людства. Для нього ніби й не існують державні кордони, політичні табори, расові упередження, що розділяють людей. Він легко переносить оповідь із Франції до Африки, Південної Америки чи Іспанії. Земля під крилом його літака «вигинає спину» (IV розділ — «Літак і планета», 4-й підрозділ) так, ніби він бачить її з космосу. У попередньому епізоді (IV розділ, 3-й підрозділ) оповідач ходить по безлюдному плато і збирає метеорити так, як садівник збирає яблука під яблунею...

Способи вираження авторської позиції у тексті різноманітні: тут і пряме публіцистичне мовлення, і притчеподібні вставні епізодичні новели, і картини-аналогії, і розгорнуті та прості порівняння. Ставлення автора до людей передусім відзначається повагою та увагою до кожної окремої людини, ким би вона не була — арабом-невольником, польським емігрантом у переповненому вагоні для бідняків, іспанським солдатом-анархістом чи старою французькою селянкою.

Чи можна переказати, про що йдеться у творі? Тобто чи є в ньому сюжет? Очевидно, ні. Зате окремі епізоди є сюжетними й навіть сюжетно завершеними, хоча переважно не пов'язані з життям оповідача-льотчика. Вони вплетені в низку його роздумів, слугують своєрідними доказовими прикладами на підтвердження певних тез у його есеїстичному назагал викладі. Як і пейзажі-описи, ретроспективні деталі, картини-порівняння тощо.

Щоби зрозуміти логіку розгортання тексту, поставимо просте питання: чи можна довільно змінити порядок текстових частин? Отже, простежимо за змістом.

Роман складається із короткої вступної частини — ніби передмови з кількох абзаців, без назви, але з посвятою-зверненням (вона, очевидно, стосується цілого тексту: «*Анрі Гійоме, товаришу мій, тобі присвячую цю книгу*»), — та восьми різних за обсягом і

характером оповіді частин-розділів, кожен з яких має розділовий порядковий номер та назву. Деякі діляться на менші епізоди-частини, котрі теж мають порядковий номер (розділ II — «Товариші» — має підрозділи 1-2; розділ III — «Літак» — цілісний і короткий; розділ IV — «Літак і планета» — містить підрозділи 1-4, і т. д.), але в більшості розділів епізоди чи фрагменти відділені просто невеликими відступами тексту. У першому розділі, наприклад, таких фрагментів дванадцять, вони різного обсягу — здебільшого сторінка-півтори.

У цьому першому розділі — «Лінія» — ідеться про перший політ льотчика-оповідача, тобто оповідач згадує, як він їхав на аеродром разом із чиновниками та службовцями авіакомпанії; як на перших порах своєї роботи учився у старших колег-пілотів орієнтуватися в польоті.

У другому розділі «Товариші» (із двох підрозділів) ідеться про друзів — Мермоза, Гійоме (того самого, кому присвячено книгу). Історія про спасіння Анрі Гійоме з полону Анд — сюжетно завершена, схожа на публіцистичний нарис чи на оповідання про героїчну людину.

Третій розділ «Літак» ніби доповнює попередній; він емоційно насичений, сповнений риторичних звертань, запитань самому собі, декларацій від «ми»: автор-оповідач міркує про знаряддя прогресу — літак, переводячи думку свого розмірковування у вселюдську площину — про досягнення і втрати на шляху технічного вдосконалення. До речі, в авторському викладі-роздумі у всіх розділах чимало порівнянь — від простих однослівних (приєднаних через порівняльний сполучник — «ніби», «як») до розгорнутих порівнянь-прикладів, порівнянь-епізодів, порівнянь-картин. Наприклад, другий розділ закінчується епізодом про садівника: *«Ця безглузда доля [молодого самогубці — Н. К.] нагадала мені іншу смерть, істинно достойну людини. Був то садівник, він казав мені...»*²⁶². Отже, мета авторського викладу — переконати читача, показавши йому те, що оповідачеві здається важливим у людському досвіді й зіставивши певні його фрагменти.

²⁶² Цит. за перекладом Анатолія Перепаді, за виданням: Сент-Екзюпері А. де. Планета людей: повісті. Київ: Веселка, 1993. 272 с.

Четвертий розділ «Літак і планета» містить чотири пронумеровані підрозділи. У ньому немає розгорнутих сюжетних частин, але є завершені короткі епізоди — наприклад, як льотчик-оповідач, тобто «я», збирав метеорити на безлюдному плато, ніби яблука під яблунею.

П'ятий розділ «Оаза» не ділиться на фрагменти, він є цілісним спогадом про перебування оповідача в гостях у дивовижному домі (в Аргентині, «біля Конкордії»), де живуть милі дівчата, котрі дружать зі зміями. Про оазу в пустелі, тобто оазу у прямому сенсі цього слова, згадано лише на початку.

Шостий розділ «У пустелі» — сім пронумерованих підрозділів-фрагментів. Ідеться про службу оповідача в пустелі Сахарі (укріплений французький форт Кап-Джубі), про тамтешні місцеві звичаї, не схожі на європейські. 6-й підрозділ — найдовший; це сюжетно цілісна розповідь про араба-невольника Барка, якого насправді звали Мохаммед, та про його визволення з рабства французькими пілотами.

Сьомий розділ — «У серці пустелі» — знову сім підрозділів; ідеться про аварію в Африці (у Сахарі), яку оповідач-пілот пережив разом із механіком Прево, про чудесне спасіння льотчиків — їх урятували місцеві жителі-араби.

Восьмий розділ «Люди» — завершальний. У ньому чотири підрозділи, із них 2-й і 3-й — про громадянську війну в Іспанії (не становлять цілісних сюжетних фрагментів, але пов'язані ниткою авторських роздумів), а 4-й (останній) містить у пліні цих роздумів епізод з емігрантами-поляками, котрі поїздом, у переповнених вагонах третього класу повертаються на батьківщину, розчаровані і втомлені, бо їх вислали із Франції. Серед них оповідач побачив чудесного хлопчика — «золотий плід» — і задумався над долею «маленького Моцарта», яким може стати (або ніколи не стане) ця дитина — і людство здобуде або втратить світлого генія. На цьому книга завершується.

Система образів-лейтмотивів — а саме така образна природа притаманна ліриці — задана вже у вступних абзацах книги. Образ Землі — як колиски людства, батьківщини всіх людей, що змушує людей «збагнути самих себе», долаючи труднощі й спротив матері («Бо вона чинить нам опір»), винаходячи інструменти («Потріб-

ний рубанок чи плуг»; «Так само й літак — зняряддя...»), якими праця «приводить людину до всіх одвічних питань», — цей образ формується упродовж цілого тексту, виростає до символу²⁶³. У письменника це слово вжито в різних значеннях (земля — планета, суша, твердь, прах, матерія, простір, поле тощо), але повсякчас із малої літери, як і слово «людина». Антуанові де Сент-Екзюпері не притаманно було вживати пафосних, високих, надто піднесених слів і понять — він писав про дуже вагомні речі просто, переводив універсальні поняття на мову звичайних уявлень пересічної людини.

Провідними у тексті «Планети людей» є образи-мотиви «земля», «літак», «вогник» / «зірка», «людина», задані у вступних абзацах. Із кожним розділом входять нові персонажі, предметні образи, стилістичні образи-тропи — як от товариші-льотчики, образ-мотив «оаза» та ін. Особливість стилю письменника в тому, що кожен образ варіюється, змінює своє звучання і нюанси значення, поєднується з іншими — як у музичному творі. Образи змінюють стильову оболонку, як змінюється та чи інша мелодія у виконанні на іншому інструменті. Це й особливість ліричного тексту — його зміст формується не через розповідь про щось (події, людей), а через звучання — звуків, слів, рядків, строф, через повтори, співзвуччя, суголосся тощо. У Сент-Екзюпері улюблений прийом в оповіді — образні паралелі, порівняння й ремінісценції, які вносять у звучання тексту нові обертони.

Жанрово-композиційні особливості роману «Планета людей» теж відповідають природі ліричного тексту: відсутність цілісного сюжету і забезпечення зв'язку епізодів та фрагментів через єдину нитку авторських роздумів — від першого розділу до останнього. А розвиток / розгортання цієї «нитки», у свою чергу, пов'язаний з образом льотчика-оповідача, який міркує, спостерігає, зіставляє, робить висновки, подає паралелі, пропонує поглянути і на знайоме, і на чуже / екзотичне уважним і вдумливим поглядом закоханої в життя людини, котра не раз побувала у смертельній небезпеці і впевнилася в тому, що життя на планеті дуже крихке, його треба плекати й шанувати.

Ідейно-композиційна роль посвяти та заголовка — у тому, що вони задають головний напрям авторських міркувань і визначають

²⁶³ Цитати взято з авторського вступу.

головний образ-метафору: планета Земля бачиться авторові колесою й кораблем, на якому людство пливе у майбутнє бурхливим морем сьогодення, стикаючись із численними рифами небезпек, під постійною загрозою ураганів та смерчів.

Особливості «вільної» композиції зближують текст роману з есеїстичним. Композиційний стрижень не очевидний, не прокреслений єдиним сюжетом, однак конфлікт — протиставлення певних поглядів та цінностей — робить його відчутним. Конфлікт можна простежити від першого розділу й до останнього епізоду: від протиставлення хвилювань та очікувань молодого льотчика буденній нудзі й рутині існування аеродромних чиновників, які їдуть разом із ним у робочому автобусі, до гімну людському Духові — на останній сторінці. Конфлікт втілено у тих проблемах, які автор піднімає та пропонує до роздумів читачеві. Здебільшого проблеми не проговорюються, а «імплантуються» в текст через образи-деталі, образи-пейзажі, епізоди-ретроспекції та навіть через розгорнуті порівняння.

Ретроспекції та «відступи» в композиційно-оповідній структурі «Планети людей» завжди не випадкові, а зумовлені головним конфліктним спрямуванням авторської розповіді. Система персонажів вибудовується не так, як у традиційному романі (де персонажі виступають дійовими особами, представлені через стосунки, вчинки, читачі сприймають їх як живих людей через зв'язок із можливими прототипами, через авторську оцінку чи оцінки інших персонажів тощо), а швидше як у нарисовому або есеїстичному тексті: персонажі вводяться лише в окремих завершених епізодах, окреслені побіжно, потрібні «для прикладу» в певному авторському міркуванні. Зрештою, крім персонажів-людей, мало представлених як дійові особи / характери, у тексті значно важливішими є образи-мотиви. Деякі з них набувають символічного значення: літак, пустеля, зорі, земля-планета, оаза, дім, вода, «*маленький Моцарт*»...

Отже, роман «Планета людей» є зразком прозового жанру, який досить умовно називається романом. Це філософський твір, суть якого визначається авторським задумом розповіді про досвід пізнання світу людиною, котра має у своєму розпорядженні раніше недоступне людям знаряддя — літак. Обживаючи земні простори, розширюючи людські можливості, людина водночас вчиться розуміти себе і своє призначення на землі.

У світовій літературі А. де Сент-Екзюпері залишився яскравим письменником-гуманістом, майстром лірично-інтелектуальної прози.

Контрольні питання:

- У чому незвичайність рецепції письменницької спадщини А. де Сент-Екзюпері у нього на батьківщині?
- Чому саме цього зарубіжного письменника так полюбили у свій час радянські читачі?
- На який період припадає найвищий пік його популярності? Чи є в тому закономірність?
- Чому А. де Сент-Екзюпері не хотів віддатися цілком літературній творчості, а вперто повертався до льотчицької професії?
- Як змінювалася творча манера А. де Сент-Екзюпері? У яких творах вона досягла зрілості?
- Що означає назва роману «Планета людей»?
- Що визначає композицію роману «Планета людей»? Чи є зв'язок між розділами?
- Чому порядок розміщення розділів саме такий, а не інший?
- Чи є зв'язок між вступом і подальшим текстом?
- Чи є в романі «Планета людей» традиційний сюжет — так званий «епічний», зумовлений розповіддю про події і вчинки персонажів?
- Для чого в розповідь уведені окремі сюжетні епізоди (наприклад, про Анрі Гійоме або про раба Барка-Мохаммеда)? Із чим вони пов'язані? Чи пов'язані між собою?
- Чим особлива розповідь — авторська першоособова нарація? Чи можна вважати наратора героєм роману «Планета людей»? Що про нього знаємо з тексту?
- Чи можна вважати роман «Планета людей» автобіографічним?
- Яка мета нарації важливіша для автора-оповідача — розповісти про своє власне життя чи викласти свої роздуми про «планету людей» — спільну домівку людства, призначену для того, щоб люди долали свою слабкість, обмеженість та піднімалися над землею, пізнаючи себе і свої можливості?

- Які персонажі роману запам'ятовуються? Чим вони відрізняються від звичайних романних героїв-персонажів?
- Чи є в тексті інші яскраві образи, окрім персонажів?
- Які з них повторюються, перетворюючись у лейтмотиви? Яку функцію вони виконують?
- Чи можна простежити розвиток подій у романі у тій послідовності, яка відповідає життєвому плину, реальним подіям? Чи можна простежити плин авторських роздумів? Отже, який висновок робимо, зіставивши відповіді на ці питання?
- Чи можна назвати розвиток авторської думки інтелектуальним конфліктом цього твору?
- Виходячи з попередніх наших висновків, спробуйте дати самостійне визначення філософського роману у варіанті, створеному письменником А. де Сент-Екзюпері.
- Що означає поняття «лірично-інтелектуальна проза»? Які ознаки цієї прози можете назвати, спираючись на враження від прози А. де Сент-Екзюпері?
- Які особливості поезики роману наближають прозу А. де Сент-Екзюпері до лірики?
- Які ремінісценції важливі у романі? Назвіть приклади ремінісценцій з Біблії.
- Прочитайте останнє речення у тексті роману «Планета людей»: *«І тільки Дух, торкнувшись глею, творить із нього людину»*. Поясніть його.
- Що означає образ-алюзія «*маленький Моцарт*»? Із якими роздумами автора роману він пов'язаний? Чи можна підтвердити, що образ став символічним у людській культурі (тобто вийшов за межі тексту, де зустрічаємо його вперше не в конкретному значенні, а в переносному; набув ширшого значення, ніж у першотворі)? З якими іншими образами, створеними письменником А. де Сент-Екзюпері, він пов'язаний?

4. Читаємо роман «Сторонній» та драму «Калігула» А. Камю

* А. Камю і французький екзистенціалізм. * Своєрідність композиції та конфлікту в романі «Сторонній». 1) Смысл назви роману — смысл конфлікту. 2) У чому доцільність поділу роману

на дві частини? Принцип «кривого дзеркала» в архітектоніці твору. 3) Сміслові наповнення розв'язки. * Образ Мерсо, його ідейно-художнє навантаження. Місце інших героїв твору у визначенні його філософського підтексту. * Система екзистенціалістських постулатів у романі «Сторонній» (розуміння сенсу буття, смерті, людського відчуження, свободи, стосунків людини і суспільства, суспільної моралі, належного людині права вибору). * «Калігула» А. Камю як інтелектуальна драма. 1) Композиційна побудова драми та розвиток головного конфлікту (внутрішня драма головного героя). 2) Протистояння Калігули й Хереа, Калігули й Сціпіона, Калігули й Кезонії; значення цих протистоянь у розвитку головного конфлікту. 3) Умовність образів-персонажів п'єси, умовність місця й часу подій. 4) Філософська навантаженість діалогів та монологів, ускладненість стилю. * Ідейний зв'язок п'єси «Калігула» з романом «Сторонній».

Французькому інтелектуалу Альберові Камю (Albert Camus, 1913-1960), одному з лідерів філософської течії екзистенціалізму, на Заході належить одне з чільних місць серед творчої інтелігенції ХХ століття. Він здобув цю репутацію ще за життя (Нобелівська премія з літератури 1957 р.; один із наймолодших нобелівських лауреатів за всю її історію) і не втратив її донині, що переконливо засвідчує вагомість його внеску в духовну людську культуру. На наших теренах його твори відомі від 1960-х рр. (перші переклади українською опубліковано журналом «Всесвіт» у 1972 р.), однак він досі недостатньо перекладений та вивчений. Українською А. Камю перекладали Юрій Клен, Оксана Соловей, Анатоль Перепада, Олег Жупанський, Петро Тарашук, Леонід Кононович та ін.

Альбер Камю народився й виріс в Алжирі, тобто у тодішній французькій колонії в Північній Африці. Його батько був найманим сільськогосподарським робітником; через рік після народження сина він помер у шпиталі від поранень, які отримав на Першій світовій війні, у битві на Марні. Мати була за походженням іспанкою, працювала прибиральницею у заможних сім'ях. Двоє її синів після загибелі батька зростали у злиднях. У 1918 р. Альбер почав відвідувати початкову школу, яку закінчив з відзнакою в 1923 р. Потім навчався в ліцеї; освіту пощастило здобути завдяки допомо-

зі шкільного вчителя, який виклопотав для здібного хлопця стипендію. У 1930 р. юному Альберові поставили смертельний на той час діагноз — туберкульоз. Після тривалого лікування у шпиталі він повернувся до навчання, але був змушений покинути улюблену юнацьку футбольну команду, за яку грав перед тим. Зате багато читав — праці Ф. Ніцше, твори А. Жіда, А. Мальро, М. Пруста. У 1931 р. познайомився з викладачем філософії Жаном Греньє, який мав на нього великий вплив, став наставником і другом; завдяки йому Альбер зацікавився філософією, дізнався про ідеї релігійного екзистенціалізму. Про свої перші твори (зокрема перший роман «Щаслива смерть», так і не надрукований за життя) радився саме з ним.

У 1932-1936 рр. А. Камю вивчав філософію в Алжирському університеті. У цей час йому вже доводилося тяжко працювати на журналістській ниві, що призвело до виснаження організму. Проте це не завадило йому бути життєрадісним, енергійним, жадібним до знань і розваг, чутливим до краси середземноморської природи та духовної культури. За порадою Ж. Греньє він опублікував перші невеликі есеї та замітки, у яких помітні подальші важливі для нього ідеї: анархічний бунт особистості проти суспільних умовностей, втеча у світ мрій, кризовий стан духовної європейської культури після Першої світової війни тощо. Згодом А. Камю писав: «Я був десь на півдорозі між злиднями і сонцем. Злидні не дозволяли мені повірити, нібито все гаразд в історії та під сонцем; сонце навчало мене, що історія — це ще не все. Змінити життя — так, але тільки не світ, який я обожнював»²⁶⁴.

У 1934 р. А. Камю одружився зі своєю однокурсницею, екстравагантною дев'ятнадцятирічною дівчиною, яка згодом виявилася морфіністкою. Вони розійшлися через два роки, хоча розлучення затягнулося. У 1935 р. А. Камю отримав ступінь бакалавра і в травні 1936-го — ступінь магістра філософії. До продовження наукової діяльності та викладання йому не було доступу через хворобу, яка на той час була невиліковною. Того ж року він створив самодіяльний Théâtre du Travail («Театр праці»), перейменований в 1937 р. у Théâtre de l'Equipe («Театр команди»). У театрі були поставлені п'єси за творами А. Жіда, А. Мальро, О. Пушкіна, Ф. До-

²⁶⁴ Цит. за: Наливайко Д. Інтелектуальна проза Альбера Камю // Камю А. Вибрані твори: у 3 т. Т. 3: Есе. Харків: Фоліо, 1997. С. 595.

стоєвського. У постановці «Братів Карамазових» за Достоевським сам А. Камю грав Івана Карамазова.

Тоді ж він вступив у комуністичну партію Франції, її алжирську секцію, однак уже в наступному році був виключений з її рядів. Марксистські доктрини його мало цікавили, хоча він усе життя зберігав свої соціалістичні симпатії й орієнтації.

У 1936-1937 рр. А. Камю побував у Франції, Італії і країнах Центральної Європи як кореспондент лівої алжирської газети. У 1937 р. вийшла у світ перша збірка його есеїстики — «Спід і лице» («L'envers et l'endroit»), через рік ще одна — «Шлюб» («Noces», 1939). Авторів було лише трохи за двадцять, працював він надзвичайно інтенсивно.

Після заборони газети у зв'язку зі введенням воєнної цензури А. Камю залишився без роботи, у січні 1940 р. разом із майбутньою дружиною Франсін Фор, математиком за освітою, вони переїхали з Алжиру до Парижа, де Камю отримав роботу в одній зі столичних газет. Однак під час окупації Парижа мусили повернутися в Оран, де давали приватні уроки.

У 1942 р. був виданий роман А. Камю «Сторонній» («L'étranger»), завершений ще 1940 року; він приніс авторові популярність серед критиків і читачів. У 1943 р. опубліковано есей «Міф про Сізіфа» («Le Mythe de Sisyphe»), над яким автор закінчив роботу у 1942 р.²⁶⁵. У цьому етапному творі осмислено проблему абсурду та самогубства. Водночас А. Камю проголошував, що розум людини, усвідомлюючи абсурдність буття, не може змиритися з нею. Мисляча людина кидає виклик абсурдові, не сподіваючись на його остаточне подолання.

Цей трагічний стоїцизм за часів Руху Опору нацизмові став для А. Камю основою його гуманістичної етики. У роки окупації та національного приниження письменник пробуджував активний відгук у французької інтелігенції, налаштованої на опір, мобілізував її на боротьбу з окупантами. Камю зазначав, що думка про безглуздість життя захоплює людину зненацька, у момент метафізичного прозріння.

Зазвичай індивід живе і вірить в існування сенсу життя, але раптом запитує себе: «Навіщо я живу?». І не може знайти відповіді

²⁶⁵ Камю А. Міф про Сізіфа // Камю А. Камю А. Вибрані твори: у 3 т. Т. 3: Есе. Харків: Фоліо, 1997. С. 72-162.

ді, що призводить до глибокого відчаю. Життя людини — біологічний процес, саме тому воно не має метафізичного сенсу, однак для Камю це не означає відсутності суб'єктивного сенсу, який людина має побудувати сама, щоб продовжувати жити. Саме цей сенс перетворює біологічний процес існування на людське осмислене життя.

Філософські думки Камю сконцентровано за допомогою міфологеми про Сізіфа, коринфського царя, якого боги покарали вічним, але безцільним життям, сповненим відчаю та безнадії: Сізіф приречений піднімати важкий камінь на високу гору, знаючи, що його намагання марні — він ніколи не досягне вершини. Камю оригінально інтерпретував ідейний зміст давньогрецького міфу. Він намагався визначити сенс життя не за допомогою кінцевої мети, а через процес діяльності, тому назвав Сізіфа щасливою людиною, котра мужньо сприймає виклик долі: *«Віднині цей всесвіт без подаря не здається йому ні безплідним, ні жалюгідним. Віднині кожен відламок цього каменю, кожний спалах руди цієї сповитої мороком гори вже самі собою творять світ. Самої боротьби, щоб зійти на шпиль, досить, аби сповнити вицерть людське серце. Треба уявити Сізіфа щасливим»*²⁶⁶.

У 1943 р. А. Камю почав друкуватися в підпільній паризькій газеті «Комба́» («Combat»), потім став її редактором. Від кінця 1943 року працював у видавництві «Галлімар» (продовжував цю співпрацю до кінця життя). Під час війни опублікував під псевдонімом публіцистичний цикл «Листи до німецького друга» (пізніше вийшли окремим виданням). У 1943 р. познайомився із Ж.-П. Сартром, брав участь у постановках його п'єс. Саме Камю вперше вимовив зі сцени афористичну сартрівську фразу *«Пекло — це інші»*.

У 1944 р. А. Камю пише роман «Чума» («La Peste»), у якому фашизм виступає уособленням насильства і зла (роман побачив світ лише 1947 року). Книга мала грандіозний резонанс. Хоча на перший погляд у ній ідеться про боротьбу європейського суспільства з нацизмом і фашизмом (так званою «коричневою чумою»), але насправді під явищем «чуми» автор розумів набагато більше. Як пояснював згодом сам Камю, чума — невід'ємна частина буття, одне зі втілень зла. Чума руйнує людські життя й цілі народи. У цьому романі індивідуальний бунт набуває ознак колективного

²⁶⁶ Там само. С. 152.

протесту. Письменник доходить висновку: якщо ситуація метафізичного абсурду робить людину самотньою, то в бунті, спрямованому на захист справедливості, людина утверджується через відчуття солідарності з іншими борцями. У такий спосіб Камю поступово відходив від ніцшеанської ідеології. Образ Чуми має багатогранний символічний характер. Головні змістові паралелі підтверджував сам Камю, наголошуючи на тому, що «очевидний зміст «Чуми» — це боротьба європейського опору проти нацизму»²⁶⁷. Однак цим змістом ідейно-тематична специфіка твору не обмежується. Фашизм — один із проявів загального абсурду людської долі, суспільства та історії. Роман «Чума» є не тільки літописом колективної трагедії, а й розповіддю про велич людської незламності у боротьбі з абсурдом буття, з абсолютним злом.

У 1947 р. почався розрив Альбера Камю з лівим рухом й особисто із Ж.-П. Сартром. Камю пішов із г. «Комба», став незалежним журналістом — писав публіцистичні статті для різних видань (пізніше вони опубліковані у трьох збірках під назвою «Злободенні нотатки»). У цей час були створені п'єси «Стан облоги» і «Праведники». У 1951 р. опубліковано есей «Бунтівна людина» («L'Homme révolté»), де йшлося про взаємодію Розуму та Історії, про розвиток ідеї бунту за останні століття; Камю подавав свій роздум через аналіз французької революції 1789-1794 рр. та російської революції 1917 р. У розумінні А. Камю, раціоналізм веде до нігілізму, а нігілізм — до тероризму. Письменник обмірковував перетворення революціонера, котрий захоплює владу, на гнобителя або еретика. Поява цього твору спричинила остаточний розрив між А. Камю та Ж.-П. Сартром, чії стосунки й раніше були складними. Дискусії навколо «Бунтівної людини» мали політичне підгрунтя: Камю піддав сумніву абсолютизм історії, критикуючи тоталітарні режими і марксистську ортодоксію, звинувачував радянський державний устрій у ліквідації свободи та у відсутності справедливості в СРСР. Через такі закиди представники лівої французької інтелігенції (Сартр був іконою цього руху) проголосили письменника агентом великого капіталу та американського імперіалізму. Ліві критики, включаючи Сартра, вважали це відмовою від політичної боротьби за соціалізм.

²⁶⁷ Цит. за: Наливайко Д. Інтелектуальна проза Альбера Камю // Камю А. Вибрані твори: у 3 т. Т. 3: Есе. Харків: Фоліо, 1997. С. 605.

Ще більшу критику лівих радикалів викликала підтримка, яку А. Камю висловив французькій громаді Алжиру після розпочатої в 1954 році Алжирської війни. Камю протестував проти воєнних дій, але це нікому не подобалося, хоча письменника вже називали «совістю Заходу». Деякий час він співпрацював з ЮНЕСКО, проте після того, як у 1952 р. членом цієї організації стала Іспанія на чолі з диктатором Франко, Камю припинив свою роботу там. У 1953 р. він повернувся до театральної діяльності, готувався очолити субсидований державою експериментальний театр. Найважливішими драматичними творами А. Камю є п'єси «Непорозуміння» («Le Malentendu», 1944), «Калігула» («Caligula», 1944) «Стан облоги» («L'État de siège», 1948) та «Праведні» («Les Justes», 1950).

Останнім закінченим романом письменника є «Падіння» («La Chute», 1956). Посмертно опубліковані найперший великий твір А. Камю «Щаслива смерть» («La mort heureuse», 1938; опублікований 1971) та останній, недописаний роман «Перша людина» («Le premier homme», опублікований 1994), рукопис якого було знайдено на місці загибелі автора. Нинішнім дослідникам також доступні щоденники й листи митця.

У 1957 р. Альберові Камю була присуджена Нобелівська премія «за великий внесок до літератури, що висвітив значення людської совісті». У своїй промові 14 грудня 1957 року Камю зізнався, що він занадто міцно прикутий до *«галери своєї епохи»*, щоб так легко відмовитися *«гребти разом з іншими»*, навіть вважаючи, що *«корабель смердить оселедцями, що над ньому забагато наглядачів і що, до того ж, він узяв неправильний курс. І митцеві, як і всім іншим, доводиться сидіти на веслах, намагаючись не вмирати — тобто і далі жити й творити»*²⁶⁸.

4 січня 1960 р. А. Камю загинув в автокатастрофі, повертаючись із Провансу до Парижа разом із родиною свого друга Мішеля Галлімара. Авто врізалось у придорожнє дерево. Камю загинув миттєво, М. Галлімар помер за кілька днів у лікарні, його дружина та дочка вижили. У 2011 р. на сторінках італійської газети «Corriere della Sera» було висловлено версію тих подій, згідно з якою автокатастрофа була спланована й реалізована радянськими спецслуж-

²⁶⁸ Камю А. Шведські бесіди // Камю А. Вибрані твори: у 3 т. Т. 3: Есе. Харків: Фоліо, 1997. С. 536-537.

бами за особистою вказівкою високопоставлених осіб. Мовляв, радянська влада помстилася за те, що французький письменник підтримував Бориса Пастернака (якого в СРСР цькували за публікацію на Заході роману «Доктор Живаго» і присудження Нобелівської премії) та публічно засудив вторгнення СРСР до Угорщини в 1956 р. Розслідування цієї історії покладене в основу книги італійця Джованні Кателлі «Камю повинен померти» (2013); у 2019 р. з'явилася розширена її версія «Смерть Камю».

Саме завдяки творчості А. Камю філософське вчення екзистенціалізму стало популярним у Франції. В його основі, зокрема у трактуванні А. Камю, є твердження про абсурдність буття (*«абсурд є метафізичним станом людини у світі»*, — визначено у «Міфі про Сізіфа»), уявлення про людський світ як про панування хаосу і випадковості. Актом свого народження людина закинута у світ поза власною волею і бажанням. Із моменту появи вона отримує від природи й смертний вирок (оскільки вона смертна і рано чи пізно усвідомлює це), термін виконання якого їй невідомий. Чільне місце у міркуваннях філософа посідає думка про те, що людина відповідальна сама за себе, їй доводиться пройти важкий шлях, аби виправдати своє існування. Їй належить стати Людиною, створити себе із закинutoї у світ матерії. Людина народжується не тоді, коли з'являється на світ, а тоді, коли силою розуму створює себе як мислячу істоту. Це духовне народження відмежовує її від природи, робить свідомою свого минулого і зв'язку зі світом. Людей убивають хвороби, старість, війни, кати, злидні, нещасні випадки. У момент вирішального випробування людина залишається наодинці зі собою, зі своєю долею, вона сама визначає свої дії. Суспільство потребує віри в уже існуючі цінності. Воно карає бунтарство індивідів за допомогою своїх соціальних інституцій — армії, поліції, суду, громадської думки. Таким є головний конфлікт перших романів і п'єс письменника-екзистенціаліста.

У 1940 р. А. Камю закінчив один зі своїх найвідоміших творів — роман «Сторонній» (в іншому перекладі — «Чужий»), над яким працював ще в Алжирі. Сюжетна лінія книги становить оповідь молодого француза Мерсо, мешканця Алжиру, і стосується трьох подій у його житті — смерть матері та її похорон у притулку для літніх людей, випадкове убивство місцевого жителя-араба і

слідство та суд над убивцею, яким Мерсо став несподівано для себе. Роман прийнято трактувати як творчий маніфест автора, що проповідував екзистенціалістські ідеї. Життя людини в романі постає як низка випадковостей, котрі не залежать від волі й бажань самого суб'єкта.

Розповідаючи про те, що відбулося з ним за кілька днів після звістки про материну смерть, герой А. Камю уникає морального суду над собою. Натомість він байдуже споглядає світ, в якому цінність людського життя перекреслюється, як йому здається, смертю; в якому все — від побутових дрібниць до найважливіших питань існування — уражене абсурдом. Він не причетний до життя суспільства, котре прикриває внутрішню порожнечу штучною чемністю й фальшивою доброчесністю. Мерсо почувається «стороннім», і саме через те, що він «сторонній», що поводить не так, як прийнято, і не висловлює каяття, суспільство прагне його позбутися. У фіналі герой висловлює бажання, щоб на його страті було якнайбільше глядачів, котрі б зустріли його «*вигуками ненависті*».

Здавалось би, злочин Мерсо не має ані психологічної зумовленості, ані мети. Однак має певні екзистенційні мотиви. Ідеться про стан духовного збайдужіння людини, яка відчуває себе «занедбаною» в абсурдному світі та інстинктивно обирає шлях до його заперечення. На прикладі долі Мерсо А. Камю показує, як людина, що втратила духовні орієнтири, заходить у глухий кут.

Хоча роман не має жодного співвіднесення з історичним часом та з моментом, коли був написаний, він виявився суголосним умонастроєм, які на той час ширилися серед французької інтелігенції, а зрештою і в усьому світі. Екзистенціалізм здобув у Франції популярність саме в роки національної катастрофи — нацистської окупації, і це не було випадковістю. Постулюючи абсурд у реальній дійсності, А. Камю проголошував, що розум людини не може з нею примиритися, тому мисляча людина кидає виклик абсурдові, хоча й свідомо того, що подолати його не зможе.

На перший погляд, головний герой у романі «Сторонній» — якийсь дрібний службовець Мерсо із провінційного колоніального міста — не є мислячою людиною у процесі усвідомлення абсурду. Він ніби пливе за течією, його повсякденне життя в ті дні, коли він поховав матір і деякий час жив, як і раніше, ні про що не заду-

муючись, не викликає читацьких симпатій до героя. До оточення й навіть близьких людей Мерсо не виявляв особливої прихильності, навіть іноді демонстрував повну індиферентність. Його чуттєві реакції та поведінка були зведені до елементарних інстинктів та дій, ніби у первісної людини. У романі не показано, чому герой став таким. Письменник не робив жодних спроб психологічного аналізу поведінки та стосунків персонажа, обмежився «реєстрацією» щоденних дрібниць через першоособову оповідь — усе розповідав сам Мерсо. Однак плин тої самої оповіді почав поволі змінюватися, коли після вбивства араба головний герой потрапив у в'язницю і над ним велося слідство, а потім відбувся суд. Смертний вирок, якого Мерсо не очікував попри всю очевидність свого злочину, змінив героя і змусив міркувати про неминучу смерть. Завершується роман зізнанням Мерсо, що він хоче у день страти вийти перед очі натовпу людей, які прийдуть подивитися на смерть злочинця, і хай вони його ненавидять — тобто він усвідомлює себе носієм важливої істини, яку осягнув і не відмовиться від неї, хоча її не розуміють інші люди.

Така розв'язка змінює читацьке ставлення до «людини абсурду», втіленої головним героєм. Адже читач розуміє, що протагоніст роману мислить, відчуває себе як людина, яка пережила «метафізичне прозріння» і їй відкрилися найглибші екзистенційні істини: що кожна людина — самотня під порожнім небом, що смерть — зникнення абсолютне й безповоротне, що життя позбавлене вищого призначення, а розуміння безсенсовості, спричиненої невідворотністю смерті, знецінює будь-яку людську активність. Відсторонення від усього, що становить повсякденне людське існування, призводить до стану повної протрації — інтелектуальної, емоційної, моральної. У цьому й полягає сутність «людини абсурду», якою її бачив А. Камю.

