



НАРОДНА УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ

І. О. Помазан

**ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
XX СТОЛІТТЯ**

Видавництво НУА

НАРОДНА УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ

І. О. Помазан

**ІСТОРИЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
XX СТОЛІТТЯ**

Підручник для студентів  
гуманітарних факультетів  
вищих навчальних закладів

Харків  
Видавництво НУА  
2016

УДК 82'06(075.8)  
ББК 83.3(0)6<sub>я</sub>73  
П55

*Затверджено на засіданні кафедри українознавства  
Народної української академії.  
Протокол № 9 від 04.04.2016*

*Рекомендовано на засіданні Вченої ради  
Харківського гуманітарного університету  
«Народна українська академія».  
Протокол № 11 від 27.06.2016*

Рецензенти: д-р філол. наук *О. Ю. Матушек*  
канд. філол. наук *Ю. І. Ковбасенко*

**Помазан, Ігор Олександрович.**

П55

Історія зарубіжної літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл. / І. О. Помазан ; Нар. укр. акад., [каф. українознав.]. – Х. : Вид-во НУА, 2016. – 264 с.

Пропонований підручник з історії зарубіжної літератури ХХ століття призначений для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів і має на меті дати загальне уявлення про європейський та єврогенетичний літературний процес вказаного періоду в контексті світового літературного процесу. Він може бути використаний для підготовки до семінарських занять. У підручнику вміщено лекційний матеріал курсу, структуру опрацювання основних тем за кредитно-модульною системою, висвітлено теми, що виносяться на семінарські заняття з курсу «Історія зарубіжної літератури ХХ століття», а також запропоновано тематику рефератів з літератури окресленого періоду, подано списки основної та додаткової навчальної літератури та критерії оцінювання навчальних досягнень.

**УДК 82'06(075.8)  
ББК 83.3(0)6<sub>я</sub>73**

© Народна українська академія, 2016

## ЗМІСТ

<u>ПЕРЕДМОВА</u> .....	6
<u>ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА</u> .....	7
<u>ВСТУП. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЛІТЕРАТУРИ ХХ ст.</u> .....	7
<u>МОДЕРНІЗМ ТА АВАНГАРДИЗМ</u> .....	7
<u>Фрідріх Ніцше</u> .....	10
<u>Зігмунд Фрейд</u> .....	11
<u>ТЕАТР АБСУРДУ</u> .....	12
<u>Ежен Йонеско</u> .....	13
<u>Семюел Беккет</u> .....	14
<u>ФУТУРИЗМ</u> .....	16
<u>Джеймс Джойс</u> .....	18
<u>ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ</u> .....	23
<u>Анатоль Франс</u> .....	26
<u>Роже Мартен дю Гар і його роман «Сім'я Тібо»</u> .....	29
<u>Поль Валері</u> .....	31
<u>Гійом Аполлінер</u> .....	32
<u>Марсель Пруст</u> .....	34
<u>Жан Кокто</u> .....	37
<u>Поль Елюар</u> .....	40
<u>Антуан де Сент-Екзюпері</u> .....	41
<u>Андре Моруа</u> .....	44
<u>Жан Ануй</u> .....	45
<u>Жан Поль Сартр</u> .....	48
<u>Альбер Камю</u> .....	50
<u>Борис Віан і його роман «Піна днів»</u> .....	53
<u>«Новий роман»</u> .....	56
<u>Жорж Сименон</u> .....	59
<u>ЛІТЕРАТУРА НІМЕЧЧИНИ</u> .....	60
<u>Томас Манн</u> .....	63
<u>Генріх Манн</u> .....	66
<u>Герман Гессе</u> .....	68
<u>Еріх Марія Ремарк</u> .....	71
<u>Бертольт Брехт</u> .....	74
<u>Генріх Белль</u> .....	76
<u>Гюнтер Грасс</u> .....	79
<u>ЛІТЕРАТУРА АВСТРІЇ ТА ШВЕЙЦАРІЇ</u> .....	82
<u>АВСТРІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА</u> .....	82
<u>Франц Кафка</u> .....	84
<u>Стефан Цвейг</u> .....	88
<u>ШВЕЙЦАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА</u> .....	92
<u>Фрідріх Дюрренматт</u> .....	93

<u>ЛІТЕРАТУРА ІСПАНІЇ ТА ІТАЛІЇ</u> .....	96
<u>ІСПАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА</u> .....	96
<u>Антоніо Мачадо</u> .....	97
<u>Федеріко Гарсія Лорка</u> .....	100
<u>ІТАЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА</u> .....	102
<u>ЛІТЕРАТУРА АНГЛІЇ</u> .....	104
<u>Редьярд Кіплінг</u> .....	106
<u>Джон Голсуорсі</u> .....	110
<u>Артур Конан Дойл</u> .....	113
<u>Гілберт Кіт Честертон</u> .....	116
<u>Джозеф Конрад</u> .....	118
<u>Герберт Уеллс</u> .....	122
<u>Бернард Шоу</u> .....	127
<u>Вільям Батлер Єйтс</u> .....	131
<u>Вірджинія Вулф</u> .....	133
<u>Сомерсет Моєм</u> .....	137
<u>Томас Стернз Еліот</u> .....	139
<u>Івлін Во</u> .....	141
<u>Вільям Голдінг</u> .....	144
<u>Сердиті молоді люди</u> .....	147
<u>Грехем Грін</u> .....	150
<u>ЛІТЕРАТУРА США</u> .....	152
<u>О. Генрі</u> .....	154
<u>Джек Лондон</u> .....	157
<u>Теодор Драйзер</u> .....	159
<u>Френсіс Скотт Фіцджеральд</u> .....	161
<u>Ернест Гемінгвей</u> .....	164
<u>Вільям Фолкнер</u> .....	167
<u>Джером Селінджер</u> .....	171
<u>Бітники</u> .....	175
<u>Курт Воннегут</u> .....	177
<u>ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА</u> .....	180
<u>Жоржі Амаду</u> .....	182
<u>Хорхе Луїс Борхес</u> .....	184
<u>Хуліо Кортасар</u> .....	188
<u>Пабло Неруда</u> .....	193
<u>Алехо Карпентьєр</u> .....	195
<u>Габріель Гарсія Маркес</u> .....	197
<u>ЗАХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ</u> .....	202
<u>ЧЕСЬКА ЛІТЕРАТУРА</u> .....	202
<u>Карел Чапек</u> .....	203
<u>Ярослав Гашек</u> .....	205
<u>ПОЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА</u> .....	208

<u>Станіслав Лем</u> .....	209
<u>МАСОВІСТЬ ТА ЕЛІТАРНІСТЬ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ</u> .....	213
<u>Агата Крісті</u> .....	213
<u>Джон Толкін</u> .....	215
<u>ФЕНТЕЗИ</u> .....	220
<u>НАУКОВА ФАНТАСТИКА</u> .....	222
<u>Артур Кларк</u> .....	226
<u>Рей Бредбері</u> .....	227
<u>АНТИУТОПІЯ</u> .....	228
<u>ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ</u> .....	232
<u>Умберто Еко</u> .....	238
<u>ДОДАТОК</u> .....	241
<u>Лауреати нобелівської премії з літератури</u> .....	241
<u>ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА</u> .....	246
<u>Мета й завдання дисципліни</u> .....	246
<u>Міждисциплінарні зв'язки</u> .....	246
<u>Програма опрацювання курсу за кредитно-модульною системою</u> .	247
<u>Плани практичних занять</u> .....	248
<u>Завдання для самостійної роботи</u> .....	250
<u>Тематика рефератів</u> .....	252
<u>Список художніх творів</u> .....	252
<u>Список додаткової художньої літератури</u> .....	253
<u>Матеріали для проведення поточного та підсумкового контролю</u> .	254
<u>Питання до іспиту</u> .....	255
<u>Навчально-методична література</u> .....	257
<u>Критерії оцінювання успішності навчання</u> .....	262

## ПЕРЕДМОВА

Мета курсу полягає перш за все в ознайомленні студентів з вершинними творами національних літератур, які позначені чималим потенціалом загальнолюдських цінностей, глибиною думки, емоційною насиченістю та естетичною наснагою. Особливу увагу приділено розкриттю гуманістичної суті та художньої цінності творів літературного мистецтва. Важливі явища світового літературного процесу розглядаються в контексті історії світової та української культури. З метою поглиблення знань студентів з теорії літератури акцентується увага на специфічних особливостях твору художньої літератури як виду мистецтва, що є компонентом національної та світової духовної культури.

Пропонований підручник містить лекційні матеріали з європейської літератури ХХ століття.

Теми практичних занять упорядковані з метою висвітлення у цих заняттях кола питань, значущих для літературного процесу, винесення яких на самостійне опрацювання не є доцільним з огляду на складність пов'язаних з ними літературознавчих проблем. Для успішної підготовки до практичних занять студентам рекомендується звернути увагу на такі моменти:

1. Ґрунтовно ознайомитись із базовими художніми текстами або текстом (якщо заняття присвячене одному творові). Подібне ознайомлення передбачає уважне прочитання самого твору і, в разі потреби, сумлінне вивчення коментарів.

2. Вивчити критичні праці і статті, що стосуються теми заняття. При цьому слід обов'язково звертати увагу на потенційну дискусійність поданих авторами оцінок та інтерпретаційних ракурсів.

3. Спробувати визначити місце аналізованого твору у структурі художніх уявлень сучасної йому епохи й окреслити коло генетичних і типологічних зв'язків із вивченими раніше та позапрограмами творами.

4. Переглянути тематику лекцій з окресленого періоду, звертаючи увагу на наголошувані інтегративні зв'язки.

5. З урахуванням зазначених вище рекомендацій обміркувати запропоновані у плані практичного заняття питання. При цьому доцільним здається зробити певні нотатки, імовірно виписки з текстів або закладки. Особливо це актуально при підготовці до практичних занять, присвячених поетичним або великим епічним творами. Адже в першому випадку є сенс спиратися лише на точні цитати, а у другому – досить складно запам'ятати всі сюжетні і композиційні нюанси, що можуть знадобитися у процесі виступу для доведення власної думки.

Ці рекомендації є важливими при підготовці до всіх практичних занять.

## ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА

### ВСТУП. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЛІТЕРАТУРИ ХХ ст. МОДЕРНІЗМ ТА АВАНГАРДИЗМ

Межі художніх епох не співпадають з календарними рамками. Тому суперечки про те, коли в мистецтві почалося ХХ ст., ведуться уже давно. І напевно чи вони близькі до завершення.

Багатьом здається, що ХХ ст. почалося задовго до 1901 року. Ось як обґрунтовують дане твердження: для мистецтва вирішальне значення мають істотні перетворення художньої мови, а вони відбулися ще в 60–70-ті рр. ХІХ ст. Тоді відбулися перші виставки художників-імпресіоністів. А в літературі заявили про себе такі зухвалі новатори, як Шарль Бодлер, що створив цілу поетичну школу, у якій були послідовники всюди в Європі. Гюстав Флобер розробив і підкріпив власними творами концепцію об'єктивної оповіді, що не допускає ні ідеологічної полеміки, ні проповіді, ні авторських емоцій, що підмінюють мистецтво. Разом з п'єсами Генріка Ібсена виникла ідея нової драми, яка зображує не ті або інші життєві колізії, а трагедію самого життя, що вічно розходиться з ідеалом і будує свої відносини з глядацьким залом як запрошення до дискусії (звичайно, сучасники не усвідомлювали, що відбувається художній переворот: паризькі обивателі від душі сміялися перед полотнами Едуарда Мане, вимагали заборонити за «аморальність» книгу Бодлера «Квіти Зла» і роман Флобера «Пані Боварі»).

Щось змінилося в художньому житті, оскільки стало відчутним «нове бачення». Так російський літературознавець Юрій Тинянов називав новаторські шукання в мистецтві: не просто якісь оригінальні творчі рішення, а дійсно інший погляд на покликання художника, пошук абсолютно нетрадиційних образотворчих засобів, які складають завершену систему.

На думку одних істориків культури, така система вже склалася до останньої третини ХІХ ст., а отже, з цієї межі й треба починати хроніку нової епохи в мистецтві. Інші (їх більшість) судять обережніше: Бодлер, Ібсен – це швидше тільки передумови «нового бачення», а по-справжньому воно виявилось пізніше, напередодні Першої світової війни. І справді, то був час дуже сміливих експериментів, коли «нове бачення» заявляло про себе всюди: в живописі Пабло Пікассо, музиці Моріса Равеля, театральних постановках яскравого новатора Макса Рейнгардта, фільмах Девіда Грифіта, що заклав основи образотворчої мови кіно. І звичайно, в літературі – в творчості Франца Кафки, Марселя Пруста, Гійома Аполлінера, Томаса Стернза Еліота, яких нащадки визнали корифеями



сучасної художньої культури.

На заході ці роки прийнято називати епохою модерну (від франц. *moderne* – «сучасний»). У російській традиції поняття «модерн» звичайно 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 і самої людини.

У XIX ст. вважалося, що світ рухається вперед шляхом прогресу, що всесвіт цілком підкорятиметься розумній волі людей, що незабаром буде назавжди покінчено з нещастям і стражданням, духовний потенціал особистості розкриється до кінця і буде усунено все, що ганьбить велику гуманістичну ідею. Тепер великі сподівання змінюються іронією і скепсисом, а потім, після катастрофи – світової війни, запанувало трагічне відчуття реальності. Воно стає сутністю епохи модерну. Мистецтво, що бере початок у цій епосі, називають *модернізмом*.