Проте образ головного героя у «Сторонньому» не зводиться до цієї сутності. Звичайно, це не образ-персонаж реалістичного кшталту — упізнаваний у прототипах, показаний у достовірній обстановці через поведінку, вчинки, стосунки тощо. Це «певна філософська еманация» (Д. Наливайко²⁶⁹), як і інші персонажі рома-

²⁶⁹ Див.: Наливайко Д. Інтелектуальна проза Альбера Камю // Камю А. Вибрані твори: у 3 т. Т. 3: Есе. Харків: Фоліо, 1997. С. 603.

ну— кожен із них так чи інакше зіставлений або протиставлений головному героєві і відтіняє певний аспект його становища.

Відчуженість Мерсо не є абсолютною, всеохопною. Він відчужений від суспільства, людського світу, але тісно пов'язаний зі світом природи й інтенсивно живе насолодами від сонця, моря, світла, кольору неба — навіть коли відчуває цю насолоду у в'язниці. У його стриманій, беземоційній розповіді часом звучить захоплення природним світом. У тюрмі страждає його тіло, але дух почувачється у звичному стані прострації — Мерсо тим самим втілює «природну людину», як хотів того автор, оскільки йому важливо було зазначити цей зв'язок із просвітницькою філософською традицією XVIII століття. До речі, на цей зв'язок вказав Ж.-П. Сартр у своєму критичному відгуку на роман «Сторонній» (1943).

Певна суперечність образу Мерсо простежується ще в одному аспекті зображення: водночас із моральною індиферентністю героєві притаманна правдивість, нездатність кривити душею, прикидатися і лицемірити. Ця чеснота і стає непереборним бар'єром, через який суспільство не може простити героєві його злочин і карає смертним вироком, не зважаючи на жодні «пом'якшуючі обставини» (відсутність умислу, корисливих мотивів тощо), котрі зазвичай у судовій процедурі враховуються. Саме нездатність брехати викликає недовіру або підозру до Мерсо у тих людей, які в романі уособлюють суспільну систему, представляють її інституції: слідчого, адвоката, прокурора, суддів, присяжних, журналістів.

Навіть прихильні до підозрюваного свідки судового процесу (Селест, Саламано, Марі, Массон) та священник, який прийшов до вже засудженого злочинця, не розуміють, чому він не може виправдатися чи подати апеляцію про помилування, заявити про своє розкаяння хоча би на сповіді. Не кажучи вже про Раймона, який головному героєві протиставлений як уособлення суспільного лицемірства. Адже Раймон — асоціальний тип, однак у той момент, коли опиняється перед представником влади (епізод із поліцейським у першій частині роману, коли сусіди поскаржилися на Раймона), готовно демонструє покору й пошану. Тому свідчення Раймона на суді прокурор і судді обертають проти Мерсо (мовляв, якщо у підозрюваного приятель — шахрай і сутенер, то й сам підозрюваний — того ж поля ягода), зате очевидного злочинця Раймона

ніхто не буде переслідувати й судити — досить того, що він демонструє готовність сприймати суспільне лицемірство та владу як належне і «грати за правилами».

Натомість Мерсо грає проти правил і опиняється сам-один проти цілої суспільної машини правосуддя. Надзвичайно промовистими є епізоди судових засідань, де підсудний почуввається зайвим: *«Тим-то в мене виникло химерне відчуття, ніби я тут зайвий, непроханий гість»*²⁷⁰. Із кожним новим епізодом, новим етапом судової процедури, появою нового свідка і навіть при виступах захисника-адвоката головному героєві стає все більш очевидною абсурдна сторона ритуалів, якими суспільство нібито знешкоджує своїх небезпечних громадян: *«Але на те ми й тут, щоб таке нещастя судити»*, — кажучи словами прокурора. Доходить до одвертих парадоксів — коли прокурор надто вже лицемірно пересмикує все, сказане свідками, щоб очорнити підсудного, адвокат не витримує і задає резонне питання: *«Та що ж це таке! В чому звинувачують підсудного? В тому, що він убив людину, чи в тому, що поховав матір?»*. Але й на це знаходиться лицемірна відповідь прокурора: *«Я звинувачую цього чоловіка в тому, що він ховав свою матір, будучи злочинцем у серці своїм!»*.

У передмові до американського видання роману А. Камю писав про свого героя: *«Він відмовляється від брехні. Брехати — це не просто говорити те, чого не було насправді. Це також і головним чином — говорити більше, ніж було насправді, а в тому, що стосується людського серця, — говорити більше, ніж почуваш... Усупереч видимості, Мерсо не хоче спрощувати життя. Він говорить те, що є насправді, він відмовляється від фальшу, і ось висновок: «Не такої вже й великої помилки припустяться ті, хто прочитає в «Сторонньому» історію людини, яка без будь-якої героїчної пози згоджується померти в ім'я істини»*²⁷¹.

Друга частина роману «Сторонній» відрізняється від першої передусім тому, що в ній бачимо іншу проблематику через очевидний конфлікт героя зі суспільною системою. На яв виходять проблеми, які поставали у філософському екзистенціалістському дис-

²⁷⁰ Текст цитується за перекладом А. Перепаді у виданні: Камю А. Вибрані твори. У 3 т. Т. 1: Проза: пер. з фр. / упоряд. О. Жупанський. Харків: Фоліо, 1996. 446 с.

²⁷¹ Цит. за: Наливайко Д. Інтелектуальна проза Альбера Камю // Камю А. Вибрані твори: у 3 т. Т. 3: Есе. Харків: Фоліо, 1997. С. 604.

курсі (зокрема й у «Міфі про Сізіфа» самого А. Камю) головними і нерозривно взаємопов'язаними: смерть — сенс існування — свобода — вибір — «я й інші» — відчуження. Якщо в першій частині герой був показаний як «природна людина», то в другій випадковість призвела до різкого повороту його долі, і читачі несподівано бачать «так би мовити, перетворення Адама на Христа», хоч це й «не порушує структурної єдності роману завдяки вдалому композиційному вирішенню, простому й ефективному», — вважає український літературознавець Д. Наливайко²⁷². Таке вирішення нагадує ефект «кривого дзеркала»: все, що читачі вже знають із першої частини про кілька днів героя після звістки про смерть матері, постає як предмет судового слідства та офіційно-моралізаторського тлумачення на суді. І дзеркало до невпізнання спотворює натуру. Бачимо не просто торжество казенного формалізму, а й ідеологізацію елементарних людських вчинків, природної поведінки, через що вони перетлумачуються і стають злочинами із точки зору моральної, громадської та врешті і юридичної. А герой мусить усе це безпомічно спостерігати. Закінчується тим, що він визнає програш свого адвоката у красномовному судовому змаганні: «...ораторського хисту він мав куди менше, ніж прокурор».

Розв'язка роману настає не одразу після напружених епізодів суду, коли Мерсо почав відчувати себе тотально відчуженим. Особливо після виголошення смертного вироку: люди відводили від нього очі, він уже не належав до світу живих, оскільки був приречений. Несправедливість судового рішення постає не лише в тому, як виписана автором сама процедура, що призвела до вироку, а й у тому, як вводяться в оповідь деякі нібито випадкові деталі чи навіть образи-персонажі. Наприклад, жінка-автомат, яку Мерсо колись раніше зустрів у ресторані і запам'ятав її «швидкі, чіткі рухи і рішучий вигляд». Окрім втоми й задухи, які пригнічують головного героя в залі суду, ця випадкова фігура в рядах публіки, потрапляючи йому на очі, раз за разом сигналізує про тотальне відчуження й абсурд: усі учасники гри асоціюються з такими ж автоматичними фігурами, шаблонними «чіткими рухами» й метушливою цілеспрямованістю без мети.

²⁷² Там само. С. 604.

Загалом цей короткий роман є неймовірно містким: у ньому промовиста кожна деталь, важливий кожен персонаж. Наприклад, старий сусід головного героя — Саламано — у ситуації зі зниклим собакою, за яким він болісно тужить, постає паралеллю до стосунків Мерсо і його матері: збоку здається, що він сам винен у своїй втраті; Мерсо взагалі здивований тим, як страждає цей старий, бо не раз бачив його роздратованим і злим на собаку. Так і про самого Мерсо сторонні люди думали, що він віддав матір до притулку тому, що був жорстоким до неї. Паралелі потрібні авторові для того, щоб ідея неминучого людського відчуження була переконливо «доведена» кількома прикладами, з різними підходами. Окремий випадок — ще не достатній аргумент, але коли випадків уже кілька, то неминуче постає думка, що це вже не випадковість, а закономірність. Одна справа, коли відчуженою у сімейних зв'язках людиною виступає лише Мерсо («Він таки погана людина, я на нього зовсім не схожий, бо почувуюся і поведжуся не так — значить, мене ця проблема не стосується», — може вирішити читач), і зовсім інша, коли нам показують, що таким, як Мерсо, є кожен. А саме такого ефекту й прагнув автор: втілити у своєму героєві будь-яку середньостатистичну людину, оскільки екзистенційні проблеми — то закони людського існування, чинні для всіх без винятку. Так само як є закони природи, існування матерії — навіть якщо ми не знаємо про них, вони все одно діють. Якось А. Камю сказав про свого героя, що це — «єдиний Христос, якого заслуговує нинішнє людство».

З універсальністю показаного в романі пов'язана і стильова палітра А. Камю: критики й пізніші інтерпретатори (зокрема відомий постструктураліст Ролан Барт) помітили, що стиль вражає надзвичайною стриманістю і прямою вислову, вбогістю епітетів і майже відсутністю інших тропів — знебарвленістю, яку Р. Барт назвав «нульовим градусом письма». І це явно не від художньої безпорадності автора, а навпаки — такий глибокий твір при таких очевидних обмеженнях стильової палітри міг написати лише справжній митець. Усі ці особливості прямо пов'язані зі змістом твору, сутністю героя і зумовлені ними. Головний герой веде свою оповідь короткими фразами, які несуть предметно-констатуючий зміст, замикають сказане в собі. Як писав Ж.-П. Сартр у своєму

відгуку на роман, тут «між кожною фразою світ знищується і відроджується», кожна фраза — «це острів». Оскільки оповідачем виступає сам головний герой Мерсо, то цей стиль виявляє структуру його свідомості. Для героя існує лише теперішнє, кожен окремий момент існування сприймається органами чуття і не викликає рефлексії. Лише у фіналі роману герой переживає помітну метаморфозу: у його свідомості пробуджуються думки, якими він піднімається до рівня філософа-екзистенціаліста, здатного на бунт проти безсенсового існування та приреченості.

Тема індивідуального бунту набуває нового забарвлення у п'єсі «Калігула», поставленій у Парижі 25 вересня 1945 р. Камю-драматург показав переродження людини, яка хоче «жити за правдою», у тирана, котрий знищує своїх підданих. Причина цього морального падіння полягає в абсолютизації Калігулою власної свободи й у запереченні цього права для інших людей.

А. Камю показав у «Калігулі» давньоримську епоху й персонажа, який став у світовій культурі одним із так званих «вічних» (неодноразово інтерпретованих у різних текстах) уособлень жорстокого тирана. Джерелом сюжетних подій стала книга давньоримського автора Светонія «Життєписи дванадцяти цезарів» (написана близько 121 р. н. е.; укр. пер. Павла Содомори зроблено у 2000-х рр.). Проте А. Камю взяв у Светонія й інших попередників лише загальну інформацію та осучаснив персонажів, не дотримуючись історичної точності й достовірності²⁷³.

У п'єсі А. Камю ідеться про пошуки молодим імператором Калігулою шляхів до свободи, яка б дала йому можливість змінити світовий порядок речей — уособленням цих намірів стає його бажання дістати місяць із неба. Маючи абсолютну імператорську владу, Калігула прагне відкрити очі своїм підданим на те, що відкрилося йому після смерті сестри й коханки Друзіллі: світ несправедливий та жорстокий, людські можливості обмежені приходом смерті, пошуки сенсу існування марні. Однак упродовж наступних трьох дій (усього їх чотири, що досить незвично для композиції драматичного твору) наміри й зусилля головного героя ще когось

²⁷³ У подальшому викладі про п'єсу «Калігула» використано статтю: Колошук Н. Конфлікт підміни понять у драматичній поемі Лесі Українки «У пущі» (проекція на екзистенціалістську драму) // Волинь філологічна: текст і контекст. Вип.32: Леся Українка: особистість, нація, світ. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2021. С. 48-72.

змусити думати про це та змінити своє життя розбиваються вщент: в останній картині четвертої дії перед розв'язкою, коли на нього накинуться і брутально уб'ють патриції-змовники, згуртовані навколо колишнього наставника Хереа, Калігула визнає, що він нічого не досяг: *«Я не знайшов істинного шляху, ні до чого не прийшов»*²⁷⁴.

Дехто з читачів сприймає твір А. Камю як п'єсу про інтриги через владу, нещасливе кохання і т. п., що є абсолютно безпідставним. Драма французького митця складніша, ніж здається на позір: вона має надзвичайно логічно й послідовно вибудований філософський конфлікт, не маючи виразної зовнішньої дії (інтриги). Спроби тлумачити її як «історичну», «психологічну» і т. п. накладають свій відбиток на сучасні театральні інтерпретації, зокрема численні українські постановки дивують усілякими спробами привернути увагу масового глядача та навантажити психологічними нюансами²⁷⁵. Зустрічаємо й химерні перетлумачення того, що саме написав А. Камю (перестановки сцен, перетасування реплік, уведення / викидання персонажів тощо). У Львівському театрі імені Лесі Українки перелік дійових осіб у виставі 2017 р. включає «жінку з мечем», «патриція» тощо²⁷⁶; у виставі Волинського театру імені Т. Г. Шевченка (сезон 2006-2007 рр.) було три персонажі на ім'я Калігула — крім просто Калігули, ще й Калігула «в дитинстві» та «в юності», а всіх інших персонажів залишалося наполовину менше, ніж у п'єсі А. Камю.

Та й не дивно, адже ніяких обґрунтувань «дивної» поведінки персонажів в українських літературознавців чи театральних критиків не знайти. Натомість дослідниця з Рівного Лідія Зелінська пише: «Драматург розпочав писати твір у 25-річному віці (у такому ж віці його прототип став імператором) і не покинув його образу до кінця життя. Цей факт підштовхує до психологічного дослідження образу Калігули як альтер-его А. Камю, за аналогією до Г. Флобера...»²⁷⁷. І це сказано про митця, який ще молодим безкомпромісно виступав

²⁷⁴ Текст цитується за перекладом П. Таращука у виданні: Камю А. Вибрані твори. У 3 т. Т. 2: Театр: пер. з фр. / упоряд. О. Жупанський. Харків: Фоліо, 1996. 448 с.

²⁷⁵ Див. для прикладу: Зьола Л. «Калігула» на сцені Франківського драмтеатру зібрав дводенний аншлаґ [опубліковано 23.05.2019]. URL: <https://galychyna.if.ua/analytic/kaligula-na-siseni-frankivskogo-dramteatru-zibrav-dvodenni-anshlag/> (доступ: 20.08.2021).

²⁷⁶ Театр імені Лесі Українки [Львів]. Калігула [прем'єра 24.11.2017 р.]. URL: <https://teatresi.lviv.ua/event/kalihula/> (доступ: 20.08.2021).

²⁷⁷ Зелінська Л. Деконструювання образу тирана в драмі «Калігула» Альбера Камю і посттоталітарний слов'янський театральний контекст // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. пр. Вип. 12: Імагологічні виміри національної літератури. Луцьк, 2011. С. 57.

проти смертної кари, був переконаним антифашистом — учасником підпільного французького Руху Опору — та антисталіністом.

Важливі конфліктні лінії у п'єсі «Калігула» пов'язані не з психологічними характеристиками персонажів, а з вибором громадянської та моральної позиції мало не кожним із них (а їх два з половиною десятки, і вони дійсно не відзначаються яскравою індивідуалізацією — при першому читанні їх плутають практично всі читачі-студенти, з якими мені доводилося обговорювати п'єсу). Однак головні конфліктні лінії побудовано саме на індивідуальному протиставленні імператорові чотирьох із наближених до нього людей. Вони показані як носії інших світоглядних та моральних позицій, у зіткненні з якими пошуки Калігули виступають логічно завершеною і «перевіреною» (ніби випробуваною через кілька конфліктних ліній) авторською позицією, котра аж ніяк не дорівнює окремо взятій позиції головного героя чи когось із його супротивників. Психологічні риси кожного, навіть головного персонажа А. Камю показував досить обмежено, наскільки йому було потрібно, щоб обґрунтувати протиставлення тирана Калігули та його ідеї змінити світ насильством — іншим позиціям. Через те більшість учасників масових сцен не вирізняються серед загалу підданих імператора такими індивідуальними рисами, які би запам'ятовувалися читачам без особливих зусиль.

Важливими як першопланові герої-характери у п'єсі А. Камю є четверо найближчих до імператора осіб: його старша коханка Кезонія (відома історикам як третя дружина Калігули, убита змовниками разом із чоловіком та малолітньою дочкою), довірений слуга — вільновідпущеник Гелікон, молодий поет Сціпіон, сенатор Хереа (за Светонієм, він був колишнім наставником і другом Калігули). У стосунку до імператора та його вчинків, які можуть здаватися (і здаються його оточенню) божевіллям, кожен із цих чотирьох вибирає свою лінію поведінки, оскільки всі вони опиняються у повній владі жорстокого й непередбачуваного тирана, якому здається, що, чинячи сваволлю, він змусить усіх підданих прийняти нововідкриту ним після смерті Друзілли істину: світ недосконалий — отже, його треба змінити, буквально перевернувши світобудову. Він обирає блюзнірство та насильство як інструмент своєї влади, несе ганьбу, зневагу, смерть усім, хто опиняється на його шляху.

Той конфлікт, який у п'єсі А. Камю не винесено на поверхню дії, але прочитується у підтексті, — це підміна понять: замість свободи Калігула пропонує світові прийняти насильство та сваволю своїх брутальних «діянь» як належне. Історичний Калігула, на думку сучасних істориків (підстави такому розумінню дають Светоній та інші давньоримські письменники), був садистом і маніакальним злочинцем. І це вже вагомий аргумент, щоб не шукати у п'єсі «психологізму». Натомість А. Камю написав інтелектуальну драму (у якій відбувається протиборство ідей, а не характерів), свідомо показав відомого в історії злочинця філософом, котрий змушений терпіти поразку, тому що обрав хибний шлях до свободи. Письменник бачив проблему не так у Калігулі, як у тих його послідовниках, котрі прагнуть змінювати світ, ідучи шляхом насильства і сваволі. Відомо, що в першій постановці, здійсненій у Парижі 1945 р., де головну роль виконував нині знаменитий актор Жерар Філіп, глядачі бачили схожість головного героя з диктаторами Муссоліні та Гітлером.

Про головну авторську ідею промовисто свідчить розв'язка драми: Калігула кричить *«Я ще живий!»* усупереч очевидному, коли змовники убивають його. Ніколи ще світова драматургія не використовувала насильство так наочно. Але А. Камю зовсім не був прихильником брутальності на сцені (яку, зокрема, проповідували його старші колеги — сюрреалісти в особі відомого авангардиста Антонена Арто з його «театром жорстокості»). Він хотів показати саме незнищенність насильства як суспільної практики в сучасному йому світі й повсякчас.

Інша позиція, показана французьким драматургом безжально і красномовно, — позиція вимушеної співучасті у насильстві тих, хто змушений бути поряд із Калігулою й обирає власну поведінку, керуючись «благородними» мотивами. Хтось навіть любить тирана, захоплюється ним і прагне «врятувати» його і весь світ своєю любов'ю. Це позиція Кезонії, проте коханка Калігули уособлює не лише жіноцтво, а й усіх охочих повторювати, що «любов рятує світ». Не випадково Калігула каже цій жінці: *«Та хто, дурепо, говорить тобі за Друзілу? Хіба не можеш уявити, що чоловік плаче не тільки через кохання? <...> Чоловіки плачуть, бо життя не таке, яким має бути»*. І цинічно повторює перед розв'язкою: *«Лю-*

бові для мене не досить... А стара Друзілла куди гірша молодой». Тобто справа не в тому, що імператор збожеволів після смерті молодой коханки, а старша не змогла її замінити; справа в тім, що ідея «любов рятує світ» давно вже перетворилася на порожні слова. Кезонію чекала жорстока розправа, як і всіх інших жертв: перед власним кінцем Калігула задушив її.

Найвідданіший і водночас найцинічніший персонаж в оточенні Калігули — колишній раб Гелікон — показаний співучасником злочинів імператора через інші «благородні» мотиви — передусім вірність: він до останку відданий Калігулі із вдячності за подаровану особисту свободу і робить усе, щоб захистити свого пана. Змовники убивають Гелікона в останній момент перед розв'язкою, після його вигуку «*Стережися, Каю!*», бо мусять прибрати його з дороги, як вірного господареві пса. Такі вірні слуги не потребують власних переконань, адже служать своїм благодійникам не за страх, а за совість, вигадуючи «кодекс честі» для свого клану.

Складнішою виглядає позиція поета Сціпіона, котрий відмовляється брати участь у змові проти імператора усупереч загальному переконанню, що повинен помститися за свого замордованого Калігулою батька — Сціпіона-старшого (до речі, у тексті перекладу Петра Тарашука є неузгодження навіть у найменуванні цього персонажа у різних діях — у другій дії він Молодий Сціпіон, потім знову, як і на початку, — просто Сціпіон; в українських виданнях такі суперечливі деталі, на жаль, не коментовано). Поведінка Сціпіона не є боягузством чи гамлетівською нерішучістю, — це свідомий вибір людини бути поза насильством. Однак що залишається робити? Поїхати з Рима напередодні того, як Калігулу вбиватимуть, і втішатися виправданням, що не заплямував себе кров'ю. Але світу таким чином не зміниш, він залишиться кривавим і жорстоким, а надії змінити його немає.

Патрицій Хереа серед інших наближених до імператора осіб тримається гідно, вважається розумним і зваженим (що так само не збігається з відомим від Светонія, як і зображення інших дійових осіб у п'єсі А. Камю). Шануючи в його особі сильного ворога, Калігула сам нищить докази того, що Хереа очолює змовників (теж відступ від історичної достовірності, і це свідомий хід драматурга, якому треба було підказати глядачам, що інтрига у п'єсі

можлива, однак відкинута автором). Міркування імператора та вигук за мить до загибелі («*Та хто наважиться звинуватити мене у світі без суддів, де невинних немає. <...> В історію, Калігуло, в історію! <...> Я ще живий!*») стосується Хереа та його прихильників: щоб «творити історію», вони йдуть слідами своїх попередників, котрі вбивали.

Таким чином, четверо персонажів показані драматургом як універсальні образи, а не індивідуальні характери: такі люди були сучасниками Калігули, показаними Светонієм, і знайомі нам у нинішньому світі. Драматург ХХ ст. переймався не психологією чи історичною достовірністю, а важливими для філософського дискурсу світоглядними позиціями людей під владою тотального насильства, змушених обирати кожен свій крок щодо нього. Хіба не схожий Гелікон на тих нацистських злочинців або сталінських поплічників, котрі виправдовувалися тим, що «вірили своєму фіюреру / вождю / партії»? А Хереа та його змовники хіба чинять не так, як ті, хто твердить, що з насильством треба боротися лише насильницькими засобами, бо інших немає? Що державна влада повинна встановлювати «порядок» і бути «твердою», бо інакше «порядку не буде»? «Щоб бути логічним, я, отже, мушу вбивати або захоплювати. <...> Але ти заважаєш, і треба, щоб тебе не стало», — каже Хереа у розмові з імператором.

За такою логікою, насильство в суспільному житті буде вічним. Воно не раз і доводило свою незмінність — в усі часи, за всіх форм управління. Після смерті Сталіна Ліна Костенко у своїй баладі «Кінь Калігули» писала про хворе насильством радянське суспільство, у якому не припинялися злочини проти людяності: «*Який закон? Феміда перебліпає. <...> А хвора правда так і не оклигала. / Стратенці йшли небриті, як стерня...*». А про минулі злочини мовчали аж до розвалу Союзу, бо «*здох тиран, але стоїть тюрма*», — словами ще одного шістдесятника Дмитра Павличка (сонет «Коли умер кривавий Торквемада...», 1955). Врешті на руїнах радянської імперії постала путінська, де насильство вибухнуло новими війнами — проти Чечні, Грузії, Сирії, України.

Або «любов рятує світ» хіба не повторюють, як мантру, усі, хто не знає, що робити з насильством, коли воно чиниться тими, хто з тобою поряд, кого любиш і хотів би не бачити справжнього

обличчя насильства? Та й просто не хотів би виходити із зони комфорту, створивши свій окремих затишний куточок, у якому нібито панує любов. А що поза цим — не цікаво, не хочеться бачити і знати, не важливо... Чимало людей заради вигоди чи комфорту замінюють одні поняття іншими: жага насильства / володіння — поняттям «любов»; відсутність демократії — поняттями «порядок», «сильна влада»; «суспільні інтереси» — те, що потрібно привілейованим на верхівці влади; незгода з офіційною доктриною (інакдумство, дисидентство) — «відщепенець», «божевільний», «дивак» і т. п. Не кажучи вже про ту абсурдну підміну понять, яка відбувається у грандіозних масштабах на теренах сучасної Росії як державна політика і діє у головах тамтешніх громадян.

Щодо позиції «неучасті у злі» (аналог — лозунг сучасних росіян «нет войне»), ненасильницьких методів боротьби зі злом, то ця ідея обговорюється в суспільному дискурсі ще від часів розп'яття Христа, але істина за тими, хто йде шляхом відмови від насильства, досі не стала дороговказом для багатьох. Авторитетні приклади в історії людства були, але проблема в тому, наскільки мало вони вплинули на людську цивілізацію. Принаймні, від насильства вона не відмовляється ні в ім'я Ісуса Христа, ні після проповіді Льва Толстого, ні внаслідок діянь Махатми Ганді та будь-кого з його послідовників.

А. Камю писав свої твори, безстрашно дивлячись у вічі тим проблемам, на які його сучасники воліли заплющувати очі. Через те й опинився майже у повній ізоляції серед французьких інтелектуалів свого часу — останній період його творчості, як відомо, дослідники пов'язують із концептом «вигнання»²⁷⁸.

П'єса «Калігула» створена в атмосфері суспільної неготовності побачити складність шляхів до свободи, визнати неоднозначність суспільних здобутків у боротьбі за неї, з насильством як поширеним її сурогатом. Філософські змісти, закладені автором, не можна витлумачити, спираючись на спрощений автобіографізм. Не варто й шукати ознак традиційної поетики. Поетика «нової європейської драми» та подальший її розвиток ішов шляхом зростання

²⁷⁸ Наливайко Д. Інтелектуальна проза Альбера Камю // Камю А. Вибрані твори. У 3 т. Т. 3: Есе: пер. з фр. / упоряд. О. Жупанський. Харків: Фоліо, 1997. С. 593-601; История зарубежной литературы XX века: учебник / под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского. Москва: ТК Велби, 2003. С. 119-133.

рівня театральної умовності, інтелектуалізації. Екзистенціалістська драма у доробку її найвизначніших творців А. Камю та Ж.-П. Сартра показує саме таке зростання, навіть у порівнянні з драматургами модерних напрямів, від символістів кінця XIX ст. до сюрреалістів та Б. Брехта у першій половині XX ст. Звідси звернення до історичних чи міфологічних сюжетів, філософська природа конфліктів, відмова від індивідуальних психологічних характеристик персонажів (тобто їх універсалізація) та алогізми, анахронізми, умовні засоби сценографії, перевантаженість діалогів та монологів (тому для постановок на сцені «Калігулу», як правило, скорочують та адаптують).

У критиків — сучасників А. Камю — неодноразово виникала думка про те, що його творчість була реалізацією заздалегідь продуманої програми. Така програма, на думку сучасних дослідників²⁷⁹, дійсно існувала. Ще початківцем Камю склав план майбутньої творчої роботи, яка мала поєднати три напрямки його діяльності: театр, філософію та літературу. При цьому письменник прагнув до чіткого розмежування «жанрів»: твори для сцени насичувати енергією дії, у романах та новелах перекладати філософські ідеї мовою художніх образів; що ж до есеїв, то вони використовувалися як можливість для розгорнутого й ґрунтовного пояснення філософських концепцій.

У подальшому житті А. Камю філософські, прозові та драматичні твори становили органічну єдність, їх пов'язувала спільна тематика. Згідно з планом молодого письменника, відповідно до тем, які розроблятимуться у різних жанрах, його творчість мала поділятися на три етапи (або «три цикли»). Перший — «цикл абсурду». Він охоплював філософський есеї «Міф про Сізіфа» (1941), роман «Сторонній» (1940), п'єси «Калігула» (1944) і «Непорозуміння» (1944). Ці твори пов'язані єдиним тематичним центром — концептом «абсурду», крізь який автор намагався показати людське існування, і пройняті пафосом заперечення його сенсу. До речі, автор навіть мав намір видати ці твори однією книжкою.

²⁷⁹ Див. докладніше: Волошук С. Альбер Камю (1913–1960). Життєвий і творчий шлях письменника. URL: https://edufuture.biz/index.php?title=Альбер_КАМЮ_ (доступ: 22.03.2022); Біляшевич Т. М. «Неканонічний» А. Камю: пізня творчість (1952-1960) // Наукові праці: наук.-метод. журн. Вип. 67, т. 80: Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Вид-во МГДУ ім. Петра Могили, 2008. С. 95-100. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/movoznavtvo/2008/80-67-29.pdf> (доступ: 18.03.2022).

Другий період — «цикл бунту» — відзначений створенням роману «Чума» (1947), п'єс «Стан облоги» (1948) і «Праведники» (1950), філософського есею «Бунтівна людина» (1951). Вони містили певну «позитивну програму» — ідею морального опору людини абсурдному світові. Третій етап пізнішої критики назвали «циклом вигнання» і пов'язали з ним твори, які А. Камю встиг написати після «Бунтівної людини» та свого розриву з лівими інтелектуалами — роман «Падіння» (1956), збірку есеїв «Літо» (1954) та збірку оповідань «Вигнання і царство» (1957), переробки прозових творів В. Фолкнера та Ф. Достоевського, які збирався ставити в театрі.

Третій етап свого творчого шляху письменник визначав у своїх щоденниках як «цикл любові». Його мали представляти роман «Перша людина», п'єса «Дон Фауст», котра переосмислювала теми Фауста та Дон Жуана, а також філософський есеї про античну богиню Немезиду. Письменник не встиг втілити свої задуми через раптову смерть. Однак творчі ідеї третього етапу засвідчують, що у своєму мистецькому розвитку він мав би пройти шлях від заперечення абсурдного світу до ствердження любові як найголовнішої цінності життя. Показово, що провідну тему кожного «циклу» А. Камю позначив образами античної міфології, котрі в його інтерпретації набували характеру містких узагальнень, а згодом стали усвідомлюватися як епохальні символи. Етапові «абсурду» відповідав Сізіф, що мусив терпіти віковичну муку безглуздої праці, етапові «бунту» — образ покараного, але незламного Прометея, етапові «любові» — образ Немезиди, яка в уяві Камю втілювала ідеї «міри» та справедливості.

Творчість А. Камю розвивалася як модерністська. Обдарований талантами письменника й мислителя, він зробив значний внесок у розвиток інтелектуально-філософської прози та драматургії ХХ ст. Модерністською є створена ним картина світу: на її історичний (сучасний письменникові) вимір накладається вимір вічності, завдяки чому створюються універсальні моделі людського буття. Модерністськими є і його експерименти з художньою формою. Зрештою, з однією із модерністських тенденцій письменника поєднувало прагнення синтезувати сучасну поетику із традиціями античної літератури та французького класицизму. Настанова на збереження кращих здобутків класики дає підставу деяким

дослідникам визначити напрям творчості А. Камю як «новий класицизм»²⁸⁰.

Усвідомлюючи небезпеку вільного від моралі бунту проти абсурду, письменник наголошував в есеї «Бунтівна людина»: *«Коли з почуття абсурду намагаються насамперед похопити правила дії, то, принаймні, самé вбивство сприймається якось байдуже, а отже, воно можливе. Якщо ніхто ні в що не вірить, якщо ні в чому для нас нема сенсу і якщо ми не можемо потвердити жодної цінності, то все можливо і нічого не має значення. Нема ні «за», ні «проти», вбивцю несила ні засудити, ні виправдати. Однаково, чи спалювати людей у крематоріях, чи офірувати собою заради прокажених»*²⁸¹.

Як відомо, сам А. Камю беззастережно обирає позицію боротьби зі злом — і тоді, коли був учасником Руху Опору, і тоді, коли виступав проти сталінської диктатури. Ідея боротьби з ворожими людині силами зла була ним переконливо втілена у романі «Чума». Значним твором А. Камю є також повість «Падіння». Дехто зі сучасників убачав у ній викривальний памфлет, спрямований проти французьких «лівих» кіл, і зокрема — атеїстичного крила екзистенціалістів, з якими митець конфліктував під час роботи над нею. Були й спроби прочитати твір як гірку самокритику письменника. Він сам зазначав, що образ головного героя — «судді на покаєнні» — був узагальненням цілого покоління повоєнної інтелігенції, для якого «тягар життя», безнадійно самотнього, позбавленого віри в Бога й духовні цінності, — виявився нестерпним.

Контрольні питання:

- Що означає поділ творчого шляху А. Камю на етапи «абсурду» — «бунту» — «вигнання» (дехто виділяє ще два повоєнні етапи — «помсти» та «любви»), до якого вдаються біографи?
- Коли написані роман «Сторонній» та п'єса «Калігула»? Що відрізняє творчу історію роману від історії п'єси?

²⁸⁰ Див.: Волощук С. Альбер Камю (1913–1960). Життєвий і творчий шлях письменника. URL: [https://education.biz/index.php?title=Альбер_КАМЮ_\(доступ: 22.03.2022\)](https://education.biz/index.php?title=Альбер_КАМЮ_(доступ: 22.03.2022)).

²⁸¹ Камю А. Бунтівна людина // Камю А. Камю А. Вибрані твори: у 3 т. Т. 3: Есе. Харків: Фоліо, 1997. С. 183.

- Як філософські проблеми в романі «Сторонній» корелюються з ідеями філософського дискурсу екзистенціалістів?
- Чому роман ділиться на дві частини та яким чином події, про які дізнаємося у першій частині, представлені у другій?
- Чому героєм-оповідачем виступає такий собі клерк Мерсо, який вбиває місцевого жителя? Чи є це вбивство навмисним?
- Чому головного героя звинувачують у навмисному вбивстві? Чи згадав би хто-небудь подробиці його поведінки під час похорону матері, якби Мерсо не потрапив під суд зовсім з іншого приводу?
- Чому розвиток конфлікту в романі відбувається лише в другій частині, коли Мерсо перебуває у в'язниці під слідством, а потім його судять і він чекає виконання вироку?
- Сформулюйте суть конфлікту. Чому герой стає в очах суспільства уособленням бездушності та найогидніших злочинів, хоча він їх не чинив?
- Що означає відчуження для головного героя? Як він переживає цей стан?
- У чому виявляється відчуження для інших людей?
- Чи можна в романі визначити традиційні елементи сюжетно-композиційної побудови? Назвіть моменти сюжетної дії (епізоди), які є зав'язкою, розвитком сюжету, кульмінацією, розв'язкою. Що дає читачам таке визначення?
- Чому важливо не сплутати зав'язку сюжету (герой отримує повідомлення про смерть матері) та зав'язку конфлікту (убивство араба)?
- Що можна сказати про систему персонажів у романі? Чим головний герой Мерсо відрізняється від інших?
- Чому автор не назвав героя на ім'я? Чи можна читати роман як психологічний?
- Чи змінюється ваше читацьке ставлення до головного героя у продовж читання? Що змушує його переоцінити?
- Які ще особливості поетики роману підказують, що він має інтелектуальну природу (тобто несе передусім філософські ідеї, які стосуються всіх людей), а не просто зображує конкретне людське життя?

- Чому в системі персонажів є ті герої, чия роль у конфлікті не очевидна (як от роль старого Саламано або Раймона)? Яку аналогію зі становищем головного героя повинен зрозуміти читач через епізоди з цими персонажами?
- Яку літературну основу має роман «Сторонній» і як вона використана?
- Чому мовно-стильовий виклад у романі «Сторонній» відомий мислитель-постструктураліст Ролан Барт назвав «нульовим градусом письма»? Що це означає?
- У чому актуальність роману в нинішній час? Наскільки він актуальний для вас особисто?
- Чому ті проблеми, про які йдеться у романі і п'єсі (смерть, сенс існування, свобода, вибір, відчуження тощо), є «вічними»?
- Чому основу сюжетної дії та головних персонажів п'єси «Калігула» А. Камю взяв із книги Светонія «Життя дванадцяти цезарів»?
- Чому давньоримський імператор Калігула є вічним персонажем? Які людські риси він втілює у творах інших авторів?
- Чи можна вважати п'єсу історичною? Чому не дотримано історичної достовірності?
- Як розвивається конфлікт у п'єсі та яку роль у цьому виконують персонажі — Калігула, Кезонія, Гелікон, Хереа, Сціпіон?
- Чи важлива у п'єсі зовнішня дія — інтрига?
- Який момент дії є розв'язкою? Що означає розв'язка п'єси?
- Чому А. Камю постійно повертався до цієї п'єси та переробляв її на різних етапах свого життя? Яка проблема його хвилювала і не давала підстав вважати, що вона може бути вирішена?
- У чому актуальність п'єси у наш час?
- Чому п'єса не сходить зі сцен сучасних театрів? Які постановки ви бачили? Чи зрозуміли постановники задум французького драматурга?

5. Творчість Ж.-П. Сартра та ідеї екзистенціалізму

* Екзистенціалізм як напрям філософської думки, його особливості у Франції. * Огляд життєвого і творчого шляху Ж.-П. Сартра (філософська освіта; участь у Другій світовій війні; повоєнна

концепція ангажованості; найвагоміші твори). * Роман «Нудота»: жанрова своєрідність; образ Рокантена; трактування свободи, гуманізму, творчості.* Світоглядні ідеї сартрівської драматургії: парадокси свободи-несвободи, ідея абсурду. Античний міф у п'єсі «Мухи» та її актуальний зміст. * Гуманістична спрямованість творів Ж.-П. Сартра.

Ім'я Жана-Поля Сартра постійно поєднують з образом ХХ століття: «Століття Сартра» (2000) — такий заголовок має відомий есей французького письменника й філософа Бернара-Анрі Леві. У цьому немає перебільшення. Ж.-П. Сартр — надзвичайно різнобічний і визначний мислитель, художник, суспільний діяч, володар дум не одного, а кількох поколінь і в себе на батьківщині, й у цілому світі. Він став уособленням трагічних та суперечливих пошуків у ХХ столітті, його «самотності і свободи».

Екзистенціалізм (від лат. *existentia* — існування) — напрям філософської думки, яка після Першої світової війни пронизала своїми ідеями філософію та літературу Західної Європи; найвищого піку популярності напрям досяг після Другої світової війни. «Філософія існування» виходить із того, що, оскільки екзистенція є своєрідним поривом, не пізнаваним ні науково, ні раціонально, упорядкованості їй надає глибинне осягнення людиною кінечності свого життя. Кажучи спрощено: щойно людина усвідомлює свою смертність, вона стає філософом. Під знаком «буття до ніщо» / «буття до смерті», «страху», «межової ситуації» і т. п. ставив людина не просто усвідомлює смерть неминучістю та наріжним каменем свого існування, а й визначає неповторність своєї долі, унікальність суто особистісного переживання часу. Звідси особливий інтерес екзистенціалістів до «проблеми вибору» — тієї трагічної ситуації, коли індивід, стикаючись зі смертю, самогубством, відчаєм, почуттям вини, «закинутістю у світ» та іншими екзистенційними станами, пов'язує їх як такий собі негативний абсолютизм зі своїм пошуком сенсу — «надією», «свободою бути самим собою». Екзистенціалізм позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, котра здатна до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається екзистенціалістами як відповідальність за результат свого вибору.

Екзистенціалізм сформувалася в Європі у XIX-XX ст. зусиллями багатьох мислителів та митців. Першими до екзистенціалістських ідей звернулися у своїх працях данський філософ Серен К'єркегор (дан. Søren Kierkegaard, 1813-1855), німецький філософ Артур Шопенгауер (Arthur Schopenhauer, 1788-1860), російський письменник Федір Достоєвський зі своїми «болісними питаннями» до Творця та німецький мислитель Фрідріх Ніцше з його лозунгом «смерті Бога». У XX ст. екзистенціалістами передусім вважають німецьких (Мартін Гайдеггер, Карл Ясперс) та французьких (Габріель-Оноре Марсель, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр) філософів та письменників.

У художніх творах екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. Елементи цієї філософії та відповідного їй умонастрою (як ширшого поняття) ери воєнних катастроф, революційних потрясінь, кризи індивідуалізму, тоталітарних диктатур — тобто вкрай загроженого, а незрідка й абсурдного окремого людського існування — почали складатися й поширюватися в суспільній свідомості до Першої світової війни — зокрема у філософських працях Мігеля де Унамуно, Миколи Бердяєва, Льва Шестова. Справжнім «духом часу» екзистенціалізм став пізніше, паралельно розвиваючись у 1920-1930-х рр. і пізніше в літературі багатьох країн Заходу (Мігель де Унамуно, Луїджі Піранделло, Андре Жід, Анрі Мальро, Вільям Фолкнер, Ернст Гемінгвей, Еріх Марія Ремарк та ін.) та філософії Німеччини (Карл Ясперс, Мартін Гайдеггер, Еріх Фромм), Франції (Габріель Марсель, Моріс Мерло-Понті, Жан Бофре, Жан-Поль Сартр, Сімона де Бовуар, Альбер Камю), Італії (Ніколо Аббаньяно). Чимало українських митців першої половини XX ст., особливо доби «розстріляного Відродження», так само пов'язані з усвідомленням екзистенційних проблем: передусім Володимир Свідзінський, Валер'ян Підмогильний, Євген Плужник, Борис Антоненко-Давидович тощо.

Основним положенням екзистенціалізму є постулат: екзистенція (існування) переує есенції (сутності). Визначальні ідеї екзистенціалізму можна коротко сформулювати таким чином:

- на перше місце висуваються категорії абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті;
- поняття відчуження й абсурду взаємопов'язані та взаємозумовлені в житті кожної людини;

- вищу життєву цінність екзистенціалісти вбачають у свободі особистості;
- особистість мусить протидіяти суспільству, державі, середовищу, ворожому «іншому», адже всі вони нав'язують їй свою волю, мораль, свої інтереси й цінності;
- існування кожної людини тлумачиться як «драма свободи».

Екзистенціалісти підкреслюють, що людина відповідає за свої дії лише тоді, коли діє вільно, має свободу волі, вибору й засобів його реалізації. Формами прояву людської свободи є творчість, ризик, пошук сенсу життя, гра тощо.

Екзистенціалізм також розглядають і в ширшому значенні: як умонастрій із притаманними йому спільними світоглядними мотивами. Ним переймається значна частина філософів та письменників ХХ ст., зокрема, французи Андре Жід, Альбер Камю, Андре Мальро, Жан Ануї, Жан-Поль Сартр, Борис Віан, англійці Вільям Голдінг, Айріс Мердок, Джон Фавлз, німці Ганс Еріх Носсак, Альфред Дьоблін, американці Норман Мейлер, Джеймс Болдуїн, іспанець Мігель де Унамуно, італієць Діно Буццаті, японець Кобо Абе та чимало інших. Характерні для екзистенціалізму умонастрої та мотиви спостерігаються також у творчості Федора Достоєвського, Луїджі Піранделло, Франца Кафки, Райнера Марії Рільке, Томаса Стернза Еліота, Роберта Музіля й інших відомих митців.

Очевидно, вирішальне значення для висування екзистенціалізму на авансцену світової (передусім західної) культури у повенний період (після Другої світової війни) має французька література в особі Ж. П. Сартра та А. Камю, котрі поєднали у своїй творчості (проза, драматургія) філософську думку й художньо-образне мислення. Поширення екзистенціалізму у Франції було зумовлене як розвитком національної культурної традиції, так і впливом німецької філософії, популярність якої на початку ХХ століття була дуже широкою. Важливе значення німецьких джерел було усвідомлене французами не відразу, оскільки раціоналістичні форми філософування у Франції традиційно протиставлялися німецькому ідеалізові та ірраціоналізові. Однак читання праць Едмунда Гуссерля (ідея інтенційності свідомості) та Мартіна Гайдеггера, знайомство з новими перекладами і виданнями праць Гегеля (передусім із «Феноменологією духу») мали значний вплив на становлення фран-

цузького варіанту «філософії існування». Зрештою, сам термін «екзистенціалізм» був уведений німецьким філософом К. Ясперсом у 1931 році. До того часу вже була опублікована праця М. Гайдеггера «Буття і час» (1927), де йшлося про «екзистенційну онтологію».

Французький варіант екзистенціалізму зазвичай називають «атеїстичним», хоча поділ представників цієї філософської доктрини на атеїстів та релігійних мислителів не співпадає з національними ознаками: атеїстами були Ж.-П. Сартр та А. Камю, а Габріель Марсель, як і Мартін Бубер та більшість німецьких філософів, були представниками релігійної філософії. Екзистенція у філософському тлумаченні «атеїстів»-екзистенціалістів, як правило, пов'язана зі запереченням Бога (як чогось зовнішнього у стосунку до Людини) та з його виправданням у понятті Ніщо, у тлумаченні пориву особистості за свої межі. В екзистенціалістському уявленні про світ Бог, урешті решт, завжди відсутній, і ця відсутність (віддаленість, не-існування, «смерть Бога») настільки приголомшує Людину, що проковує переживання свободи, близьке до релігійного одкровення. Крім власне філософських джерел, формуванню екзистенціалізму у Франції сприяли романи Ф. Достоєвського, Ф. Кафки, Дж. Джойса, В. Фолкнера. Ці впливи не були випадковістю: спрямованість екзистенціалізму за межі чистого філософування була формою нового філософського мислення та літературної рефлексії.

Французький екзистенціалізм став помітним явищем у кінці 1930-х рр. На його подальше формування суттєво вплинув трагічний досвід Другої світової війни та Руху Опору. Пік його впливу на широку суспільну свідомість припадає на кінець 1940-х-1950-ті рр. Визнаним главою екзистенціалізму у Франції став Жан-Поль Сартр (Jean-Paul Sartre, 1905-1982) — видатний філософ, драматург і прозаїк.

Ж.-П. Сартр народився 21 червня 1905 року в Парижі у буржуазній інтелігентній родині. Рано залишився без батька і виховувався у родині матері — це була сім'я ельзасців Швейцерів, з якої вийшов і великий гуманіст, знаменитий місіонер, богослов, музикант та музикознавець Альберт Швейцер (1875-1965); мати Сартра була племінницею цього діяча. Жан-Поль рано почав цікавитися філософією та французькою і світовою літературною класикою. Блискуче й легко вчився. У 1924 р. вступив до знаменитої у Франції

вищої школи Еколь Нормаль (École normale supérieure), а в 1929-му став аспірантом із філософії.

У 1929 р. Ж.-П. Сартр закінчив університетську освіту й упродовж багатьох років, зокрема й у 1941-1945 рр., викладав у різних ліцеях (під час війни йому довелося зробити короточасні перерви у зв'язку зі службою в армії та перебуванням у німецькому полоні).

Сартр сам розповів про своє дитинство у написаній наприкінці життя есеїстичній книзі «Слова» («Les Mots», 1964) украй критично й іронічно. У його споминах про матір і дідуся з бабусяю немає нічого сентиментального, хоча видно, що його, єдину дитину в добре забезпеченій буржуазній сім'ї, усі домашні любили й пестили. Малий Жан-Поль виріс, як сам писав, хлопчиком вкрай зіпсованим надміром піклування, але якийсь внутрішній опір зробив його змалку гіперкритичним до близьких і далеких людей, змушував гостро відчувати фальш навіть там, де вона була природним перебільшенням щирих почуттів. Сартр не терпів фальші та блазнювання майже так, як не терпів фізичного бруду. Утім, він по-справжньому любив своїх близьких. Пізніше Сартр показуватиме будь-кого з людей у своїх творах саме гостро критично.

З дитинства Ж.-П. Сартр був жадібним читачем, чудово знав не лише класичну філософію від Аристотеля до Гегеля, але й праці Анрі Бергсона, Зигмунда Фрейда. Навчався з відомими пізніше мислителями Раймоном Ароном, Жоржем Кангілемом (G. Canguilhem), Морісом Мерло-Понті; особливо подружився з Полем Нізаном (котрий загинув у 35 років, щойно почалася Друга світова війна). У студентський період зустрів і Сімону де Бовуар (Simone de Beauvoir, 1908-1986) — одну з кращих учениць Еколь Нормаль, котра в майбутньому стала відомим філософом — основоположницею новітнього фемінізму — та подругою й вірною соратницею Сартра до кінця його днів (їхнє подружжя було неофіційним шлюбом, однак тривало все життя).

У листопаді 1929 р. Ж.-П. Сартр був призначений на посаду викладача філософії в ліцеї Гавра, потім працював у різних містах — у Лані, Нейї, Парижі, рік перебував у Берліні як стажер (1933-1934). Тут відкрив для себе філософію Е. Гуссерля. Перші філософські праці Сартра («Уява» 1936; «Трансцендентність Его» 1937; «Начерк

теорії емоцій» 1939; «Уявне» 1940) чимало зобов'язані гуссерліанській феноменології. У своїх ранніх філософських працях Сартр зосереджувався на природі емоцій, уяви та загалом природі особистості. Крім Гуссерля, на нього вплинули також Гегель, Маркс, Гайдеггер. Із французьких мислителів у формуванні його поглядів важливими були Рене Декарт (Сартр створив власну оригінальну інтерпретацію картезіанського *cogito*) та Анрі Бергсон. Спеціалісти з філософії відзначають також вплив на Сартра ідей С. К'еркегора.

Окрім філософської ерудиції, Ж.-П. Сартр накопичив чималий досвід читання світової літературної класики: у коло його улюблених авторів входили Гюго і Флобер, Бальзак і Стендаль, Пруст і Жан Жіроду. Пізніше він відкрив для себе американську літературу (Дж. Дос Пассос, Гемінгвей, Фолкнер) та Дж. Джойса. Перші літературні спроби Сартра почалися ще в дитинстві, а в середині 1920-х з'явилися перші публікації, серед яких біографи виділяють роман «Поразка» (1927), де автор показав себе в образі Ніцше, та п'єси 1930-х рр. — «Епітемей», «У мене буде гарний похорон». Перший по-справжньому зрілий художній твір Сартра — роман «Нудота» — опубліковано в 1938 р. За ним з'явилася збірка новел «Мур» («Le Mur», 1939).

На початку Другої світової війни Ж.-П. Сартр був мобілізований і проходив службу в метеочастині на сході Франції. Водночас вів щоденні записи — «Щоденники дивної війни» (1939-1940, опубл. 1983), де фіксував не лише суспільно-політичні події, а й «пригоди» власної думки. У 1940 р. Сартр потрапив у полон; через рік він зміг звільнитися з табору військовополонених, використав-ятворив гурток «Соціалізм і свобода», увійшов у Національний комітет письменників, крім того викладав у лицей Кондорсе та чимало писав. Упродовж воєнних років до нього прийшло широке й цілком заслужене визнання як до одного з найяскравіших представників ідей Опору: 1943 року опублікована філософська праця «Буття і Ніщо» (згодом її називатимуть «Євангелієм» атеїстичного екзистенціалізму); відбулися постановки п'єс «Мухи» («Les Mouches», 1943) та «За зачиненими дверима» («Huis clos», 1944).

Щоправда, сучасник Сартра французький мислитель Владімір Янкелевич вважав, що філософема свободи, котру тоді відстоював Сартр, була призначена компенсувати його неучасть у збройній

боротьбі проти фашистів. За такою точкою зору проглядається надто прямолінійне уявлення про «ангажованість» (участь у політичних та суспільних справах), як пізніше назве таку позицію сам Сартр. Його власна «ангажованість» проявлялася головним чином у писанні книг, есеїв, п'єс, у безперервному розмірковуванні над засадничими проблемами людського існування. Для нього «фізичний» та «метафізичний» смисли свободи були нерозривними. Не випадково він стверджував у статті «Республіка мовчання» (1944): «Ніколи ми не були такі вільні, як у часи німецької окупації».

У кінці війни Сартр залишив викладання, разом із Сімоною де Бовуар та Морісом Мерло-Понті заснував журнал «Les Temps modernes» («Ла тан модерн» / «Нові часи», 1945), котрий став важливим органом лівої інтелігенції. Сартр виступав як прихильник миру на Віденському конгресі народів на захист миру (1952 р.), а в наступному році був обраний членом Всесвітньої Ради Миру²⁸² — громадської організації, якою фактично керували комуністи, а фінансування надходило з СРСР.

У 1956 р. редакція журналу «Les Temps modernes» на чолі із Ж.-П. Сартром, на відміну від А. Камю, дистанціювалася від ідеї «французького Алжиру» і підтримала прагнення алжирців до незалежності. Сартр послідовно виступав за право націй на самовизначення. Редакцію часопису п'ять разів захоплювали французькі бойовики-націоналісти. Після неодноразових погроз вони врешті-решт підірвали Сартрову квартиру в центрі Парижа. Письменник неодноразово виступав також проти тортур, аналізував насильство як проблему, що роз'їдає сучасний світ, немов гангрена.

У 1950-ті роки Ж.-П. Сартр став ключовою постаттю так званого «атеїстичного» екзистенціалізму у Франції. Атеїзм Сартра полягав в етичному запереченні Бога: стверджуючи, що аргументи за і проти існування Бога рівні, він одночасно твердив, що визнати Бога означає обмежити людську свободу, тобто масштаб відповідальності людини. Письменник не лише переконував своїх читачів не ухилятися від відповідальності, а й усе більше укріплювався у своїй власній «ангажованості». Він уважно читав К. Маркса, вважав марксизм «неперехідною філософією». Однак його стосунки із

²⁸² Інша назва — Світова Рада Миру / World Peace Council. Див.: https://en.wikipedia.org/wiki/World_Peace_Council (доступ: 09.08.2022).

французькою компартією, де переважали сталіністи, розвивалися неоднозначно. Офіційно Сартр ніколи не був членом компартії, написав статтю із засудженням творців ГУЛАГу. Однак поїздка до СРСР у 1954 р. налаштувала його на позитивну оцінку радянського ладу, де, здавалося, назрівали важливі політичні зміни (Сартр навіть погодився стати віце-президентом асоціації «Франція — СРСР»), але після вторгнення радянських військ до Угорщини в 1956 році розпочав критику догматичного марксизму (праця «Критика діалектичного розуму», 1956). Після розгрому Празької весни у серпні 1968 року Сартр цілком порвав стосунки із французькою компартією. Тим не менше його «ангажованість» постійно зростала, час від часу набуваючи виразного політичного характеру. Хоча в одному з інтерв'ю Сартр сказав: «Ангажованість і політика — речі, котрі слід розрізняти, не завжди чітко, але все ж розрізняти».

Ж.-П. Сартр був активним прихильником кубинської революції 1959 року, як і чимало представників лівої та ліберальної інтелігенції на Заході. У 1960 р. він написав про Кубу 16 статей, опублікованих у Франції; спільний заголовок — «Ураган на цукор». У цей час філософ співпрацював із кубинською агенцією новин «Пренса Латина». Однак у 1971 р. відбувся розрив Сартра із Фіделем Кастро через «справу Падиля» (коли кубинський поет Еберто Падиля потрапив у тюрму за критику режиму кубинського диктатора).

Ж.-П. Сартр брав активну участь у Трибуналі Рассела (Russell Tribunal²⁸³); у 1967 р. Міжнародний трибунал провів два своїх засідання — у Стокгольмі та Роскилді, де Сартр виголосив свою промову про геноцид, привівши приклади і з французької політики в Алжирі.

Упродовж багатьох років політичні орієнтації Ж.-П. Сартра змінювалися, однак залишалися лівими, і завжди він відстоював права людини. Постійно брав участь у демократичних акціях — протестах проти Алжирської війни, проти придушення угорського повстання 1956 року, В'єтнамської війни, окупації Чехословаччини у 1968 році, придушення дисидентського руху в СРСР. Одного разу, коли Сартра затримала поліція під час протестної акції, це

²⁸³ Також відомий як Міжнародний трибунал військових злочинів, Трибунал Рассела-Сартра або Трибунал Стокгольма, був приватним народним судовим розглядом, організованим у 1966 році британським філософом, лауреатом Нобелівської премії Бертраном Расселом, який залучив до роботи цієї організації Сартра, щоб розслідувати військові злочини, здійснені у В'єтнамі.

викликало обурення студентства. Коли про це дізнався французький президент Шарль де Голь, він наказав випустити філософа, сказавши: «Франція Вольтерів не ув'язнює».

Разом із тим у цей період Сартрового життя (1960-ті рр.) розрізнення правих та лівих ідей у його свідомості було найменш чітким. У 1968 році він підтримав маоїстів, солідаризувався із протестами студентства під час «молодіжної революції», зустрічався з лідером «нових лівих» Даніелем Кон-Бендитом, виголосив промову в Сорбонні. Сартр став символом молодіжної революції у Франції в 1968 р., оскільки бунтівні студенти, захопивши Сорбонну, впустили для переговорів лише Сартра. Крім того, він різко виступав проти колоніалізму під час війн в Індокитаї, Алжирі, В'єтнамі, під час кубинської революції. Не всі політичні акції, у яких брав участь Сартр, мали високу підтримку західних лібералів — дехто з них звинувачував філософа у симпатіях до тоталітаризму. Однак варто визнати, що Сартр завжди був щирим і сміливим у своїх політичних переконаннях та виступах, не захищав від розвінчання ні «правих», ні «лівих» ілюзій. Захищаючи самого Сартра від докорів у політичній «негнучкості», один із його сучасників іронічно зауважив: «Справді, яка безжальна вимога — щоб людина визнала свою свободу!». У цій характеристиці чимало правди: «гіперідеологізм» Сартра у 1960-х роках — нова для нього форма філософського досвіду та нова ситуація свободи. У 1970 р. він навіть брав участь у страйках робітників заводу «Рено».

Письменницька діяльність Ж.-П. Сартра у цей період була дуже активною. У 1964 р. він опублікував автобіографічну книгу «Слова», в якій розповів про своє дитинство та прихід у літературу. Поява цієї книги передувала присудженню письменникові кількома місяцями пізніше Нобелівської премії, від якої він відмовився, мотивуючи відмову тим, що не хоче бути «закріпленим ні за західним, ні за східним блоком» (він не схвалював політичних симпатій членів Нобелівського комітету, їхньої політики ідеологічного протистояння з Радянським Союзом). Сартр заявив про своє небажання бути чим-небудь зобов'язаним будь-якій соціальній інституції. У тому ж році оголосив про свою відмову від літературної діяльності, назвавши літературу сурогатом дійсного перетворення світу. Однак назавжди від літератури не відмовився: у 1970-ті рр.

почав нову довготривалу роботу над книгою «Ідіот у сім'ї» (про Флобера). 1973 р. заснував газету «Ліберасьйон»; тривалій співпраці з нею перешкодила хвороба (перенісши інсульт, Сартр почувався погано).

1980 року письменник помер. В останню путь його проводжало близько 50 000 людей, які стихійно зібралися на вулицях, де проходила похоронна процесія.

Літературна та філософська спадщина Ж.-П. Сартра чимала й різноманітна. Крім відомих філософських праць (окрім названих, варто згадати «Питання методу» 1969), він є автором романів («Поразка», 1927; «Нудота», 1938; трилогія «Дороги свободи», 1945-1949); п'єс (їх більше десятка; датуються роками від 1930-го до 1959-го; найвідоміші, крім названих, — «Мертві без поховання» 1946, «Брудні руки» 1948, «Диявол і Господь Бог» 1948-1951, «Некрасов» 1956, «Самітники Альтони» 1959-1960); новел (збірка «Мур» 1939); літературно-критичних есеїв та біографічних книг «Ситуації. I-X» (1947-1975), «Бодлер» (1947), «Що таке література?» (1948), «Святий Жене, комедіант і мученик» (1952), «Ідіот у родині» (1971-1972), «Театр ситуацій» (1973); автобіографічної книги «Слова» (1964); політичних трактатів та збірок «Міркування з єврейського питання» (1946), «Бесіди про політику» (1949), «Справа Анрі Мартена» (1953), «Ми маємо право бунтувати» (1974) тощо.

Ж.-П. Сартра вважають тим, хто зміг, як Вольтер чи Андре Жід, тісно поєднати філософію й літературу. Разом із тим цей зв'язок сприймається найчастіше як односпрямований: роман чи драма для Сартра, мовляв, — лише спосіб ілюстрування філософських тез чи можливість викласти свої ідеї в доступній для ширшого загалу формі. Насправді в екзистенціалізмі співвідношення між різними видами інтелектуальної діяльності особливе. Роман, драма, літературно-критичний есей — усе це форми філософствування, поза якими справжня рефлексія для письменника не існує. Екзистенціалізм — глибоко специфічне філософське явище саме завдяки своїй закоріненості у художню творчість, що не завжди є очевидним для тих, хто заперечує системність думки Сартра та його послідовників. Сартрівська літературно-філософська спадщина містить чимало на позір знайомих понять, інтерпретованих по-новому і своєрідно поєднаних у єдине ціле. Завданням Сартра як літерато-

ра й філософа завжди було показати загальне у вияві окремого, через конкретний людський досвід.

Історія створення роману «Нудота» («La Nausée», 1938) може бути прикладом формування й становлення особливої сартрівської філософської категорії. Сартр спробував викласти свою концепцію існування у формі есею, а вийшов роман, заголовком якого стало особливе поняття — «нудота». Першим варіантом назви було інше поняття, добре відоме зі класичної літератури (романтичної доби) — «Меланхолія». Сартр підкреслив натуралістичний, фізичний, а не алегоричний (у розумінні німецького художника Альбрехта Дюрера, автора гравюри «Меланхолія», 1514) характер показаного ним явища. У романі все ніби ґрунтоване на літературній традиції — і все інакше, змінене.

На перший погляд, перед читачем роман-щоденник — жанр, особливо поширений в епоху Просвітництва. Не без впливу англійця Лоренса Стерна Сартр грається в зачині роману (короткий вступний розділ під назвою «Аркуш без дати») прийомом «знайдено справжній рукопис»: пропуск у тексті, нечітко написані, нерозбірливі слова, «примітки», перші абзаци як заувага «Від видавництва» тощо. Автор ніби й не відступає від традицій роману, стилізованого під щоденник, однак враження від незвичного тексту все посилюється. На початку персонаж-оповідач Антуан Рокантен, на подобу авторам класичних літературних романів-щоденників, ставить собі за мету вести записи, «*щоб доскіпатися до суті*» (у перекладі Владислава Борсука)²⁸⁴. У той же час, фіксуєчи не «історію» / події, а досить вибірккові й химерні спостереження головного героя й оповідача (наприклад, як дітлахи кидають камінці з берега), автор заперечує не тільки смисл побаченого, але й щоденникової форми як такої. «*Щоденника цікаво вести лише в тому разі, якщо*» — нібито записує Рокантен-оповідач. Послужливі «видавці» пояснюють, що на цьому текст вступу до записів уривається. А по суті — перед читачем смислова «антитеза»: особлива заперечлива позиція, пов'язана із виходом за межі «я», з осягненням «ситуації» — всепротяжної абсурдності світу.

²⁸⁴ Див. видання: Сартр Ж. П. Нудота. Мур. Слова / пер. з франц. В. Борсука та О. Жупанського; післям. Н. Білоцерківець. Київ: Основи, 1993. 464 с.

У своїх ранніх філософських працях Ж.-П. Сартр зосереджувався на психічній природі особистості; ці ж проблеми він розглядає й у своєму першому романі «Нудота»: фокусує зображення на емоціях, уяві, сприйманні оточення, очима свого героя показує свою глибинну відразу до буржуазного суспільства.

Уміщуючи персонажа в «ситуацію», як у своєрідну лабораторну колбу, Сартр деромантизує його — розвінчує романтичне кліше про «героя-бунтаря» або «зайву людину» у протиставленні до недосконалого суспільства; це кліше заважало би письменникові показати світ у його безжальній істинності. У той же час через протиставлення світові бувільських буржуа світу інтелектуала Антуана Рокантена можна вловити відгуки романтизму. Погляд Рокантена із Зеленого Горба на Бувіль навіває йому інші думки, ніж ті, що були у героя знаменитого французького романтика Ф. Р. де Шатобріана (роман «Ренé», 1802). Нудота, яку відчуває Рокантен, дозволяє йому зрозуміти і свою відірваність від світу буржуа, і приналежність до нього й до цілого людського роду. Сартр відводить погляд свого героя від звичних координат, від усього стереотипного — *«кори речей та подій»*. Нудота, яку переживає Рокантен, стирає межу між об'єктивним та суб'єктивним світом, зовнішнім та внутрішнім: *«Нудота не в мені: я почуваю її там, на тій стіні...»*. Миті нудоти загострюють усвідомлення порожнечі, котра панує у світі. Цей стан відчаю відкриває героєві абсурд існування, марноту історичних, соціальних, індивідуальних потуг щось у світі змінити — не випадковою є постійна паралель із російським вельможею часів Павла I, історичне дослідження про якого нібито пише Рокантен.

Втіленням людської несвободи виступають не лише обивателі Бувіля, байдужі до екзистенційних пошуків Рокантена, а й «гуманіст» Самоук, котрий вивчає світ у бібліотеці за книгами й енциклопедіями. Усе в його «каталогізованому» світі здається Роканте нові несправжнім, цитатним, запозиченим — фальшивим. За Сартром, гуманізм Самоука — антигуманізм, за ним приховується страх перед життям, творче та фізичне безсилля. Дискредитації цього персонажа — антипода Рокантена — слугує й гомосексуальний мотив, уведений в оповідь про Самоука. Симптоматично, що, зневажаючи тип людини, яку представляє Самоук, Рокантен не хоче

назвати себе «мізантропом» — не хоче «навішувати на себе ярлик». Справа не у відлюдкуватості чи мізантропії головного героя, а в тотальному відчуженні, яке є проблемою кожного індивіда з людської спільноти.

Розв'язка роману не віщує головному героєві нічого доброго, однак вносить промінь світла у його сіре існування: перед від'їздом із Бунвіля Рокантен слухає в кафе платівку з голосом негритянської співачки, яка надихає його силою жити й далі шукати сенс — у певні миті свого існування людина здатна наблизитися до смислу своєю творчістю. Життя володіє по-сартрівськи принциповою «відкритістю» і потребує певної завершеності. Антуан Рокантен, герой роману, який нічого не писав, окрім історичних нарисів і щоденника, у фіналі роману вирішив написати книжку, створити роман: *«Так. Книжку. Спочатку, звісно, буде нудна, втомлива праця, яка не увільнить мене ні від існування, ні од відчуття, що я існую. Але настане така мить, коли книжку буде завершено, все буде позаду, і тоді трохи ясного світла пролетить на моє минуле. І, може, в цьому світлі я дивитимусь на своє життя без відрази й огиди... і в минулому - лише в минулому - я прийму себе як блудного сина»*²⁸⁵.

Драматургія Ж.-П. Сартра — інтелектуальна, філософська, хоча й написана у різних жанрах, про різні часи та героїв. Серед невеликої кількості сартрівських п'єс є кілька камерних (одна з найбільш відомих — «За зачиненими дверима», 1944), але є й широкомасштабна квазіісторична драма «Диявол та Господь Бог» (1948, опубл. 1951); є політичний памфлет «Брудними руками» (1948) і сатирична комедія «Шаноблива повія» (1946) тощо. Одна з найвідоміших п'є написана на основі сюжету античного міфу про Ореста та Електру — п'єса «Мухи» (1943).

Уперше цей міф використали ще драматурги Стародавньої Греції — Есхіл та Софокл. Зі співвітчизників Сартра до нього зверталися класики Расін та Вольтер. Звернення митців до міфу про тиранію, помсту і провину в часи окупації Франції знаменне: через міфологеми драматург Сартр та постановники спектаклю (уперше п'єса поставлена в окупованому Парижі Шарлем Дюлленом, якому вона й присвячена у нинішніх виданнях) показували сучасність —

²⁸⁵ Див. у вказ. виданні, с. 182.

тираноборчий виклик і вияв непокори були актуальними. Діти царя Агамемнона спочатку показані невід'ємною частиною суспільства, у якому всі вчинки людини визначаються божественною волею. Тиранія богів підтримується земними тиранами; у ролі кривавого деспота виступає Егісф — убивця царя Агамемнона, котрий зайняв місце вбитого на троні та в постелі його дружини й убивці Клітемнестри. Скований страхом та нечистою совістю народ Аргоса виступає опорою тиранії.

Найпростіше розшифрування алегорії, закладеної у п'єсу давньогрецькою міфологемою: Егісф — це нацисти, що господарюють в окупованій країні; Клітемнестра — колабораціоністи (вішістський уряд маршала Петена), Орест — представник Руху Опору, Електра — представниця народних мас, що потайки співчують борцям із нацизмом, але хитаються в нерішучості та бояться справжньої дії, бо вона кривава й викличе помсту ериній... У такій «розшифровці» п'єси Сартра була своя правда, і французька публіка в 1943 році правомірно сприйняла п'єсу як маніфест Руху Опору — поруч із патріотичною лірикою Луї Арагона, Поля Елюара, антифашистською публіцистикою Франсуа Моріака та Антуана де Сент-Екзюпері тощо. Поза тим актуалізація стародавнього міфу була здійснена Сартром як усесвітня трагедія, зумовлена тим, що людська участь — повсякчас роздвоюватися між насильством та етикою, яка забороняє насильство.