Усвідомленим і навіть нерідко основним творчим завданням для модерністів була рішуча відмова від колишніх форм мистецтва і від оптимістичного світобачення, що за ними стоїть. Такі художники, за визначенням російського філософа Георгія Федотова, прагнули «максимальної виразності», що досягається за рахунок «волі, динамізму, активізму», але при цьому руйнувалися «емоційний зміст, первісна краса світу». У творах модерністів дійсність, писав Федотов у 1935 р., «починає уявлятися уривчастою, завжди неповною і тому незрозумілою». Для нього, вихованого на російській класиці, ці нові віяння означали кризу і занепад. Проте вони виявлялися неминучими в умовах, коли під тиском історії почала занепадати цивілізація, що базувалася на вірі у творчі сили людини. Модернізм відтворював світ як царство хаосу, абсурду, жорстокості, несвободи людини навіть у приватному житті, не говорячи вже про її безсилля перед лицем історії, яка розвивається катастрофічно. Це був сильний художній напрямок, що проіснував довгі роки і відкрив багатьох письменників першого ряду.

Але література XX ст. знала й зовсім інші віяння. Далеко не всі письменники були модерністами, якщо говорити про художню сутність їх творчості. XX ст. взагалі не створило якогось панівного напрямку, якими для свого часу були, наприклад, класицизм або романтизм. Істотною його особливістю стала якраз дуже широка різноманітність художніх маніфестів і шкіл (прихильники яких часто вступали у непримиренний конфлікт один з одним із причин як творчих, так і політичних). І відчайдушні новатори, і переконані архаїсти – типові фігури для літератури XX ст. Крім усього іншого відбулося й різке розширення її просторових меж: нікого вже не дивує, що письменник зі світовим ім'ям з'являється де-небудь у Колумбії або в Ісландії, – факт, неможливий у минулі часи.

І все ж таки, не забезпечивши домінуючого положення жодному з напрямків, XX ст. внесло в літературу незворотні зміни. У XIX ст.

прагнули, щоб література вбирала в себе всю повноту життя і щоб герой виражав все багатство душевного світу й життєвого досвіду особистості, яка відчуває цю повноту і прагне їй відповідати. Тепер цінувалася, виявилось, не повнота досвіду – її визнали фікцією, – а тільки окремі миті, зате відтворені ретельно, з непідробною інтенсивністю сприйняття й переживання. І герой цікавив літературу вже не як яскрава, унікальна особа – вважалося, що такі особистості практично зникли, – а як характерне соціальне явище або, за виразом австрійського письменника Роберта Музиля, як «симптом» того або іншого духовного, інтелектуального, суспільного стану.

Замість прагнення до правди на всі часи в літературі запанували гра, або приватне свідчення без філософських претензій, або іронія, яку якраз і викликають всеосяжні претензії такого роду. Стало природним написати твір, не те щоб позбавлений будь-яких універсальних істин, а якраз такий, що говорить про неможливість знайти хоча б приватну істину, про ілюзії і відчай, що підстерігають на цьому шляху. Набагато вище, ніж раніше, почали цінуватися форми, що зовсім не нагадують реальне життя, а, навпаки, підкреслено умовні, з сильним елементом гротеску, часто – з використанням образів і ситуацій, запозичених з античних або біблійних міфів, тому що ці образи і ситуації нагадують про вічне в хаосі й сум'ятті повсякденного життя.

Стали звичайними приховані або явні пародії. Їх метою було руйнування самооману людини, яка усе ще не розлучилася з високими уявленнями про власну природу і про своє покликання у світі. А нерідко метою було висміювання стандартних думок, переконань, переживань, які домінують у сучасному суспільстві, де запанувала, витіснивши істинного героя, «людина натовпу».

Нарешті, стала підозрілою художня вигадка – здавалося, що вона неодмінно збіднює й схематизує дійсність. І навпаки, дуже поширеними були документальні форми, факти, достовірні свідчення, особливо у тих випадках, коли письменнику доводилося торкатися теми соціальних лих, з якими раніше людський рід ще не стикався, – масового геноциду, епідемій, безсудних розправ в ім'я торжества божевільних політичних проектів, атомних бомб, що залишають тільки купи попелу від цілих міст.

Коли такі свідчення почали все активніше витісняти літературу в старому значенні слова – літературу як результат авторської вигадки, зародилася концепція, згідно з якою епоха модерну завершилася в 1945 р., тому що після Хіросіми і Нюрнберзького процесу людство остаточно зцілилося від ілюзій на свій рахунок. Відтепер, стверджував впливовий німецький філософ Теодор Адорно, «неможлива ніяка поезія»: почнеться абсолютно новий період духовної історії.

Адорно помилився – через півстоліття про це можна сказати з упевненістю. Але література після Другої світової війни насправді стала

багато в чому іншою, навіть якщо її порівнювати з вищими досягненнями епохи модерну.

Тепер увійшов до вжитку термін «постмодернізм», яким визначають стан сучасної літератури, а іноді й стан суспільства в цілому. Суспільство теж вступило в епоху «постмодерну», тобто знайшло розв'язання основних соціальних й ідейних конфліктів, що довгий час визначали характер його розвитку, і в цьому сенсі втратило ясно видиму доміную, або «вертикаль», як говорять прихильники таких поглядів.

Термін «постмодернізм» першим запропонував і обґрунтував французький учений-гуманітарій Жан-Франсер Ліотар у 1979 р., а значні літературні явища, що підтвердили, що насправді виник новий напрямок, відносяться до початку 80-х рр. Це книги італійця Умберто Еко, чеха Мілана Кундери, що залишив свою країну і став французьким громадянином, серба Мілорада Павича (народився в 1929 р.), англійців Пітера Акройда і Джуліана Барнса (народився в 1946 р.).

Жоден з них не погоджувався визнати себе представником цієї літературної школи, проте їх творам властиве багато спільного, і перш за все – типова для постмодернізму відмова від пошуків якоїсь єдиної і безперечної істини про світ. Навпаки, світ показаний як «невибудований» і різнорідний, так що обґрунтування істини про нього неможливе, і література перетворюється на зіставлення незліченних варіантів можливої інтерпретації соціальних або духовних явищ.

Замість романів і поем створюються «тексти», відкриті для найрізноманітніших прочитань і вступають в активну взаємодію з іншими «текстами» за принципом «інтертекстуальності» – явного або прихованого цитування, діалогу, пародії. Гра й іронія – основні якості цієї літератури, що стала найхарактернішим явищем художнього життя кінця ХХ століття.

### **ФРІДРІХ НІЦШЕ (1844–1900)**

Під вплив ідей німецького мислителя Фрідріха Ніцше потрапили не лише його сучасники – діячі мистецтва і літератори. Ці ідеї багато визначили і в культурі всього ХХ століття.

Перша велика праця Ніцше – трактат «Народження трагедії з духу музики» (1872 р.), присвячений античному театру, – написана під враженням філософії Артура Шопенгауера і творчості композитора Ріхарда Вагнера. У цьому творі Ніцше визначає дві протилежні тенденції в мистецтві іменами грецьких богів Аполлона і Діоніса. «Аполлонічне» начало – ілюзія, артистизм, прагнення до краси й досконалості, – за Ніцше, характерне для образотворчого мистецтва і епічної поезії. «Діонісійське» начало – хвилювання, безум, буяння творчої енергії – знаходить себе в музиці і ліричній поезії. Грецька трагедія, вважає автор, поєднала ці два

начала, що знаходяться в одвічній боротьбі одне з одним. Але перевага завжди на боці начала «діонісійського», що оголює суперечності життя і дає індивіду «радості самознищення». Центральна думка книги така: цілісність і краса світу, в якому ми живемо, всього лише ілюзія, а за нею стоїть хаос. Ця ідея мала, мабуть, найбільший вплив на письменників – сучасників автора.

Роботи «Несвоєчасні роздуми» (1873–1876 рр.), «Людське, надто людське» (1878 р.) розвивають ідею про владу «діонісійського» начала в житті. Але в них з'являється ще одна важлива думка, яку потім перейняли послідовники Ніцше: історія – це «вічне повернення» («Все, що може відбутися на довгому шляху вперед, – пише філософ, – має відбутися знову»).

Одна з головних книг Ніцше – філософський трактат «Так говорив Заратустра» (1883–1885 рр.), написаний у формі оповіді про мандри героя-мудреця. Саме тут вперше звучить ідея надлюдини, що стала популярною в ХХ ст. За Ніцше, надлюдина – це новий ступінь, якого досягне людство, якщо піде правильним шляхом. Прикладом такої надлюдини і служить Заратустра, що підноситься над натовпом і має владу над обивателями.

Для того, щоб з'явилася надлюдина, має відбутися «переоцінка цінностей». На думку філософа, все, що вважається досягненнями культури, у тому числі мораль, насправді створене з метою подавити сильну особистість, її життєстверджуючу волю до влади. «Надлюдина, – писав Ніцше, – сама повинна встановити свої цінності».

### **ЗІГМУНД ФРЕЙД (1856–1939)**

«Лікаря з нервових хвороб» з Відня Зігмунда Фрейда небезпідставно ставили в один ряд з Коперником і Дарвіном – мислителями, що змінили традиційні уявлення про світ і людину. Якщо Коперник стверджував, що Земля і люди, що живуть на ній, не є центром Всесвіту, а Дарвін довів походження людини від тварин, то Фрейд встановив, що розум – найцінніша людська якість – піддається спотворюючому впливу інстинктів і неусвідомлених пристрастей.

Працюючи зі своїми пацієнтами, Фрейд дійшов висновку: неприємні переживання, а також потяги, із якої-небудь причини неприйнятні для людини, витісняються з її свідомості. Проте те, чого ми не усвідомлюємо або не пам'ятаємо, не зникає, а залишається у сфері несвідомого і здатне впливати на наші уявлення, вчинки і рішення, навіть багато в чому визначати їх. За Фрейдом, проникнути в несвідоме, а отже, зрозуміти неусвідомлені бажання можна, аналізуючи сновидіння. Цим же цілям служить метод вільних асоціацій – лікарський прийом, коли пацієнт, відштовхуючись від якогось образу, починає говорити все, що спадає йому на думку, не зважаючи на зміст, послідовність і зв'язність висловлюваного.

Учення про несвідоме лягло в основу психоаналізу – методу зцілення неврозів і однойменного напрямку психологічної науки. Як метод терапії психоаналіз повсюдно ввійшов у моду в ХХ столітті. Але заслуга Зігмунда Фрейда не лише в тому, що він відкрив спосіб подолання невиліковних раніше душевних хвороб.

Звичайно, інтерес до несвідомого існував і раніше. Багато поетів і мислителів, у першу чергу романтики, говорили про іншу, «темну сторону душі й природи» – творче начало, що діє всупереч розуму. Два найбільших німецьких філософи ХІХ ст. – А. Шопенгауер і Ф. Ніцше – стверджували, що є якась могутня ірраціональна сила, що визначає хід життя людини. Але саме Фрейд зумів довести реальність існування несвідомого.

Психоаналіз мав безпосередній вплив на літературу і мистецтво ХХ століття. Одні письменники вважали, що роботи Фрейда співзвучні їх творчості, інші самі були пацієнтами віденського лікаря, або брали клінічні випадки з практики психоаналізу за основу для своїх творів («Електра» Г. фон Гофманстала, «Степовий вовк» Г. Гессе). Роботи Фрейда викликали до життя нові методи усвідомлення і відтворення реальності або, щонайменше, сприяли їхній появі.

## ТЕАТР АБСУРДУ

Датою виникнення театру абсурду, або «антидрами», прийнято вважати 1950 рік. Саме тоді була вперше поставлена п'єса Ежена Йонеско «Лиса співачка». Сценічна дія в «антидрамі», пародіюючи дійсність, набуває форми фарсу, загострюючи трагікомічну безглуздість і абсурдність ситуацій: люди перетворюються на носорогів, чекають якогось Годо, поступово занурюються у яму... «Антидрама» не пояснює, не аналізує абсурд, а наочно демонструє його. Мистецтво розуміється як гра, дійсність і вигадка зрівнюються у правах. Розмиваються межі простору і часу, слово втрачає чіткість змістового значення. Людина і людське існування втілюються в п'єсах символічно, жанр притчі узаконює відсутність вказівок на якийсь час і місце дії. Плутаному, суперечливому мисленню персонажів відповідає фрагментарність тексту. Репліки в діалогах ніяк не зв'язані: це, по суті, монологи – ніхто нікого не чує, кожний говорить про себе. Кліше повсякденної мови, слова, що постійно повторюються, і цілі вирази підкреслюють рутину, смертельну монотонність життя.

## ЕЖЕН ЙОНЕСКО (1912–1994)

Постановка драми Ежена Йонеско «Лиса співачка» приголомшила глядачів безглуздістю персонажів і абсурдністю ситуацій. Абсурдне все, починаючи із заголовка, обраного автором тільки тому, що «ні про яку лису співачку» в драмі не згадується. Задум п'єси підказав автору підручник англійської мови. Драматурга розсмішили речення, в яких люди, поєднані зв'язками спорідненості (син і батько, брат і сестра, чоловік і дружина), повідомляли один одному загальновідомі речі. Так і персонажі «Лисої співачки» змагаються у найжахливіших нісенітницях під акомпанемент годинника, що втратив здатність вимірювати час: то він б'є сім разів, то три рази, то зовсім замовкає.