Усе, що відбувається на сцені у п'єсі «Мухи», показує людину у вічній боротьбі зі земними та небесними тиранами (вони уособлені Егісфом та Юпітером). Тирані нав'язують жителям Аргоса порядок, що тримається на міцних основах: страх та почуття вини. Кривавий злочин (коли був убитий цар Агамемнон), про який жителі міста знали, але промовчали, зробив їх заручниками: вони змушені вважати вчинок убивці не просто особистою заслугою Егісфа, а державною доблестю. Пропагандистська машина, запущена диктатором, 15 років удовбує у вуха та мізки громадян почуття їхньої невинуватої вини та відповідальності. Розжирілі мухи — то докори совісті, які невідступно дошкуляють кожному. Егісф давно вже не могутній правитель, а змушений ховатися за маскою диктатора живий труп, який вселяє підданам страх, щоб вони не здогадалися, що стануть вільними, щойно зважаться звільнитися від

страху й вини. І достатньо, щоб юнак Орест підняв на тирана свій меч, як падає заведений Егісфом порядок.

Ж.-П. Сартр гранично загострив думку про те, що його сучасники заслужили своє рабське становище під окупацією (тобто у п'єси — диктатурою Егісфа), разом із тим вони — сила, якщо зрозуміють свою відповідальність. Впливає із п'єси ще й висновок про те, що незмінний нібито порядок тиранії — лише іграшка в руках Юпітера, знаряддя вищої волі (тобто міфології / ідеології, яка незмінно тяжіє над людськими умами і змушує підкорятися чужій волі). Егісфи приходять і щезають, а Юпітер зі своїми ериніями та мухами залишається. Це усвідомила Електра, коли прокинулася вранці після убивства вітчима та матері у храмі Аполлона, де сховалася разом із братом від помсти ериній.

На відміну від Есхілового Ореста, якого рятувала від мстивих ериній мудра богиня Афіна, Орестр у Ж.-П. Сартра бере на себе відповідальність за вчинене і покидає Аргос, залишивши сестру й усіх співгромадян на самоті зі своїм вибором. Драматург-екзистенціаліст показав, що народження свободи таїть у собі небезпеку її нового закріпачення. Коли Юпітер пропонує Орестові замінити Егісфа на спустілому троні, Орест уже знає, що це — пастка. Цей вчинок зробив би його заручником його підданих. Не дати урокові, який засвоєно одного разу, стати кодексом — і є правило свободи. Трагедія Ореста — у його самотності: у тому, що за ним не підуть такі ж вільні, як він, співвітчизники, навіть кохана Електра, а полетять мстиві еринії та мухи. Ідея п'єси в тому, що свобода загалом несе в собі важкі наслідки, за які кожен, хто вибрав свободу, відповідає сам. Сартр вносив у п'єсу ще й мотив відрази героя до влади. Зрештою, там були й особистісні мотиви, які виникли через власні сумніви Сартра, котрий пройшов на час створення п'єси нелегкі житейські випробування: війна, полон, повернення до Парижа, окупація тощо.

Однак актуальним змістом ця інтелектуальна п'єса не вичерпується — у ній є глибші пласти філософського конфлікту: обов'язок і мораль, злочин і жертва, помста і прощення, каяття та відповідальність, свобода й вибір тощо. Ці конфлікти будуть актуальними завжди в будь-якому суспільстві, адже повсякчас виникають нові виклики, які вимагають від людини вибирати між добром і злом, тиранією і свободою, ганьбою і честю тощо.

Великі прозові цикли Ж.-П. Сартра переважно залишилися незакінченими, як і останній філософський задум — книга «Критика діалектичного розуму» (її виданий 1960 року перший том не мав продовження). Сартр увесь час прагнув створити щось грандіозне; його філософський трактат «Буття і Ніщо» вражає не стільки своїм обсягом, скільки тим, що ця ґрунтовна праця написана в окупаційному 1943 р. учасником Руху Опору. Зрештою, важко назвати кращий філософський твір Сартра: чи це його дослідження про буття, чи скромна лекція «Екзистенціалізм — це гуманізм», прочитана 1946 року. Саме після її публікації захоплення Сартровим «екзистенціалізмом» стало серед західних інтелектуалів повальним.

Творчість Жана-Поля Сартра відбиває тенденцію усього двадцятого століття (тобто передусім тенденцію до інтелектуалізації художньої творчості) й тим, що у ній він звертався безпосередньо до особистості кількох культурних діячів, створивши кілька книг-біографій: Флобера, Жана Жана, Бодлера тощо. Увага до людини, її вчинків та її творінь пов'язана з бажанням Сартра пояснити епоху та від епохи повернутися знову до пояснення талановитої людини. Так чи інакше, наша сучасність позначена особистістю Сартра.

Переклади українською та видання творів Ж.-П. Сартра в Україні здійснені практично за часів незалежності. Перекладачами виступали Анатолій Перепада, Олег Жупанський, Владислав Борсук, Григорій Філіпчук, Леонід Кононович та ін.

Контрольні питання:

- Що означають головні постулати екзистенціалістської філософії?
- Як ви розумієте постулат «Екзистенція передує есенції / Існування передує сутності»?
- Чому праця Ж.-П. Сартра 1946 року називалася «Екзистенціалізм — це гуманізм»? Чи можна насправді поставити знак рівності між цими поняттями?
- Як вдавалося філософові Сартру поєднати літературну творчість із діяльністю філософа — мислителя, викладача, суспільного діяча?

- Чи є якийсь особливий літературний метод / напрям — «екзистенціалізм»?
- Чому роман, який утвердив літературну репутацію Ж.-П. Сартра, називається «Нудота»?
- Чому Ж.-П. Сартр використав у цьому романі прийом «знайдений рукопис»?
- Чому Ж.-П. Сартр показав кохану жінку головного героя Рокантена в романі «Нудота» лише мимохідь і, по суті, не розгорнув ні любовного сюжету, ні аналізу почуттів?
- Яке значення має мотив творчості у романі? У яких епізодах чи деталях бачимо, що означає творчість для головного героя?
- Що вирізняє індивідуальний стиль Сартра-письменника?
- Чим особливий конфлікт у його п'єсах? Приведіть конкретні приклади з того, що прочитали.
- Як використана у Ж.-П. Сартра антична міфологія у п'єсі «Мухи»?
- У чому суть алегорії у п'єсі «Мухи»? Чи доцільно використав автор цей тип образу — алегорію, яка має дуже давнє походження?
- У чому полягає сучасна актуальність роману «Нудота» та п'єси «Мухи» Ж.-П. Сартра?

Модерна доба у світлі утопій та антиутопій

1. Роман Г. Гессе «Гра в бісер» як метафора пізнання й самопізнання, ролі мистецтва й місії митця в сучасному світі

* Огляд творчого шляху письменника Г. Гессе. * «Інтелектуальний роман» (Т. Манн) «Гра в бісер» Г. Гессе у контексті модерної прози ХХ ст.: 1) Ідейно-художня структура роману «Гра в бісер». Двополюсність буття як основна ідея філософської концепції Гессе та основний стрижень конфлікту в його творах. 2) Притчеподібна сюжетна основа та дидактизм розв'язки. 3) Діалектика боротьби двох первнів у системі образів, у розвитку лейтмотивів. 4) Митець і мистецтво як опора існування світу в майбутньому — головна ідея «Гри в бісер». 5) Критика «фейлетонної епохи» — сатиричне зображення сучасного світу. 6) Ідилія та утопія як жанрові параметри художньої структури роману «Гра в бісер». * Закономірність успіху роману в період холодної війни та його сучасне прочитання.

Герман Гессе (Herman Hesse, 1877-1962) — видатний німецький письменник, лауреат Нобелівської премії 1946 року. Один із найвидатніших і найхімерніших митців ХХ століття, що показав світ і людство, яке збилося з дороги, бо людина скинула вузду традиційної моралі й тим самим втратила саму себе, ослаблену й нещасну.

Формально Г. Гессе належить двом літературам — німецькій і швейцарській, а духовно — усій європейській культурі, будучи пов'язаним із нею через традицію Гете, німецьких романтиків, Шопенгавера, Ніцше та ін. Він прожив у трагічному світі понад 80 років і понад 60 із них був присутнім у літературі ще від початку ХХ століття, багато пережив і побачив, добре знав своїх сучасників, але майже не писав про їхнє щоденне життя й турботи. Він — один із наймодерніших митців, і «будень, побут, клопіт» (І. Світличний), які постають у реалістичній літературі, його мало цікавили. У своїх найвідоміших книгах письменник підіймав створену ним дійсність до високих сфер духу, абстракції та узагальнення. Не випадково Нобелівської нагороди він удостоївся саме у повоєнному 1946 році,

коли все німецьке було, м'яко кажучи, не надто популярним. Проте його цілком заслужене визнання було пошануванням одного з найвидатніших авторів філософської прози й одного з оригінальних мислителів-гуманістів ХХ століття.

У нашому культурному просторі Г. Гессе став відомий порівняно недавно: його почали перекладати російською мовою у 1960-х роках, на хвилі лібералізації радянського культурного життя у добу хрущовської «відлиги», а трохи згодом з'явилися статті та монографії про нього (автори: А. Березіна, Є. Завадська, Д. Наливайко, Д. Затонський, Л. Каларашвілі, В. Д. Седельник, Н. С. Павлова та ін.). У кінці 1970-х з'явилися й українські переклади романів «Степовий Вовк» (ж. «Всесвіт», 1977, № 4, 5), «Гра в бісер» (Київ, 1983), «Сіддхартха» (ж. «Всесвіт», 1990, № 3), поезій (ж. «Всесвіт», 1984, № 12) тощо. Перекладали Гессе українською мовою Євген Попович, Ліна Костенко, Леонід Череватенко, Олекса Логвиненко, Петро Тимочко та ін.

Зміни у рецепції спадщини Г. Гессе на радянських теренах самі по собі можуть чимало пояснити у творчості цього видатного європейського модерніста — ідеаліста й романтика. Наприклад, у невеликій монографії Володимира Седельніка (1970), де йдеться про Гессе в контексті швейцарської літератури, автор не втомлювався повторювати, що письменник цей — реаліст. Мовляв, хоча й починав під впливом неоромантизму (1889-1902 — перший етап творчості), однак упродовж наступних (2-й — 1903-1916, 3-й — 1917-1927, 4-й — 1928-1968) став «критичним реалістом», причому якість цього «критичного реалізму» на кожному етапі була різною. Однак «у своїй основі художній метод Гессе продовжував залишатися реалістичним; на останньому етапі тенденції критичного реалізму зберігаються, але переводяться у відсторонено-метафізичну площину і зачіпають в основному лише сферу духовного вирождення буржуазії», — так тлумачився роман «Гра в бісер»²⁸⁶. Важко вигадати абсурдніше тлумачення, однак воно було в радянський час єдиним способом «протягнути», як верблюда крізь вушко голки, «буржуазного» митця через перепони радянської цензури. Значно глибшою була інтерпретація Дмитра Затонського (у моно-

²⁸⁶ Седельник В. Д. Герман Гессе и швейцарская литература. Москва: Высшая школа, 1970. С. 4.

графії «У наш час» 1979, російською мовою), до якої ще будемо повертатися.

Д. Затонський вважав провідним у світогляді Г. Гессе принцип антитези, пояснюючи прикладом із роману «Курортник» — словами самого письменника: «Якби я був музикантом, то міг би легко міг написати двоголосу мелодію, що складалася б із двох ліній, двох тональностей і нотних рядів, які відповідали б один одному, доповнювали б один одного, боролися б один з одним... Через те, що тільки в цьому й полягає для мене життя, в такому метанні між двома полюсами, у безперервному русі туди й сюди між двома основами світобудови. Я хотів би постійно із захопленням розкривати благословенну барвистість світу і так само постійно нагадувати, що в основі цієї барвистості лежить єдність; я хотів би постійно з'ясовувати, що прекрасне і потворне, світло і п'тьма, гріх і святість завжди тільки на одну мить постають як протилежності, що вони безперервно переходять одне в одне. ...Прихилити полюси буття один до одного, записати на папері двоголосся мелодії життя мені не вдається ніколи. І все-таки я буду йти за невиразним внутрішнім наказом і знову й знову зважуватися на такі спроби. Це і є та пружина, що рухає мій годинник»²⁸⁷. Отже, основа світогляду Г. Гессе, що відбилася в його художніх творах, — уявлення про двополюсність і єдність буття; це уявлення становить наріжний камінь китайської релігії й філософії — даосизму. Такий світогляд сформувався у європейця Гессе завдяки його родині.

Народився Герман Гессе у вюртемберзькому містечку Кальв неподалік від Тюбінгена, земля Баден-Вюртемберг на північ від кордону Німеччини зі Швейцарією та на схід від французького кордону. Ці землі здавна називають Швабією, у німецькій культурі вона пов'язана зі славетними іменами — передусім Фрідріха Гелдерліна та інших романтиків, поетів та філософів — Шеллінга, Гегеля, Шиллера. Столиця Швабії — Штутгарт; тут знаходиться й містечко Гайдельберг зі знаменитим університетом. Швабія — то мальовнича курортна місцевість Шварцвальд зі всесвітньо знаними ще у XIX столітті курортами (зокрема Баден-Баден), де побувало, починаючи з тих часів, чимало знаменитостей. Про це варто

²⁸⁷ Цит. за: Затонський Д. Герман Гессе: заперечення і ствердження // Вікно у світ. 1999. № 2 (5). С. 36-37.

пам'ятати, коли читаємо Гессе, тому що світ його творів — це передусім світ культури й мальовничої природи, поза конкретною історичною дійсністю. Корінням Гессе завжди був пов'язаний із землею свого дитинства, змальованою в багатьох його творах. Томас Манн не безпідставно назвав свого колегу «швабським ліриком та ідиліком», Поетом у «старому, радісному, вільному значенні» цього слова. Однак у такого кривого зв'язку із землею батьківщини був і зворотний бік — непрості, далекі від ідилії стосунки Гессе з родиною, земляками та співвітчизниками.

Інший зв'язок, який сформував письменника — духовний і містичний зв'язок із культурою Сходу — передусім Індією — був зумовлений тим, що Г. Гессе походив із родини проповідників-місіонерів, яка належала до пієтистської гілки лютеранської церкви (лат. *pietas* — «благочестя»; пієтизм — містична течія в лютеранстві, вірні якої сповідують самовдосконалення, аскетизм, містику і благочестя). В Індії народилася мати майбутнього письменника, оскільки дід по матері жив там із родиною довгі роки; батько письменника теж довгий час був місіонером на Далекому Сході. Уся індійсько-швабсько-швейцарська «географія», і природна, і літературно-музична, стала частиною духовного універсуму, в якому змалку жив Герман Гессе.

Варто врахувати, що в цьому універсумі важливі також імена Гете, Новаліса. Однак серед духовних учителів Г. Гессе називають і багатьох інших діячів культури: Е. Т. Гофмана, Жана-Поля Ріхтера, Ф. Достоевського, а також швейцарського історика Якоба Буркгарта (1818-1897), котрий став прообразом отця Якоба з монастиря Маріафельс, показаного в романі «Гра в бісер». Про своє формування Г. Гессе написав у 1946 р. так: «Три сильних чинники протягом усього мого життя впливали на моє виховання. Це християнський і цілком позанаціональний дух батьківського дому, читання давніх китайців і не в останню чергу вплив єдиного історика, якому я був відданий як вдячний учень, до якого ставився з довір'ям і пошаною, — Якоба Буркгарта»²⁸⁸.

Треба врахувати, що людиною релігійною у звичному сенсі цього слова Г. Гессе не був ніколи. До неоднозначної віри батьків-пієтистів (як пише Д. Затонський, ця віра «поєднувала в собі про-

²⁸⁸ Цит. за: Там само. С. 39.

тест проти лютерансько-цвінгліанського догматизму з вузькою, сектантською ортодоксією, таку собі поетичну романтику приправляла містикою, була по-народному єретичною і по-схимницьки самозаглибленою») він ще й від себе додав неоднозначне ставлення і понад усе цінував у вірі батьків її протестантську, радикально-критичну спрямованість.

Освіту майбутній письменник отримав спочатку домашню, а згодом у закритих пансіонатах та в Маульбронській духовній семінарії, куди його віддали батьки і звідки він у 15 років (у березні 1892 р.) утік, після чого чотири роки продовжувалося його вперте змагання з батьками, шкільними наставниками та оточенням за право самому визначати свою долю й обирати майбутній шлях. Кілька місяців після травня 1892 р. підліток перебував в установах для душевнохворих та для важких дітей. У біографічній книзі Бернгарда Целлера читаємо: «Із втечею з Маульбронна, що була наслідком афективного стану у вразливого, легко збуджуваного юнака з багатою уявою, почався час важких душевних конфліктів, котрі виразилися в нервових кризах, і пов'язаного з відчайдушною боротьбою за самоствердження, за захист власного «я». Рано усвідомлене поетичне покликання повставало проти незмінних релігійних традицій сім'ї та проти всемогутніх і неперевершених авторитетів, у чиєму оточенні юнак опинився»²⁸⁹. Сам Г. Гессе писав про це далеко пізніше: «Упродовж більш ніж чотири роки усі спроби вплинути на мене ні до чого не приводили, жодна школа не могла мене втримати, жодне навчання не було довгим. Будь-яка спроба зробити з мене придатну для суспільства людину не мала успіху, кілька разів усе закінчувалося ганьбою або скандалом, втечею або висилкою...»²⁹⁰.

У цьому поєдинку юний Г. Гессе дійшов до спроби самогубства, але таки відстояв себе. Писав він ще з дитинства; у дев'ять років вирішив, що буде письменником, однак перші спроби, відомі біографам, датуються 1889 роком (12 років). Пізніше, змінивши ряд професій та занять (наприклад, деякий час був учнем у майстерні баштових годинників), він кілька років служив учнем у тьобінген-

²⁸⁹ Целлер Б. Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций) / пер. с нем. и примеч. Евг. Нечепорука. Челябинск: Урал LTD, 1998. С. 37.

²⁹⁰ Там само.

ській книжковій крамниці, а з 1899 р. (у 22 роки) оселився у швейцарському Базелі, де вперше почав друкуватися. До 1903 р. був антикваром, чим і заробляв на життя. Здійснив кілька поїздок по Швейцарії та Італії. Не дивлячись на формальну незавершеність освіти, Г. Гессе був людиною енциклопедичних знань, які здобував переважно через самоосвіту й читання. Хоча у його знаннях виявлявся і певний дилетантизм, котрий проглядає у захопленнях тою чи іншою системою, концепцією тощо.

Послідовність видання найпомітніших творів Г. Гессе спонукає біографів ділити його тривалий творчий шлях на чотири періоди.

Перший період творчості, про який уже йшлося, — ранній, тобто з 1899 до 1904 р.: Г. Гессе оселяється в Базелі і починає самостійне життя. Цей період позначений впливами Ніцше, історика Якоба Буркгарта, художника-містика Альфреда Бекліна. Гессе друкує вірші і прозу — збірки «Романтичні пісні», «Час після півночі», «Посмертні твори і вірші Германа Лаушера» (1901, 1907). Вони позначені схильністю до стилізації та містифікацій, загалом характеризують письменника як неоромантика. У цих збірках виявилися настрої «втєчі в себе», обраності, самотності. Типово неоромантична проблематика притаманна й прозовим творам, зокрема повісті «Петер Каменцінд» (1904), де романтичний герой виступає жертвою бюргерської буденщини. Таким чином, творчість Гессе глибоко закорінена в німецькій романтичній традиції. Сам письменник пізніше свідчив: «Майже всі мої прозові твори — духовні біографії, не розповіді про події, перипетії й колізії, а, по суті, монологи, в котрих зображена одна-єдина особистість — та сама вигадана постать — з усіма її стосунками зі світом і власним «я»»²⁹¹.

Зовні життя Г. Гессе здавалося забезпеченим і стабільним. У 1903 р. він одружився з розумною й освіченою жінкою, трохи старшою за нього. Вони винайняли будинок у мальовничій місцевості. Народилося троє синів. Родина жила поза метушливим існуванням великого світу, ніби в ідилії. У тиші і спокої письменницька праця Гессе була досить продуктивною. Але ідилія була удава-

²⁹¹ Із нарису «Одна робоча ніч», написаного у час роботи над повістю «Нарцис та Гольдмунд» (1930). Цит. за: Затонский Д. В. В наше время: Книга о зарубежных литературах XX века. Москва: Советский писатель, 1979. С. 230-257.

ною. Внутрішній неспокій підривав її і врешті-решт знищив. Перший шлюб Г. Гессе розпався під час війни.

Другий період творчості — передвоєнний — теж позначений неоромантизмом, однак виявляє й чимало декадентських рис. У 1904 р. опубліковано автобіографічний роман (повість) «Петер Каменцінд», і з цього часу Г. Гессе став професійним письменником. Перший вияв неспокою — подорож до Індії, здійснена у 1911 році разом із другом-художником (її результат — книга нотаток «З Індії» 1913 р. та повість «Сіддхартха» («Siddhartha», 1922 р.). Індійська тематика, відголоси східної філософії надалі так чи інакше проймають усі наступні твори письменника.

Послідовно критикуючи європейську цивілізацію, Г. Гессе не схвалив ні Першу світову війну, ні Веймарську республіку (із цього приводу навіть вступив у публічну полеміку з Томасом Манном, з яким був у дружніх стосунках, але розійшовся в поглядах на політичні події; а от Ромен Роллан у ході Першої світової став його близьким другом, оскільки Гессе займав «непатріотичну», «ненімецьку» позицію). Через слабкий зір він не міг бути мобілізований, але війна була для нього величезним потрясінням.

У 1916-1917 рр. письменник пережив важку душевну кризу, навіть опинився на грані важкого психічного захворювання через сімейні проблеми та цькування, яке розгорнулося проти нього в німецькій пресі. «Зрадник», «безпринципна наволоч» — не найгірші лайки, котрими його засипали в листах та газетних публікаціях. А він працював у місії Червоного Хреста в Берліні, в організації допомоги військовополоненим, керував бібліотекою для в'язнів. Це виснажувало його сили й здоров'я. Смерть батька у 1916 р., психічна хвороба дружини, якій довелося лікуватися у спеціальному закладі, розлука з дітьми, які виховувалися в пансіонатах — усе це зробило Гессе самотнім та недужим.

У зв'язку із загрозою психічного зриву, у 1916-1917 рр. Г. Гессе лікувався у молодого психоаналітика, який був учнем К. Г. Юнга, а в 1920 р. познайомився зі самим Юнгом. Лікування не лише допомогло покращити здоров'я, а й стало поштовхом до зацікавлення письменника новітньою психологією. Саме у 1919 р. починається третій період його творчості — так званий «психоаналітичний» (до кінця 1930-х рр.). Найвідоміші твори цього періоду —

повісті «Деміан» (1919), «Сіддхартха» (1922), «Курортник» (1925), роман «Степовий вовк» («Der Steppenwolf», 1927) та повість «Нарцис і Гольдмунд» (1930), книга «Паломництво у Країну Сходу» (1932).

Після війни, у 1919 р., Г. Гессе остаточно оселився у Швейцарії, а в 1923-му прийняв швейцарське громадянство. Його аполітизм був насправді не байдужістю до суспільних проблем чи сліпотою щодо них, а духовно-релігійною формою світогляду. Двічі за своє життя Гессе активно втручався в події і за це ставав мішенню нападок провладної преси, щоби згодом стати ідолом бунтівливої молоді: у 1919 р., коли під псевдонімом видав повість «Деміан. Історія однієї юності», яка відобразила настрої розчарованого покоління, що його згодом назвуть «втраченим»; і в переддень та в роки Другої світової війни, коли допомагав утікачам із фашистської Німеччини.

У 1914 році молодий Г. Гессе не сприйняв шовіністичного чаду, який змусив багатьох європейців вітати Першу світову війну. Гессе ж публічно висловив свій наївний протест, за що жорстоко поплатився — щось схоже бачимо в долі героя його роману «Степовий вовк» Гаррі Галлера. Щодо Гітлера та фашистів у письменника теж ніколи не було жодних ілюзій, яким піддалися навіть деякі визначні його сучасники (як-от Кнут Гамсун або Джон Дос Пассос). Наприклад, відомо, що в 1931 р. Гессе відмовився стати членом Пруської академії мистецтв, а в листі до сестри писав: «Якщо Гітлер прийде до влади, ми, звичайно, остаточно втратимо все — не тільки гроші й безпеку, але й усе духовне, моральне»²⁹².

Останній етап творчості письменника — зріла й пізня творчість — включає роман «Гра в бісер» («Das Glasperlenspiel»), який було створено у 1930-1943 рр., та пізніші книги — збірки повістей, казок-притч, есеїв тощо. Вони варіюють теми як східної, так і європейської культури. Основна ідея у творчості Г. Гессе, яка є стрижнем і сюжетно-композиційної, й образної структури багатьох його творів, — та, що людська душа проходить шлях земних випробувань, внутрішнього дозрівання, на якому переживає постійні хитання між полюсами добра і зла, темряви й світла, святості та гріха. Подібна антитеза лежить і в основі «Гри в бісер». Головна метафора, котра є заголовком, означає збирання духовних фрагментів зі всієї культури людства, їхній синтез із метою витворення

²⁹² Там само.

вищої, релігійно сприйнятої духовності. За визначенням Наталії Гучинської, «у її сферах мистецтво стає наукою, а наука — мистецтвом. Об'єднання крайніх полюсів — математики й музики (математичних законів музики і музикальних — математики, магичні квадрати!) — відбувається через нанизування одна на одну науково-художніх асоціацій, що набувають форми музичної гармонії, яка вбирає в себе й індуїстську філософію, і християнську містику, й алхімію, і науковий психоаналіз»²⁹³.

Проблеми у творах Г. Гессе стосуються місця мистецтва в людському житті; його герої, як правило, — мислителі, музиканти, поети, художники, тобто митці. Романом про митця (нім. *Künstlerroman*) є, за великим рахунком, і «Гра в бісер», хоча її поетикальна природа складніша, ніж класична форма «роману виховання». На подобу тому, як герої-персонажі у Гессе становлять антиномічні пари, так усе розмаїття тематики й жанрів його прози підкоряється законові протиставних співвідношень, іноді навіть штучних, які ніби ілюструють спосіб існування світових ідей. Це робить Г. Гессе автором однієї безкінечної теми, представлені в паралельних одна одній парних варіаціях. Буття героїв розпадається на чітко усвідомлені автором сфери життя і смерті, духовного й фізичного, творення й розпаду, гріховного й благодатного, чуттєвого й раціонального.

Книга «Гра в бісер» імітує, на думку Д. Затонського, «щось середнє між життєм та історичним дослідженням» і складається із трьох ніби різнорідних (жанрово, сюжетно-композиційно, нараційно, стилістично), а насправді тісно спаяних частин: 1) «Гра в бісер. Спроба загальнозрозумілого вступу в її історію» — стилізований під історичне дослідження нарис історії фантастичної Гри в бісер, яка заміняє майбутньому людству всю духовно-мистецьку діяльність; оповідь належить історикові ХХІІ століття; обсягом вона невелика — якихось два з половиною десятки сторінок, але читати її складно, оскільки йдеться про вигадані події у фантастичному світі; 2) «Життєпис Йозефа Кнехта, Магістра Гри» — стилізована під «роман виховання» (*Bildungsroman*) оповідь, у центрі якої — головний герой, що досяг вершин у цій діяльності; 3) «Власні твори Йозефа Кнехта».

²⁹³ Гучинская Н. Герман Гессе на пути к духовному синтезу // Гессе Г. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1: пер. с нем. / вступ. ст., коммент. Н. Гучинской. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1994. С. 26.

Остання, третя частина (приблизно п'ята частка від обсягу роману), у свою чергу, складається з циклу віршів, нібито написаних Йозефом Кнехтом у шкільні та студентські роки (ix 13), та трьох повістей, теж нібито ним створених — життєписи «Чарівник», «Сповідник» та «Індійський життєпис». Сюжет та образна структура кожної зі вставних, тобто приписаних героєві повістей — досить екзотичних за місцем і часом дії — є прозорою аналогією до життєвої історії їхнього «автора» — Йозефа Кнехта. Конфліктний стрижень усіх чотирьох життєписів — суперечність між митцем (представником духовної еліти / пророком, провидцем) і загальною масою людей.

Головна дія «Гри в бісер» віднесена на сотні років у майбутнє від часу світових воєн і профанації духовності, цей час стилізований оповідач називає «*фейлетонною епохою*» — вона ж «*епоха духовної розхлябаності та безсоромності*». Дошкульна, хоча ніби й найвна, як на нинішній час, критика «фейлетонної епохи» подана у першій, вступній частині роману. На руїнах цієї епохи, — розповідає майбутній історик, — виникла та розвивалася Гра в бісер — спочатку проста й примітивна, а згодом усе складніша духовна діяльність, що зрештою поглинула всі інші духовні сфери та перетворилася у вишукане співвідношення структур і формул із різних наук та мистецтв заради досягнення спільного знаменника і єдиної мови людської культури.

Центром Гри стала провінція Касталія, покликана зберегти недоторканною інтелектуальну чесність та накопичені людством духовні багатства. Провінція вимагає від своїх громадян не тільки володіння навиками Гри, але й споглядальної зосередженості у медитаціях. Обов'язковою умовою життя касталійців є відмова від власності, від сім'ї, аскетизм та зневага до розкоші й матеріального комфорту. Такою є плата за готовність світу утримувати цю особливу республіку — усі її громадяни є вченими інтелектуалами, котрі до того ж покладають на себе обітницю не розвивати, а лише поглиблювати, класифікувати мистецтва й науки, оскільки вважають будь-який розвиток, а тим більше практичне застосування Гри втратою інтелектуальної чистоти. Касталійці становлять спільноту, яка схожа на чернечий орден, однак вони не служителі культу, а інтелектуальна еліта людства — митці й мислителі, які служать Грі за покликанням.

У процесі роботи над романом Г. Гессе все далі відсував від себе реальність, у якій перебував. Натомість усе наполегливіше проступали перегуки з романом Й. В. Гете «Роки мандрів Вільгельма Мейстера», з гетеанською ідеєю смерті та відродження Духу, що знайшла формулювання у вірші Гессе «Щаблі», включеному в роман. У 1934 році письменник перечитав третій варіант першої частини — «Спроба загальнозрозумілого вступу в її історію»²⁹⁴ [тобто історію Гри в бісер — Н. К.], яка писалася ще в часи перед приходом нацистів до влади. Рукопис вразив самого автора вагою передбачень — там майнула дата «1940-й» і йшла мова про десятиліття *«нестримного падіння Німеччини»*. В остаточному варіанті роману автор відступив від зображення реальної країни, зробив його загальнішим та абстрактнішим. Він творив не сатиру на конкретний час та владу, а філософську утопію про майбутнє людства, і йому було важливо сказати про загальнолюдські духовні цінності.

У головній сюжетній частині роману — «Життєписі магістра Гри Йозефа Кнехта» — ідеться про долю сироти, скромного учня, якого касталійські вчителі виховують справжнім лицарем духу Гри; він стає Магістром, досягнувши вершин авторитетної ієрархії інтелектуалів у привілейованій республіці Касталії, однак скоро добровільно відмовляється від цієї почесної посади, складає з себе обов'язки касталійського очільника та покидає провінцію, щоб добровільно виконувати скромні обов'язки домашнього вчителя поза нею. Йозеф Кнехт випадково гине у перші ж дні поза Касталією, але своєю жертвністю (він хотів завоювати повагу свого учня під час купання в холодному озері, що й коштувало йому життя) пробуджує в серці неслухняного підлітка повагу та почуття вини, які здатні перетворити його на іншу людину — совісну та відповідальну.

Важливішими за сюжет є зіставлення та дискусії між різними персонажами. Одна з таких опозиційних пар — двоє друзів-ровесників Плінію Дезиньйорі та Йозеф Кнехт. Вони зустрілися ще тоді, коли Йозеф був студентом, а нащадок патриціанського роду Плінію — вільним слухачем у касталійській вищій школі. Діти аристократів, як правило, здобували освіту у касталійських учителів, бо

²⁹⁴ Цит. за виданням: Гессе Г. Гра в бісер: Спроба опису життя магістра Гри Йозефа Кнехта разом з його творами: роман / пер. з нім. Євген Попович; вірші в пер. Ліни Костенко. Харків: Фоліо, 2020. 572 с. Український переклад здійснено в 1978 р.

ця освіта вважалася у всьому світі найпрестижнішою для спадкоємців елітних сімейств. Дуже швидко суперечки між двома учнями переростають у зіткнення двох світів і двох різних принципів існування. Ідеться про те, чи має право чистий Дух хоча б у якомусь місці світу бути плеканим у всій чистоті та недоторканності, поза практичним застосуванням та утилітарною користю, яку може приносити. Чи не перетвориться він у свою протилежність — антидуховність, якщо його позбавити таких привілеїв? Або, як наполягає Дезиньйорі, відірвана від життя духовність та інтелект висохнуть, перетворяться на чисту абстракцію, безсилу й жалюгідну примару Духу. Перемога в цій суперечці нібито належить Плінію — його опонент Кнехт врешті-решт відмовився служити чистому Духові, втіленому в касталійській Грі, і приїхав до нього-таки, до Дезиньйорі, випробувати себе на корисній у профанному світі ниві.

Але остаточна відповідь на питання, хто має рацію у суперечці двох героїв-опонентів, лежить поза життєписом Йозефа Кнехта, оскільки закінчують роман три інші життєписи, нібито написані ним. Вони прочитуються як три варіанти біографії однієї людини, котра могла би жити в різних історичних та суспільних умовах. Людини, що невтомно шукає істину — сенс життя, прагне бути досконалою. Конфлікт у романі має ту особливість, що в усій глибині він показаний через паралелі, де супротивники в дискусіях не заперечують один одного, а доповнюють, ідуть назустріч. Іншому, розширюючи власну позицію за рахунок розуміння правоти опонента. Нерозривна єдність буття (у термінології давніх китайських філософів — Дао) трактується як взаємодія неіснуючих одна без одної, частково збіжних протилежностей: світла точка в темному і темна у світлому колі — Інь і Янь, втілення чоловічого й жіночого первнів, видиху і вдиху, Неба й Землі.

У романі є й інші варіанти протистояння опонентів, які нагадують суперечку двох персонажів — Кнехта та Дезиньйорі. Власне, сказати, що в романі є головні і другорядні персонажі, було би неправильно: у розстановці введених у сюжетах фігур кожна по своєму важлива й доповнює інших, а їхні комбінації нагадують один і той самий орнамент у різних варіантах. Наприклад, у парі з Кнехтом показаний ще один його товариш — відданий касталієць Тегуляріус, ортодокс Гри в бісер, у дискусіях із яким Кнехт захи-

щає ширшу позицію і несподівано виявляється близьким до позиції Дезиньйорі.

На ранніх стадіях творення роману Г. Гессе протиставляв діяльну позицію в житті та споглядальну — *vita active versus vita contemplativa* (лат.). Перша з них освячена віками європейської традиції, друга знайшла втілення у традиціях Сходу — у філософії Індії, Китаю, Японії. Письменник не намагався дати готове рішення одвічного протистояння. Абсолютною істиною не є ні рішення Кнехта покинути Касталію — царство споглядального Духу, ні рішення Фамулоса (у вставній повісті «Сповідник») або Даси (в «Індійському життєписі») відмовитися від участі у житті профанного світу. Доступна кожному з героїв правда — часткова й неповна. Істина не дається жодному з них готовою — її доводиться осягнути, заплативши життям. Випробувати себе, щоби справитися з випробуванням. Глибокий драматизм книги Гессе полягає в тому, що різні істини проникають одна в одну, вони протилежні, але й нерозривні.

В алегоричному образі Касталії закладене двоїсте значення: з одного боку, Касталія протиставлена світові, що погруз у війнах та протиріччях, відділена від нього заслоною високого Духу; з іншого — Касталія без цього світу існувати не може, вона є його породженням і його частиною, а не втіленням його ідеалу. Касталія — штучне й безживне утворення, яке без цілого світу немислиме й непотрібне, — так говорить своєму учневі Кнехтові його вчитель отець Якоб, прообразом якого був швейцарський історик культури Якоб Буркгарт. Кнехт сприймає це як істину, адже неможливо не погодитись, що в бурях історії виявляється не лише її протилежність духовності та культури, але й їхнє джерело. Однак і позакастальський світ без Касталії вироджується та неминуче загине, — розуміє Кнехт; адже світ постійно балансує на тонкій грані загроженого існування, доки кастальська духовність застерігає його й утримує від безповоротних кроків до самознищення.

Сюжетний розвиток долі головного героя Кнехта йде не прямою лінією, а ніби по колу й приводить туди, звідки його життя почалося, — поза Касталію. Автор дав своєму героєві промовисте ім'я: «кнехт» означає в перекладі з німецької «слуга», так само як «фамулос» та «даса» в перекладі з латини та санскриту. Головний смисл життя цих персонажів — служіння вищій істині. Але це

може бути й служіння людям, служіння панові. А служіння передбачає вірність, яку кожен пан розуміє по-своєму. Не випадково люди, які оточують Кнехта та героїв інших життєписів, по-різному тлумачать вчинки цих «слуг». Для самого Г. Гессе ідея служіння високій істині була пов'язана з поняттями осяяння, пробудження. Людина може осягти істину, «пробудившись» у своєму суєтному житті, переживши потрясіння, яке робить неможливим повернення до колишнього існування.

Саме таке пробудження переживає Йозеф Кнехт, воно змушує його прийняти непросте рішення — залишити Касталію і свої високі обов'язки в ній, викликати нерозуміння, обурення, гнів своїх сподвижників проти себе. Пробудження до істини не веде на вершину визнання, а змушує ступити на важчий шлях випробувань, зробити особливе зусилля, подолати неабиякий спротив чи й ступити назустріч загибелі, — так показано в романі «Гра в бісер». Конфлікти в ньому свідчать, що обов'язок особистості полягає саме в такому важкому виборі. Як зізнався письменник у листі до свого видавця у січні 1933 року, він виявився «ненаситним європейцем», і це не дозволяло йому задовольнитися східною мудрістю споглядання та розчинення в гармонії світу.

Варто підкреслити актуальність роману «Гра в бісер» для свого часу (тобто коли роман було створено), яка мала особливий ґатунок, оскільки твір акумулював у собі ідеї модерністської культурної парадигми й підводив підсумок її розвитку в історії ХХ ст. Головна його метафора — Гра в бісер — втілює модерне мистецтво з його елітарністю, формальною вишуканістю, ескапізмом, претензією на вище призначення та протистояння профанному світові поза мистецтвом. Г. Гессе метафоризував мистецтво як духовну сутність, утопічну чисту ідею й духовну практику, протиставлену суспільно-історичному буттю, вивищену над ним. Але письменник тут же й критикував його неспроможність змінити світ або хоча б саму людину — навіть самого митця.

Метафора чистого мистецтва — царини Духу — у Г. Гессе відокремлена від ідеї Божественного, оскільки Гра в бісер показана як автономна й самодостатня діяльність, поза вищою Божественною волею; а митець бере на себе функції творця-деміурга особливих цінностей. Водночас мистецтво парадоксально вбирає в себе

функції релігії, її атрибути: наприклад, аскетизм служителів Грі схожий на аскетизм середньовічних європейських ченців чи буддійських монахів. Ідея аскетичного й самовідданого служіння Грі у Гессе явно походить від ідеї самовдосконалення й самопізнання, якими вони постають у східних філософських системах та практиках. Водночас вона має чимало спільного з ідеями європейських модерністів та особливо авангардистів, які пропагували «чисте» мистецтво, самодостатнє експериментаторство, формальне новаторство як вищі досягнення, як революційні завоювання культури.

Елітарність мистецтва, культ митця — служителя Духу — в романі «Гра в бісер» піддано критиці, однак і піднесено на п'єдестал. У протиставленні елітарного мистецтва прагматизмові сучасного світу Г. Гессе намагався знайти шляхи подолання трагічної прірви між генієм та масою, месією й народом, проте бачив лише поглиблення прірви, трагедію відчуження сучасного митця-інтелектуала.

Сам по собі роман «Гра в бісер» із точки зору його художньої структури є прикладом типово модерністської поетики, адже йому притаманні: 1) ускладнена структурно-композиційна форма, 2) багатопланова система опосередкування автора в нарації (але при тому авторська воля / ідея стоять за кожною деталлю, поворотом сюжету й розповіді), 3) антиномічний принцип розташування в художньому просторі роману образів-персонажів, кожен із яких уособлює певний аспект розвитку авторської ідеї, певну сторону 4) інтелектуального конфлікту. 5) Оповідь характеризується вишуканою стилізацією. Стиль оповіді є засобом формування певної цілісності умовного часопростору: у кожній частині стиль особливий, однак разом усі частини становлять складну споруду, скріплену точно виваженими зв'язками. 6) Ці зв'язки — через лейтмотиви, аналогії, контрасти-доповнення тощо — вибудовують складну й оригінальну архітектоніку роману, яка точно відповідає авторській ідеї. 7) У жанровому відношенні роман є новаторською компіляцією і трансформацією традиційних / канонічних жанрів (життєпис, іділія, трактат, утопія, «роман виховання»).

Підсумкова оцінка, яку дає авторка передмови й коментаторка Наталія Гучинська чотиритомному виданню перекладів із Г. Гессе у Санкт-Петербурзі, така: «Отже, проза, з якою буде знайомитись

читач, зовні строката й неоднорідна, тематика її хаотична, герої су-перечливі, місце й час подій вигадані або умовні, а європейські звичаї змішуються з азійськими. Автора цих творів легко звинувати в еkleктизмі, якби не притаманний їм єдиний духовний архетип, що перетворює багатоголосся у струнку музичну поліфонію [з рос.: «многоголосицу в многоголосие» — Н. К.], котра піддається гармонійному впорядкуванню»²⁹⁵. Тут варто зауважити: проза Г. Гессе лише на перший погляд строката й еkleктична. Насправді вона внутрішньо цілісна й навіть підвладна тенденції самоповторення, щό визнавав і сам письменник. У 1950-х рр., готуючи перевидання повісті «Нарцис і Гольдмунд», він писав: «Передусім мені впало у вічі, щό більшість моїх значних творів не створюють, усупереч видимості в момент роботи над ними, нових проблем та нових людських образів, як буває у справжніх майстрів, а лише варіюють кілька доступних мені проблем та типів, хоч і з нової життєвої позиції, із точки зору нового досвіду»²⁹⁶.

Це досить занижена самооцінка. Насправді своєю творчістю, зокрема й романом «Гра в бісер», Г. Гессе відкрив людству нові обрії. Щоправда, після цього роману великих творів він не написав. Публікував вірші і коротку прозу, статті та спогади. Усі наступні роки після Нобелівської нагороди письменник жив із другою дружиною Нінон Долбін у любові й злагоді, у домі на околиці села Монтаньйола поблизу Луганського озера (Швейцарія). Цей дім віддав у його розпорядження один заможний шанувальник. Тут хотіли побувати численні відвідувачі, однак на воротах садиби час від часу з'являлася табличка із проханням не турбувати, бо письменник продовжував працювати до кінця своїх днів. Щодня порався в садку, де сусіди звикли бачити його худу постать у вічному солом'яному брилі. Аж ніяк не був мізантропом, але не любив порожніх балачок і цікавих поглядів. Смерть письменника була легкою — він помер уві сні.

Спадщина Г. Гессе — «німецько-швейцарського регіоналіста» (Т. Манн) — після його смерті на деякий час потрапила у смугу шанобливого забуття. Справжнє визнання прийшло в кінці 1960-х рр.,

²⁹⁵ Гучинская Н. Герман Гессе на пути к духовному синтезу // Гессе Г. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1: пер. с нем. / вступ. ст., коммент. Н. Гучинской. Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1994. С. 29-30.

²⁹⁶ Цит. за: Затонский Д. В. Парадоксы Германа Гессе // Затонский Д. В. В наше время: Книга о зарубежных литературах XX века. Москва: Советский писатель, 1979. С. 230-257.

коли бунтівлива молодь зробила його своїм ідолом, захоплюючись східною культурою і критикуючи європейську цивілізацію; молодіжні бунти стали у кінці 1960-х виявом так званої «молодіжної революції», значення якої полягало передусім у переоцінці цінностей. Американські хіпі, а потім і їхні європейські послідовники відкрили для себе «Сіддхартху» — повість про споглядальну любов до людини (на фоні декорацій буддійської легенди). Пізніше надзвичайна популярність прийшла й до роману «Гра в бісер», який читається нині як заперечення воєн, цивілізації споживання, хижацького ставлення до природи та утилітаризму щодо духовних набутків культури.

Контрольні питання:

- З якими напрямками в мистецтві ХХ століття пов'язана творчість Г. Гессе?
- Які чинники та культурні традиції вплинули на формування цього письменника?
- Яким чином Г. Гессе познайомився із психоаналізом та як це вплинуло на його творчість?
- Як оцінював сам Г. Гессе свою ранню творчість у зрілі роки? Чому приписував собі творчі невдачі і самоповтори? Які були підстави для такої суворої самооцінки?
- У чому творчість Г. Гессе є типово модерністською?
- Що означає принцип антитези у стосунку до творчості Г. Гессе?
- До якого жанрового різновиду можна віднести роман «Гра в бісер»?
- Чому назва цього роману стала символічною? Що означає символ «гра в бісер» у початковому значенні (починаючи з буквального значення слів / коренів цього німецького слова, перекладеного як словосполучення) і яких значень набуває у тексті роману Г. Гессе?
- Чи має символ «гра в бісер», створений письменником Г. Гессе, продовження у подальшому розвитку мистецтва ХХ століття?
- У чому полягає «притчеподібність» цього роману?
- Як пов'язаний роман «Гра в бісер» із традицією утопії чи антиутопії?

- Що в романі «Гра в бісер» від східної філософії?
- Чому творчість Г. Гессе завоювала визнання не в міжвоєнний період, до якого вона фактично належить, а в пізніший час — у роки «холодної війни» та «молодіжної революції»?
- Чому Г. Гессе можна розглядати як ключову постать на зламі епох модернізму та постмодернізму?
- Чим роман «Гра в бісер» актуальний донині?

2. Джордж Орвелл та роман-антиутопія у літературі ХХ століття

* Традиція утопізму у світовій літературі та формування жанру роману-дистопії у ХХ ст. Класичні романи-дистопії Є. Замятіна, О. Гакслі, Дж. Орвелла. * Життєвий і творчий шлях письменника Дж. Орвелла. * Викриття радянської сталінської тиранії в алегоричній казці «Скотоферма» / «Animal Farm: A Fairy Story». * Роман «1984» як вершинний твір-антиутопія.

Утопія — дуже давній феномен світової суспільної думки і досить давній жанр: давньогрецький філософ Платон написав першу нині відому утопію (у вигляді трактата) ще до нашої ери. Основне значення поняття «утопія» — своєрідний міф про ідеальний соціальний устрій. Пов'язане з ним суєвір'я (марновірство) полягає в тому, що утопію вважають хоча й хибним, ілюзорним ідеалом, однак визнають за нею позитивну роль, котра нібито дає поживу думці та спонукає людей до дії (за словами польсько-швейцарського філософа Юзефа Бохеньського). Можливо, так воно і є, однак у світовій історії утопічні ідеї майже завжди відігравали найзловіснішу роль, стаючи спонукою чи підставою для небезпечних соціальних експериментів, а відтак масових убивств, насильства та інших злочинів, за допомогою яких їхні носії намагалися реалізувати утопію, запровадити в життя.

Роман-антиутопія (інша назва — «дистопія») як порівняно новий художній жанр посідає в сучасній світовій літературі помітне місце, хоча сформувався зовсім недавно — упродовж ХХ століття. Якщо історію літературно-філософської утопії дослідники вимірюють тисячоліттями (від Платона), то дистопія, котра виник-

ла ще в XVII ст. як антипод утопії (приклад — знамениті сатиричні твори Джонатана Свіфта), від середини XIX століття формувалася як самостійний жанровий різновид філософського роману, причому в англійській літературі така традиція була чи не найтривкішою та найактивнішою. Англійський історик Чед Волш у монографії «Від утопії до страхіть» побачив цей процес так: «Антиутопія, або перевернута утопія, була в XIX ст. незначним обрамленням утопічної продукції. Сьогодні вона стала домінантним типом, якщо вже не зробилася статистично переважальною»²⁹⁷.

Утопія й дистопія як літературні жанрові феномени вивчаються давно²⁹⁸, і думки дослідників щодо їхньої природи розходяться: одні вважають їх різновидами єдиного жанру, інші — виділяють в окремі жанрові форми, здебільшого відносячи до наукової фантастики. Однак із конкретних досліджень випливає, що фантастика в дистопії використовується вкрай рідко, як геть не обов'язковий прийом. Більшість літературознавців вважають класичними зразками дистопії трійку знаменитих романів — «Ми» Євгенія Замятіна (1920), «Чудовий новий світ» Олдоса Гакслі (1934) та «1984» Джорджа Орвелла (1948), серед основних ознак називаючи футурологічну спрямованість авторського задуму (твір має бути попередженням про небезпеку певних суспільних тенденцій у майбутньому розвитку людського суспільства: «Ікс попереджає», — як висловився Карел Чапек у безсмертній «Війні з саламандрами», 1935) та глобальний характер основного конфлікту (між людиною і тоталітарною державою).

Діалектична спорідненість утопії й дистопії (зрештою, між ними нема чіткої межі, а деякі твори є зразками синтезу, як-от «Сонячна машина» Володимира Винниченка, 1928) зумовлена не так еволюцією жанру, скільки тим, що їх «породжує та сама властивість людського розуму. Обидві візії — це витвори уяви, зумовлені критичним ставленням до дійсності. Проте цей критицизм живиться не так об'єктивними умовами, як суб'єктивними чинниками. Це означає, що важко провести чітку межу між утопією та дистопією.

²⁹⁷ Walsh, Ch. From Utopia to Nightmare. New York, Harper & Row, 1962. P. 14.

²⁹⁸ Ґрунтовну й розлогу статтю про формування літературного жанру дистопії, похідного від філософської утопії, написала у 1906 році Леся Українка. Див.: Українка, Леся. Утопія в белетристиці // Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Т. 7: Літературно-критичні та публіцистичні статті. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. С. 263-311.

Візія, що для одних є утопією, для інших може бути дистопією, і навпаки. <...> Одначе утопія — це щось більше, ніж просто вигадка, це — фікція несамодостатня. Вона потребує втілення в «дійсність». Проте тільки-но утопія починає втілюватися в життя, вона неодмінно набуває ознак дистопії чи принаймні евтопії», — пишуть сучасні дослідники-політологи²⁹⁹. Про соціально-політичний аспект утопій / антиутопій у філософському дискурсі ХХ ст. чимало писали відомі мислителі: Микола Бердяєв, Ганна Арендт, Андре Глюксман, представники франкфуртської школи, постструктуралісти та ін. Завдяки їм і був усвідомлений парадокс розвитку людської цивілізації: здійснення утопій настає через їхнє перетворення в антиутопії. Як сказав в одному інтерв'ю польський поет Збігнев Герберт, «починається з того, що хтось вигадує собі острів і там панує якийсь чудовий устрій, а закінчується в концентраційних таборах»³⁰⁰.

Прикметною рисою суспільної свідомості у ХХ ст. є крах утопізму. Однак упродовж усього століття й донині утопізм продовжує впливати на суспільну й наукову думку, методологію і технологію пізнання та практики. Про світоглядний і методологічний утопізм модерністських напрямків у мистецтві наразі пишуть чи не всі дослідники, які їх вивчають. У цьому сенсі переконливими виглядають висновки російського публіциста Бориса Гройса про те, що соціальний утопізм — неодмінна світоглядна риса тих митців, котрі схильні до авангардистських експериментів, і саме утопізм штовхає їх до зближення з революційними ідеологічними течіями — марксизмом тощо: «...з авангардної програми естетичної революції неминуче витікає програма революції політичної, котра повинна стати прелюдією до тотального космічного оновлення світу. І тут естетичний авангард опиняється у природній близькості до революційної ідеології типу марксистської...»³⁰¹.

Закономірно, що автором найбільш ранньої класичної антиутопії ХХ ст. став Є. Замятін — письменник, у творчості якого

²⁹⁹ Гарсаній Н., Кеннеді М. Між утопією та дистопією: лабільність націоналізму в Східній Європі: пер. з англ. // Сучасність. Київ, 1995. № 3. С. 148. Евтопія — нормативно бажана картина дійсності (на відміну від утопії — ідеальної картини).

³⁰⁰ Цит. за: Barańczak Stanisław. Nieporozumienia — okoliczności centralne // Literatura współczesna „źle obecna” w szkole: Antologia tekstów literackich i pomocniczych dla klas maturalnych / opracowała B. Chrzastowska. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo, 1991. S. 280.

³⁰¹ Гройс Б. Русский авангард по обе стороны чёрного квадрата // Вопросы философии. [Москва,] 1990. № 11. С. 69.

яскравий модерністський стиль спирався на тривкі засади російської реалістичної прози (варто згадати його ранні повісті «Повітве», «У чорта на болоті» та ін.). Бо жанр антиутопії є ще й реакцією на авангардистські проєкти та експерименти. Утопізм авангардистських творів, зокрема у 1920-ті рр., спонукає до висновку: найзухваліші мистецькі проєкти — просто дитячі іграшки на тлі суспільних утопій, втілюваних політиками, державними діячами, військовими, бюрократами.

Найграндіознішою реалізацією утопії виглядає нині історія Радянської імперії, про яку філософ Мераб Мамардашвілі зауважив: «...я сприймаю те, що відбулося з цією країною в результаті Жовтневої революції 17 року як вихід із часу, з історії і з життя; як метеор виходить із гравітаційного поля, так вийшла й вона, захоплена утопією, що прагне реалізуватися — адже утопії завжди реалізуються, це їхня визначальна властивість. <...> Після революції все життя стало ненормальним: це було свого роду колективне самогубство суспільства і держави. Сліди цього «випадання з життя» помітні й у літературі, і в соціальних процесах, всюди»³⁰². Однак, попереджав філософ, із факту руйнування утопічної суспільної системи, яку недавно пережили пострадянські країни, не варто робити передчасних і односторонніх висновків про подолання важливої перешкоди в суспільному мисленні — тяжіння до утопії. З іншого боку лунають голоси соціологів і політологів про небезпеку втратити утопію.

Реальність такої небезпеки, очевидно, й стримувала довгий час переорієнтацію інтелектуалів Заходу (вони довго не хотіли розпрощатися зі своїми ілюзіями щодо СРСР). Нинішня криза утопізму навряд чи є «крахом останнім і остаточним». На думку іншого філософа, «отрута [утопії — Н. К.] лишається в крові. <...> Утопізм є постійною і нездоланною спокусою людської думки, її негативним полюсом, зарядженим величезною, хоча й отруйною енергією»³⁰³. Тож у цьому сенсі у сформованого ХХ століттям жанру літературної дистопії / антиутопії попереду велике майбутнє і грандіозні завдання — розвінчувати небезпечні ілюзії.

³⁰² Мамардашвили М. Мысль под запретом: (Беседы с Анни Эпельбаум) // Вопросы философии. [Москва,] 1992. № 4. С. 71.

³⁰³ Флоровский Г. В. Метафизические предпосылки утопизма / предисл. В. В. Сербиненко // Вопросы философии. Москва, 1990. № 10. С. 83.

За своїми жанровими рисами класичні літературні дистопії в ідейному й поетикальному плані близькі. Показовим є міфологізований характер, якого набуває образ реальної державно-політичної системи під пером їхніх авторів. Це образ анонімної, безликої, підступної і зловісної сили, під тиском якої деформуються звичні уявлення й поняття, перевертаються з ніг на голову вартості, знецінюються аксіоми здорового глузду і традиційної моралі. Це сила абсурдно протиприродна й антигуманна. Абсурдність і надає їй обрисам фантастично-міфічного характеру — державна система представлена монстром, породженим абсурдною ідеєю і втілюючим її в життя. Чудовисько, що пожирає само себе...

Англійський прозаїк Джордж Орвелл, який, на думку відомого соціолога й літературознавця Вікторії Чалікової, за народженням належить першій половині ХХ ст., а за напрямком думок — другій, серед авторів антиутопій виявився найближчим до документальної літератури, тобто найпрозорливішим щодо реальності концтаборів (хоча й інші автори — Герберт Веллс, Олдос Гакслі, Карел Чапек — у наш час читаються не стільки як фантасти, скільки як пророки). Знаменитий роман Дж. Орвелла «1984», створений у період розгортання «холодної війни» на щойно згаслих попелищах Другої світової, донині вражає глибиною й масштабністю загальної картини тоталітарного суспільства і навіть точністю її деталей.

Дж. Орвелл добре знав роман Є. Замятіна «Ми» та «Сліпучу п'ятьму» Артура Кестлера³⁰⁴, мав правдиві відомості про політику республіканців та франкістів в Іспанії, нацистів у Німеччині та комуністів в СРСР. В есеї про Кестлера примітно, що Орвелл ставив два модуси існування літератури (фантастика і документальна «література концтаборів») на одну площину. Він сам майже не використовував прийомів наукової фантастики: наприклад, футурологічне «перенесення» подій у його романі несуттєве для досягнення філософської ідеї й соціального конфлікту, як і, до речі, у «Війні зі саламандрами» К. Чапека — воно умовне, майже випадкове (не важливо, про який, у реальному часовому вимірі, стрибок у майбутнє йдеться) і використане автором із метою узагальнення сучасних тенденцій розвитку цивілізації, а не передбачення майбутніх.

³⁰⁴ Див. його рецензії 1946-1948 рр.: «Артур Кестлер», «Рецензія на «Ми» Є. І. Замятіна».

Джордж Орвелл (George Orwell) — це псевдонім; справжнє ім'я письменника — Ерік Артур Блер (1903-1950); він прожив неповних 47 років і знаменитим став посмертно. Народився в бенгальському селі Мотіхарі на кордоні Індії з Непалом. У той час Індія була колонією Британської імперії, і батько майбутнього письменника, Річард Блер, служив в одному з департаментів колоніальної адміністрації від Великобританії. Мати письменника була дочкою французького торговця. Коли Ерікові виповнилося 8 років, його не без проблем влаштували у приватну підготовчу школу у графстві Сассекс в Англії. Через кілька років, проявивши неабиякі здібності в навчанні, хлопчик одержав стипендію для подальшого навчання в Ітоні — найпривілейованішій приватній школі Великобританії. Пізніше в есеї «Чому я пишу» Дж. Орвелл згадував, що вже у 5-6 років він твердо знав, що буде письменником, а в Ітоні визначилося коло його літературних пристрастей — Джонатан Свіфт, Лоренс Стерн, Джек Лондон.

Ерік Блер жив в аристократичній, але небагатій сім'ї; після закінчення навчання виїхав з Англії до її південно-східних колоній, як колись його батько й тисячі інших незаможних англійців. Він пішов на службу в імперську поліцію, спочатку працював в Індії, потім у Бірмі. У 1927 р., розчарувавшись в ідеалах і системі, якій служив, Е. Блер подав у відставку й повернувся до Англії, де поселився на Портобелло Роуд, у кварталі лондонської бідноти. Потім поїхав у Париж — осередок європейської богемі. Однак письменник провадив аж ніяк не богемне життя: жив у робочих кварталах і набирався досвіду та вражень, які пізніше заповнять його романи й численні есеї. Власне, мешкаючи в Лондоні чи Парижі, він уже писав, більш-менш періодично публікувався (першого — патріотичного — вірша опублікував у 1914 році), але заробляти цим на життя зміг лише з 1935 року. Тому й підробляв мийником посуду, репетитором, вчителем у бідній приватній школі. Із 1922 по 1927 рік, коли служив в Імперській поліції у Бірмі, на ґрунті вражень цих років написав книгу (роман) «Дні у Бірмі» (інший переклад — «Бірманські будні» / «Burmese Days»; опубл. 1934). 1933 року під псевдонімом Джордж Орвелл опублікував збірку нарисів «У злиднях Парижа та Лондона» («Down and Out in Paris and London», 1933). Святий Джордж — патрон Англії, Ор-

велл — невелика річечка на тихій англійській півночі. Так письменник став підписувати свої романи, що виходили після цього майже щороку. Тобто Ерік Артур Блер зрікся аристократичного походження і став уособлювати себе з англійським народом.

У творах 1930-х рр. сформувалася своєрідна творча індивідуальність письменника Дж. Орвелла: здебільшого його героєм є автор учорашній, про котрого розповідає набагато зріліший наратор, який чимало обміркував та переоцінив, але намагається бути безпристрасним. Погляд на себе збоку дозволяє дивитися іронічно, не послаблюючи при цьому драматизму оповіді, яка може перериватися афористичними узагальненнями, інтелектуальними діалогами тощо. В оповіданнях та романах 1920-1930-х рр. Е. Блер показує життя колоній, стосунки місцевих мешканців та колонізаторів, просякнуті ненавистю, страхом, зневагою.

У 1935-му було опубліковано роман «Дочка священника» («A Clergyman's Daughter») і ряд статей та есеїв із найрізноманітніших питань — політики, мистецтва, літератури. У тому ж 1935 р. письменник короткий час жив у сільській місцевості й одружився. Найцікавішою випадковою працею заради шматка хліба пізніше вважав працю у лондонській букіністичній крамниці. В оповіданні-нарисі «Спогади книгаря» (1935) зобразив цілу галерею покупців, майстерно подавши миттєво схоплені типи. У 1936 р. опублікував роман «Нехай цвіте аспідістра» («Keep the Aspidistra Flying», 1936). Тяжів до модерної англійської літератури; своїми улюбленими письменниками називав Дж. Джойса, Т. С. Еліота, Д. Г. Лоуренса — їхній вплив до певної міри відчувається в ранніх творах. Однак справжнім покликанням Блера-Орвелла стала не психологічна проза (белетристика), а публіцистика й алегорично-умовна проза. Про проблеми робітників та безробітних він написав у книзі «Дорога на Віган-Пірс» («The Road to Wigan Pier», 1937; опублікована Книжковим Клубом лівих).

Наприкінці 1936 р., коли в Іспанії почалася громадянська війна, Дж. Орвелл разом із дружиною Ейлін О'Шоннесі (Eileen Blair) вирушив в Іспанію як кореспондент Бі-бі-сі та лондонської газети «Обсервер». Іспанську республіку захищали від фашизму різні люди — від угорського комуніста Мате Залки до письменників Ернеста Гемінгвея (США) та Андре Мальро (Франція). Як прихильник

лейбористської партії, Орвелл приєднався до антисталіністської лівої організації ПОУМ (ісп. Partido Obrero de Unificación Marxista), котра діяла під прапором IV Інтернаціоналу, створеного Л. Троцьким. Переслідування троцькістів, що їх розпочала іспанська республіканська влада під тиском Москви, ледве не коштували англійському письменникові життя. Дж. Орвелл не знав, що для Сталіна в Іспанії точилося дві війни — другорядна війна проти фашизму і головна, таємна війна проти Троцького, за монопольний вплив на міжнародний комуністичний рух. Але молодий англієць прекрасно відчув фальш і брехню, несправедливість звинувачень, які висувалися проти чесних і хоробрих бійців інтернаціональних бригад; він із дружиною самі ледве не стали жертвами таємних розправ агентів НКВС (радянська служба безпеки) з політичними противниками сталіністів. Подружжю вдалося уникнути арешту (навіть випадкові арешти зазвичай закінчувалися розстрілами у в'язниці без суду і слідства) та втекти з Іспанії. У 1938 р. Дж. Орвелл видрукував книгу «Данина Каталонії» («Пам'яті Каталонії» / «Homage to Catalonia»), — одну з найяскравіших та найправдивіших розповідей про іспанську громадянську війну й один із перших лівих протестів проти сталінської нечистої політичної гри на міжнародній арені. Водночас Дж. Орвелл, як і ряд інших письменників із «лівими» поглядами, намагався розгадати таємницю московських судових процесів проти діячів старого, ленінського керівництва партії — на цих судах колись незламні більшовицькі вожді, духовно розчавлені в застінках НКВС, покійно каялися у шпигунстві, тероризмі й диверсіях.

Таким чином, громадянська війна в Іспанії стала етапною подією в житті англійського письменника. Він поїхав туди «лівим», як член незалежної лейбористської партії, а повернувся розчарованим у політиці скептиком. Чотири місяці пробув на арагонському фронті, був тяжко поранений і мало не потрапив у смертельну пастку. Крім книги «Пам'яті Каталонії», нові враження заповнили також роман «Переводячи подих» («Coming Up For Air», 1939). Дж. Орвелл побачив, що поразка республіканців в Іспанії була зумовлена не лише силою й міццю противника — іспанських фашистів, а й ідейною нетерпимістю, сектантством, схильністю відштовхувати й навіть переслідувати однопумців у лівих рядах. Він на власні очі побачив, що таке політичний терор.

Через те Дж. Орвелл відійшов від політики і, за його власним зізнанням, «не робив нічого, крім писання книг та вирощування курчат і овочів». Насправді під час Другої світової війни він працював на Бі-бі-сі, потім редактором літературного відділу в газеті, а наприкінці війни — англійським репортером у Європі (від різних видань). У 1944 році Ерік і Ейлін Блер всиновили одномісячного хлопчика, якого назвали Річардом. 29 березня 1945 р. під час операції дружина письменника померла. Втративши Ейлін, Дж. Орвелл із сином переселився на відлюдний острів на узбережжі Шотландії, де працював над книжками, майже ні з ким не спілкуючись. Тут він завершив роман «1984», опублікований у 1949 році. За три місяці до смерті встиг одружитися зі співробітницею Сонею Орвелл, яка стала його спадкоємицею. Помер письменник у січні 1950 р., у віці 46 років.

У 1940-ві рр. Дж. Орвелл опублікував низку збірок оповідань, есеїв та рецензій — «У череві Кита» (1940), «Критичні есеї» (1946), «Убивство слона» (1950) та ін. Він писав про свої літературні захоплення, вказуючи, що відійшов від впливу Герберта Веллса (у його спадщині є нарис «Веллс, Гітлер та всесвітня держава», 1941). У першій половині ХХ ст. Г. Веллсом були захоплені чимало англійців, знаменитий фантаст продовжував бути авторитетним ще й у роки Другої світової війни. Дж. Орвелл вважав цей вплив не лише застарілим, але й шкідливим, показавши, що Г. Веллс постійно протиставляє тверезомислячого науковця реакціонерові-романтику (ішлося про цикл воєнних нарисів Г. Веллса), тим самим намагається реставрувати минуле «старої доброї Англії» й утвердити як цінності порядок, планування, науку, заохочувану державою, — усе, на що спирався й Гітлер у політиці свого Третього райху. Зовні Дж. Орвелл ніби стояв осторонь громадського життя, але пером продовжував воювати проти небезпечних утопій.

Найпопулярніші твори Дж. Орвелла — його соціальні сатири про тоталітарну всесвітню загрозу: повість-притча «Скотоферма» («Animal Farm»³⁰⁵, 1945) та роман «1984» (1949). Тобто заперечення Г. Веллса водночас було продовженням міцно вкоріненої ним

³⁰⁵ Існують чимало варіантів перекладу цієї назви. Див. українські видання: Орвел, Джордж. Ферма «Рай для тварин»: небилія / пер. з англ. Юрій Шевчук // Весвіт. Київ, 1991. № 1. С. 75-112; Орвелл, Джордж. Колгосп тварин / пер. з англ. Юрій Шевчук. Київ: Видавництво О. Жупанського, 2015. 120 с.

літературної англійської традиції — алегоричної та науково-фантастичної прози. Ці дві книги Орвелла, написані в кінці його короткого життя, далися нелегко — письменник жив відлюдником, в аскетичних суворох умовах; через 7 місяців після публікації останнього роману Дж. Орвелл буквально згорів від туберкульозу.

Специфіка соціальної фантастики, яку творив Дж. Орвелл, у тому, що він звернувся безпосередньо до історичного досвіду тоталітарних переворотів та режимів у ХХ ст. Свої роздуми про підлеглість життя окремої людини інтересам держави, про пропагандистські парадокси та всесильну владу ідеологій, вироджених у догми, він вклав у ці найвідоміші свої книги, котрі зробили його одним із найчастіше згадуваних письменників ХХ століття — письменників-пророків.

У «Скотофермі» головний засіб зображення — традиційний прийом алегорії. Однак в алегоричні образи, створені Дж. Орвеллом, укладений актуальний політичний та соціально-історичний зміст, ґрунтований на досвіді не лише Заходу, європейських демократій, а й передусім Росії та суспільств, заражених новітньою комуністичною ідеологією. В образах різних домашніх тварин, які повстають проти жорстокого й недбайливого господаря та стають самостійними власниками ферми, показано виродження ідей суспільної рівності й свободи у найбрутальнішу форму диктатури, котра рано чи пізно призводить до нового витка політичної нестабільності — до неминучого соціального вибуху або деградації. Закінчується повість-алегорія знищенням ферми.

У романі «1984» ідеться про людство в майбутньому нібито 1984-му році (визначення історичного часу показане письменником як одна з головних проблем тоталітарного ладу). Дія відбувається в Лондоні, однак місто мало схоже на столицю англійської держави ХХ ст. (та й назви «Англія» немає). Люди живуть у політичному світі, де є лише три наддержави: Океанія, Євразія та Остазія. Світ перебуває цілком під владою тоталітаризму — влади анонімної й уособленої в образі Старшого Брата, котрий нібито є вождем радикальної єдиної Партії, від чийого імені Океанією (зі столицею в Лондоні, де живе головний герой Вінстон Сміт і відбуваються всі показані події) керують чотири Міністерства: Міністерство Любові, Міністерство Правди, Міністерство Добробуту та Міністерство

Миру. Насправді назви міністерств означають щось прямо протилежне їхній діяльності, однак про це жителі Океанії не сміють навіть думати, не те що говорити — панує жорсткий контроль за приватним життям більшості свідомих громадян країни, тобто всіх, здатних до інтелектуальної праці, крім так званих пролів (скорочене від «пролетаріат»). Проли використовуються як робоча худоба і живуть у вічній безпросвітній бідності, зате ними державні структури переймаються менше, ніж членами так званої Великої Партії (фактично партійці — це рядові інтелектуали, чийми зусиллями й існує державна структура та створюється, підтримується й поширюється інтелектуальний продукт — тоталітарна ідеологія).

Слово «проли» Дж. Орвелл узяв із «Залізної п'яти» Джека Лондона, однак уклав у нього протилежний смисл. Усе своє життя він бажав опуститися «донизу», стати своїм у світі людей фізичної праці, іноді говорив на «кокні» у товаристві снобів, «пив чай і пиво на пролетарський манір», за спогадами деяких його знайомих³⁰⁶. Про його щирі любов до простих людей свідчить добровільно взятий ним на себе в молодості хрест «злидаря та вигнанця... заради спокути колоніального гріха»³⁰⁷.