На кінець 50-х рр. Йонеско неначе «зраджує» статичну форму «антидрами». У п'єсі «Носороги» (1959 р.) дія розвивається послідовно, репліки взаємозв'язані. Персонажі мають імена – Жан, Дюдар, Беранже, але при цьому продовжують залишатися масками, наочно втілюючи різні моделі поведінки. На фоні «охоронців» прописних істин з їх культом здорового глузду і особистого благополуччя виділяється фігура Беранже, що живе всупереч здоровому глузду. На відміну від своїх співгромадян він не прагне досягти успіху, зробити кар'єру, для нього неприйнятна звичка підкорятися не роздумуючи.

Вторгнення «носорогової» хвороби обивателі сприймають як чергову необхідність, якій слід підкоритися, інакше тебе запідозрять у неблагонадійності. Кожен прагне швидше «оносорожитися». Першими «змінити шкуру» урядовці – для них уміння підкорятися не роздумуючи є вищою чеснотою. Правила «гри» допускають лише два варіанти вибору: ті, хто вчасно «оносорожився», процвітають, ті ж, хто не встиг або не схотів, – бідують. Беранже активно чинить опір епідемії, прирікаючи себе на ізоляцію і вигнання: «Самотність тисне на мене. Суспільство теж». У своєму протистоянні загальному сплеску вірнопідданських відчуттів герой Йонеско звільняється від ниточок маріонетки.

«Носороги» – символ насичений, багатозначний. Відомий французький режисер Жан Луї Барро в одній з перших паризьких постановок 1960 р. надав п'єсі яскраво виразного антифашистського характеру. За ревом носорогів, що лунав за сценою, виразно чулися популярна у роки Третього рейху пісенька «Лілі Марлен» і стукіт солдатських чобіт.

Після цієї постановки Йонеско, який раніше не бажав тлумачити свої п'єси, нарешті висловився: «Носороги», поза сумнівом, антинацистський твір, але перш за все це п'єса проти колективних істерій та епідемій, які виправдовують різні ідеології».

## СЕМЮЕЛ БЕККЕТ (1906–1989)

Сценічний світ Семюела Беккета населений скаліченими істотами, не здатними пересуватися самотійно. Так у зорових образах утілюється думка автора про безсилля людини вплинути на хід подій. В «Ендшпілі» (1957 р.) дія замкнена чотирма стінами кімнати, герої – каліки і старі: Хамм прикутий до інвалідного крісла, його батьки посаджені в сміттєві баки. У «Грі» (1963 р.) персонажі, позбавлені імен, – Ж1, Ж2 і М – знаходяться в якомусь посуді, що символізує «урни гробові». У «Качи-Кач» (1981 р.) образ «нерухомого руху» створюється кріслом-гойдалкою, яке, не зупиняючись ні на хвилину, не зрушує з місця.

Світ Беккета – це світ вічного повторення. У п'єсі «Щасливі днинки» (1961 р.) кожний новий день схожий на попередній. Вінні поволі поглинає земля, але вона уперто занурена в дріб'язкову суєту повсякденних звичок: «Тут все так дивно. Ніколи ніяких змін».

Персонажі Беккета здатні бачити смішні сторони свого положення: Вінні та Віллі з «Щасливих днинок» сміються над землею, обпаленою нещадним промінням сонця; Нелл і Нагг («Ендшпіль») – над горем. Нелл говорить чоловіку: «Немає нічого смішнішого за горе. І спочатку ми над ним сміємося, сміємося від душі... але ж воно не міняється. Це як хороший анекдот, який ми дуже часто чуємо. Ми як і раніше вважаємо його дотепним, але вже не сміємося». У п'єсах Беккета немає чіткої межі між сміхом і сльозами. В «Ендшпілі» Хамм говорить: «Ти плачеш і плачеш, щоб не сміятися».

Найвідоміша п'єса Беккета – «У очікуванні Годо» (1952 р.). Двоє волоцюг, Володимир та Естрагон, проводять дні у стомливому очікуванні таємного Годо. «Навіщо ми тут – ось питання, – міркує Володимир. – На щастя, відповідь нам відома. Так, так, у цій жахливій плутанині ясно тільки одне: ми тут для того, щоб чекати, поки прийде Годо. Чи багато хто може сказати те ж саме?» Естрагон вимовляє: «Мільйони».

З одного боку, перед нами історія двох волоцюг, з іншого – їх пам'ять – історична пам'ять людства, що незмінно береже біль страждань. «Цей крик волає швидше до всього людства. Але зараз людство – це ти і я, хочемо ми цього чи ні», – говорить Володимир. Герої чують голоси. Це голоси людей, які вже померли, які вже відмучилися. Але зараз вони шелестять, шепочуть, нагадують, що така і їх доля – безглузде чергування народжень і смертей, одноманітна зміна поколінь. Естрагон вигукує: «Дивись, тут весь рід людський зібрався!». «Ніщо не змінилося з тих далеких часів: усе так само в муках, прямо на цвинтарі – ось істинні муки народження. А глибоко в ямі гробар мало-помалу починає точити свою лопату», – розмірковує Володимир.

Очікування перетворюється для героїв Беккета на страшні тортури, порівняно з якими тьмяніють страждання розпнутого Христа.

*«Володимир. Не будеш же ти себе порівнювати з Христом!*

*Естрагон. Усе життя я порівнюю себе з ним.*

*Володимир. Але ж там було тепло! Було добре!*

*Естрагон. Так. І розпинали швидко».*

Час у п'єсі не має реальних обрисів: складений з повторення одних і тих же дій, він уподібнюється до вічності. У фіналі п'єси все та ж ситуація, що і на її початку, – усе та ж сільська дорога, усе ті ж дійові особи, усе те ж очікування Годо.

Володимир і Естрагон розмірковують над пропозицією, яку їм має зробити Годо, і протягом їх діалогу драматург знижує тему, добиваючись комічного ефекту.

*«Володимир. Мені страшенно цікаво, що він нам запропонує...*

*Естрагон. А що ти у нього попросив?*

*Володимир. Та так... Нічого конкретного.*

*Естрагон. Це було щось подібне до молитви?*

*Володимир. Можна й так сказати.*

*Естрагон. А що він тобі відповів?*

*Володимир. Що подивимося.*

*Естрагон. Що нічого не може обіцяти.*

*Володимир. Що повинен подумати.*

*Естрагон. На свіжу голову.*

*Володимир. Порадитися з сім'єю.*

*Естрагон. Із друзями.*

*Володимир. Із страховими агентами.*

*Естрагон. Подивитися листування.*

*Володимир. Бухгалтерські книги.*

*Естрагон. Рахунок у банку.*

*Володимир. Тоді вже й вирішувати».*

Володимир і Естрагон нагадують подружжя, які без кінця сваряться, але не можуть існувати один без одного. Присутність одного з них ніби підтверджує дійсність існування іншого: «І чого ми тільки з тобою не вигадуємо, – говорить Естрагон Володимирі, – лише б вірити, ніби й справді існуємо, а, Діді?».

Очікування таємничого Годо, який так і не з'явився, – символ «невимовного», яке, з погляду Беккета, неможливо ввібрати у лушпиння слів. На питання, кого він мав на увазі під фігурою Годо, Беккет відповів: «Якби я знав, я написав би про це у п'єсі».

До свого остаточного переселення до Парижа у 1939 р. ірландець Беккет писав англійською мовою, а потім – англійською і французькою. Двомовність зумовила своєрідність його стилістики. Беккет прагнув «притупити мову»: «Так мені легше писати без стилю». Збіднення лексики, мовчання й паузи у його драмах оголюють суперечність між «річчю, що її



названо» і сутністю. Недаремно Беккет вважав, що «мистецтво – зовсім не обов'язково вираз».

У п'єсі «Не я» (1972 р.) на порожній сцені в промені прожектора – один лише рот, що гарячково вивергає потік незв'язних слів: «...сюди... у цей світ... малятко-крихітку... недоношену... у Богом забуте... що?... дівчинку?... у цю... Богом забуту діру, яка називається... називається... неважливо... батьки невідомо хто... ніщо не заслуговувало на увагу, доки не стукнуло шістдесят, коли що?... сімдесят?... Господи Боже!.. кілька кроків... потім зупинка... погляд у простір... зупинка і знову погляд... пливла, куди очі дивляться... як раптом... поступово все вимкнулося... все це світло раннього квітневого ранку... і вона виявилася в... що?... хто?... ні!.. вона! (пауза і рух)... опинилася в темряві». Слова і паузи тут математично прораховані, стирається різниця між живою сценою і тією, що записана на плівку, між мовою, шумом і мовчанкою. Слова у Беккета існують, щоб ними грати, творити власну реальність.

Герої п'єси «Щасливі днинки» Вінні і Віллі поступово занурюються у ями. При цьому Вінні не втомлюється повторювати: «Ой, яка щаслива днинка!» – сприймаючи пекучий жар полудневого сонця як свого роду благодать: «Справді великі до мене милості». Слова «щасливі днинки», що йдуть рефреном через усю п'єсу, – розхожий англійський вираз. Ці слова у драмі не відображають ні відчуття щастя й радості, ні красу моменту. Але Вінні не знає, «що робити, поки не знайдеш слів». Уникаючи небажаних пауз, вона ними заповнює пустку.

## ФУТУРИЗМ

Футуризм зародився в Італії у 1909 р. Ця радикальна течія охопила всі сфери культури, включаючи політику і навіть кулінарію, але найбільш яскраво виявилася в образотворчому мистецтві. Футуризм створив новий, революційний стиль – динамічний, агресивний і войовничий. Його відзначає дух експериментаторства, руйнування старого, видовищність, культ руху, сили, енергії, техніки. Футуристи проголосили, що їх мета – змінити світ. У літературі вони виступали з маніфестами, в поезії і прозі рішуче поривали з класичними традиціями, вважаючи, що поет через революцію форм має отримати владу над світом для створення нової реальності, нової цивілізації «надлюдини» і машин.

Натхненником і головним «двигуном» футуризму був *Філіппо Томмазо Марінетті* (1876–1944) – теоретик, поет, прозаїк, людина талановита і пристрасна, що однаково захоплювався спортом і містиккою. У першому з величезної кількості маніфестів – «Маніфесті футуризму» (1909 р.) – він відкидає всю стару, «музейну» культуру в ім'я сучасного життя, прославляє «ризик, зухвалість і неприборкану енергію, сміливість,

відвагу і бунт», стверджує, що «без нахабства немає шедеврів», а автомобіль, що «реве, прекрасніший, ніж Ніка Самофракійська». У маніфесті звучать рішучі заклики: «Плювати на вівтар мистецтва», «Ми рознесемо вщент усі музеї і бібліотеки» (правда, сам Марінетті, що жив дуже буржуазно, власну багату бібліотеку не спалив), «Геть мораль, боязких погоджувачів і підлих обивателів!.. Геть жінок!». Оспівувати треба техніку, «робочий шум, бунтарський рев натовпу» і війну, що очищає світ. Футуризм – це перетворення Всесвіту: «З самої вершини ми кидаємо виклик зіркам!»

Свої погляди письменник підкріпив романом «Футурист Мафарка» (1910 р.). Скандал, що послідував за публікацією, і судовий процес зі звинувачення автора в «образі добрих звичаїв» Марінетті використав для реклами футуризму. У романі описано безсмертну механічну літаючу «надлюдину» у комплекті із запчастинами. Виведено нову расу людей, які живуть у повітрі, рухаючись із швидкістю 300 кілометрів на годину, їх міста висять у небі, у них немає розподілу на класи, убогості й хвороб, а техніка служить людям.

У «Технічному маніфесті футуристичної літератури» (1912 р.) Марінетті закликає «знищити Я в літературі», оскільки «теплота шматка заліза або дерева відтепер більш хвилюють нас, ніж усмішка або сльози жінки». Проголошуючи тезу «слова на волі», футуризм вимагає скасувати синтаксис, дієслово ставити лише у невизначеній формі, відмінити прикметники і прислівники, «сплітати образи безладно і врізнобій». Так виявляється матерія самої мови, її графічні форми. Тепер сторінка тексту перетворюється на складний малюнок, де є не тільки букви, але математичні й телеграфні знаки. Показова назва твору Арденго Соффічі (1879–1964): «Vif § zf+18» (1915 р.).

Футуризм поширився у всьому цивілізованому світі. У 1913 р. Марінетті відвідав Росію і дійшов висновку, що вірші російських футуристів (В. Хлебнікова, В. Маяковського, А. Кручених) за формою революційніші ніж італійські, а за змістом набагато глибші.

Політика для футуристів була такою ж сферою творчості, як і поезія. Вони активно закликали до участі Італії в Першій світовій війні, йшли на неї добровольцями, оспівуючи війну як пробудження від слабкості, інструмент сили і здоров'я, прорив до початкового відчуття єдності життя і смерті.

У 20-х рр. футуризм переживає кризу. Багато поетів залишають його, але виникає «ліве крило» з молодих, що випустили книгу «Динаміт. Пролетарська поезія. (Червоне + чорне)» (1922 р.). Футуризм охоплює всю Італію як могутній авангардний рух. У той же час у нього з'являються конкуренти – інші авангардисти. У 1924 р. проходить Перший конгрес футуристів, що підкреслив незалежний художній характер руху.

У 30-х рр. футуризм уже живе своїми міфами, Марінетті звертається

до містики і навіть до християнства, його цькують як лідера «лівого» мистецтва. У 40-х рр. знову запанувала тема війни, захоплення колоній, патріотизму. Марінетті їде кореспондентом на російський фронт, на Дон, але починає сумніватися у правоті фашизму, впадає у невластивий йому песимізм. Останній його твір – «Аеропоема Ісуса», опублікована тільки в 1991 р., – став проривом до вічності, до нової релігійності, до світу божественних енергій, де найбільш священне – це мистецтво.

Футуризм помер разом з Марінетті в 1944 р. У 60-х рр. рух був визнаний історично і естетично цінним, футуристичні твори виявилися надбанням музеїв і бібліотек, які футуристи так і не спромоглися спалити в своєму пориві до ствердження живої енергії м'язів і механізмів. А образи техногенного майбутнього частково були втілені у життя, частково стали елементом кінематографічної фантастики.

Футуристи ненавиділи демократію, монархію, парламентаризм і церкву, виступали за диктатуру обраних поетів, за революційне насильство. Тому Марінетті вітав більшовицьку революцію в Росії і становлення фашизму в Італії. У 1918 р. він створив партію футуристів, бойові загони якої – фаши – були зразком для Муссоліні. Відносини футуристів з фашизмом були складними, часто змінювалися. У фашизмі їх приваблювали антибуржуазність і патріотизм, а відштовхували католицизм, монархізм, казарменість. Марінетті вимагав, щоб фашисти визнали його своїм предтечею, зробили футуризм офіційним стилем, але ті не могли пробачити Марінетті його естетичність, презирство до реальної, брудної політики, певні симпатії до «лівих», хоча й призначили академіком і головою Співки письменників. У цьому була частка насмішки: футурист – і раптом урядовець і класик!

### ДЖЕЙМС ДЖОЙС (1882–1941)

«Коли... душа людини народжується в цій країні, на неї накладаються тенета, щоб не дати їй злетіти», – писав Джеймс Джойс про Ірландію, де він народився і провів дитячі та юнацькі роки, де відбувається дія всіх його книг.

Перший зрілий твір письменника – збірка оповідань «Дублінці» (1914 р.). За задумом Джойса, вона є цілісною симфонією, в якій головна тема – тема «духовного паралічу» – підтримується безліччю мотивів і варіацій. На тлі сірого, нудного побуту Ірландії розігрується «драма життя».

На думку Джойса, етичне заціпеніння нації породжене католицизмом, з його догматизмом і непримиренністю. В оповіданні «Сестри», що відкриває збірку, перед очима дитини постає важке обличчя священника Джеймса Флінна, що помер від паралічу. На його грудях порожня дароносиця – символ релігії, позбавленої духовного єства.

Герої оповідання «Мертві» Габріел і Грета Конрой поглинуті стихією банального. Сімейні ритуали, буденні турботи, автоматизм звичок, що складають повсякденне існування, перетворюють їх на живих мерців. Але Різдвяної ночі все раптом міняється. Грета чує мелодію старовинної ірландської пісні, яку колись співав закоханий у неї хлопець, і цей напівзабутий мотив повертає її до днів юності, у світ чистоти і невинності. Сльози Грети – момент духовного осяяння, коли вона усвідомлює свою самотність і порожнечу існування.

«Форма речей, як і земна кора, змінюється... але людські пристрасті, людське єство безсмертні, чи то в епоху героїв чи у вік науки», – писав молодий Джойс в статті «Драма і життя» (1899 р.). Як узагальнення вічних і незмінних властивостей художника замислювався перший роман Джойса – «Портрет художника в юності» (1914–1915 рр.). Недаремно письменник назвав свого героя ім'ям міфічного винахідника і будівника Дедала, символізуючого зухвалий виклик творчої особистості всім заборонам, обмеженням і законам. За епіграф до роману взято рядок з «Метаморфоз» Овідія: «І до ремесла незнайомого дух спрямував».

Історія Стівена Дедала – це художньо перетворена біографія Джеймса Джойса, історія його дитинства і юності. Письменник розказує про себе, своє оточення, відтворює атмосферу життя рідного Дубліна.

Роман, що складається з п'яти розділів, побудований як класичний драматичний твір: у ньому чітко визначені зав'язка, кульмінація, розв'язка. Кожний розділ – черговий етап духовного прозріння Стівена, від раннього дитинства до студентських років. В останньому розділі книги Стівен залишає Ірландію, виривається з полону всіляких пут – суспільних релігійних, сімейних – для того, щоб утілити своє прагнення: «...я прагнутому виразити себе в тій або іншій формі життя або мистецтва так повно і вільно, як можу, захищаючись лише тією зброєю, яку вважаю для себе можливою, – мовчанням, вигнанням і хитромудрістю... Я не боюся залишитися один або бути знехтуваним заради когось іншого, не боюся покинути все те, що мені судиться залишити. І я не боюся зробити помилку, навіть велику помилку, помилку всього життя, а може бути навіть всієї вічності».

Тема Стівена Дедала отримує своє завершення в головному творі Джойса – романі «Улісс» (1922 р.). Джойс працював над ним сім років – з 1914 по 1921 р. У заголовку підкреслений зв'язок з поемою Гомера «Одіссея» (Улісс – латинська форма імені Одиссей). Усі 18 епізодів цього роману про мандри і повернення співвідносяться з певними епізодами античного епосу.

Кожний з головних героїв «Улісса» – іронічне переосмислення класичного зразка. Леопольд Блум, новий Одиссей, – не цар, відірваний від своєї батьківщини війною, а всього лише чоловік-рогоносець, відірваний від свого дому зрадою дружини; Стівен Дедал, новий Телемак, – втілення сучасної «розколеної» свідомості. Нова Пенелопа – Моллі Блум, на відміну

від класичного символу вірності, робить лише один вчинок – зраду. У мандрах Блума підкреслено монотонне повторення. Леопольд Блум мандрує тільки в Дубліні й усього лише один день. За цей час нічого не відбувається, крім зради Моллі та перестановки меблів.

Блум-Улісс у своїх нескінченних блуканнях містом подумки прагне до дружини, вогнища, сина; Стівен-Телемак – до батька. Нарешті відбувається їх зустріч у нічній чайній для кучерів. Але на відміну від міфологічних прототипів Блума і Стівену нема про що говорити. Повернення Блума має мало спільного з поверненням Одиссея. Поєднання «батька» і «сина» не відбулося, спілкування пройшло для героїв безслідно. Навіть зрада Моллі – основне джерело хворобливих переживань Блума – позбавлена драматичної гостроти і зображується письменником як найбуденніша подія. Блум повертається на подружнє ложе не месником, що палає від ревнощів, а людиною з колишнім невичерпним відчуттям тепла.

Блукання Стівена і Блума містом строго хронометровані: події відбуваються з восьмої години ранку 16 червня до трьох годин ранку 17 червня 1904 р. Дія розгортається в точно визначених місцях Дубліна, у багатьох виданнях роману кожний епізод забезпечений картою. Детальний, надмірно точний опис вулиць міста, його будівель, визначних пам'яток, всієї «вуличної фурнітури», за виразом письменника, подано у формі довідника. Джойс дійсно переніс у свій роман зміст довідника «Весь Дублін на 1904 рік».

Леопольд Блум – тридцятивосьмирічний єврей, дрібний рекламний агент, обожнює дочку, сумує за померлим у дитинстві сином Руді, страждає від зради дружини, яку кохає. Блум – любить жінок, але більше у фантазіях; він любить музику, хоча й не дуже на ній розуміється. Потайний світ героя, підпілля його душі розкриваються письменником за допомогою драматичної фантазії, уявного інсценування (епізод «Цирцея», дія якого відбувається в публічному будинку). Образи, що вириваються з підсвідомості Блума, свідчать про примітивність, приземленість його мислення. Але Джойс прагне побачити в цьому герої якусь загальнолюдську сутність. Недаремно в кінці роману письменник наділяє його новим ім'ям – Кожний і Ніхто.

На відміну від Блума, свідомість Стівена Дедала є складною інтелектуальною мозаїкою: він – шанувальник Данте, італійського Відродження, тонкий знавець музики і філософії. Як і Джойс, Стівен – патріот Ірландії. Але свобода і покликання художника для нього важливіші, ніж боротьба за незалежність. Стівен скептично ставиться до політики, до історії як до «процесу і прогресу» і навіть до власних літературних амбіцій.

Джойс наділяє Стівена свідомістю, близькою до своєї власної. У сприйнятті героя світ провінційного Дубліна – дріб'язковий, вульгарний,

«заслинений у крамниці на торжищі нового Вавилона». У нього складні стосунки з релігією: з одного боку, він порвав із церквою, не приймаючи її догматичності, з іншого – цінує в ній велич історії, красу мистецтва, відчуває ностальгію за Духовним Батьком.

«Потік свідомості» – відтворення безперервної внутрішньої мови – в романі чітко ділиться на два типи: чоловічий і жіночий. Чоловічий відрізняється лаконічністю, стислістю, рубленістю фраз, які можуть обриватися на півслові, навіть на сполучниках і прийменниках: «А до речі, до речі, лосьйон. Я пам'ятаю, ще щось у голові було. Не зайшов, і за мило не заплатив. Не люблю тягатися з пляшками, як та карга вранці» (епізод «Навсикая»). «Потік свідомості» Моллі Блум – мова, що вільно летиться, з різкими стрибками, переборами думок, довільним сплетенням тем. Джойс відмовляється від розділових знаків, абзаців, щоб передати особливу, нелогічну логіку, що часто об'єднує поняття і явища, опускаючи причинно-наслідкові зв'язки: «...так а потім тут же на сцені з'являється медсестра і він там стирчатиме доки не викинуть або скажімо черниця на зразок тієї що у нього на цьому паскудному знімку така ж вона черниця як я тому що коли вони захворіють до того слабкі скиглять потребують нас...» (епізод «Пенелопа»). Ця вкрай примхлива, алогічна мова відповідає, на думку автора, жіночій природній сутності.

Джойс відкриває «нову» мову. Словесний образ створюється певним звучанням тексту. Зміст стає адекватним формі. Наприклад, лейтмотив – тема Блума-рогоносця – різко переривається напливанням прози життя (плітками, уривками розмов) і образним описом стихії співу, людського голосу. Думки Блума заповнюються музичними враженнями, які дають йому втіху. І потім йде особлива звукова кінцівка – могутній випуск газів Блумом – іронічне зниження теми. Текст об'єднує музичну і словесну стихії. Недаремно Семюель Беккет писав про роман «Улісс»: «Текст Джойса треба не читати, а слухати».

### *Прозріння Стівена Дедала*

У першому розділі роману «Портрет художника в юності» розповідається про враження і переживання дитини: святкування Різдва в батьківському домі, епізоди шкільного життя. В сім'ї Стівен уперше стикається з релігійними розбіжностями і брехнею. Його батько вважає, що Ірландія – «нешасна країна, яку душать попи». Обурена тіточка Денті, переконана католичка, вимовляє пророчі слова: «...він (Стівен) все пригадає, коли виросте, усі ці промови проти Бога, релігії і священників, яких начувся в рідному домі». Похопившись, що за столом дитина, дорослі намагаються виправити помилку брехнею. Батько переконує Стівена, що йшлося про дублінських носильників, відомих лихословів. Цей випадок змушує хлопчика засумніватися в «ідеальності» світу дорослих.

У єзуїтському коледжі Стівен одного разу розбив окуляри і через короткозорість не міг писати. Класний наставник, помітивши на уроці учня, що байдикує, покарав його різками. Уперше Стівен відчув біль приниження, уперше зіткнувся з «мерзеною підлотою» і по-новому оцінив проповіді про добро, людинолюбство в поєднанні з байдужістю, черствістю «святих отців».

Другий і третій розділи відтворюють важливі моменти в духовному формуванні героя. Він був кращим учнем коледжу, виділяючись серед однолітків благочестям, служивши їм гідним прикладом. Але в Стівені-підлітку поволі намічалася неусвідомлювана ним суперечність. З одного боку, «світ поставав перед ним величезним, струнким виразом божественної могутності і любові». З іншого – його улюбленими поетами були засуджувані церквою Бодлер і Байрон. «Усе своє дозвілля він проводив за читанням письменників-бунтарів, їх уїдливість і несамовиті промови западали йому в душу і ятрили думки, поки не виливалися в його незрілих писаннях». Тільки в такі хвилини Стівен відчував себе по-справжньому щасливим. Для нього переставав існувати навколишній світ – убоге життя в батьківському домі, монотонність буднів у коледжі. «Ніщо з цієї дійсності не зачіпало і не вабило його, якщо він не чув у цьому відгомону того, що волато в ньому самому. Німий, бездушний до закликів літа, радості, дружби, він був нездатний відгукнутися ні на який земний або людський заклик». Це самовідчуття Стівен називав «безплідною відчуженістю», що споруджує стіни між ним і рештою світу, прирікає його на самотність.

Болісна роздвоєність свідомості Стівена поглиблюється конфліктом плоті та духу. Сформована священиками думка про початкову гріховність людини, про руйнівний вплив плоті бореться в ньому з «несамовитим бажанням»: «Він жадав згрішити з істотою собі подібною, примусити істоту згрішити і насолодитися з ним гріхом». Відвідини публічного будинку приносять відчуття вини і каяття. Стівена терзає страх перед Судом Божим, він відчуває огиду до власної плоті – джерела гріху. Обітниця, меси, молитви, причащення Святих Таїнств і самокатування не допомагають йому позбутися спокус. «Неспокійне почуття вини ніколи не залишить його; він сповідається, кається і буде прощений, знову сповідається, знову кається і знову буде прощений – але все марно». Віра поступово згасає в його душі. Стівен відмовляється від сану священика: «Я не служитиму тому, у що я більше не вірю...»