Отож, дія роману відбувається нібито в 1984 році у Лондоні, столиці Океанії. Вінстон Сміт, невисокий слабосилий чоловік тридцяти дев'яти років, збирається почати щоденник у старовинному товстому зошиті, нещодавно купленому в крамниці лахмітника. Якщо щоденник виявлять, Вінстона чекає смерть або двадцять п'ять років каторжного табору. У його кімнаті, як у будь-якому житловому або службовому приміщенні Лондона, у стіну вмонтований телеекран, цілодобово налаштований і на прийом, і на передачу. Поліція думок підслуховує кожне слово і спостерігає за кожним рухом. Всюди розклеєні плакати: величезне обличчя людини з густими чорними вусами, з очима, спрямованими прямо на глядача. Підпис свідчить: «*Старший Брат дивиться на тебе*»³⁰⁸.

³⁰⁶ Переклад за коментарем Вікторії Чаликової, за її посиланням: Morris S. Some Are More Equal than Others. In: Penguin New Writings, 1950, № 40, p. 97. Див.: Чаликова В. А., Недошивин В. Неизвестный Оруэлл: интервью. URL: http://orwell.ru/a_life/chalikova/russian/r_ngo (доступ: 14.09.2013). [Опубликовано: Иностранная литература. [Москва,] 1992. № 2. С. 215-225].

³⁰⁷ Переклад за коментарем В. Чаликової та її посиланням: Orwell G. The Road to Wigan Piers. London, 1937, p. 180. Див.: Чаликова В. А. Утопия и свобода: Эссе разных лет / сост. Г. Чаликова. Москва: Весть-ВИМО, 1994. 181 с.

³⁰⁸ Текст українського перекладу цитуємо за виданням: Орвелл, Джордж. 1984 / пер. з англ. Віктор Шовкун. Київ: Видавництво О. Жупанського, 2015. 312 с. (Сер. «Майстри світової прози»).

Вінстон хоче записати у щоденнику свої сумніви у правильності вчення Партії. Він не бачить в убогому житті, що оточує його, нічого схожого на ідеали, до яких прагне Партія. Він ненавидить Старшого Брата і не визнає гасел Партії *«Війна — це мир, свобода — це рабство, незнання — сила»*. Партія наказує вірити тільки їй, а не власним очам і вухам. Вінстон пише у щоденнику: *«Свобода — це можливість сказати, що двічі два дорівнює чотири»*. Він усвідомлює, що здійснює *«думкозлочин»*. Мислезлочинця неминуче чекає арешт, а потім його знищують, або, як прийнято говорити, *«розпилюють»*.

Вінстон працює у відділі документації в Міністерстві Правди, яке відає інформацією, освітою, дозвіллям і мистецтвами. Там вишукують і збирають друковані видання, котрі підлягають знищенню, заміні або переробці, якщо факти, які містяться в них, думки чи прогнози не співпадають із сьогоdnішніми. Історію вискоблюють, як старий пергамент, і пишуть наново стільки разів, скільки треба. Потім про стерте забувають, і нова брехня стає *«правдою»*.

Вінстон згадує про двохвилинку ненависті, яка проходила сьогодні у міністерстві. Об'єкт для ненависті незмінний: Голдстейн, у минулому один із керівників партії, котрий потім став на шлях контрреволюції, був засуджений до смерті і таємниче зник. Тепер він перший зрадник і відступник, винуватець усіх злочинів і шкідництв. Усі ненавидять Голдстейна, спростовують і висміюють його вчення, але вплив його ніскільки не слабшає: щодня ловлять шпигунів і шкідників, котрі нібито діють за його вазівками. Говорять, що він командує Братерством — підпільною армією ворогів Партії, говорять і про жахливу книгу, написану ним, — втілення усілякої ереси; у неї немає назви, її називають просто *«книга»*.

На зображення у романі *«1984»* стосунків держави Старшого Брата та її ворога № 1 Еммануеля Голдстейна, на думку коментаторів, вплинула високо поцінована Дж. Орвеллом брошура французького публіциста Бориса Суваріна *«Кошмар в СРСР»* (1937), у якій чимало уваги було приділено *«чорній магії»* сталінської пропаганди з її міфом про всюдисущого Л. Троцького. У політичних *«середньовічних»* судових процесах (як охрестив їх Б. Суварін) Троцький грав *«роль Диявола»*. Думка, що постать Диявола необхідна для тоталітарної ідеології, засвоєна Орвеллом задовго до написання

«1984». У його щоденнику є запис через три дні після вбивства Троцького: «Як же в Росії тепер без Троцького? Напевне, їм доведеться придумати йому заміну»³⁰⁹.

У розвитку сюжету в романі важливу роль відіграють стосунки Вінстона Сміта із двома іншими персонажами: любовний роман зі співробітницею Джулією та дружба з підступним високопоставленим чиновником О'Браєном. Саме О'Браєн грає роль змія-спокусника у розвиткові подальших подій: Вінстон і Джулія вчиняють «мислезлочини» (читають заборонену книгу Голдстейна, яку передає їм чиновник, ведуть крамольні розмови тощо) і переступають партійну заборону на любовні стосунки. Зрештою, їх заарештовують. Поліції все відомо, містер Чаррінгтон, у квартирі якого вони влаштували любовні побачення, виявився провокатором. Вінстона поміщають у в'язницю, потім перевозять до Міністерства Любові. Починаються кошмарні тортури. Спочатку ув'язненого піддають допитах наглядачі, які увесь час його б'ють — кулаками, ногами, палицями. Він кається в усіх гріхах, здійснених і нездійснених. Потім із ним працюють слідчі-партійці із так званої «вузької / внутрішньої» Партії; їхні багатогодинні допити ламають його сильніше, ніж кулаки наглядачів. Вінстон говорить і підписує все, що вимагають, зізнається в немислимих злочинах.

О'Браєн пояснює, що Вінстона мучать, щоб «вилікувати», тобто переробити його свідомість. Партії не потрібні слухняність або покірність: ворог повинен прийняти ідеї Партії щиро, розумом і серцем. О'Браєн переконає Вінстона, що дійсність існує лише у тлумаченні Партії: щό Партія вважає правдою, те і є правда. Вінстон повинен навчитися бачити дійсність очима Партії, йому потрібно перестати бути собою, а стати одним із «них». Перший етап О'Браєн називає навчанням, другий — розумінням. Він стверджує, що влада Партії вічна. Мета влади — сама влада, тобто влада над людьми і їхньою свідомістю, і полягає вона в тому, щоб заподіювати біль і принижувати. Партія створить світ страху, зради і мук — світ тих, що топчуть, — і розтоптаних. У цьому світі не буде інших почуттів, окрім страху, гніву, торжества над слабким і його

³⁰⁹ Переклад за коментарем В. Чалікової, за її посиланнями на чотиритомне видання публіцистики та мемуаристики Орвелла: *The Collected essays, journalism and letters of George Orwell*. London: Secker & Warburg, 1968. V. II. P. 368.

самоприниження, не буде іншої вірності, окрім партійної, не буде іншої любові, окрім любові до Старшого Брата. Сім'я стала додатком поліції думок, адже навіть дітей учать стежити за батьками і доносити на них. Доносять один на одного сусіди й товариші по службі, — Вінстон і до арешту це знав.

Вінстон пробує заперечувати. Він вважає, що цивілізацію, побудовану на страху і ненависті, чекає крах. Він вірить у силу людського духу. Вважає себе морально вищим за О'Браєна. Той вмикає запис їхньої розмови, коли Вінстон обіцяв красти, обманювати, вбивати. Потім О'Браєн велить йому роздягтися і поглянути в дзеркало: Вінстон бачить брудну, беззубу, змарнілу істоту. *«Якщо ви людина, то таке людство»*, — говорить йому О'Браєн. *«Я не зрадив Джулію»*, — заперечує йому Вінстон. Тоді його приводять у кімнату під номером сто один, до його обличчя наближають клітку з величезними голодними щурами. Для Вінстона це нестерпно. Він чує їхній виск, відчуває мерзотний запах, але він намертво прикріплений до крісла. Він усвідомлює, що є тільки одна людина, чийм тілом він може затулитися від щурів, і несамовито кричить: *«Джулію! Віддайте їм Джулію! Не мене!»*

В епілозі роману Вінстон щодня приходив у кафе «Під каштаном», дивиться на телеекран, п'є джин. Життя пішло з нього, його підтримує тільки алкоголь. Він бачився із Джулією, і кожен із них знає, що інший зрадив його. Тепер колишні коханці не відчувають нічого, крім взаємної неприязні. Лунають переможні фанфари: Океанія перемогла Євразію! Дивлячись на обличчя Старшого Брата, Вінстон бачить, що воно сповнене спокійною силою, а в чорних вусах ховається посмішка. Зцілення, про яке говорив О'Браєн, відбулося: Вінстон любить Старшого Брата.

У листі до свого видавця Фреда Ворбурга від 22 жовтня 1948 року Дж. Орвелл повідомив, що перша думка про цей роман виникла в нього у 1943 році. У записній книжці письменника не пізніше січня 1944 року записаний план книги під назвою «Остання людина в Європі». Це композиційна схема та ідейно-тематичний рубрикатор роману «1984». Там знаходимо поняття «новомова» та інші, які згодом постали в романі: брехлива пропаганда, проли, подвійний стандарт мислення, регуляція сексуального життя ідеологією, двохвилинка ненависті і т. ін. Партійні лозунги сформульо-

вані так, як вони увійшли в остаточний текст: «Війна — це мир», «Незнання — сила» тощо. Записні книжки зберігаються в орвеллівському архіві університетського коледжу в Лондоні.

За планом у книзі мало бути дві частини: перша — із шести, друга — із трьох розділів. У нотатках Орвелл позначив тематично-сюжетні лінії: самотність героя, якого мучить пам'ять, його стосунки з іншим героєм, із жінкою, із пролами. У цій же записній книжці є начерки роману «Живі й мертві» («Live and Dead»). Про задум великого роману у трьох частинах Орвелл повідомив в «Автобіографічній замітці» 1940 р. На основі аналізу цих джерел дослідники роблять висновки, що обидва сатиричні романи Орвелла («Скотоферма» та «1984») задумані практично одночасно, їх поєднують деякі теми — наприклад, тема «зрадженої революції». Це означає, що початково був єдиний задум твору, спрямованого проти радянського тоталітаризму. Отже, роман «1984» зовсім не був судомною реакцією творчої свідомості художника на загострення туберкульозу, як намагалися переконати опоненти Дж. Орвелла.

Початок роботи над текстом роману «1984» відносять до 1947 року — у кінці травня Дж. Орвелл повідомляв видавця про намір завершити чорновий варіант до жовтня, а на початку 1948 року подати готовий рукопис. Він писав і про жанр та форму книги: мовляв, це роман про майбутнє, тобто своєрідна фантазія, однак у формі реалістичного роману. Книга повинна легко читатися... У жовтні 1947-го чорновий варіант був закінчений, але робота перервалася через загострення туберкульозу. На Різдво Дж. Орвелла помістили у клініку Іст-Кілбрід (неподалік від Глазго), де він пробув сім місяців. 28 липня 1948 року письменник приїхав на острів Юра в Північному морі і продовжив інтенсивну роботу над романом. Восени його стан через важкі кліматичні й побутові умови різко погіршився, однак 22 жовтня 1948 року він повідомив Ф. Ворбурга, що книга буде готова в листопаді, і просив прислати друкарку. Із цим же проханням звертався до свого літературного агента Ч. Мура та до друга Джуліана Саймонса. Друкарку, яка би погодилася працювати у запропонованих важких умовах, знайти не вдалося; письменник передрукував рукописний текст сам, до того ж із-за численних поправок — двічі. У грудні видавець прочитав текст і просив дати йому назву (її в авторському рукописі не було; наразі вважа-

ється, що в остаточному варіанті Дж. Орвелл просто поставив у назву рік роботи над романом, помінявши місцями дві останні цифри). А в січні 1949 року Орвелла перевезли в Гренхем — приватний туберкульозний санаторій на півдні Англії.

Роман під назвою «1984» вийшов у світ 8 червня 1949 р. в Лондоні накладом 25 тис. примірників; 13 червня з'явився у Нью-Йорку. Миттєво розкуплений, він був перевиданий в Англії (50 тис. примірників) і США (360 тис. примірників) через рік. Із тих пір перевидавався сотні разів, перекладений 60 мовами, екранізований і телеекранізований. Публікації науково-критичної літератури про нього складають цілу бібліотеку.

У перших же рецензіях «1984» розцінили як найвище досягнення Дж. Орвелла, а в деяких — і всієї англійської літератури. Частина критиків (Джуліан Саймонс, Вероніка Веджвуд, Голо Манн) наполягали, що це не антиутопія (пророцтво про загрозливе майбутнє), а сатира на теперішнє, адже авторський пафос — не провіщення, а викриття тоталітаризму. Рецензенти «Дейлі воркер» назвали роман «пропагандистським памфлетом у дусі холодної війни». Вмираючий Орвелл був глибоко засмучений тим, що «права» преса вітала «1984» як сатиру на лейборизм, соціалізм і загалом лівий рух (рецензенти в «Економіст», «Волл-стріт джорнел», «Тайм», «Лайф»), а «ліві» поставилися до нього як до наклепу. Письменник намагався цьому заперечувати. Уже 16 червня телеграфно відповідав американському профспілковому діячеві Ф. Гансону на питання про ідейний смисл книги: «Мій роман не спрямований проти соціалізму або британської лейбористської партії (я за неї голосую), а проти тих спотворень централізованої економіки, котрим вона підлягає і котрі вже частково реалізовані в комунізмі та фашизмі. Я не певен, що суспільство такого типу обов'язково мусить виникнути, але певен (враховуючи, зрозуміло, що моя книга — сатира), що може бути щось на цей кшталт. Я переконаний також, що тоталітарна ідея живе у свідомості інтелектуалів усюди, і я намагався простежити цю ідею до логічного кінця. Дію книги я помістив в Англію, щоби підкреслити, що англословні нації нічим не кращі за інших і що тоталітаризм, якщо з ним не боротися, може перемогти повсюди»³¹⁰.

³¹⁰ The Collected essays, journalism and letters of George Orwell. London: Secker & Warburg, 1968. V. IV, p. 502.

Роман високо оцінили визначні представники західної культури: Дж. Орвелл отримав захоплені листи від Олдоса Гакслі, Бертрана Рассела, Джона Дос Пассоса. Серед американських рецензій на роман найбільш проникливою і глибокою виявилася стаття критика Лайонела Триллінга, в якій, зокрема, той писав: «Ми звикли думати, що тиранія проявляється лише в захисті приватної власності, що жадоба збагачення — джерело зла. Ми звикли вважати себе носіями волі й інтелекту, бачити в них суть гуманності. Однак Орвелл говорить нам, що остання у світі олігархічна революція буде здійснена не власниками, а людьми волі й інтелекту — новою аристократією бюрократів, спеціалістів, керівників профспілок, експертів суспільної думки, соціологів, учителів та профспілкових політиків. Уся культура останніх ста років учила нас розуміти економічний мотив як ірраціональний шлях до загибелі й шукати спасіння в раціональному плановому суспільстві. Орвелл запропонував подумати, чи не приведуть ці сили ще до гіршого. Не він перший поставив ці питання, але він перший розглянув їх з істинно ліберальних або радикальних позицій без будь-якого наміру відхилити ідею справедливого суспільства...»³¹¹.

Чому головного героя звать Вінстон Сміт? Вінстон — ім'я тодішнього прем'єр-міністра Англії (Черчілля), лідера ворожої Орвеллові консервативної партії, пов'язане з глибоким переворотом у світовідчутті письменника після радянсько-німецького пакту (так званий «пакт Молотова — Ріббентропа», 1939). У березні 1940 р. в есеї «Лев і єдинорог», викриваючи пацифістів, котрі думали, що «людині нічого не треба, крім спокою та безпеки», і не розуміли, що «людині хоча б іноді потрібні боротьба і самопожертва», Дж. Орвелл майже дослівно повторив першу промову Черчілля в ролі прем'єр-міністра: «Я не можу обіцяти вам нічого, крім крові, поту, сліз і тяжкої праці». В імені «останньої людини в Європі» читач повинен був відчутти відгук життя, де все — мир і війна — справжнє, а не сурогат напівмиру-напіввійни з умовним противником.

Британський письменник Джордж Орвелл проник у найглибшу суть тоталітаризму, надовго визначивши для читачів його мірила та характерні ознаки. Наразі складно уявити дискусію про обме-

³¹¹ За коментарем В. Чалікової та її посиланнями: Trilling L. *Speaking on Literature and Society*. Oxford, 1980, p. 254.

ження свободи слова, переписування історії чи втручання влади у приватне життя людей, у якій би не згадувався його блискучий роман «1984» як образ тоталітарного устрою. Очевидно, автор черпав натхнення в дійсності Радянського Союзу епохи сталінізму та, меншою мірою, гітлерівської Німеччини. Для своєї Океанії Орвелл узяв окремі негативні риси цих режимів та розвинув, викристалізував їх до такої міри, при якій режим став би непереможним навіть після смерті диктатора. Недаремно Старший Брат не має імені — його особа, по суті, не важлива, реальної людини за цим образом може взагалі не бути. Важливий культ вождя та страх перед диктатором.

Довести, що головним прототипом для Дж. Орвелла був СРСР, досить просто — автор залишив для цього чіткі маркери: пишновусий лідер, зображений на плакатах на кожній стіні, за портретними деталями більше схожий на Сталіна, ніж Гітлера; планова економіка зі трирічними планами прямо змальована з радянських п'ятирічок (Чотирирічний План гітлерівської Німеччини був разовий); прообразом головного опозиціонера та аналога Сатани в пантеоні Ангсоцу³¹² Еммануеля Голдстейна є, без сумніву, більшовицький вождь Лейба Троцький-Бронштейн, навіть за зовнішнім виглядом; подібною до цькування Троцького Сталіним є ідеологічна кампанія проти Голдстейна в Океанії. Поліція Думок подібна до НКВС: переслідує людей за антирежимні настрої, вдається до послуг сексотів та провокаторів. Попри цілком відмінну від історичної об'єктивності природу орвеллівського задуму показати тоталітарне майбутнє світу, у романі разюче точно відтворені навіть дрібні, побутові аспекти життя в СРСР за сталінських та й пізніших часів. Проте Лондон Орвелла — передусім узагальнений образ.

Те, що Дж. Орвелл показує нібито в Лондоні — столиці умовної Океанії, — читач переносить на все людство. Вінстон Сміт — узагальнений образ «маленької людини» в безнадійному протистоянні тоталітарному режимові, схожому як на нацистський, так і на більшовицький устрій. Заморочена абсурдними й безпросвітними буднями, пригнічена тотальним контролем і вишколена повсюдним страхом, людина в тоталітарній державі не знає достеменно навіть того, у якому часі живе — дата «1984» у щоденнику Сміта

³¹² Ангсоц — «англійський соціалізм» — ідеологія Океанії, що пародіює більшовизм; щоправда, ця паралель до радянської дійсності у романі не настільки чітка, як інші.

названа навмання. Мініправ (Міністерство Правди), змінюючи інформацію відповідно до потреб актуальної політичної ситуації, позбавляє людей можливості жити за реальним відліком часу, у руслі реальної Історії.

Найголовніші риси тоталітарного суспільства, за Дж. Орвеллом, виглядають інакшими, ніж у його попередників-антиутопістів (зокрема Є. Замятіна та О. Гакслі). По-перше, економіка спрямована не на задоволення споживацьких потреб населення, а на безпервну війну, й ефективна настільки, наскільки підпорядкована війні. По-друге, вражає загальна бідність населення, злиденне існування величезної маси людей. І проли, і рядові члени зовнішньої партії (тобто масової суспільно-політичної організації) живуть у постійних злиднях, при нестачі найнеобхідніших товарів та продуктів. Із дитинства Вінстон Сміт пам'ятає безкінечний голод, що доводив його дитячу психіку до безтямних спалахів егоїзму.

Те, що показав Дж. Орвелл найхарактернішим у повсякденному житті простих людей — убогство, сірість, апатія, — теж узяті з реальної дійсності в СРСР (хоча письменник ніколи не був у цій країні). Через те в соціальному інтер'єрі роману «1984» так чітко виявлена жанрово-ідейна відмінність від романів Замятіна та Гакслі, у яких держава далекого майбутнього, нівелюючи й духовно обертаючи людину в рабство, компенсує їй свободу ситістю та комфортом. Образ голодного раба уявлявся Орвеллові значно достовірнішим, ніж образ раба ситого: в есеї «Згадуючи війну в Іспанії» він міркував про матеріальне благополуччя як запоруку свободи та духовності. Свідомо протиставляв «чудовому новому світові» (О. Гакслі) потворний, убогий світ, направляючи сатиру на сучасність, а не на майбутнє, у яке, за свідченням творчо і по-людському близького йому Артура Кестлера, «він вірив до кінця» (із некролога А. Кестлера Дж. Орвеллу, опублікованого в газеті «Тribune», 29.01.1950).

По-третє, Дж. Орвелл показав, що тотальне шпигунство й загальна підозрливість стали нормою існування суспільства, змушуючи кожного громадянина носити маску навіть перед найближчими людьми; як наслідок — відчуження домінує у сім'ї. Один із найогидніших злочинів вигаданого Орвеллом тоталітарного режиму (дуже схожого в цьому аспекті на реальні гітлерівський та ста-

лінський) — виховання дітей озлобленими на батьків, агресивними звірятами; мілітаризація побуту та примітивна романтизація мілітаризму. По-четверте, безперервні «чистки» серед населення — неугодні режимові зникають і «розпилюються», пам'ять про них стирається; постійно переписується й «підчищається» історія. Власне, історії не існує, є лише змінювана її інтерпретація, деталі якої визначаються анонімною верхівкою влади, а реалізується новий варіант у централізованому порядку величезним апаратом Мініправу. У ньому працюють і головні герої Вінстон Сміт та Джулія. Щоб переписувати історію й пильнувати за непроникненням дійсних фактів у пам'ять окремих її носіїв, витрачається лєвова частка зусиль державного апарату — так підтримується «панівний душевний стан» громадян — «кероване безумство».

По-п'яте, ще один архіважливий напрямок державної діяльності, яким керує *внутрішня партія* (правляча верхівка, з котрої читач знає лише О'Брайєна та ймовірного провокатора у справі Сміта — містера Чаррінгтона; крім них як персонажі представлені лише безіменні статисти-кати з Міністерства Любові), — переслідування вільнодумства, попередження *мислезлочинів* (тобто відхилень від партійних догм і закону *двоємислення* навіть у думках) та насаджування морального пуританства. Особливо промовисті деталі пов'язані зі сімейним життям Сміта та розгортанням головної сюжетної лінії — його роману із Джулією: незважаючи на гіперболізованість, вони точно передають дух радянського пуританства у концтаборах, де переслідувалися як сексуальні зв'язки, так і будь-які взаємини статей, а сім'я як форма людської спільноти у всій країні, тобто й «на волі», була об'єктом маніакальних підозр (відомо, що в СРСР після 1926 р. арештовували вслід за одним членом сім'ї, звинуваченим як «ворог народу», не лише дружин та найближчих дорослих із рідні, а й дітей, щойно вони підростали до 15-річного віку³¹³).

Врешті, у романі Дж. Орвелла показане фізичне насильство, що, ставши нормою державного права, за санкцією вищої влади застосовується у найбільш брутальних формах. Воно покликане зламати й викоринити волю індивіда, перетворити його на слухняного

³¹³ Див.: Кречетников А. Как в СССР сажали жен и детей «изменников родины» [опубл. 05.07.2017]. URL: <https://www.bbc.com/russian/features-40471460> (доступ: 28.07.2022).

«гвинтика», оскільки розум та воля людини є найнебезпечнішими ворогами держави. *«Влада полягає в тому, щоб спричиняти біль і принижувати»*, — проповідує її речник О'Брайєн арештованому Смітові. Він також стверджує, що мета влади — сама влада, навіть не прикрита демагогією про «благо народу», а ідеал майбутнього, яке ця влада забезпечує, — *«світ страху, зради й мук, світ тих, що топчуть, і розтоптаних, світ, котрий, удосконалюючись, буде ставати не менш, а більш безжалісним; прогрес у нашому світі буде спрямований до росту страждань»*... (Чим не формулювання тези для знаменитої праці М. Фуко «Наглядати й карати», створеної чверть століття пізніше, яка підсумовує хід європейської історії через історію каральної системи за кілька століть; Орвелл, однак, явно мав на увазі іншу знамениту тезу — сталінську тезу про загострення класової боротьби у соціалістичному суспільстві).

Риси змальованої Дж. Орвеллом фантастичної країни дають підстави стверджувати: найближчою до дистопічного майбутнього (в орвеллівському варіанті) є дійсність радянська з її Архіпелагом концтаборів. Єдина суттєва відмінність, через яку картина Орвелла не накладається цілком точно на реальну історію, — та, що у своїй Океанії письменник залишає відносно вільною від політичної й ідеологічної диктатури величезну масу населення, названого пролами (тобто пролетаріями). Їх настільки багато й вони настільки «темні» та нездатні до бунту проти насильства, настільки занурені у стан економічного рабства та пригнічені боротьбою за фізичне виживання, що владна верхівка не бере їх до уваги й полишає на самих себе — їм вільно плодитися й виживати поза пильним наглядом Міністерства Любові. Вінстон Сміт навіть покладає надії на здорове моральне чуття й вітальні сили цієї маси, протиставляючи їй жменьці вищих партійців — така надія в романі очевидно прокреслена як світлий промінь у майбутнє. Все інше поглинає пільма тотального планомірно насадженого безумства — як усі дистопії, роман Орвелла має трагічну відкриту розв'язку, бо повинен застерегти читачів: небезпека існує, вона не «знімається» в художньому часопросторі книги, а тим більше в дійсності.

У реальній радянській історії, виписаній авторами гулагівської табірної прози, променя надії читачам не дано побачити: якраз реальні пролетарі й селяни були основним матеріалом поповнення

контингенту мешканців радянського ГУЛАГу (це абревіатура для радянської установи «Главное управление лагерей», яку згодом російський письменник-дисидент О. Солженіцин зробить містким концептом на позначення тоталітарного ладу у своїй книзі «Архіпелаг ГУЛАГ», 1956-1980).

Зображення в романі Дж. Орвелла, який в Україні прочитали не тоді, коли він був створений, а на початку 1990-х, водночас з «Архіпелагом ГУЛАГом» О. Солженіцина та іншими табірними оповідями, здається подвоєнням реалістичного зображення. Як не парадоксально, збіжні навіть найсуттєвіші риси поезики. Така схожість здебільшого не залежить від знайомства того чи іншого автора-табірника зі знаменитою книгою англійця: О. Солженіцин, до прикладу, прочитав її, вже завершуючи «Архіпелаг ГУЛАГ» та після белетристичних творів («Один день Івана Денисовича», «У колі першому», «Раковий корпус»), а І. Багрянний, очевидно, у часи створення своїх тюремно-табірних романів («Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Людина біжить над прірвою») її не знав. Проте в обох авторів простежуємо ідейно-проблемну близькість і навіть спільні зі книгою Дж. Орвелла поетикальні ознаки.

Передусім — уже відзначений характер головного конфлікту, коли герой-одинак протистоїть монстрові тоталітарного ладу. Щоправда, конкретика розгортання колізій і нюанси поведінки героя у кожного письменника своєрідні, і це дуже важливо. Для Дж. Орвелла безсумнівною була перспектива повної й ганебної поразки «маленької людини», бо він прагнув показати руйнівну силу насильства, помноженого на могутність держави. Письменники, які пережили конфлікт із владою у власному минулому, перспективу визначали далеко не так однозначно. Зрештою, уявна державна машина діє все-таки більш безпомилково, ніж реальна, гулагівська. Деякі риси схожості простежуємо й на інших рівнях поезики:

1. Герой, ставши «міченим», переслідуваним і тим самим опинившись один на один із велетенським Левіафаном державної системи, страждає передусім через свою відкинутість. Його сумніви щодо правомірності зайнятої позиції, помилки і прозріння свідчать про його «нормальність» і шалений тиск епідемії загального безумства. Така ситуація здебільшого й визначає розвиток конфлікту, ключові моменти якого, сконцентровані в ідеологічних диску-

сіях, є не менш важливими, ніж пластичне зображення, і тісно з ним пов'язані, бо є його підсумком, спробою аналізу. Особливо актуально ця теза виглядає щодо белетристичних табірних творів — зокрема романів-дискусій І. Багряного й О. Солженіцина, тоді як для табірних мемуарів не є показовою — там на перший план виходить конфлікт виживання у ворожому середовищі. У Дж. Орвелла своєрідними кульмінаційними точками сюжету й конфлікту виглядають теж кілька епізодів-дискусій: 1) розмова О'Брайена зі Смітом та Джулією — їхня «посвята» у члени неіснуючого «братства»; 2) читання книги міфічного Голдстейна; 3) повчання О'Брайена, звернені до катованого Сміта у моменти його «перевиховання» (тортурами). Такі дискусії / повчання / фрагменти трактатів як обов'язкові моменти нараційної тканини і розвитку конфлікту дистопія успадкувала, очевидно, від давньої філософської утопії, котра була не романом, а трактатом або памфлетом.

2. Художній простір представлений як замкнутий світ. У документально-автобіографічному зображенні замкнутість зумовлена специфікою реальної точки зору автора-мемуариста і його суб'єктивним баченням, що породжує образ-символ. Наприклад, ряд детально описаних тюремних камер, у яких перебуває Андрій Чумак із роману Багряного «Сад Гетсиманський», виростає під пером письменника до метафори. Навіть реаліст Солженіцин, порівнюючи першу в житті арештанта камеру з першою любов'ю («Архіпелаг ГУЛАГ»), схильний був метафоризувати реальний опис і міфізувати реалістичне зображення. Натомість у філософському дистопійному романі локалізація місця дії (знаменитий «острів») тим більше є засобом узагальнення й міфізації: «острів» з його особливим ладом втілює образ усього людства. Тут автор не ставить завданням зробити місце дії життєподібним, упізнаваним — навпаки, широко розгорнуті панорами чи замкнуті інтер'єри так чи інакше повертають читача до думки про тісну клітку, якою стає для людини майбутнього її мешкання в часопросторі. Убога квартира Сміта в орвеллівському Лондоні й кімната зі скляними стінами у замятінському місті майбутнього (роман «Ми») представлені порізному, але ідея примусового обмеження й «просвічування» помешкань ніби переходить з одного роману в інший. І в документальних жанрах табірної прози, і в умовно-фантастичних дистопіях

п'ях пейзажі переміщені, як правило, у спогади, марення або в розряд минутих ілюзій.

3. Художній час визначається самопочуттям героя: це екзистенційний час — перебування, по суті, поза історією. Його перебіг розтягується або пришвидшується й динамізується зовнішніми впливами, від яких залежать здоров'я чи хвороба, смерть чи повернення до життя. Природний, календарний відлік часу, як правило, штучно усувається зі сприймання героя або спотворюється.

4. Ключові метафори тексту — метафори насильства. У Дж. Орвелла *«розчавлене чоботом людське обличчя»* втілює *«образ майбутнього»*, натхненно проповідований О'Брайеном, а прийдешній *«світ терору»* передбачається з більшою певністю, ніж будь-що інше. У тюремно-табірних оповідах насильство є невід'ємною реальністю вже існуючого світу. Авторів табірних книг важко запідозрити у згущенні фарб або незнанні дійсності — більшість із них, особливо мемуаристи, навіть корегували свої спогади у світліший тон (як от Б. Антоненко-Давидович у *«Сибірські новелах»*), щоб не викликати спротиву й недовіри у читачів. Може, тому образ насильства виступає частіше метафорично-узагальненим, а не в конкретних картинах чи замальовках. Загалом же в антиутопіях насильство виступає як неминуча, а в табірній прозі як найбанальніша в людському суспільстві річ.

Особливість книги Дж. Орвелла, те, що вирізнило її з-поміж безлічі інших антиутопій та здобуло романові «1984» всесвітню славу, — це вже названий інструментарій, набір влучних неологізмів, які письменник втілює у «новомові» — штучній «ідеологічно правильній» мові, що базується на англійській (для перекладачів це виклик не згірше *«Аліси в Країні чудес»* Л. Керолла). На кожен характерний аспект життя у вигаданій Океанії (тобто в тоталітарній державі) є слово в новомові. Враховуючи, що ці слова не вигадані, а зазвичай складаються із двох основ існуючих слів, тобто самі по собі дають деяку оцінку вміщуваному поняттю, то основи ідеології Ангсоц можна викласти у вигляді словника. Ось деякі зі згаданих неологізмів у вільному перекладі на українську (книга Орвелла зовсім недавно перекладена українською, однак існує вже кілька перекладних версій), котрі подано авторами інтернетних сайтів.

Думкозлочин / мислезлочин — думка, яка ставить під сумнів непорочність Партії та держави чи будь-яким чином спрямована проти влади. В ідеалі, у законослухняного громадянина сама можливість такої думки повинна викликати жах, а думкозлочини повинні каратися смертю. Оскільки єретичні думки повинні відкидатися вже на стадії усвідомленні їхньої єретичності, то в новому словнику немає таких слів, як «свобода», «честь», «справедливість» — усі вони охоплюються поняттям «думкозлочин».

Злостоп — супровідне до попереднього поняття; означає здатність інстинктивно зупинитися перед злочинною думкою, не допускати думкозлочину.

Двоєдумство — вміння миритись із кричущими суперечностями, якщо вони вигідні Партії. Вершиною двоєдумства є гасла Партії: «Війна — це мир. Свобода — це рабство. Незнання — сила». Приймаючи одночасно дві протилежні тези, громадянин повинен одночасно розуміти їхню протилежність і відкидати її. Отже, двоєдумство криється вже у самому явищі двоєдумства. Тут бачимо паралель із діалектичним матеріалізмом, «єдність та боротьбу протилежностей» якого більшовики взяли на озброєння як виправдання двоєдумства.

Качкомова (тобто крякати, як качка) — автоматичне виголошення ідейно вивіреного тексту без використання процесу мислення, коли слова народжуються прямо в гортані в обхід головного мозку. Завдяки новомові, з якої виключено всі «ненадійні» слова, це має бути природний спосіб ведення політичних розмов та виголошення промов. У застосуванні до недругів качкомова означає те ж саме, тільки з негативним контекстом.

Черевочуття — сліпа самозречена емоційна підтримка всіх принципів ідеології, навіть без розуміння їхньої суті. Хрестоматійне речення з використанням цього слова подає сам Дж. Орвелл: «*Стародумці не черевочують Англоз*» — із перекладом: «Ті, чії ідеї сформувалися до Революції, не здатні на повне емоційне розуміння англійського соціалізму».

Добросекс та *злосекс* — відповідно ідейна та злочинна сторони статевого життя. Добросексом вважається статевий акт з єдиною метою зачаття дитини — «борг партії», який повинна віддати кожна сімейна пара. Сам процес злягання повинен викликати огиду

як щось неприємне, але необхідне. Секс для задоволення віднесено до однієї категорії зі статевими збоченнями та згвалтуваннями і підпадає під поняття «злосекс». Таким чином Партія бореться з індивідуалізмом та монополізує право на почуття людей. Єдиною любов'ю повинна бути любов до Партії. Крім того, придушуючи статеві бажання, людина змушена шукати інші виходи своєї енергії, і Партія дає їй таку можливість на мітингах, зборах, соціальних роботах тощо.