Кульмінація роману – «освянення» Стівена, що усвідомив своє покликання художника. Тепер більше, ніж будь-коли, він відчуває внутрішній зв'язок з легендарним Дедалом. «Подібно до великого майстра, чие ім'я він носить, він гордо створить щось нове зі свободи і потужності своєї душі – щось нове, живе, ширяюче, прекрасне, нерукотворне, нетлінне».

## ЛІТЕРАТУРА ФРАНЦІЇ

Історія ХХ століття для Франції, як і для всієї Європи, була відзначена ранами двох світових воєн. Обидві розгорталися на її території, і під час другої – країні довелося пережити приниження розгрому, окупації й офіційної «співпраці» з гітлерівською Німеччиною. Військово-політичні конфлікти, починаючи ще з Франко-прусської війни 1870–1871 рр., створювали живильний ґрунт для правонаціоналістичних партій, які протистояли спочатку буржуазним республіканцям на межі ХІХ–ХХ ст., а потім соціалістам і комуністам 30-х рр.

Ця боротьба в період німецької окупації (1940–1944 рр.) вилилася в озброєне протиборство між укрій правим колабораціоністським урядом і антифашистським Опором, що на час війни об'єднав демократів і комуністів.

У наступні роки двигуном французької політики були ліві, перш за все комуністи. Вони мали великий вплив у суспільстві й культурі завдяки своєму внеску в Опір, але потім поступово втратили його, слухняно підтримуючи політику СРСР (це особливо позначилося після тих студентських заворушень, що потрясли країну в травні 1968 р.).

Взагалі, підтримка комуністичного експерименту в Росії, що примушувала закривати очі на злочини сталінізму, залишалася болісною проблемою для французької лівої інтелігенції аж до 70-х рр., коли могутнє викривальне враження на Заході справила книга О. І. Солженіцина «Архіпелаг ГУЛАГ».

Інша важлива тема ідейної боротьби в країні – розпад колоніальної імперії, етапами якого стали в 50-х рр. дві програні Францією війни – індокитайська і особливо хворобливо пережита французами алжирська.

Політичні перипетії істотно вплинули на розвиток художньої літератури у Франції. Саме в ХХ ст. там остаточно сформувався успадкований від Вольтера, Гюґо і Золя образ письменника, що не залежний від влади, не прагне до офіційної політичної кар'єри, але висловлює свою думку з актуальних політичних проблем, виносить про них моральне й історичне судження.

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

Як і у світовій літературі в цілому, так і у французькій літературі ХХ ст. майже немає фігур епохальних героїв (винятки рідкісні – наприклад, Кола Брюньон із однойменної книги Роллана). Письменники прагнули відтворити і досліджувати не характери, а «ситуації» у філософському значенні цього поняття – аналізувати суперечливу



свідомість сучасної людини, що втратила опору на релігійні й інші абсолютні авторитети і вимушена самотійно, на особистому досвіді виробляти власні моральні принципи й ідеали. Це нове, екзистенціалістське розуміння людської свободи особливо яскраво виражене у письменників, що безпосередньо засвоїли уроки філософії Ф. Ніцше і М. Хайдеггера, – у Жіда, Сартра, Камю, Сент-Екзюпері. У 40–50-х рр. екзистенціалізм, що сполучав у собі філософські, художні, соціально-політичні прагнення, увійшов у моду і довго залишався головною течією у французькій прозі, драматургії, есеїстиці.

Французька поезія ще до Першої світової війни завдяки творчості Гійома Аполлінера та Жана Кокто засвоїла естетику авангардизму. Надалі у її розвитку виняткову роль відіграв сюрреалізм, що виник у 20-х рр. – міжнародна літературна й художня течія, на чолі якої стояв Андре Бретон (1896–1966). Вона об'єднувала різноманітні тенденції: власне художні, політичні, містичні. Своєю практикою «автоматичного письма», вільних асоціацій сюрреалісти прагнули, у дусі фрейдівського психоаналізу, вивільнити роботу несвідомого і тим самим виявити в повсякденному житті символічні вияви «надреальності».

Протягом усього століття у французькій словесності наростала тенденція до самоопису, «літератури про літературу». Ще в останні роки ХІХ ст. Поль Валері створив фігуру пана Теста – нікому не відомого, але володіючого досконалим знанням інтелектуала, в особі якого культура завершує збагнення істини і далі може описувати лише саму себе. Марсель Пруст, присвятивши багатотомний роман «пошукам втраченого часу», механізмам ностальгічної пам'яті, одночасно розказав у ньому й історію становлення письменницької свідомості. Його автобіографічний герой через спостереження над життям світських снобів приходять до думки про написання великої, новаторської книги – тієї самої, яку у результаті й написав Пруст. Відверто металітературний роман, тобто роман про роман, створив Жід у «Фальшивомонетниках».

Ця традиція була підхоплена й переосмислена неоавангардистами 50–60-х рр. – драматургами театру абсурду і прозаїками школи «нового роману». У драмі абсурду випробовуються межі драматургічної творчості: п'єсу очищують від таких невід'ємних, здавалося б, атрибутів, як зв'язна історія і психологія характерів, щоб отримати в залишку чисту формальну структуру театральної дії. Так само і «нові романісти», послідовно виганяючи з роману «застарілі» поняття персонажа і сюжету, оголювали його базову структуру – відносини письменника з мовою і з абстрактним, позбавленим усякої характерної визначеності героєм.

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

зображенням реальності, а критичним дослідженням можливостей мови, розчиненої у ньому ідеології. У 1968 р. Барт висунув гасло «смерті автора». Це означало повну відмову від романтичного міфу про «натхненного Поета». «Школа письма», що прагнула поєднати в собі літературу, науку й ідеологічну критику суспільства, стала «останнім європейським авангардом», спробою через осмислення традиційних форм мови і літератури вивести художню творчість з ізоляції, знайти для неї шлях до прямої соціальної дії. Проте досяжність такої мети виявилася контроверсійною.

Французька література останніх десятиріч ХХ ст. знаходилася на роздоріжжі. Зайнята осмисленням ідейної спадщини століття (цим інтересом до недавньої історії багато в чому обумовлений сьогоднішній підйом жанру літературної біографії), залишивши у минулому авангардистські експерименти і зазнавши порівняно незначного впливу віянь світового постмодернізму – до останнього можна лише із застереженнями віднести творчість таких романістів, як Жорж Перек (1936–1982) або Мішель Турньє (народився в 1941 р.), – вона намагається відшукати нові форми в умовах послабленого впливу художньої словесності.

Блискучий вигадник і пересмішник Борис Віан у романі «Піна днів» (1947 р.) представив гротескову сцену лекції знаменитого філософа на ім'я Жан Сіль Партр (тобто Жан Поль Сартр), що проходила за неймовірного зібрання публіки. Шанувальники лектора, що не дістали квитків, намагалися проникнути до зали з повітря, стрибаючи з парашутом, або з-під землі, пробираючись по каналізаційних трубах. До аудиторії «набивалося все більше й більше народу, причому тим, хто з'явився пізніше, нічого не залишалося, як, стоячи десь ззаду на одній нозі, іншою відбиватися від найближчих сусідів». Сам Сартр прибуває верхи на слоні, немов індійський раджа: «У чотирьох кутках паланкіна стояли добірні стрільці, тримаючи наготові топірці. Слон прокладав собі дорогу в натовпі, крокуючи прямо по людях...»

Уважають, що тут мається на увазі та сама публічна лекція 1946 р., текст якої Сартр тоді ж видав у вигляді книги «Екзистенціалізм – це гуманізм». У ній йшлося зовсім не про «різні типи блювоти», як пише Віан, пародіюючи заголовок роману Сартра «Нудота», а про цілком серйозну проблему – про свободу й відповідальність людини. Кожний з нас сам обирає, будує своє єство, свій життєвий проект. Але цей проект стосується не тільки його одного – нашим вибором передбачаються загальнозначущі цінності, про які ми хотіли б повідомити всім: «Я відповідальний, таким чином, за себе самого і за всіх і створюю певний образ людини, яку обираю; обираючи себе, я обираю людину взагалі».

У парадоксальній суперечності цих двох версій – серйозній і пародійно-сатиричній – одній і тій же лекції виявилася загальна

подвійність сучасної літератури. Вона (у даному випадку в особі Сартра, можливо найвідомішого французького письменника і філософа ХХ ст.) прагне грати в суспільстві високу роль незалежного інституту духовної влади, проте стає лише предметом легковажної моди, що й виражають глузливі гіперболи Віана.

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

Як і «Страви земні» Андре Жіда, одного з перших ніцшеанців у французькій літературі, це поетична проза, величезний монолог-повчання у дусі знаменитої книги Ніцше «Так говорив Заратустра». Безіменний вождь північноафриканських кочівників роздумує про людину, державу, обов'язок індивіда перед суспільством. Відстоюючи свободу особистості, Сент-Екзюпері розуміє, наскільки тісно вона пов'язана з «волею до влади». Як і Ніцше, він стверджує «панський» тип людини, недаремно герой його книги – могутній, суворий, навіть жорстокий правитель. Проте влада має використовуватися для вищої мети, для наповнення світу сенсом, бо сенс виникає в світі не сам по собі, не з волі Божої, а лише завдяки спільним мужнім вчинкам сильних людей. Людина «обмінює» себе на «Імперію» – втілює своє приватне життя і смерть у свідомість усього буття, де нічия праця і подвиг не пропадуть даремно. У своїй версії «Заратустри» Сент-Екзюпері приглушає індивідуалізм Ніцше, створює на його основі нову гуманістичну мораль. Ця мораль не спирається ні на який вищий авторитет, її принципи – свобода, відповідальність, вимогливість.

### **АНАТОЛЬ ФРАНС (1844–1924)**

Батько Анатolia Франса, Франсуа Ноель Тібо, бібліофіл і бібліограф, був знайомий у Парижі з багатьма ученими і письменниками. Вони любили заходити до букіністичної крамниці, до Франса, як вони скорочено називали її власника. Так що свій псевдонім письменник отримав у спадок. Справжнє його ім'я – Анатоль Франсуа Тібо.

Закінчивши колеж Станіслава і отримавши в 1864 р. ступінь бакалавра, Анатоль співробітничав у бібліографічних виданнях, а в 1876 р. поступив на службу до Бібліотеки Сенату.

Літературне визнання Франсу приніс роман «Злочин Сильвестра Боннара» (1881 р.).

Роман написаний у формі щоденника, який веде старий учений-філолог. Зайнятий дослідженням стародавніх рукописів, Боннар безпорадний у реальному житті, проте завжди готовий вступитися за знедолених. У першій частині роману («Поліно») він посилає бідній жінці на Різдво оберемок дров, щоб та змогла обігріти своє житло (розбагатівши, княгиня Трепова також робить Боннару різдвяний подарунок – у видовбаному поліні, як у футлярі, вона підносить ученому рукопис, який він багато років розшукував). У другій частині книги («Жанна Александр») старий Боннар бере під свій захист юну Жанну, онучку колись коханої ним жінки. Він захищає сироту від жадібного опікуна, допомагає покинути пансіон, де з нею жорстоко поводяться. З погляду закону «зманювання малолітніх» є злочином і загрожує Боннару в'язницею. Але все закінчується благополучно: злий опікун тікає, Жанна виходить заміж, Боннар знову займається своїми книгами. Головна ідея роману очевидна: добро в цьому світі перемагає зло саме завдяки таким «злочинцям», як Боннар, – справжнім гуманістам, позбавленим якої-небудь корисливості.

Епопею «Сучасна історія», що складається з чотирьох книг: «У затінку берестів» (1897 р.), «Вербовий манекен» (1897 р.), «Аметистовий перстень» (1899 р.) і «Пан Бержере в Парижі» (1901 р.), об'єднує в одне ціле головний герой – професор античної філології провінційного університету Люсьєн Бержере. Бержере стає свідком боротьби за єпископське місце між хитрим інтриганом абатом Гітрелем і ректором духовної семінарії абатом Лантенем, з яким професор любить поговорити, сидючи під берестами на міському бульварі. Під час цих бесід він ненадовго забуває про монотонність провінційного життя з одними й тими ж розмовами у книжковій крамниці, про міщанський маленький світ дружини – своєрідним матеріальним втіленням його став вербовий манекен, що знаходиться у кабінеті вченого, на якого вона надягає пошиті нею спідниці. Бержере пориває з дружиною і викидає її манекен. Коли у справі Дрейфуса учений приймає сторону засудженого, обивателі містечка негайно нагадують йому про реальність, кидаючи каміння у вікна його кабінету. Бержере їде до Парижа і одержує місце професора Сорбонни. Проте це не втеча – герой і не думав здаватися. У Парижі він продовжує боротьбу з націоналізмом і мілітаризмом, що заволоділи суспільством.

Поза сумнівом, образ Бержере багато в чому автобіографічний. Але життя головного героя в епопеї все-таки на другому плані, а на першому – сатира на буржуазну державу, юстицію, армію, церкву. «Сучасна історія» Франса – один з перших його дослідів «сатиричної історії».

Песимістичний погляд письменника на історію людства знайшов віддзеркалення в романі «Острів пінгвінів» (1908 р.). Це їдка пародія на

офіційну історіографію. Франс починає свою хроніку острова Альки з легендарних часів, коли святий Маель через підступи диявола і через власну старечу короткозорість охрестив звичайних пінгвінів. Яке сум'яття ця помилка викликала в раю, можна уявити. Але робити нічого, і Богу довелося обернути хрещених птахів на людей. Так почалася історія держави Пінгвінії – під нею автор, звичайно, має на увазі Францію. Не випадково святий Маель, узявши острів на буксир, перетягнув його ближче до берегів Бретані.

Письменник сатирично зображає всю історію Пінгвінії – від Середньовіччя до XIX ст., від епохи Драко Великого (легендарного французького короля Карла Великого) до Трінко (Наполеона). Не забуває Франс і про сучасність. У розділі, присвяченому справі про викрадення вісімдесяти тисяч оберемків сіна, він має на увазі справу Дрейфуса.

Сатиричні прийоми Франса багатообразні. Він пародіює церковну історію (водохрещення пінгвінів), середньовічний диспут схоластів (суперечки в раю через помилку святого Маеля), такі жанри, як видіння (оповідь про сходження Марбода у пекло), середньовічна хроніка (розділ «Писемність. Іоанн Тальпа»), мистецтвознавчий трактат (розділ «Мистецтва. Примітиви пінгвінського живопису»). Іронія Франса виявляється у формі парадоксальних сентенцій на зразок міркування про «злочин» Піро: «У тому, що Піро дійсно вкрав вісімдесят тисяч оберемків сіна, ніхто ні хвилини не сумнівався; не сумнівався тому, що повне незнання обставин справи не допускало сумнівів, бо сумнів вимагає підстав...».

У заключному розділі роману «Майбутній час. Історія без кінця» Франс змальовує «останні часи» Пінгвінії, з багатомільйонним населенням, забудованої хмарочосами, що задихається від отруйних викидів незліченних заводів. Бомби анархістів знищують цивілізацію Пінгвінії, повертають її до доісторичних часів, але ненадовго – країна незабаром відроджується, і люди знов починають задихатися в перенаселених містах. Думку письменника неважко вгадати: йому здається, що хід історії не можна зупинити, хто б і як би ні намагався його змінити – помилково, як святий Маель, або свідомо, як анархісти.

У романі «Повстання янголів» (1914 р.) звучить та ж тема неможливості перевлаштування світу. У Парижі живе чимало янголів, що відмовилися від призначеної їм Богом ролі, матеріалізувалися, отримали плоть, ім'я і професію. Це викладач музики, революціонерка Зіта, фінансист, готовий допомогти своїм «колегам» вчинити революцію на небі.

Але нового повстання проти небесного монарха Іагве-Іалдаваофа так і не відбулося. І не тому, що паризька поліція встановила стеження за зборами янголів, не підозрюючи про їх янгольську природу. Просто сатана розуміє, що, скинувши Бога в пекло і зайнявши його небесний трон, він

нічого не зможе змінити у ході історії – все йтиме так, немов і не було ніякого повстання янголів.

Про те, що таке революція, Франс знав не з чуток – він був свідком Паризької комуни 1871 р. Близький до кіл соціалістів, письменник гаряче вітав російську революцію 1905 р., а її поразка примусила Франса замислитися над значенням і внутрішніми законами революційних подій, над їх витоками. Недаремно в проміжку між романами «Острів пінгвінів» і «Повстання янголів» він написав історичний роман «Боги жадають» (1912 р.), де повернувся до епохи Великої французької революції, до днів якобінського терору.

Прагнучи відтворити картини революційного Парижа 1793–1794 рр., письменник хотів знайти відповіді на хвилюючі його питання правомірності революційного насильства, про те, чи може особа брати на себе місію Бога і вершити долі як окремих людей, так і всього людства. М'який і добрий за своєю натурою художник Еваріст Гамлен, головний герой роману, стає присяжним революційного трибуналу. Пристрасно відданий ідеї революції, він перетворюється на її жахливе знаряддя, що сліпо підкоряється волі революційних богів, таких, як Робесп'єр, спраглих нових жертв і нової крові в ім'я добробуту всього людства. Герой викликає жах у власної матері й ненависть у сестри, чий коханий гине у вихорі якобінського терору. Навіть кохаюча Гамлена Елоді Блез відчуває страх під час побачень з ним.

Якобінський режим впав, Робесп'єра скинули, і Гамлена чекає та ж доля, що і самого Непідкупного, – арешт і гільйотина. А Елоді? Як Франція поступово забула про революцію, про її вождів, про терор і занурилася в абсолютно нові пристрасті й ідеї наполеонівської імперії, так і Елоді після смерті Гамлена знаходить собі нового коханого. Із закінченням революції життя прокидається, як після кошмарного сну, і продовжується за своїми незбагненими законами.

Останні роки життя Франс працював над розпочатим ще у 80-х рр. циклом спогадів про дитинство і юність. Цей цикл не автобіографія, але в його герої – синові лікаря П'єрі Нозьєрі – вгадуються риси самого письменника. Створюючи ідилічні картини щасливого дитинства П'єра, а потім і його дочки Сюзани, Франс – цей сатирик і раціоналіст, вічний борець – немов хоче сказати, що тільки сім'я залишається єдиним притулком для людини, навкруги якої царює похмура стихія жорстокої соціальної і історичної дійсності.

## **РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАР І ЙОГО РОМАН «СІМ'Я ТІБО»**

Роже Мартен дю Гар (1881–1958) відомий одним, та зате дуже великим за обсягом твором – багатотомним романом «Сім'я Тібо». Перші

його частини – «Сірий зошит» і «Виправна колонія» – вийшли в світ у 1922 р. У них розповідається про похмурий будинок респектабельного багатія Оскара Тібо, кавалера ордену Почесного легіону і віце-президента Етичної ліги з охорони дитинства. У нього підрастають два сини – старший, Антуан, студент-медик, здібний, але схильний швидше до конформізму, і молодший, Жак, чотирнадцятирічний бунтар.

Жак тікає з дому, його незабаром ловлять і відправляють у виправний заклад для неповнолітніх. Там хлопчик набирається сумного життєвого досвіду. Проте старшому брату вдається визволити його з ув'язнення і навіть поселитися з ним разом, окремо від батька. Обидва вириваються на свободу, і для них наступає «Пора розквіту» – так називається наступна частина роману (1923 р.). Антуан добивається успіху як дитячий лікар, Жак вступає до одного з найпрестижніших навчальних закладів Франції. У кожного з братів є тепер і власне особисте життя, яке традиційно складає головний зміст роману (наступні його частини – «День лікаря» (1928 р.); «Сестричка» (1928 р.); «Смерть батька» (1929 р.).

Діставшись у частині «Смерть батька» до 1913 р., дю Гар мав на меті описати далі загибель Жака на війні, повернення з фронту навченого досвідом Антуана, його одруження із Женні, вдовою брата, долю дітей цієї сім'ї. Основну увагу автор мав намір приділити Жан-Полю, сину Жака, якому належало вступити у зв'язок із дружиною друга, застрелити слугу, що шантажував його кохану, опинитися на лаві підсудних... Передбачалося ще близько 15-ти томів. Проте за політичних обставин 30-х рр., що все більш ускладнювалися, письменник втратив інтерес до романної інтриги і спалив уже написану начорно частину «Відплиття».

У заключній частині роману – «Літо 1914 року», що з'явилася після тривалої перерви (1936 р.), Жак Тібо стає соціалістом-революціонером і гине, розкидаючи антивійськові відозви. Твір сприймається як політичний маніфест.

Актуальність протесту проти нової війни була оцінена світовою громадськістю, і у 1937 р. Мартену дю Гару присудили Нобелівську премію. У своїй нобелівській промові письменник так пояснює мотиви написання роману: «Не з марнолюбства, а від щирого серця, охопленого турботою, мені хочеться, щоб у цей виключно відповідальний для людства час мої книги про «Літо 1914 року» широко читалися і обговорювалися, нагадуючи всім патетичний урок минулого – старим, які встигли його забути, молоді, яка його не знає або ним нехтує».

На початку 1940 р., уже під час Другої світової війни, вийшов у світ «Епілог». Дія його відбувається в 1918 р. Антуан, отруєний газами, доживає останні місяці у спеціалізованій клініці. Він веде для користі науки історію власної хвороби, обдумує прожите і внутрішньо визнає правоту брата-бунтаря.

## ПОЛЬ ВАЛЕРІ (1871–1945)

Людина енциклопедичної ерудиції і філософського складу розуму, Поль Валері прагнув досягнути і розширити можливості людського розуму в найрізноманітніших сферах. Автор прекрасних віршів, філософських есе і діалогів, критичних статей, картин двадцять років життя присвятив вивченню математики й фізики і пишався тим, що розумів найскладніші лекції Альберта Ейнштейна.

Дитинство Валері пройшло в портовому містечку Сет на півдні Франції. Читачі знайдуть у його творчості чимало спогадів про ті роки. Згодом сам він вважав, що «для розвитку розуму якимось особливо важливо бачити морський пейзаж». Після закінчення коледжу Валері захопився творами Е. По та С. Малларме (з 1891 р. Поль був завсідником «вівторків» Малларме). У цей час він публікує в журналах ряд віршів, один з них – «Нарцис говорить» – приносить авторові популярність. Проте у 1892 р. Валері відмовляється від поезії. Його послужний список досить прозаїчний: урядовець військового відомства, потім особистий секретар директора агентства «Гавас». Паралельно із службою він багато роздумує, роблячи ці заняття частиною щоденної роботи: кожного ранку записує свої думки в особливі «Зошити»; пізніше ці записи послужили основою для багатьох критичних есе поета, а у 1957–1961 рр. «Зошити» були опубліковані у 29 томах.

Друзі переконують Валері знов звернутися до поезії. В 1913–1917 рр. він працює над поемою «Юна Парка». У 1920 р. виходить «Альбом старих віршів» – книга, в якій були зібрані ранні твори Валері, в основному написані у 1891–1893 рр. У них помітне наслідування Малларме, проте вже тоді формуються власний стиль Валері, коло тем, система образів, головні принципи поетики. Одні вірші він присвячує героям античних міфів – Єлені, Орфею, Венері, в інших – предмет опису ближчий до сучасності, але не менш поетичний.

Знаменитий вірш «Нарцис говорить» написано на відомий античний сюжет про прекрасного хлопця, який закохався у своє віддзеркалення у воді і потонув, спробувавши наблизитися до нього.

На відміну від героя міфу, засліпленого своєю красою, Нарцис у Валері прагне Краси взагалі, а не власної краси і сприймає цю пристрась як покарання.

Услід за Малларме Валері звертається до образу води – найбрехливішого з усіх дзеркал. Як будь-яке дзеркало, вона свято береже свою здобич, і проникнення «у задзеркалля» неможливе. Але ласкаві жваві води готові розступитися і прийняти людину в свої обійми. Герой вірша не гірше за автора знає про ці підступні властивості «лісового дзеркала».

Він кидається у воду, щоб припинити свої страждання і одночасно розбити дзеркало (так чинили й герої Малларме).

Ідея віддзеркалення характерна для всього художнього світу Валері.



У його творчості, яку нерідко називають «інтелектуальною», постійно присутня усвідомлююча особистість, сторонній спостерігач. Визначаючи тему своєї головної поеми, «Юна Парка», Валері сформулював її як «свідомість, що себе усвідомлює».

У 1922 р. з'являється друга й остання книга віршів Валері – «Чарівності». До цієї збірки увійшли найзнаменитіші його вірші. Як і ранні твори, вони музичні і сповнені античних образів. У «Морському кладовищі», одному з найбільш «інтелектуальних» віршів, автор протиставляє нерухомість приморського кладовища безперервному рухові моря, його творчому спокою.

Остання строфа цього вірша може тлумачитися як перемога стихії над логічними побудовами.

Валері знов залишає поетичну творчість, цього разу остаточно. У 1925 р. його обирають до Французької академії на місце Анатолія Франса, що звільнилося. Він багато публікується, але пише прозу, в основному на замовлення.

Коли Поль Валері завершив свій земний шлях, його поховали на морському кладовищі в Сеті.

## ГІЙОМ АПОЛЛІНЕР (1880–1918)

Для поколінь французьких поетів і читачів з ім'ям Гійома Аполлінера пов'язане революційне перетворення французького вірша і пісенна, лірична традиція.

Гійом Аполлінер (справжнє ім'я Вільгельм Аполлінарій Костровицький) був позашлюбним сином польки Анжеліки Костровицької, яка кілька років жила в Італії. У мерії його зареєстрували як дитину невстановлених батьків. Відсутність офіційного статусу і перш за все французького громадянства довгі роки затьмарювала його існування і часом робила об'єктом наклепу і помилкових звинувачень.

Під час Першої світової війни Аполлінер провів майже рік на передовій (це принесло йому довгоочікуване французьке громадянство), був поранений. Після шпиталю знову повернувся до літературного життя, незабаром одружився, але через півроку помер від грипу.

Аполлінер почав публікувати вірші й статті в журналах у 1901 р. У 1909 р. спільно з другом, художником Андре Дереном, він видав книгу «Чародій, що гниє». В основу сюжету лягла старовинна легенда про чарівника Мерліна, сина земної жінки та диявола, і озерну діву Вівіану, що обманом заманила чародія до лісу і ув'язнила його живим у могилі, де гниє його тіло, поки душа жива. Для викладу цієї історії поет звертається до середньовічного жанру діалогу, який ведуть над могилою Мерліна всілякі живі істоти й примари, що зібралися на чарівний звук його голосу.