Визначення поняття «тоталітаризм» у сучасному слововжитку утвердилося завдяки Дж. Орвеллу. Його біограф, проф. Бернард Крик, зіставляв орвеллівську суспільну модель із «Левіафаном» знаменитого філософа Томаса Гоббса, вважаючи її центральною ідеологему рівновартісною філософській доктрині XVIII ст.³¹⁴. Концепцію тоталітаризму Орвелл сформулював після громадянської війни в Іспанії. Одночасно з ним її розвивали Артур Кестлер, Франц Боркенау, Іньяціо Силоне, Андре Мальро. У рецензії на книгу Ф. Боркенау «Тоталітарний ворог» (1940) Орвелл уперше використав запозичене в цього автора поняття «олігархічний колективізм» для позначення форми управління тоталітарним суспільством. Статус наукової концепції за терміном «тоталітарний» утвердився в 1952 році на політологічному симпозиумі у США, де «тоталітаризм» було визначено як «замкнуту й непорушну соціокультурну та політичну структуру, в якій будь-яка дія — від виховання дітей до виробництва й розподілу товарів — спрямовується й контролюється з єдиного центру»³¹⁵.

Та роман «1984» не здобув би своєї популярності тільки за рахунок політично-лінгвістичної вправності автора. Дж. Орвелл ще й неабиякий художник слова і майстерно передав атмосферу жаху звичайної людини перед тоталітарним режимом, страх втратити останню свободу — свободу думки. На щастя, його прогноз не справдився на 1984-й рік і навряд чи колись справдиться глобально, але ще надовго ця книга залишиться моделлю тоталітаризму. Деяким інтелектуалам на Заході здалося, що світ Орвелла минув, загинувши разом із СРСР у 1991 р., що головна загроза людині та

³¹⁴ Див.: Crick B. George Orwell. A Life. London: Seeker & Warburg, 1980. 582 p.

³¹⁵ За коментарем В. Чалікової та її посиланнями: Arblaster A. The Rise and the Decline of Western Liberalism. Oxford, 1984, p. 319.

її свободі показана в іншій антиутопії — «Чудесному новому світі» О. Гакслі, сповненому інших страхів та пасток — споживацтва, перенасичення інформацією, лінощів, утечі від реальності. Проте ми, українці, як ніхто знаємо ціну змальованій Орвеллом тотальній брехні. Брехні, яка знову насувається на нашу країну.

У колишньому СРСР творчість Дж. Орвелла стала відома читачеві з 1988 року, коли в журналах було опубліковано «Ферму тварин». У той же період було зняте багаторічне табу з іншої антиутопії Орвелла — роману «1984», котрий в СРСР або замовчувався, або трактувався як антирадянський, наклепницький, реакційний.

У 2009 р. впливова британська газета «The Times» оголосила роман «1984» найважливішою книгою, надрукованою за останні 60 років. Роман не перестає бути актуальним, оскільки загроза тоталітаризму не зникла із життя людства й у ХХІ ст. У 2013 році в «День Орвелла» газета «The Guardian» провела на своєму сайті опитування: «Чи правий був Джордж Орвелл у своїх прогнозах майбутнього?» — тобто чи збулися в сучасному світі побоювання Орвелла щодо тоталітаризму, постійного нагляду за громадянами з боку державних органів і деформації мови та свідомості через пропаганду. 89% опитаних відповіли: «Так». Яскравим свідченням актуальності роману стала його недавня заборона в тоталітарній Білорусі³¹⁶, де він був уперше перекладений у 1992 р., а в 2020 та 2022 рр. перевиданий і став лідером продажу у книгарнях.

Контрольні питання:

- Чому Джордж Орвелл розчарувався в комуністичній утопії, коли побував в Іспанії під час громадянської війни?
- Чому в літературі ХХ ст. та в сучасній літературі бурхливо зростає кількість антиутопій, але не з'являються нові утопії?
- Чому роман Дж. Орвелла «Звіроферма» (1945) став таким популярним?
- Як можна визначити жанрову природу цього твору? Назвіть особливості його поезики.

³¹⁶ Див.: У Білорусі заборонили продаж книги Орвелла «1984» — ЗМІ [опубл. 18.05.2022]. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-bilorus-orvell-1984-zaborona/31856950.html>; Горлач П. У Білорусі заборонили продаж роману Орвелла «1984» [опубл. 18.05.2022]. URL: <https://suspinne.media/240861-u-bilorusi-zaboroneno-prodaz-romanu-orvella-1984/> (доступ: 28.07.2022).

- У чому суть жанрової форми антиутопії / дистопії?
- Які риси жанрового різновиду «роман-антиутопія» є у творі Дж. Орвелла «1984»?
- Чим особливий конфлікт у цьому романі?
- Які риси головного героя роману «1984» Вінстона Сміта можна вважати знаковими для роману-антиутопії?
- Чому стосунки Вінстона Сміта із Джулією показані досить банальними і не становлять особливо важливої сюжетної лінії?
- Чому в роман «1984» уведено обговорення книги Голдстейна? Про що свідчить наявність сцен-дискусій у цьому романі?
- Хто такі «проли» у романі Дж. Орвелла і чому він не показав їх як повноправних героїв-персонажів?
- Яких героїв роману «1984» читачі сприймають як міф, а не живих людей?
- Чому в романі «1984» таке значне місце відводиться лінгвістичній проблемі? Що таке «новомов» і чому вигадане Дж. Орвеллом слово стало знаковим у сучасному світі?
- Що означає розв'язка роману «1984»?
- Яку традицію представляє пізня проза Дж. Орвелла, зокрема два найпопулярніші його останні романи, — масову літературу? Наукову фантастику? Філософську інтелектуальну прозу? Соціальну сатиру? Психологічно-реалістичну чи психологічно-модерністську прозу?

Іменний покажчик

- Абба, Марта 82
Аббаньяно, Ніколо 442
Абе, Кобо 443
Аверинцев, Сергій 46
Адамов, Артур 63, 206
Азадовский К. М. 17
Айх, Гюнтер 22
Акройд, Пітер 165
Акутагава, Мітіакі 353
Акутагава, Рюноске 349-366
Александр, Д. 344
Альберті, Рафаель / Alberti, Rafael 384
Альтенберг, Петер 33
Андерс, Гюнтер, 106
Андерсен-Нексе, Мартін 87
Андерсон, Максвелл / Anderson, Maxwell 305, 337
Андерсон, Маргарет 124
Андерсон, Шервуд / Anderson, Sherwood 298,
306, 307-308, 316, 317
Андреас-Саломе, Луїза (Лу) 16, 17, 27
Андреев, Л. Г. (літературознавець) 55, 368, 375,
385
Андреев, Леонід (письменник) 343
Андрухович, Юрій 13, 66, 285
Антоненко-Давидович, Борис 442
Антонич, Богдан-Igor 13, 41
Ануї, Жан 443
Аполлінер, Гійом 50, 52, 57, 367, 373, 374, 382,
388
Апт, Соломон 192
Апулей 211
Арагон, Луї / Aragon, Louis 87, 373, 374, 375,
376, 377, 378, 405, 454
Ардаб'єва, А. 331
Арендт, Ганна 477
Аристотель 186, 207, 445
Арон, Раймон 445
Арп, Ганс / нім. Arp, Hans; фр. Arp, Jean 57, 369,
372
Арто, Антонен 432
Архипенко, Олександр 60
Архипов, Юрій (Архипов, Ю. И.) 99, 109
Асєєв, Ніколай 258
Ахматова, Анна 179, 258

Багрянний, Іван 496, 497
Бажан, Микола 13, 18, 20, 21, 23, 25, 26, 27
Байрон, Джордж Гордон 35, 159
Балашов, Н. И. 379
Балла, Джакомо 76

Баль, Гуго 369
Бальзак, Оноре де 315, 318, 446
Барбюс, Анрі / Barbusse, Henri 3, 85, 87, 88-94,
97, 98
Баргельд, Теодор 372
Барнакль, Нора (Нора Джойс) 128
Барр, Кароліна 314, 327
Баррі, Філіп / Barry, Philip 324
Барт, Ролан 99, 428, 440
Бас, Едуард 233
Бауен, Е. 141
Бауер, Феліція 100, 104, 105, 106, 281
Баум, Оскар 105
Бахтін, Михайл 293
Бєббіт, Ірвінг 159
Бейкер, Джордж Пірс / Baker, George Pierce 334
Беккет, Семюел 63
Беклін, Альфред 463
Белл, Джуліан 143
Белл, Клайв 136, 137, 140
Бенеш, Едвард 234
Бенн, Готфрід 30, 38, 47-49
Беннет, Едвард 143
Бентлі, Ерік 101
Бєнц, Марія (Нуш) 377, 378
Бєнюк, Богдан 224
Бєнъямін, Вальтер 99
Бєрг, Альбан 33
Бєрґсон, Анрі 136, 143, 159, 263, 353, 445, 446
Бєрдяєв, Микола 442, 477
Бєрежна, Галіна 84
Бєрезинський, А. 225
Бєрезіна, А. 459
Бєрн-Джонсон, Едвард 139
Бєррімен Джон, 168
Бєрут, Болєслав 270
Бєхєр, Йоганнес / Becher, Johannes Robert 38, 39
Бєженьковський, Ян / Brzękowski, Jan 250
Білоцерківець, Наталія 451
Біляшевич, Т. М. 436
Бланшо, Моріс 99
Блер, Ейлін (О'Шоннесі, Е.) / 481, 483
Блер, Річард 492, 496
Блок, Олександр 8
Блох, Грєта 106
Бовсунівська, Т. В. 296
Бовуар, Сімона де / Beauvoir, Simone de 442,
445, 447
Богатырёв, Пётр 222
Богомазов, Олександр 60

- Бодлер, Шарль 42, 72, 231, 315, 334, 353, 355, 450, 456
- Бой-Желенський, Тадеуш / Boy-Żeleński, Tadeusz 248
- Бойко, Віктор 352
- Бойченко, Валерій 309
- Боккаччо, Джованні 388
- Болдіні, Джованні 76
- Болдуїн, Джеймс 443
- Бондар, Андрій 271
- Бондаренко, Іван 352
- Боркенау, Франц 500
- Борсук, Владислав 451, 456
- Борхерт, Вольфганг 31
- Борхес, Хорхе Луїс 58, 114, 284
- Боуен, К 344
- Бюфре, Жан 442
- Брак, Жорж 306
- Браунінг, Роберт 160, 308
- Браянт, Луїза / Bryant, Louise 335
- Бредбері, Малколм 136, 148, 151, 152, 154
- Бредель, Віллі 189
- Бредлі, Френсіс Герберт 160
- Бреза, Тадеуш 280, 286
- Бретон, Андре / Breton, André 293, 367, 368, 372-376, 378
- Брехт, Бергольд / Brecht, Eugen Berthold Friedrich 3, 39, 52, 87, 180-209, 223, 224, 331, 436
- Брод, Макс 102, 105, 106, 108, 110, 112, 113
- Бродський, Йосип 64
- Броневський, Владислав / Broniewski, Władysław 249, 253
- Бронте, Анна, Емілі та Шарлотта 149
- Брукс, Ван Вік 301
- Брукс, Клінт 301
- Бубер, Мартін 444
- Булаховська, Юлія 256
- Бултон, Агнес 335
- Бурггардт, Вольфганг 396
- Буркгарт, Якоб 461, 463, 470
- Буццаті, Діно 443
- Буцці, Паоло / Buzzzi, Paolo 56
- Буш, Ернст 202, 206
- Бюхнер, Георг 48
- Вагнер, Ріхард 30, 33, 282
- Важик, Адам / Ważyk, Adam 250
- Вайгель, Гелена 183, 184, 206
- Вайда, Анджей 267
- Вайлд, Оскар 72, 263, 302, 334
- Вайлдер, Торнтон / Wilder, Thornton Niven 306, 313, 337
- Валері, Поль 8
- Вальден, Герварт (автонім – Георг Левін) / Walden, Herwart 33
- Ван Гог, Вінсент / Van Gogh, Vincent 32, 143, 316
- Ванек, Карел 223, 230
- Ванрел, Люк 403
- Ванчура, Владислав 233
- Василевська, Ванда / Wasilewska, Wanda 250
- Ват, Александер / Wat, Aleksander (Chwat, Aleksander) 249
- Ваше, Жак / Vaché, Jacques 282, 373
- Веберн, Антон 33
- Веджвуд, Вероніка 490
- Вежинський, Казімеж 253
- Вейлі, Артур 136
- Великовский, С. И. 377
- Веллз, Герберт (Веллс, Г.) 143, 244, 236, 479, 483
- Веллс, Г. (рос. перекладач) 406
- Венедиктова, Т. Д. 301
- Верга, Джованні / Verga, Giovanni 69
- Вердиналь, Жан 160
- Верлен, Поль 20, 159, 23, 303, 315
- Верн, Жуль 235
- Верт, Леон 406, 408
- Верфель, Франц / Werfel, Franz 39, 100, 105
- Вестгоф, Клара 16
- Винниченко, Володимир 489
- Вирмо, А. 293, 374
- Вирмо, О. 293, 374
- Висоцький, Володимир 205
- Виспянський, Станіслав / Wyspiański, Stanisław Mateusz Ignacy 248
- Вишня, Остап 226
- Віан, Борис 443
- Віконська, Дарія 131
- Вільсон, Вудро 298
- Вільямс, Вільям Карлос 304, 305
- Вільямс, Теннессі 342, 347
- Вінчі, Леонардо да 371
- Вітгенштайн, Людвіг 45
- Віткевич, Станіслав Ігнаці (псевдонім – Віткаци) / Witkiewicz, Stanisław Ignacy 248, 267, 280, 283, 286, 294, 295
- Вітмен, Волт 252, 300, 303, 347
- Владислав II Ягелло (польський король) 279
- Вламінік, Моріс де 32
- Во, Івлін 137, 306
- Вовк, Віра 396
- Возняк, Тарас 285, 291
- Волошук, Євгенія 18, 436, 438
- Волш, Чед / Walsh, Ch. 476
- Вольтер, Франсуа Марі 369, 449, 450, 453
- Вольфенштайн, Альфред / Wolfenstein, Alfred 39
- Ворбург, Фред / Warburg, F. 488, 489, 490
- Воррен, Роберт Пенн 305, 330
- Вулзі, Джон 125
- Вулф, Вірджинія / Woolf, Virginia 3, 52, 120, 134-156, 210

- Вулф, Леонард (подружжя Вулфів) 135, 141, 161, 163
Вулф, Томас / Wolfe, Thomas Clayton 301, 306, 313, 334
- Габлевич, Марія 158
Габсбурги (імператорська династія) 222
Гавел, Вацлав 64
Гаврилів, Тимофій 41, 44, 46
Гаск, Ладислав 213
Газенклевер, Вальтер / Hasenclever, Walter 38, 181
Гайдеггер, Мартін 99, 280, 442, 443, 446
Гайм, Георг / Heym, Georg 30, 33, 38, 39-44, 49
Гайніке, Курт / Heynicke, Kurt 38
Гакслі, Олдос 135, 160, 306, 475, 476, 479, 491, 493, 501
Галета, Олена 158
Галік, Мирослав / Halik, Miroslav 242
Гамсун, Кнут 33, 87, 303, 465
Гансон, Ф. 490
Гарді, Томас 149
Гарсаний, Н. 477
Гауптман, Гергард 180, 33, 332
Гаусманн, Рауль 372
Гашек, Ярослав / Hašek, Jaroslav 3, 85, 88, 94, 210-228, 231, 244
Гашек, Йозеф (Гашеки – родина, батьки Я. Гашека) 212, 220
Гашек, Ріхард 220
Гашекова, Ярміла 215, 218
Гегель, Георг Вільгельм Фрідріх 446, 460
Гей-Вуд Вів'єн 160, 165, 168
Геккель, Еріх 33
Гелескул, Анатолій 258, 390, 392
Гельдерлін, Фрідріх (Гьолдерлін, Ф.) 40, 460
Гемінгвей, Ернст 85, 86, 88, 96, 98, 211, 299, 301, 306, 308, 313, 442, 446, 481
Гениєва, Е. Ю. 135, 154
Герберт, Збігнев 477
Герус, Юлія 142
Гессе, Герман / Hesse, Herman 4, 30, 88, 93, 100, 301, 458-474
Герцфельде (брати-художники) 372
Гіп, Джейн 124
Гітлер, Адольф 37, 188, 232, 240, 299, 432, 465, 483, 492
Гішарну, Жак 101
Гнатюк, Володимир 2, 344
Гнатюк, Іван 285
Гоббс, Томас 500
Говеллс, Вільям Дін / Howells, W. D. 299
Гоголь, Микола 211, 251, 255, 308, 319, 354, 359
Годдіс, Якоб ван / Hoddiss, Jakob van 38
Голованівська, М. 368, 371
Гомер 126, 132
- Гончаренко, Елла 133
Гончарова, Наталія 59
Гораций 25
Горлач, П. 501
Горький, Максим 90, 91, 185, 332, 343
Готорн, Натанієл 300
Гофман, Ернст Теодор Амадей 461
Гофмансталь, Гуго фон 21, 30
Гох, Ганна 372
Гребницький, Г. М. 120
Гривнин, В. С. 354, 357, 362, 364
Гринчак, Н. І. 192, 193
Гриценко, Олександр 158, 171
Гугнин, А. А. 48
Гуменюк, Віктор 344
Гундорова, Тамара 158
Гуссерль, Едмунд 443, 445, 446
Гучинська, Наталія 466, 472, 473
Гюго, Віктор 378, 405, 446
Гюльзенбек, Річард / Huelsenbeck, Richard 369
Г'юм, Томас Ернст 169
- Гайслер, Беньямін / Geissler, B. 278, 282
Галілей, Галілео / Galilei, Galileo 188, 202, 203
Галлімар, Мішель 421
Галчинський, Константин Ільдефонс / Gałczyński, Konstanty Ildefons 251
Ганді, Махатма 435
Гарнетт, Девід 136
Гарнетт, Констанс 138
Гарсія Лорка, Федеріко / García Lorca, Federico 382-398
Гарсія, Федеріко 386
Геббельс, Йозеф 44
Гедройць, Єжи (Гедройц, С.) / Giedroyc, Jerzy 272
Георге, Стефан 21, 30
Гете, Йоган-Вольфганг (Гьоте, Й.-В.) 378, 458, 461, 468
Гійоме, Анрі 409, 410, 414
Гінзберг, Ален 66
Глюксман, Андре 477
Говоні, Коррадо / Govoni, Corrado 56
Гоген, Поль / Gauguin, Paul 31, 32
Годдар, Полет 96
Гойя, Франсиско 282
Голдінг, Вільям 443
Голль, Іван / Goll, Iwan 38
Голль, Шарль де 449
Голсуорсі, Джон 143, 148, 330
Гомбрович, Вітольд / Gombrowicz, Witold 3, 259, 260, 262, 270-276, 280, 286, 295
Гот, Майя 100
Готтліб, Адольф 61
Грант, Дункан 136
Гренсьє, Жан 417

- Гренъе, Синтія 321
Гриммельгаузен, Ганс фон / Grimmelshausen, Hans von 191
Гройс, Борис 477
Гросс, Георг 372
Гроссман, Давид 279
Гумільов, Ніколай 75
Гурський, Артур / Górski, Artur 248
Гюнттер, Карл 281
- Давиденко, Г. Й. 192, 193
Давид-Ронфельд, Валерія фон 15
Дакворт, Джулія (Джулія Стівен) 138
Далі, Сальвадор 377, 397, 401
Даллапиккола Луїджі 404
Даллоз, П'єр 406
Д'Аннунціо, Габріеле / D'Annunzio, Gabriele 3, 68, 70-76, 84, 87, 303
Данте Аліґ'єрі 121, 159, 160, 171, 172
Данченко, Інна 352
Дарвін, Чарльз 15
Даріо, Рубен 386
Дашевський, Зигмунд / Daszewski, Zigmund 274
Двой, Е. 225
Декарт, Рене 446
Демель, Ріхард 33
Денисова, Тамара 158
Дерен, Андре 32
Дессау Пауль 206
Дефо, Даніель 149, 315
Джеймс, Вільям 120
Джеймс, Генрі 120, 138, 149, 299, 302
Джойс, Джеймс / Joyce, James 3, 52, 115-134, 135, 145, 148, 151, 152, 154, 162, 210, 278, 303, 305, 306, 321, 444, 446, 481
Джойс, Нора (Нора Барнакль) 125, 128
Джойс, Станіслав 120
Джонкінс, Катлінд 334
Джордж VI (англійський король) / Georg VI 168
Дзера, Оксана 194
Дзюб, Іван 93, 351, 352, 362
Діамант, Дора 107
Діброва, Володимир 158
Дікінсон, Г. 141
Дікінсон, Емілі 300
Діккенс, Чарльз 149, 315
Дікс, Отто 372
Дітріх, Марлен 96
Дмитриев, А. 189
Дмитриев, С. К. 368, 369
Днепров, Володимир 101
Дніпровський, Іван 31
Довжик, Василь 344
Дойблер, Теодор / Däubler, Theodor 38
Долбін, Нінон 473
Домбровська, Марія 260, 262
- Домінгес Берруета, М. 387
Донген, Корнеліус ван (Кес Ван Донген) 32, 76
Донн, Джон 160, 170
Дос Пассос, Джон / Dos Passos, John 87, 88, 152, 301, 306, 313, 446, 465, 491
Достоевський, Ф. М. 18, 72, 138, 149, 303, 315, 319, 357, 362, 363, 364, 365, 417, 418, 437, 442, 443, 444, 461
Доценко, Ростислав 121, 321
Драйзер, Теодор 87, 299, 300, 315
Драч, Іван 158, 174, 352, 396
Дрейфус, Альфред («справа Дрейфуса») 89
Дроб'язко, Євген 258
Дроздовський, Дмитро 396
Дубин, С. Б. 54, 55
Дубицький, Іван 321
Дубінський, Ігор 352
Дудаков-Кашуро, К. В. 55
Дузе, Елеонора 74
Дулігл, Гільда 170, 304, 305
Дюллен, Шарль 453
Дюрер, Альбрехт 451
Дюрренматт, Фрідріх 31, 206
Дюфі, Рауль 32
Дюшан, Марсель / Duchamp, Henri Robert Marcel 371
Дьоблін, Альфред (Деблін, А.) / Döblin, Alfred 33, 94, 443
Дьяконова, Єлена (Ґала) 376, 377
- Екстер, Олександра 60
Еліот, Вільям Грінліф 158, 159
Еліот, Джордж 149
Еліот, Ендрю 169
Еліот, Томас Стернз / Eliot, Thomas Stearns 3, 52, 53, 141, 143, 154, 156-179, 298, 301, 305, 306, 308, 315, 396, 403, 481
Еліоти, Генрі та Шарлотта 158
Елман, Річард 119
Елюар, Поль (автонім – Ежен Еміль Поль Грендель) / Eluard, Paul 4, 367, 374, 376-379, 382, 405, 454
Емерсон, Ральф Волдо 300, 302
Енгель, Еріх 206
Енци, Софія 14
Еренштайн, Альберт / Ehrenstein, Albert 38
Ернандес, Мігель / Hernández Gilabert, Miguel 384
Ернст, Макс 369, 372, 376, 401
Есхіл 343, 346, 453, 455
Есслін, Мартін (Есслін, М.) / Esslin, Martin 63
Ефимова, Марина 157, 179
Еффель, Жан 377
- Єйтс, Вільям Батлер 302, 305, 309
Єлизавета I (королева Англії) 146

- Ссенська, Мілена 105, 106, 112
- Жакоб, Макс 57
- Жаррі, Альфред / Jarry, Alfred 373, 375
- Жене, Жан 63, 450
- Жеромський, Стефан / Żeromski, Stefan 248, 262
- Жід, Андре 417, 442, 443, 450
- Жіроду, Жан 446
- Жупанський, Олег 13, 324, 381, 416, 426, 430, 435, 451, 456, 483, 485
- Завадська, Є. 459
- Залка, Мате 481
- Залужний, Олекса (автонім – Юрій Шкрумеляк) 225, 226
- Зам'ятін, Євгеній 475, 476, 477, 479, 493, 497
- Запольська, Габрієля / Zapolska, Gabriela 248
- Засурский, Я. Н. 307, 435
- Затонський, Д. В. 48, 101, 102, 106, 107, 109, 181, 191, 192, 204, 459, 460, 461, 466, 473
- Зверев, Олексій (Зверев, А.) 300
- Зелінська, Лідія 430
- Зеров, Микола 13
- Зісман, Марк 192
- Злобин, Г. 307
- Золя, Еміль 52, 72, 89, 90, 98, 300, 303, 39, 400
- Зорко, Микола 225, 226
- Зубрін, Роберт 245
- Зуевський, Олег 13
- Зуккер, І. Д. 84
- Зьола, Л. 430
- Иванов, Д. А. 48, 54, 55, 89, 307
- Изыумская, М. 368, 371
- Ібсен, Генрік 118, 180, 263, 303, 331, 332, 333, 343, 353
- Іван (євангеліст) 364
- Іванов, Вяч. 258
- Іванов, М. 75, 396
- Івашкевич, Ярослав / Iwaszkiewicz, Jarosław Leon 3, 250, 259, 262, 265-270, 275, 276
- Ієрринг, Герберт 182
- Ізарський, Олекса 13
- Іллакович, Казимира (Казимира Іллаковичувна) / Iłkowićówna, Kazimiera 250
- Ільницький, Микола 396
- Ісікава, Тацудзо 351
- Їрасек, Алоїс 212
- Йогансен, Майк 13
- Йонеско, Ежен 63, 64, 65
- Казаті, Луїза 76
- Кайзер, Георг / Kaiser, Georg 180, 337
- Каларашвілі, Л. 459
- Калігула (давньоримський імператор Гай Юлій Цезар Август Германік) 432
- Камерон, Джулія Маргарет 139
- Каммінгс, Едвард 57, 298
- Камю, Альбер / Camus, Albert 4, 99, 415-440, 442, 443, 444, 447
- Кангілем, Жорж / Sanguilhem, Georges 445
- Кандінський, Василь 33, 59, 60
- Капуана, Луїджі / Capuana, Luigi 69
- Кардуччі, Джозує 69
- Карельський, А. В. 368, 369
- Карл XII (шведський король) 13, 18
- Карпентер, Ф. 344
- Каррінгтон, Дора 136
- Каспрович, Ян / Kasprowicz, Jan 248
- Кастро, Фідель 448
- Кателлі, Джованні 422
- Катулі 147
- Каулі, Малколм (Каули, М.) 313, 321
- Кафка, Валлі 104
- Кафка, Герман 102
- Кафка, Еллі 104, 107
- Кафка, Оттла 100, 104
- Кафка, Франц / Kafka, Franz 3, 30, 36, 52, 98-114, 210, 214, 276, 280, 281, 287, 288, 289, 443, 444
- Кафка, Юлія 104
- Кацусіка, Хокусай (псевдонім – Хокусай) 352
- Квятковский, Єжи / Kwiatkowski, Jerzy 260, 261, 294
- Кейнс, Джон Мейнард 136
- Кеннеді, Джон 308
- Кеннеді, М. 477
- Керролл, Льюїс 498
- Кестлер, Артур 479, 493, 500
- Кеттл, А. 125
- К'єркегор, Серен / Kierkegaard, Søren 442, 446
- Кикоть, Валерій 304, 309
- Кідман, Ніколь 143
- Кікуті, Кан (автонім – Кікуті, Хіросі) 350, 354, 357
- Кіплінг, Редьярд 167
- Кірхнер, Ернст 32
- Кітс, Джон 315
- Кіш, Егон Ервін 220
- Кіяновська, Маріанна 258, 274
- Клеє, Пауль 33
- Клемм, Вільгельм / Klemm, Wilhelm 38
- Клен, Юрій 13, 44, 416
- Ковалів, Ю. 307
- Коваленко, Г. 63
- Ковалів, Юрій 51, 54
- Коварж, Матей 212
- Ковбасенко, Ю. І. 120
- Кожевников, В. М. 157
- Кокошка, Оскар 38

- Кокто, Жан 76
 Колдуелл, Ерскін 299
 Колодій, Віталій 396
 Колошук, Н. Г. 190, 285, 429
 Колрідж, Семюел 315
 Кон-Бендит, Даніель 449
 Кононович, Леонід 416, 456
 Конрад, Джозеф 138, 151, 153, 178, 303, 315, 316
 Конрад, Ніколай 351
 Копелев, Лев 202
 Копистянська, Нонна 287
 Коптілов, Віктор 131
 Корб'єр, Трістан 170
 Корвін-Пйотровська, Дорота 293
 Корнієнко, Валентин 322
 Король, Олег 322
 Коротич, Віталій 131, 158, 171, 309, 310
 Костенко, Ліна 434, 459, 468
 Кохановський, Ян 256
 Коцюбинський, Михайло 77
 Кочур, Григорій 131, 158, 211, 214, 225, 226,
 254, 255, 258, 396
 Кошелівець, Іван 99
 Кравець, Я. І. 381
 Кравців, Богдан 13
 Крамер, Теодор 22
 Краснящих, Андрій 133
 Крат, М. 356
 Краус, Карл 33
 Крейн, Стівен 300
 Кречетников, А. 494
 Крижевич, Євген 309
 Крик, Бернард / Crick Bernard 500
 Крип'якевич, І. 41
 Крон, Гільдегарда 43
 Кроче, Бенедетто / Croce, Benedetto 70
 Кручковський, Леон / Kruczkowski, Leon 249
 Ксенофонт (історик) 254
 Кубін, Альфред 283
 Кудрявцев, С. 368, 371
 Кук, Джордж Крем / Cook, George Cram "Jig"
 335
 Куліш, Микола 31, 344
 Куме, Масао 354, 357
 Купко, Дарина 352
 Курбас, Лесь 181
 Курилюк, Ева 288
 Куросава, Акіро 352
 Курціус, Ернст Роберт 162

 Лагерлеф, Сельма 33
 Лада, Йозеф 211, 219, 225
 Ландау, Фелікс 277, 281, 282
 Ланір, Сідні 300
 Ларбо, Валері 162
 Ларіонов, Михайл 59

 Ларченко, Максим 124
 Ласкер-Шулер, Ельза / Lasker-Schüler, Else 38,
 44, 47
 Латник, Григорій 388, 392, 393, 396
 Лафорг, Жуль 170, 303
 Лафтон, Чарльз 202
 Леваз, Т. 35
 Левенсон, Ервін 44
 Леві, Бернар-Анрі 441
 Левінська, Станіслава 264
 Ле Корбюзьє, Шарль (автонім – Жаннере-Грі,
 Шарль-Едуар) / Le Corbusier 61
 Лем, Станіслав 245
 Лемор, Домінік 378
 Ленін, Володимир 90, 91
 Леон, Пауль 133
 Леонгард, Рудольф / Leonhard, Rudolf 38
 Леонарді, Джакомо 69
 Ленц, Якоб Міхаель Рейнгольд 204
 Лермонтов, Михайл 18, 27
 Лесли, Р. 372
 Лесьмян, Болеслав / Leśmian, Bolesław 251
 Лехонь, Ян / Lechoń, Jan 250, 253
 Ленік, Ольга 226
 Липа, Юрій 31
 Лі, Матран 113
 Ліндзі, Ніклас Вейчел / Lindsay, Nicholas Vachel
 304, 305, 308
 Ліндсей, Джек 148
 Ліндтберг, Леопольд 191
 Лісняк, Юрій 158, 226, 242
 Ліхтенштайн, Альфред / Lichtenstein, Alfred 38
 Ловелл, Емі / Lowell, Amy 304, 305
 Логвиненко, Олександра 99, 106, 108, 110, 113, 459
 Лонгфелло, Генрі 300
 Лондон, Джек 480, 485
 Лоос, Адольф 33
 Лорка, Вісента 386
 Лосєв, Лев 161, 178
 Лотреамон 373
 Лотц, Ернст Вільгельм / Lotz, Ernst Wilhelm 38
 Лоуренс, Девід Герберт 125, 135, 141, 143, 149,
 481, 503
 Лука (євангеліст) 177
 Лукаш, Микола 257, 258, 388, 390, 391, 392, 393,
 396
 Лукашова, В. В. 42
 Луков, В. 83
 Луцький, Остап 13
 Лучук, Володимир 258
 Любимов, Юрій 205
 Лютер, Мартін 184
 Львова, Олександра (Львова, А. Г.; Шульїнька)
 218, 220
 Льюїс, Персі Віндем / Lewis, Persy Wyndham 304
 Льюїс, Сінклер / Lewic, Sinclair 301

Маген, Іржі 213, 214
Майднер, Людвіг 38
Маєр, Ганс 100
Майєрова, Марія 231
Майєрова, Ярміла (Гашекова, Я.) 215
Майрінк, Густав 36
Маєке, Август 33
Макелрой, Френк 315
Маккалєрс, Карсон 330
Маланюк, Євген 252
Малєвич, Казимир 59
Малєвич, Олег 222
Малєр, Густав 33
Малиновская, Н. Р. 385, 391
Малкович, Іван 211
Малларме, Стефан 315, 373
Мальро, Андре 417, 442, 443, 481, 500
Мамардашвілі, Мєраб 478
Мандельштам, Осип 179
Мандзоні, Алєссандро 69
Манє, Едуар 140
Манн, Гайнріх 30, 33
Манн, Голо 490
Манн, Томас 30, 34, 100, 114, 458, 461, 464, 473
Марвелл, Ендрю 170
Марич, Віктор 309
Марінєтті, Філіппо Томмазо / Marinetti, Filippo Tommaso 49, 55-57, 68, 73, 87
Марієн, Жак 164
Марк, Франц 32, 33
Марке, Альбер 32
Маркс, Карл 150, 184, 446, 447
Марсель, Габрієль 442, 444
Мартінов, Леонід 258
Марусик, Петро 396
Марчук, Т. Л. 344
Масарик, Томаш 233
Масканьї, П'єтро 70
Масляк, Степан 211, 225, 226
Мастєрс, Едгар Лі / Masters, Edgar Lee 301, 303
Матвій (євангєліст) 201
Matisse, Анрі / Matisse, Henri 32, 140, 306
Мацуока, Юдзуру 364
Мачадо, Антоніо / Machado y Ruiz, Antonio 386, 387
Маяковський, Володимир 251, 252
Мєсрхольд, Всеволод 343
Мєйлєр, Норман 443
Мєлвілл, Герман 300, 316
Мєльничєнко, І. В. 225
Мєнгєр, Вацлав / Menger, Václav 214
Мєнкєн, Генрі 301
Мєньок, Віра 285
Мєньок, Ігор 285
Мєредіт, Дж. 149