У 1911 р. виходить «Бестіарій, або Кортеж Орфея». Подібно до того, як у середньовічних бестіаріях описувалися різні тварини, що утілювали людські вади, з подальшим повчанням, Аполлінер у своїх поетичних мініатюрах дає короткі зображення звірів, а потім іронічний або філософський коментар. Так, дельфін, що пустує в морській воді, наводить поета на роздуми про зміну радості та горя в його власній долі.

Усі ці мініатюри об'єднуються навколо образу Орфея – легендарного поета, що володів унікальним даром зачаровувати тварин звуками своєї ліри.

У 1913 р. побачила світ книга віршів «Алкоголі». Збірка вразила читачів своїм новаторством: Аполлінер рішуче відмовився від розділових знаків, вважаючи, що справжня пунктуація в поезії – це ритм і паузи вірша. Так тепер пишуть численні французькі поети. Читачів полонив ліризм збірки, у якому почули відлуння народних пісень і музичної та образної системи Поля Верлена.

Один із найзнаменитіших віршів «Алкоголів» – «Міст Мірабо» (1912 р.). Час, що забирає з собою кохання, мінливий і швидкоплинний. Поет прагне протиставити йому щось неперушне. Такий міст Мірабо, такі почуття поета.

Живописний образ «моста наших рук», який поет прагне побудувати над тими ж хвилями Сени, але разом з ними протікає й кохання («Ні минулий час / Ні кохання не повертається»).

Тема нещасливого кохання – ключова у творчості Аполлінера. Вона знайшла втілення і в іншому творі збірки – у «Пісні нещасливого в коханні» (дослівно: «погано коханого»). «Пісня» складається з декількох частин, одна з яких – лист запорожців турецькому султану, що наводиться як приклад вірності. Частини сильно відрізняються одна від одної. Прагнення поєднати різні жанри й традиції – характерна риса поезії Аполлінера.

Наступна його поетична збірка – «Каліграми» (1918 р.) – була більш новаторською. Каліграми – твори, що знаходяться на перетині поезії й образотворчого мистецтва; у них поет, нетрадиційно розташовуючи рядки і використовуючи різні шрифти, експериментує з тим, як вірш має виглядати на папері.

Книга, задумана Аполлінером ще до війни, у 1914 р., повинна була називатися «І я теж живописець». Але видання 1918 р. було більше за обсягом, воно відобразило і воєнний досвід поета. Не випадкова його повна назва – «Каліграми. Вірші миру і війни».

Прагнучи зближення із живописом, Аполлінер істотно відхиляється від традиційної метричної форми французького вірша: немає ні силабічного метра, ні рими. Замість строф – абзаци, організовані навкруги певної теми або образу. Перелічувальна інтонація, що об'єднує різні явища, стає важливим художнім прийомом. Усе, що вкладається в один рядок (подія, репліка, художнє узагальнення), виявляється рівноцінним,

оскільки рядки за значенням рівні між собою.

У зображенні війни Аполлінер неймовірно чутливий. Він помічає красу ракети вночі, що осяє ліс навколо, і смерть, яку вона несе. Усе це поєднується в химерний сплав.

Гійом Аполлінер увійшов в історію французької літератури як новатор. У його творчості рівною мірою відображені й традиційні для французької поезії теми, і нові, що до того вважалися негідними уваги поетів. Рядки зі статті Аполлінера з показовою назвою «Нова свідомість і поети» звучать як маніфест поезії Нового часу: «Поезія і творчість тотожні, поетом слід називати лише того, хто винаходить, того, хто творить, – оскільки взагалі людина здатна творити».

### **МАРСЕЛЬ ПРУСТ (1871–1922)**

За життя Марсель Пруст не був знаменитий, не зважаючи на престижну Гонкурівську премію, присуджену йому за роман «У затінку дівчат-квіток» (1919 р.), та орден Почесного легіону (1920 р.). Друга ж половина ХХ ст. пройшла під знаком посиленого зацікавлення його творчістю. Стійкими міфами і легендами оточене ім'я Пруста – завсідника великосвітських салонів, одного з блискучих денді межі століть і водночас відлюдника, тяжко хворої людини, що цілком віддалася титанічній праці над великою епопеєю «У пошуках втраченого часу» (1913–1927 рр.).

Пруст був своєю людиною не лише в аристократичних салонах, але і в салонах літературних. Він зустрічався з Альфонсом Доде, Гі де Мопассаном, Емілем Золя, Анатолем Франсом і Оскаром Уайльдом. Пруста скрізь охоче приймали, але ніхто не сприймав його всерйоз. Його знав весь Париж, але, по суті, не знав ніхто.

Дитинство майбутнього письменника тривало набагато довше, ніж у звичайних дітей. Ранимий, вразливий, він не міг заснути без материнського поцілунку. Цей вечірній поцілунок, пов'язані з ним тривоги і радощі не раз з'являться на сторінках творів Пруста.

Життєвий досвід письменника – невичерпне, безцінне джерело творчості. Перший його твір, збірка «Утіхи й дні» (1896 р.), виріс із спостережень за модними світськими салонами. Проте спостережливість Пруста особливого кшталту. Критерій істини для нього – враження. «Щоб зобразити життя, я хочу його пережити. Це суспільство стане для мене предметом зображення, і я не досягну схожості, якщо не матиму зразка».

Наступна віха на шляху до знаменитого твору «У пошуках втраченого часу» – незакінчений роман «Жан Сантей», опублікований через тридцять років після смерті письменника. На самому його початку Пруст намагається визначити своє відношення до мистецтва: «Нам

належало зрозуміти, які неминучі метаморфози і таємні зв'язки між письменником і його творчістю, дійсністю і мистецтвом... між зовнішньою оболонкою життя і справжньою реальністю...».

Світ дійсності, або «очевидності», за Прустом, – це світ «грубого і помилкового сприйняття, спрямованого на предмети». Справжня реальність, з його точки зору, міститься «у нас в душі», «художник повинен чути лише голос свого інстинкту».

Герой роману Жан Сантей виявляє риси схожості зі своїм творцем: це і слабке здоров'я, і загострена чутливість. Проте Пруст не відтворює події власного життя, а прагне втілити безтілесну, вислизуючу реальність вражень. Він одночасно звертається до різних органів чуття – зору і нюху, слуху і смаку, створює єдину симфонію відчуттів: «Такою він побачив ніжну верхівку молодого куца бузку, зображену з тією невимовною свіжістю, про яку розказати може тільки її неповторний аромат. А може, білий і рожевий глід нагадував йому сир з вершками, що став рожевим – відтинку глоду, – коли він одного разу розім'яв у ньому полуницю: з тих пір це були його улюблені ласощі... Мабуть, завдяки цій схожості він помітив і полюбив рожевий глід: ця пристрасть невіддільна від спогадів про смачну їжу, про спекотні дні і добре здоров'я».

Пруст не опублікував свого роману, оскільки відчував невідповідність задуму і форми. Уся рання творчість Пруста була підготовкою до головної справи його життя – циклу романів «У пошуках втраченого часу».

Цей твір, що складається з 15 книг і 7 частин, створювався важко хворою людиною, через гострі напади астми змушеною жити в темній, оббитій пробкою кімнаті. Захищений від шумів і запахів зовнішнього світу, він наново «творив» усесвіт, контакт з яким для нього став неможливий.

«У пошуках втраченого часу» сприймається як форма відродження минулого. Невловимі враження душі стають для письменника критерієм істини: «Тим істинам, що наш розум черпає... у світі очевидності, бракує глибини, вони менш значущі для нас, ніж ті, що ми мимоволі одержуємо від життя в одному-єдиному враженні, матеріальному, оскільки сприймають його органи чуття...».

Оповідь ведеться від першої особи; ліричне «я» оповідача повністю зливається з авторським (оповідач хворіє на астму, обожає матір, друкується в газеті «Фігаро»), але воно розчинене і майже в усіх інших персонажах; письменник щедро наділяє їх фактами зі своєї біографії.

Зі свідомості Пруста виріс величезний світ понад три тисячі сторінок: це не тільки його власне життя, але і життя Франції межі ХІХ–ХХ ст., і Перша світова війна, і справа Дрейфуса, і навіть революція в Росії. Для створення епічного жанру оповіді письменник спирався на

традицію Бальзака, переосмисливши її. Бальзак вважав, що «відчуття – суперник розуміння, а дія – антагоніст мислення». Пруст, навпаки, зосереджує увагу на детальному аналізі почуттів і відчуттів, а роздум перетворює на основну дію свого твору.

Прототипами численних персонажів роману (від служниці Франсуази до аристократичної і буржуазної еліти – Германтів, Вердюренів, Норпуа, Свана) стали родичі і знайомі письменника. Але на протигагу Бальзаку Пруст уникає категоричних характеристик. Його «портрети» відрізняються розпливчастістю, невизначеністю рис. Одна і та ж людина зображується в романі по-різному, залежно від того, хто її сприймає.

У почутті кохання у Пруста немає предмету кохання, а є лише кохаючий, його переживання, найтонші переливи якого і прагне пояснити письменник: «Сван аналізував свої ревнощі з такою проникливістю, немов спеціально прищепив собі вірус ревнощів, щоб їх вивчати». Так оповідач прагне узагальнити відчуття внутрішнього світу, створити універсальну модель людини поза часом і простором. «Збираючи воедино спостереження за вечерею, з нарисів я отримав малюнок, що являє собою якусь сукупність психологічних законів».

У щоденниках Пруста є такий примітний запис: «Передати наше бачення раніше, ніж на нього накладе деформуючий відбиток наш розум... Намагаючись пригадати, ми лише марно бабраємося в пам'яті, усі зусилля розуму тут марні. Минуле недосяжне для свідомості і зачалося за її межами – в якомусь відчутному предметі (у відчутті, яке дає нам цей предмет)».

Так виник знаменитий епізод з чаюванням, коли знайомий з дитинства смак тістечка-мадленки викликає потік минулого, що оживає: «...весь Комбре зі своїми околицями... формою і густиною, усе це, місто і сади, виплило з моєї чашки чаю». У свідомості оповідача минуле ніби подвоюється: він згадує не тільки про первинне відчуття – смаку мадленки, але і про той давній момент, коли цей смак будив щасливі асоціації.

Конкретні неповторні враження, що фіксуються «інстинктивною» пам'яттю, перетворюються у прустівському циклі на універсальний закон буття: «Та варто нам знову відчути знайомий запах, що належить і минулому, сучасному, як глибинна і звичайно прихована сутність речей вивільняється, і наше істинне «я»... прокидається. Сама мить, звільнена від зв'язку часів... відроджує в нас людину, вільну від цього зв'язку».

Відступають тривоги і розчарування, страх смерті і хвороби, і виникає «частинка часу в чистому вигляді», або «знайдений час». І смак тістечка, і запах придорожніх трав, і дзвіниці в Комбре – усе, що живе в немеркнучій «інтуїтивній» пам'яті, сповнює оповідача радісним відчуттям звільнення від влади часу. «І я відчував, що тільки насолода, що її відчуваєш у ці хвилини екстазу, є істинною і плідною».

Подібні миті плотської насолоди виникають у прустівському циклі

не тільки від відчуттів, дарованих життям, але й від образів, що навіюються витворами мистецтва.

Мистецтво письменник вважає єдиним засобом утримати, увічнити «знайдений час». «Велич справжнього мистецтва... в тому й полягає, щоб знайти, вловити і показати... ту реальність, яку нам, можливо, так і не доведеться пізнати, поки ми живі, хоча це і є наше життя, справжнє, нарешті розкрите і прояснене, єдине реально прожите нами життя, те життя, що в якомусь сенсі постійно властиве всім і кожному».

Нескінченні, вкладені одне в інше уточнення постійно перебувають розвитку основної теми. Увесь цикл – гігантський внутрішній монолог, потік спогадів автора-оповідача, де стираються межі минулого і теперішнього часу. Але при зовнішній хаотичності композиції твір побудований бездоганно. Недаремно письменник порівнював його з собором.

Тим, хто звинувачував його в пристрасті до дрібниць, у відсутності сюжету, письменник відповідав: «Я відкривав великі закони... Сам твір – усього лише оптичний прилад, пропонований читачеві, щоб допомогти розрізнити те, чого без цієї книги він, можливо, ніколи б у собі не роздивився. Пізнавання читачем в самому собі того, про що мовиться в книзі, – доказ її істинності».

### **ЖАН КОКТО (1889–1963)**

Жан Кокто – легенда ХХ століття. Поет і кінорежисер, драматург і художник-графік, авіатор і автор романів... Перелічити всі області, де він пробував свої сили, майже неможливо – простіше сказати, чим він не займався. У виборі творчих методів Кокто був не менше всеїдний: за довгі роки пройшов шлях від сюрреаліста до неокласика. «Розпещене дитя століття», як його називали, він, здавалося, з легкістю досягав успіху в будь-якій справі, за яку брався. Проте сам Кокто творчість незмінно пов'язував із працею.

Коли Жану Кокто було десять років, його батько помер і сім'я переселилася в паризький особняк діда. У будинку часто бували знамениті актори. Хлопчик, захопившись театром, відвідував спектаклі частіше, ніж школу, звідки його вигнали за порушення дисципліни; освіту він продовжив в іншому коледжі. У романі «Важкі діти» (1929 р.) письменник звертається і до досвіду власного дитинства.