Мєрдок, Айріс 155, 443
Мєтерлінк, Моріс 72, 180, 332
Мєрло-Понті, Моріс 442, 445, 447
Мижо, М. 406
Михайлова, Л. Г. 435
Михальська, Н. 18, 46, 83, 89, 148, 192, 199, 314, 331
Михєєва, А. 64, 65
Міллер, Артур 341, 347
Мілош, Чєслав / Miłosz, Czesław 248, 273, 274
Міцкєвич, Адам 277
Могила, Петро 436
Моем, Сомерсет 135
Мокиця, Марія 2, 133, 293
Мокровольський, Олєксандр 131, 158, 322, 324
Молодцова, М. М. 84
Молотов, В'ячєслав 491
Мольєр, Жан-Батіст 204
Мондріан, Пітєр 59
Монроу, Геррієт 305
Монтєнь, Мішєль де 405
Монтерєй, Карлотта / Monterey, Carlotta 335
Монтєск'є, Шарль Луї де 149
Мопассан, Гі де 149, 303, 400
Мортон, А. Л. 168
Моріак, Франсуа 403, 405, 454
Мосєндз, Леонід 13
Москалєнко, Михайло 158, 381, 388, 396
Москальов, Дмитро 352
Моцарт, Вольфганг Амадєй 407, 411, 413, 415
Мржежєк, Славомір 64
Музіль, Роберт 7, 30, 100, 443
Мунк, Едвард / Munch, Eduard 31, 32, 33
Мур, Джордж Едвард 140, 151
Мур, Ч. 489
Муссоліні, Беніто 57, 432
Мюллєр, Гайнєр 206
Мюллєр, Отто 33

Набоков, Владімір 132
Назарєць, В. 192, 199
Наливайко, Дмитро 13, 42, 46, 91, 93, 417, 420, 424, 426, 427, 435, 459
Налковська, Зоф'я / Nałkowska, Zofia 3, 259, 260, 262-265, 275, 279, 286
Налковський, Вацлав 263
Нацумє, Сосєкі 354, 357
Нєв'ярович, Наталія 322, 325
Нєгри, Ада 75
Нєдаїнова, Т. Б. 120
Нєдошивин, В. 485
Нєєр, Карола 206
Нєєр, Каспар 206
Нєйман, Станіслав Костка 213
Нєкрасов, Миколо 251
Нєстєров, А. 136, 146, 148

Неуважний, Флоріан 158
 Нечепорук, Евг. 462
 Николаев, П. А. 157
 Николоюкин, А. Н. 301, 321, 323, 325
 Нізан, Поль 445
 Нінхара, Носідзо 353
 Ніцше, Фрідріх 16, 30, 40, 47, 56, 73, 136, 263,
 282, 334, 346, 353, 417, 442, 446, 458, 463
 Новак, Арне 214
 Новаліс (автонім – Фрідріх фон Гарденберг) 40,
 461
 Нолль, Карл 219
 Нольде, Еміль 33
 Норріс, Френк 300
 Носсак, Ганс Еріх 443
 Ньюмен, Барнет 61

О'Генрі (автонім – Вільям Сідні Портер) 138,
 302
 Оден, Вінстан Г'ю 163
 Одетс, Кліффорд / Odets, Clifford 337
 О'Коннор, Фланнері 330
 Олбі, Едвард 64, 347
 Олдінгтон, Річард / Aldington, Richard 88, 98,
 125, 135, 160, 162, 170, 211, 304
 Олдгем, Естел / Oldham, Estelle 321
 О'Ніл, Уна 341
 О'Ніл, Шон 341
 О'Ніл, Юджин Гладстон / O'Neill, Eugene
 Gladstone 4, 301, 331-349
 О'Ніл, Юджин-молодший (син драматурга) 334,
 341
 Орвелл, Джордж (автонім – Ерік Артур Блер) /
 Orwell, George 4, 135, 274, 475-502
 Орвелл, Софія 483
 Орест, Михайло 13
 Орлова, Ольга 158
 Ортега-і-Гассет, Хосе 162
 Осока, Сергій 396
 Оссанг, Ф. / Ossang, F. J. 47
 Остін, Джейн 149
 Осьмачка, Тодось 31
 Оттен, Карл / Otten, Karl 38
 О'Шоннесі, Ейлін (Блер, Е.) / Blair, Eileen 481

Павличко, Дмитро 13, 158, 258, 266, 309, 396,
 434
 Павличко, Соломія 158, 271
 Павлишин, Андрій 28, 278, 280, 285, 287
 Павло (апостол) 173
 Павел I (російський імператор) 452
 Павлова, Н. С. 368, 375, 459
 Павнд, Езра (Паунд, Е.) / Paund, Ezra 50, 52, 57,
 87, 124, 125, 161, 162, 163, 170, 173, 298, 301,
 304, 305, 306, 308, 309, 310
 Падилья, Еберто 448

Пайпер, Тадеуш / Peiper, Tadeusz 250
 Паламарчук, Дмитро 258
 Паламарчук, Ольга 226
 Палаццескі, Альдо / Palazzeschi, Aldo 56
 Палфалві, Лайош 288
 Панас, Владислав 287
 Панушка, Ярослав 219, 220
 Папіні, Джованні 56
 Парал, Владімір / Paral, Vladimir 245
 Пастернак, Борис 17, 44, 422
 Пастернак, Е. Б. 17
 Пастернак, Е. В. 17
 Пастернак, Леонід 17
 Пахльовська, Оксана 84, 396
 Пеленський, Євген-Юрій 13
 Первомайський, Леонід 396
 Перепада, Анатолій 84, 410, 416, 426, 456
 Персі, Воркер 330
 Пессоа, Фернанду 57
 Петен, Філіпп (маршал Франції) 454
 Петніков, Григорій 44
 Петров, Віктор 44
 Пехштайн, Макс 33
 Петрушевська, Людмила 64
 Пинаев, С. М. 345
 Підмогильний, Валер'ян 442
 Пікассо, Пабло 306, 377, 378
 Пілсудський, Юзеф 249
 Пінтер, Гарольд 63
 Пінтус, Курт / Pinthus, Kurt 37, 38, 39
 Пінчевський, Мар 321
 Піранделло, Луїджі / Pirandello, Luigi 3, 58, 68,
 70, 76-86, 84, 442, 443
 Піскатор, Ервін 191
 Платон 475
 Плешневич, Анджей 278, 378
 Плужник, Євген 442
 По, Едгар Аллан 300
 Покальчук, Юрій 288, 396
 Полан, Жан 376
 Полачек, Карел 233
 Поліщук, Валер'ян 250
 Поло, Марко 340
 Попович, Євген 99, 459, 468
 Поппер, Амалія 119
 Поппер, Леопольд 119
 Портер, Кетрін Енн 330
 Превір, Борис 124
 Прокопович, Мар'яна 84, 117, 121
 Проскурнікова, Т. Б. 64, 65
 Прохасько, Юрій 13
 Пруст, Марсель / Proust, Marcel 52, 120, 135,
 143, 149, 152, 210, 276, 417, 446
 Пуйманова, Марія 231
 Пушкін, Олександр 25, 251, 417

- Пшемський, Зенон (псевдонім – Miriam)
 Przesmyski, Zenon 248
 Пшибишевський, Станіслав / Przybyszewski,
 Stanisław Feliks 248, 260
 Пшибось, Юліан / Przyboś, Julian 250
- Рабле, Франсуа 211, 213
 Радавська, Оксана 93
 Райс, Елмер / Rice, Elmer 337
 Расін, Жан 170, 453
 Рассел, Бертран 136, 160, 448, 491
 Ратай, М. 267
 Реверді, П'єр 57, 374
 Ревіч, Александр 258
 Редкліф, Енн 149
 Реймонт, Владислав / Reymont, Władysław
 Stanisław 247, 248, 260, 262
 Ремарк, Еріх Марія (автоном – Erich Paul
 Remark) / Remarque, Erich Maria 3, 85, 94-98,
 211, 442
 Рембо, Артюр 39, 42, 159, 231, 252, 373, 376
 Ренсом, Джон Кроу 301, 305
 Репін, Ілля 17
 Ржевуцька, Елеонора 93
 Рибчинська, Зоряна 293
 Рильський, Максим 44, 251, 252, 257, 258
 Ріббентроп, Йоахім фон 491
 Рід, Джон / Reed, John "Jack" Silas 87, 334, 335
 Рільке, Йозеф 14
 Рільке, Райнер Марія (Рене Рільке) / Rilke,
 Rainer Maria 3, 8, 11-30, 36, 443
 Рільке, Рут 16
 Ріфф, Владислав 279, 294
 Ріхтер, Жан-Поль 461
 Річардс, Айвор Армстронг 162, 301
 Робінсон, Едвін Арлінгтон / Robinson, Edwin
 Arlington 301, 303
 Ровольт, Ернст 106
 Роден, Огюст 21, 22
 Рождественський, Роберт 157
 Розермер (леді Розермер, меценатка) 162, 163
 Ройс, Джошуа 159
 Роллан, Ромен 87, 464
 Романець, Дана 101
 Романцова, Богдана 131
 Ромм, А. С. 343
 Ротко, Марк 61
 Рубановська, О. С. 66
 Рубінер, Людвіг / Rubiner, Ludwig 39, 180
 Руденко, С. В. 226
 Руднев, В. П. 328
 Ружевич, Тадеуш 63
 Рузвельт, Франклін Делано 298, 299
 Рунсберг, Йоган Людвіг / Runeberg, Johan Ludvig
 191
 Руо, Жорж 32
- Руссо, Анрі 306
 Руставелі, Шота 252
- Савельєва, А. 58
 Саймонс, Джуліан 489, 490
 Сальєз, Габріель 400
 Самойлов, Давид 258
 Санд, Жорж 405
 Сандомирський, Генрик 268
 Сантаяна, Джордж 159
 Саррот, Наталі 64
 Сартр, Жан-Поль / Sartre, Jean-Paul 4, 8, 301,
 325, 420, 425, 428, 440-457
 Сауер, Францішек 219
 Светоній 429, 431, 432, 433, 434, 440
 Свенх, Єжи 290, 292
 Светлов, Міхаїл 258
 Свиріпа, Ольга 44
 Свідзінський, Володимир 442
 Свінберн, Алджернон Чарльз 159, 315
 Світличний, Іван 458
 Свіфт, Джонатан 149, 360, 476, 480
 Седельник, В. Д. 48, 54, 55, 89, 307, 459
 Сезанн, Поль / Cézanne, Paul 22, 31, 140
 Сейфор, Мішель 59
 Секвелл-Вест, Віта 136, 142
 Селін, Луї Фердінан / Céline, Louis Ferdinand 87,
 88, 91, 92, 98, 211
 Сельвінський, Ілля 250, 258
 Сендберг, Карл / Sandburg, Carl 304, 305, 308
 Сенкевич, Генрик 315
 Сент-Екзюпері, Антуан Марі Роже де / Saint-
 Exupéry, Antoine Marie Roger de 4, 398-415,
 454
 Сент-Екзюпері, Жак де 400
 Сербиненко, В. В. 478
 Сервантес, Мігель де 316, 384
 Серілья, Хосе 387
 Силоне, Іньяціо 500
 Силюнас, В. Ю. 389
 Симонс, Артур 159
 Сімпсон, Норман Фредерік 63, 443
 Сінклер, Елтон 87, 302
 Сіньяк, Поль / Signac, Paul 31
 Скіннер, Р. Д. 344
 Скотт, Вальтер 149
 Скурагівський, Вадим 132
 Слободянок, Л. 242
 Слоніський, Антоній / Słonimski, Antoni 250,
 253
 Слуцький, Борис 258
 Смольницька, Ольга 322
 Сняданко, Наталя 99
 Содерберг, Стівен 113
 Содомора, Андрій 25
 Содомора, Павло 429

Соколова, С. 46
 Сократ 254
 Солженіцин, Олександр (Солженицын, А. І.)
 496, 497
 Соловей, Оксана 416
 Сологуб, Федір 44
 Солодовник, Максим 44
 Соляр, Ігор 41
 Сорель, Жорж 56
 Софокл 204, 453
 Спендер, С. 141
 Стайн, Гертруда / Stein, Gertrude 85, 298, 305,
 306, 307
 Стайн, Джон 93, 194, 195
 Стайрон, Вільям 330
 Сталін, Йосип 93, 202, 203, 224, 281, 434, 482,
 492
 Станіславський, К. С. 185, 186, 343
 Стасіневич, Євген 132
 Стафф, Леопольд / Staff, Leopold Henryk 247,
 248, 251, 252, 258, 266
 Стейнбек, Джон 298, 301, 308
 Стельмах, Ярослав 117, 131
 Стендаль 68, 263, 446
 Стерн, Анатоль / Stern, Anatol 349
 Стерн, Лоренс 149, 451, 480
 Стефанік, Василь 31, 277
 Стефанів, Юлія 158, 173
 Стівен, Ванесса 136, 139, 140
 Стівен, Едріен 139, 141
 Стівен, Леслі 135, 137, 138, 139
 Стівен, Стелла 139
 Стівен, Тобі 139, 140
 Стівени (родина) 136, 137, 139
 Стівенс, Воллес 305
 Стівенсон, Роберт Луїс 149, 236
 Стоун, Філіп 315
 Стравінський, Ігор 175
 Стрейчі, Літтон 136, 138, 141, 144
 Стрельчук, Г. М. 192, 193
 Стріндберг, Юхан Август 180, 303, 331, 332, 353
 Стріха, Максим 158, 309, 311
 Стросва, Маріанна 203
 Струтинський, Валентин 264
 Стус, Василь 13, 19, 20, 27, 396
 Суварін, Борис 486
 Сулоага, Ігнасіо 76
 Сунсін, Консуело 401
 Супо, Філіп / Soupault, Philippe 373, 374
 Суворцева, Е. В. 357
 Сучков, Борис 101, 109

 Таїров, Олександр (Таїров О. Я.) 343
 Танок, Лесь 84
 Тарашук, Петро 99, 416, 430, 433
 Тарнавська, Марта 321
 Тарнавський, Остап 158, 309
 Татлін, Володимир 59, 60, 61
 Твен, Марк 299
 Тейт, Аллен 301, 305, 330
 Теккерей, Вільям 139, 315
 Теккерей, Мінні 139
 Теннісон, Адьфред 160
 Терех, Олександр 131, 132
 Терещенко, Микола 91, 93
 Тергерян, І. А. 391
 Тесноглідек, Рудольф 213
 Тетмайер, Казимеж / Przerwa-Tetmajer,
 Kazimierz 248
 Тимочко, Петро 459
 Тичина, Павло 258
 Толлер, Ернст / Toller, Ernst 181, 337
 Толмачёв, В. М. 48, 54, 55, 89, 307
 Толстой, Лев 17, 268, 303, 319, 330, 343, 364, 435
 Томас, Едвард 309
 Топольницький, Микола (псевдонім – Микола
 Зорко) 225
 Топуридзе, Е. І. 77
 Торо, Генрі Дейвід 300
 Тракль, Георг / Trakl, Georg 30, 38, 40, 44-47, 49
 Трилінг, Лайонел / Trilling, Lionel 344, 491
 Трнк, Іржі 224
 Троллоп, Ентоні 149
 Троцький, Лев (автонім – Бронштейн, Лейба)
 299, 482, 486, 487, 492
 Трубецкой, Павел 76
 Трухановський, Казимеж / Truchanowski,
 Kazimierz 295
 Тургенєв, Іван 364
 Турков, Геннадій 352
 Турянський, Осип 31, 85
 Тувім, Юліан / Tuwim, Julian 3, 247, 250,
 251-259, 280, 286, 295
 Тухманов, Давид 47
 Тцара, Трістан (або Тзара; автонім – Розеншток,
 Самі) / Tzara, Tristan 368, 369, 371, 377

 Українка, Леся 2, 75, 84, 333, 429, 430, 476
 Унамуно, Мігель де / Unamuno, Miguel de 384,
 387, 442, 443
 Утагава, Хіросіге (відомий під іменем Хіросіге)
 352

 Фавлз, Джон 443
 Фальк, Д. 344
 Фалья, Мануель де / Falla, Manuel de 385, 387
 Фарина, У. О. 344
 Федоришин, Мирон 352
 Фейхтвангер, Ліон 87, 183, 189
 Фельдман, Н. 364
 Фельцман, О. 196
 Філдінг, Генрі 315

Філіп, Жерар 432
Філіпчук, Григорій 456
Фіцджеральд, Френсіс Скотт / Fitzgerald, Francis
Scott Key 88, 299, 306, 313
Фіцовський, Єжи 28, 276, 277, 278, 280, 286,
287, 288, 294, 295
Фішбейн, Мойсей 13
Флетчер, Дж. 162
Флетчер, Есме Валері 168
Флобер, Гюстав 303, 319, 400, 430, 446, 450, 456
Флоровський, Г. В. 478
Фогелер, Гайнріх 16
Фогель, Дебора 279, 302
Фолкнер, Вільям / Faulkner, William Harrison 4,
120, 210, 301, 306, 308, 312-330, 437, 442, 444
Фолкнер, Маррі 314
Фома Аквінський 164
Фомін, С. 89
Фонколомб, Марі де 400
Фор, Франсін 418
Форстер, Едвард Морган 136, 148
Фоскало, Уго 69
Фрай, Роджер 136, 137, 140, 155
Фрадкін, Ілля 181, 192, 202, 204
Франко, Іван 173, 190, 194, 202, 204, 224, 285
Франко, Франціско 385, 396, 421
Франс, Анатоль 33, 89, 236, 353, 360, 374, 400
Франц Йосиф (австро-угорський імператор) 279
Франциск Азиський 329
Фріш, Макс 31, 206
Фройд, Зигмунд 16, 131, 136, 137, 340, 373, 445
Фромм, Еріх 99, 112, 442
Фрост, Роберт / Frost, Robert 4, 298, 301, 304,
305, 308-312
Фудзіока, Дзороку 364
Фуко, Мішель 495
Фучік, Юліус 223

Хальперн, Романа 27
Харчук, Роксана 272
Хвильовий, Микола 31
Хінкис, Віктор 133
Хіменес, Хуан Рамон / Jiménez, Juan Ramón 384,
386, 387
Хіросіге (див. Утагава, Хіросіге) 352
Хокусаї (див. Кацусіка, Хокусаї) 352
Холодна, Віра 75
Хорев, Віктор (Хорев, В. А.) 268
Хоружий, Сергій 133
Хостікоев, Анатолій 224
Хоткевич, Г. 242
Хщок, Анджей 279

Цвайг, Арнольд / Zweig, Arnold 94
Цветаєва, Марина (Цветаєва М. И.) 17
Целан, Пауль 31

Целлер, Бернгард 462
Цех, Пауль / Zech, Paul 39
Цоер, Юліус 15

Чайка, Л. Е. 226
Чаликова, Г. 485
Чалікова, Вікторія 479, 485, 487, 491, 500
Чапаєв, Василь 217
Чапаєва, Євгенія 217
Чапек, Йозеф 229, 230, 231, 232
Чапек, Карел / Čapek, Karel 3, 228-247, 407, 476,
479
Чапекова, Гелена 229
Чаплін, Чарлі 96
Чеброу, Л. 344
Чердаклі, Ярослав 142
Череватенко, Леонід 42, 459
Чермак, В. 219
Чертенко, Олександр 158
Черчілль, Вінстон 491
Чехов, Антон 18, 126, 180, 268, 315, 332, 333,
343, 364
Чжуан-цзи (Чжуан Чжоу) 355
Чирко, Іван 352
Чирков, Олександр 181, 190, 192, 193
Чорнозємова, Є. 314
Чуковський, Корній 258

Шагал, Марк 278
Шайнфлогова, Ольга 233
Шалаяпін, Федір 340
Шар, Рене 376
Шатобріан, Франсуа Рене де 405, 452
Шаферан, І. 196
Шафранк, Анна 263
Шахова, К. О. 123
Швейцер, Альберт 444
Швейцери (родина) 444
Швігтерс, Курт 372
Шевельов, Юрій (псевдонім – Юрій Шерех) 13
Шеєрбарт, Пауль 33
Шевріє, П'єр (Подруга / Незнайомка / N) 401
Шевченко, Тарас 18, 84, 430
Шевчук, Юрій 483
Шекспір, Вільям 127, 147, 160, 172, 186, 204,
263, 316, 329, 343
Шелінська, Юзефіна 280, 286
Шеллі, Персі Біші 124, 315
Шеллінг, Фрідріх Вільгельм Йозеф фон 460
Шенберг, Арнольд / Shoenberg або Schönberg,
Arnold 33-35
Шестов, Лев 442
Шенвальд, Люціан / Szenwald, Lucjan 250
Шикеле, Рене / Schickele, René 33, 39
Шиле, Егон 38, 283
Шиллер, Фрідріх 186, 460

- Шиманський, Едвард / Szymanski, Edward 249
 Шимановський, Кароль 266
 Шкраб'юк, Андрій 285, 289
 Шкрумеляк, Юрій (див. Залужний, Олександр) 225
 Шмідт-Ротлуф, Карл 33
 Шнайдер, Карл Людвіг 44
 Шовкун, Віктор 485
 Шопенгауер, Артур / Schopenhauer, Arthur 263, 353, 442, 458
 Шоу, Бернард 180, 331, 332, 333
 Шпенглер, Освальд 47, 241
 Шрамек, Франя 233
 Шрайберман, Марк 282
 Штадлер, Ернст / Stadler, Ernst 38, 39, 40, 44
 Штепанек, Климент 220
 Штрамм, Август / Stramm, August 33, 39, 57
 Штраус, Піхард 33
 Шульд, Бруно / Schulz, Bruno 3, 27, 28, 247, 260, 276-297
 Шульце, Клаус 47
 Шульци (батьки Б. Шульца – Якоб та Генрієтта) 278, 279
 Шуман, К. 368, 369
 Шумахер, Э. 182, 186
- Щавурський, Б. 18, 46, 83, 89, 148, 192, 199, 314, 331
- Эпельбаум, Анни 478
- Юнг, Карл Густав 132, 136, 280, 464
 Юнгер, Ернст 87, 204
- Яжембський, Єжи 285, 288, 294
 Якимович, Т. К. 65
 Яковина, Микола 285
 Янкевич, Владімір 446
 Янко, Марсель 369
 Яноух, Густав 107
 Ярещ, Катаржина 212
 Ясенський, Бруно / Jasieński, Bruno 249
 Ясперс, Карл 442, 444
 Яструбецька, Г. І. 31
 Яструнь, Мечислав / Jastruń, Mieczysław 258
 Яценко, Б. П. 352
- Alberti, Rafael (див. Альберті, Рафаель) 384
 Aldington, Richard (див. Олдінгтон, Річард) 88
 Anderson, Maxwell (див. Андерсон, Максвелл) 337
 Anderson, Sherwood (див. Андерсон, Шервуд) 306
 Aragon, Louis (див. Арагон, Луї) 373
 Arblaster A. 500
- Arp, Hans; фр. Арп, Jean (див. Арп, Ганс) 372
- Baker, George Pierce (див. Бейкер, Джордж Пірс) 334
 Barańczak, Stanisław 477
 Barbuse, Henri (див. Барбюс, Анрі) 89
 Barry, Philip (див. Баррі, Філіп) 334
 Beauvoir, Simone de (Бовуар, Сімона де) 445
 Becher, Johannes Robert (див. Бехер, Йоганнес) 38
 Benn, Gottfried (див. Бенн, Готтфрід) 38, 47
 Blair, Eileen (див. Блер, Ейлін) 481
 Boy-Żeleński, Tadeusz (див. Бой-Желенський, Тадеуш) 248, 251
 Brecht, Eugen Berthold Friedrich (див. Брехт, Бертольд) 182
 Breton, André (див. Бретон, Андре) 372
 Broniewski, Władysław (див. Броневський, Владислав) 249
 Bryant, Louise (див. Браянт, Луїза) 335
 Brzękowski, Jan (див. Бженьковський, Ян) 250
 Buzzi, Paolo (див. Буцці, Паоло) 56
- Camus, Albert (див. Камю, Альбер) 416
 Canguilhem, Georges (див. Кангілем, Жорж) 445
 Čapek, Karel (див. Чапек, Карел) 229
 Caruana, Luigi (див. Капуана, Луїджі) 69
 Céline, Louis Ferdinand (див. Селін, Луї Фердінан) 88
 Cézanne, Paul (див. Сезанн, Поль) 31
 Chrzastowska, B. 477
 Cook, George Gram “Jig” (див. Кук, Джордж Крем) 335
 Crick, Bernard (див. Крик, Бернард) 500
 Croce, Benedetto (див. Кроче, Бенедетто) 70
- D’Annunzio, Gabriele (див. Д’Аннунціо, Габріеле) 70
 Daszewski, Z. (див. Дашевський, Зигмунд) 274
 Däubler, Theodor (див. Дойблер, Теодор) 38
 Dos Passos, John (див. Дос Пассос, Джон) 88, 313
 Döblin, Alfred (див. Дьоблін, Альфред) 94
 Duchamp, Henri Robert Marcel (див. Дюшан, Марсель) 371
- Ehrenstein, Albert (див. Еренштайн, Альберт) 88
 Eliot, Thomas Stearns (див. Еліот, Томас Стернз) 156, 304
 Eluard, Paul (див. Елюар, Поль) 376
- Falla, Manuel de (див. Фалья, Мануель де) 385
 Faulkner, William Harrison (див. Фолкнер, Вільям) 313
 Fitzgerald, Francis Scott Key (див. Фіцджеральд, Френсіс Скотт) 88, 313
 Frost, Robert (див. Фрост, Роберт) 304

- Gałczyński, Konstanty Ildefons (див. Галчинський, Константи Ільдефонс) 251
 Galilei, Galileo (див. Галілей, Галілео) 202
 García Lorca, Federico (див. Гарсія Лорка, Федеріко) 384
 Gauguin, Paul (див. Гоген, Поль) 31
 Geissler B. (див. Гайслер, Беньямін) 278
 Georg VI (див. Джордж VI, англійський король) 168
 Giedroyc, Jerzy (див. Гедройць, Єжи) 272
 Gogh, Vincent van / Van Gogh, Vincent (див. Ван Гог, Вінсент) 32
 Goll, Iwan (див. Голль, Іван) 38
 Gombrowicz, Witold (див. Гомбрович, Вітольд) 270, 274
 Górski, Artur (див. Гурський, Артур) 248
 Govoni, Corrado (див. Говоні, Коррадо) 56
 Grimmelshausen, Hans von (див. Гріммельсгаузен, Ганс фон) 191

 Halik, Miroslav (див. Галік, Мирослав) 242
 Hasenclever, Walter (див. Газенклевер, Вальтер) 38, 181
 Hašek, Jaroslav (див. Гашек, Ярослав) 210
 Hemingway, Ernest (див. Гемінгвей, Ернст) 313
 Hernández Gilabert, Miguel (див. Ернандес, Мігель) 384
 Hesse, Herman (див. Гессе, Герман) 458
 Neum, Georg (див. Гайм, Георг) 39
 Heunicke, Kurt (див. Гайніке, Курт) 38
 Hoddiss, Jakob van (див. Годдіс, Якоб ван) 38
 Howells, W. D. (див. Говеллс, Вільям Дін) 299
 Huelsenbeck, Richard (див. Гюльзенбек, Річард) 369

 Źakowiczówna, Kazimiera (див. Іллакович, Казимира) 250
 Iwaszkiewicz, Jarosław Leon (див. Івашкевич, Ярослав) 250

 Jarry, Alfred (див. Жаррі, Альфред) 373
 Jasiński, Bruno (див. Ясенський, Бруно) 249
 Jastruń, Mieczysław (див. Яструнь, Мечислав) 258
 Jiménez, Juan Ramón (див. Хіменес, Хуан Рамон) 384
 Joyce, James (див. Джойс, Джеймс) 115

 Kafka, Franz (див. Кафка, Франц) 98
 Kaiser, Georg (див. Кайзер, Георг) 180
 Kasprovicz, Jan (див. Каспрович, Ян) 248
 Kierkegaard, Søren (див. К'єркегор, Серен) 442
 Klemm, Wilhelm (див. Клемм, Вільгельм) 38
 Kruczkowski, Leon (див. Кручковський, Леон) 249

 Kwiatkowski, Jerzy (див. Квятковський, Єжи) 260, 294

 Lasker-Schüler, Else (див. Ласкер-Шулер, Ельза) 38
 Le Corbusier (див. Ле Корбюзьє, Шарль) 61
 Lechoń, Jan (див. Лехонь, Ян) 250
 Leonhard, Rudolf (див. Леонгард, Рудольф) 38
 Leśmian, Bolesław (див. Лесьмян, Болеслав) 251
 Levis, Persy Wyndham (див. Льюїс, Персі Віндем) 304
 Lewis, Sinclair (див. Льюїс, Сінклер) 301
 Lichtenstein, Alfred (див. Ліхтенштайн, Альфред) 38
 Lindsay, Nicholas Vachel (див. Ліндзі, Ніклас Вейчел) 304
 Lotz, Ernst Wilhelm (див. Лотц, Ернст Вільгельм) 38
 Lowell, Amy (див. Ловелл, Емі) 305

 Machado y Ruiz, Antonio (див. Мачадо, Антоніо) 384
 Maciąg, W. 248, 260
 Majda, Jan 248, 260
 Marinetti, Filippo Tommaso (див. Марінетті, Філіппо Томмазо) 56
 Masters, Edgar Lee (див. Мастерс, Едгар Лі) 303
 Matisse, Henri (див. Матісс, Анрі) 32
 Menger, Václav (див. Менгер, Вацлав) 214
 Miłosz, Czesław (див. Мілош, Чеслав) 248, 274
 Monterey, Carlotta (див. Монтерей, Карлотта) 335
 Morris, S. 498
 Munch, Edvard (див. Мунк, Едвард) 31

 Nałkowska, Zofia (див. Налковська, Зоф'я) 262

 Odets, Clifford (див. Одетс, Кліффорд) 337
 Oldham, Estelle (див. Олдгем, Естел) 321
 O'Neill, Eugene Gladstone (див. О'Ніл, Юджин) 331
 Orwell, George (див. Джордж, Орвелл) 274, 500
 Ossang, F. J. (див. Оссанг, Ф.) 47
 Otten, Karl (див. Оттен, Карл) 38

 Palazzeschi, Aldo (див. Палаццескі, Альдо) 56
 Paral, Vladimir (див. Парал, Владімір) 245
 Paund, Ezra (див. Павнд, Езра) 304
 Peiper, Tadeusz (див. Пайпер, Тадеуш) 250
 Pinthus, Kurt (див. Пінтус, Курт) 38
 Pirandello, Luigi (див. Піранделло, Луїджі) 76
 Proust, Marcel (див. Пруст, Марсель) 149
 Przerwa-Tetmajer, Kazimierz (див. Тетмайер, Казимеж) 248
 Przemyski, Zenon (див. Пшемський, Зенон) 248

- Przyboś, Julian (див. Пшибось, Юліан) 250
 Przybylski, R. 274
 Przybyszewski, Stanisław Feliks (див. Пшибишевський, Станіслав) 248
- Reed, John "Jack" Silas (див. Рід, Джон) 334
 Reymont, Władysław Stanisław (див. Реймонт, Владислав) 248
 Rice, Elmer (див. Райс, Елмер) 337
 Rilke, Rainer Maria (див. Рільке, Райнер Марія) 12
 Remarque, Erich Maria (див. Ремарк, Еріх Марія) 94
 Robinson, Edwin Arlington (див. Робінсон, Едвін Арлінгтон) 303
 Rubiner, Ludwig (див. Рубінер, Людвіг) 39, 180
 Runeberg, Johan Ludvig (див. Рунеберг, Йоган Людвіг) 191
- Saint-Exupéry, Antoine Marie Roger de (див. Сент-Екзюпері, Антуан Марі Роже де) 399
 Sandburg, Carl (див. Сендберг, Карл) 304
 Sartre, Jean-Paul (див. Сартр, Жан-Поль) 444
 Schickele, René (див. Шикеле, Рене) 39
 Schopenhauer, Arthur (див. Шопенгауер, Артур) 442
 Schulz, Bruno (див. Шульц, Бруно) 276
 Shoenberg або Schönberg, Arnold (див. Шенберг, Арнольд) 33
 Signac, Paul (див. Сіньяк, Поль) 31
 Słonimski, Antoni (див. Слонімський, Антоній) 250
 Soupault, Philippe (див. Супо, Філіп) 373
 Stadler, Ernst (див. Штадлер, Ернст) 39
 Staff, Leopold Henryk (див. Стафф, Леопольд) 248
 Stein, Gertrude (див. Стайн, Гертруда) 305
 Stern, Anatol (див. Стерн, Анатоль) 249
 Stramm, August (див. Штрамм, Август) 39
 Szenwald, Lucjan (див. Шенвальд, Люціан) 250
 Szymanski, Edward (див. Шиманський, Едвард) 249
- Tarnowska, M. 248, 260
 Toller, Ernst (див. Толлер, Ернст) 181
 Trakl, Georg (див. Тракль, Георг) 39, 44, 46
 Trilling, Lionel (див. Трилінг, Лайонел) 491
 Truchanowski, Kazimierz (див. Трухановський, Казимеж) 295
 Tuwim, Julian (див. Тувім, Юліан) 250
 Tzara, Tristan (див. Тцара, Трістан) 368
- Unamuno, Miguel de (див. Унамуно, Мігель де) 384
- Vaché, Jacques (див. Ваше, Жак) 282, 373
 Verga, Giovanni (див. Верга, Джованні) 69
- Walden, Herwart (див. Вальден, Герварт) 33
 Walsh Ch. (див. Волш, Чед) 476
 Wasilewska, Wanda (див. Василевська, Ванда) 250
 Wat, Aleksander (див. Ват, Александер) 249
 Ważyk, Adam (див. Важик, Адам) 250
 Werfel, Franz (див. Верфель, Франц) 39
 Wilder, Thornton (див. Вайлдер, Торнтон) 313, 337
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy (див. Віткевич, Станіслав Ігнаці) 248
 Wolfenstein, Alfred (див. Вольфенштайн, Альфред) 39
 Wolfe, Thomas Clayton (див. Вулф, Томас) 334
 Woolf, Virginia (див. Вулф, Вірджинія) 134
 Warburg, F. (див. Ворбург, Фред) 490
 Wypiański, Stanisław Mateusz Ignacy (див. Виспянський, Станіслав) 248
- Zapolska, Gabriela (див. Запольська, Габріеля) 248
 Zech, Paul (див. Цех, Пауль) 39
 Żeromski, Stefan (див. Жеромський, Стефан) 248
 Zweig, Arnold (див. Цвайг, Арнольд) 94

Навчальне видання

Надія Колошук

**Історія зарубіжної літератури ХХ століття
У 2 частинах. Частина 1: Модерна доба**

Навчальний посібник для закладів вищої освіти

Керівник видавничих проєктів: А.О. Ястребов

Друкується в авторській редакції

за участю М.В.Моклиці та В.А.Соколової

Комп'ютерна верстка: Н.М. Тишківська

Дизайн обкладинки: Н.М. Тишківська

Підписано до друку 09.02.2023 р.

Формат 60×84 1/16. Папір офсетний.

Гарнітура Times New Roman.

Умовн. друк. аркушів — 30,22.

Обл.-вид. аркушів — 28,63.

Тираж 300 прим.

ТОВ «Видавничий дім «КОНДОР»
Свідоцтво серія ДК № 5352 від 23.05.2017 р.
03067, м. Київ, вул. Гарматна, 29/31
тел./факс (044) 408-76-17, 408-76-25
www.condor-books.com.ua