На початку ХХ ст. Кокто, поет-початківець, зближується із З. П. Дягілєвим і І. Р. Стравінським, з Пабло Пікассо і кубістами, іншими представниками «нового» мистецтва. Він випускає книгу афоризмів «Півень і Арлекін» (1918 р.), теоретичні роботи, в яких виступає як захисник модерністської поезії, живопису, музики. У 1917 р. трупа Сергія

Дягілева ставить балет «Парад» за його лібрето (музика Еріка Саті, декорації Пікассо) – перший сюрреалістичний балет, за визначенням Гійома Аполлінера. Прем'єра викликала скандал, що приніс Кокто гучну славу.

Війна, що залишила свій слід у долях сучасників Кокто, не обійшла і його. Він обманом потрапив на фронт, працював санітаром у польовому шпиталі, був прийнятий у полк морських піхотинців. Коли обман розкрився, його відіслали з передової, а наступного дня весь полк загинув у бою. Цей епізод ліг в основу сюжету роману «Самозванець Тома» (1923 р.).

З 1921 р. починається новий етап у творчості Кокто. Тепер він все частіше звертається до традицій і досвіду попередників, вибираючи як зразок французьких поетів XVI ст. У 1923 р. виходить поетична збірка «Церковний спів». Цей рік завершується для поета трагедією – смертю близького друга. Він намагається знайти розраду в наркотиках, але реальним порятунком стає робота. У 1924 р. Кокто видає повне зібрання своїх віршів, у 1925 р. пише п'єсу «Орфей» (поставлена у 1926 р.), у 1927 р. випускає поетичну збірку «Опера».

У 1930 р. Кокто вперше пробує себе в кіно – знімає короткометражний фільм «Кров поета». Найвідоміші ж його картини – «Красуня й чудовисько» (1946 р.) і «Орфей» (1950 р.). Але і працюючи в кінематографі, він ніколи не залишає літературної діяльності.

При всій різноманітності жанрів і родів мистецтва більшість творів Кокто будується за одними й тими ж законами. Недаремно всі види творчості він називав поезією: поезія роману, поезія театру, критична поезія, графічна поезія. Отже, що ж таке поезія Жана Кокто?

Популярність Кокто-поету приносять збірки, в яких знайшов відображення його військовий досвід, – «Мис Доброї Надії» і «Промова великого сну» (обидва 1919 р.). Війна, побачена очима Кокто, – «завод із виробництва мерців». Цей образ з'являється у вірші, що описує одне з найбільш мирних занять – миття в душі.

Більшість солдатів боїться душу, морська піхота, що звикла цінувати прісну воду, «немов дівчину», являє собою виняток, а негри, які є в кожному підрозділі, відчувають особливий жах; але коли захід закінчується – наступає період веселощів. Простота предмету опису, його конкретність підкреслюються властивою Кокто лаконічною манерою письма, ритмічністю вірша і навіть необов'язковістю рими, інколи – випадковістю асоціацій: погляд поета вільно ковзає з предмету на предмет.

Проте ця алогічність можлива лише у світі людей. Там, де йдеться про Долю, все інакше. Образ заводу не випадковий, у ньому втілена одна з центральних ідей Кокто: фатум, що тяжіє над людиною, гранично логічний. У творчості поета він часто приймає форми новітніх досягнень технічного прогресу. Смерть використовує електричний прилад, щоб проникнути в життя (п'єса «Орфей»), її кортеж складають мотоциклісти

(фільм «Орфей»), кодовані послання з того світу передаються по радіо.

Чи війна визначила основні мотиви творчості Кокто, чи ідеї сюрреалістів, до яких поет був близький свого часу, або ж це особливості його трагічного світосприйняття, але смерть стає і дійовою особою його творів, і їх незмінним фіналом.

Тому Смерть у його творах – не антична богиня у грізному блиску своєї зброї і не скелет у савані і з косою. Навпаки, це молода і дуже гарна жінка у яскраво-рожевій бальній сукні і накинутому поверх нього хутряному пальті. Її зачіска, сукня, пальто, туфлі, навіть хода – усе відповідає останній моді. Її «робочий» одяг – білий медичний халат і гумові рукавички. Так описана в авторських ремарках Смерть – героїня п'єси «Орфей». А ось Орфей і його дружина Еврідіка, згідно з авторським задумом, «найнепримітніші» дійові особи, їх одяг не привертає до себе уваги.

У трактуванні Кокто міф про Орфея набуває не лише рис сучасності, але й додаткових фантастичних деталей. Так, одним з головних персонажів постає янгол-хранитель подружжя Ертебіз, земне ремесло якого – скляр, і герої тільки в кінці розуміють його істинну роль у їх житті.

Як завжди, п'єса Кокто закінчується смертю героїв. Тільки вона їх примиряє: у фіналі Орфей, Еврідіка та Ертебіз мають можливість мирно поговорити і – нарешті – пообідати. Але це не торжество смерті, а торжество кохання. Якщо Смерть могутня, споряджена за останнім словом техніки і дуже гарна, то янгол, що протистоїть їй, простий, одягнений у робочий комбінезон і значно слабший. Але він існує, і це один з найважливіших героїв лірики поета (поема «Янгол Ертебіз», 1926 р.; вірші «Спина янгола», 1924 р.; «Невмілий янгол», 1924 р.; та ін.). Його існування дарує крихку надію у фантастично-трагічному світі творів Кокто.

У 30-х рр. Кокто звертається до популярного жанру побутової психологічної драми, виключаючи зі своїх п'єс фантастичні елементи. Так з'являються монодрама «Людський голос» (1930 р.) – монолог жінки, її телефонна розмова з людиною, яку вона кохала, «Важкі батьки» (1938 р.), «Священні чудовиська» (1940 р.). Сюжети п'єс не виходять за межі звичайної мелодрами: кохання, зрада, але героями володіють пристрасті, про які вони самі часто не підозрюють. Їх вчинки, як правило, непослідовні. Так, героїня п'єси «Священні чудовиська», прекрасна акторка, сама штовхає гаряче коханого чоловіка в обійми іншої, щоб потім повернути його ціною страждань.

У роки Другої світової війни Кокто не переставав працювати. Його вірші того часу склали збірку «Алегорії» (1941 р.). Центральні образи збірки – пожежа, схожа на «тисячу янголів у гніві» (вірш «Пожежа»), розсерджені бджоли у вулику. Поет знову згадає про них у день звільнення Парижа.

Остання і, ймовірно, найбільш лірична поетична збірка Жана Кокто –



«Реквієм» – була створена у 1959–1961 рр. уже смертельно хворим поетом. Вітання хворобі автор подав у цій книзі як епіграф.

## ПОЛЬ ЕЛЮАР (1895–1952)

Поль Елюар належить до покоління, основними віхами життя якого були дві світові війни. До 1914 р. дев'ятнадцятирічний хлопець із слабким здоров'ям (два роки він провів у лікарні в Швейцарії) ледве встиг закінчити навчання і вже почав писати вірші. У нього вийшло дві поетичні збірки, підписані справжнім ім'ям – Ежен Грендель. Коли почалася Перша світова війна, він був призваний на нестройову службу і чотири роки працював санітаром у тиловому шпиталі, а у 1917 р. кілька тижнів провів на передовій. Саме війна стала джерелом натхнення для поета-початківця, їй присвячена перша збірка, «Обов'язок і тривога» (1917 р.), що була підписана псевдонімом Поль Елюар. Його вірші – про солдата, фронтові будні й про життя, яке чекає вдома.

У цих віршах уже видно основні поетичні принципи Елюара. Поет ХХ ст., він не визнає рими і класичної метричної системи французької поезії. Він пише верлібром – вільним віршем. Строфа стає подібною до прозаїчного абзацу. Предметом поезії стають побутові, буденні речі, а матеріалом – буденні слова, які поет як би відкриває наново. Світ єдиний: природа і людина – його складові частини. На війні життя суворе і страшне, і люди звикають до нього швидше, ніж природа: «холод ночі» здригається від реготу солдатів, що призвичаїлися до війни. Зміна відносин людини і природи виявилася і в системі поетичних образів. Наприклад, сонце уподібнюється до солдатського мішка.

Закінчення війни Елюар зустрів поетичним вітанням. У «Віршах для мирного часу» (1918 р.) описується повернення солдата з війни додому, до сім'ї, до дружини й дітей. Солдат віддає перевагу теплу домівки перед усім, що було, перед своїми бойовими товаришами. Елюара, як і героя його вірша, також чекала кохана – Олена Дьяконова, яку він називав Гала (згодом дружина і модель художника Сальвадора Далі).

Після війни Елюар зближується з групою поетів-дадаїстів, які оголосили новим поетичним принципом прагнення до по-дитячому чистого і наївного бачення світу.

У творах 20-х рр. (збірки «Тварини і їх люди, люди і їх тварини», 1920 р.; «Потреби життя і наслідки снів, що їм передують Приклади», 1921 р.) Елюар дивиться на світ незамутненим поглядом людини, яка ніби вперше його побачила та пізнала. Наївність поєднується із мудрістю, світ розкривається з різних боків і постає космічно величезним.

Для Елюара важливі і звукова оболонка слів, і їх значення, і графічний вигляд вірша. Світ у його зображенні сяє новими барвами,

перетворений баченням поета. Порівнюючи, здавалося б, далекі предмети та явища, він виводить їх за межі буденної свідомості та традиційної логіки.

Поет не наслідує природу, не описує явища або події. Як на картинах його побратимів по цеху, сюрреалістів (зокрема С. Далі), у віршах Елюара виникають образи, покірні уяві митця, який бачить сни наяву. Творчість постає у своєму первісному значенні – як створення світу, а не просто створення художнього твору. Різні явища зливаються в одне, при цьому часто випускаються розділові знаки, як, наприклад, у заголовку збірки «Кохання поезія» (1929 р.); кольори проникають один в інший або зливаються із звуками та запахами. Так виникають загадкові образи: «Земля вся синя як помаранч», «камінчики гомону», «випита ніч». Вони можуть здаватися безглуздими, випадковими, але в світі, вигаданому Елюаром, вони – частки, з яких складається загальне відчуття щастя, а щастя – головна риса цього світу.

Назву збірки «Кохання поезія», напевне, можна вважати ключем до всієї творчості Елюара. Світ у його розумінні існує для того, щоб поет міг розмовляти зі своєю коханою.

Життя, осяяне коханням, не стає безхмарним і не позбавлене страждань. Розлука з коханою, навіть недовга, гостро переживається ліричним героєм – адже в його уявленні вони з нею неподільні.

Новий оберт у творчість Елюара внесла війна, друга на його віку. Восени 1936 р. Елюар з лекціями про Пікассо побував в Іспанії, де республіканці билися з фашистами. Незабаром бойові дії велися вже на французькій території. У 1939 р. поета мобілізували, а в червні 1940 р. французька армія капітулювала.

Повернувшись до Парижу, Елюар взяв участь в Опорі, друкувався у нелегальних виданнях (газетах, антології «Честь поетів»).

У творчості Елюара з'являється громадянська лірика, раніше йому чужа, але й ці вірші пронизує передусім кохання.

## **АНТУАН ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ (1900–1944)**

Льотчик і філософ. Навряд чи хтось, крім Антуана де Сент-Екзюпері, зумів би поєднати те й інше. Пілот поштових ліній, начальник аеродрому в пустелі, піонер авіації в Південній Америці і... письменник, мислитель-гуманіст. «Для мене літати й писати – одне й те ж саме, – казав Екзюпері. – Головне – діяти, головне – знайти себе. Авіатор і письменник зливаються: обидва рівною мірою пізнають світ». Саме тому велика частина творчості Екзюпері (повісті «Південний поштовий», 1929 р.; «Нічний політ», 1931 р.; «Планета людей», 1939 р.; «Військовий льотчик», 1942 р.; філософська казка «Маленький принц», 1943 р.) – автобіографічна. Письменник бере

сюжети з власного життя, життя своїх друзів і колег. Усі його книги врешті-решт об'єднує особлива філософія: уявлення про таємничий внутрішній зв'язок між однією людиною і всіма іншими людьми – те «найголовніше, чого очима не побачиш».

Біографія Екзюпері гідна подиву, вона стала такою ж частиною образу письменника, як смерть Сократа – частиною сократичної філософії. Уже в дитячі роки Антуан мав надзвичайну широту зацікавлень, яка збереглася у нього протягом усього життя. Екзюпері захоплювався і малюванням, і музикою, і технікою (він залишив після себе багато винаходів), складав вірші. Кинувши заняття на архітектурному відділенні Академії мистецтв, Екзюпері в двадцять один рік записується в полк винищувальної авіації, і з того часу все життя письменника пов'язане з авіацією. Сам облітавши весь світ, він, подібно до Кіплінга, і книги свої сповнює екзотикою далеких країн.

Авіація була тоді справою дуже небезпечною, і далекі перельоти, які здійснював Екзюпері, випробовуючи нові маршрути, двічі закінчувалися важкими аваріями (спочатку в Лівійській пустелі, потім у Гватемалі). У роки Другої світової війни, незважаючи на каліцтва, Екзюпері добився права бути військовим льотчиком. Він і загинув під час розвідувального вильоту до берегів окупованої Франції.

Твори Екзюпері стоять відокремлено у французькій літературі першої половини ХХ ст. Екзюпері – романтик. Слово «Людина» він пише з великої літери, і воно звучить у його книгах не менш гордо, ніж у ранніх оповіданнях Горького. Предмет зображення – життя перших авіаторів, що виконують велику, потрібну людям роботу. Їх душі, звиклі до польоту, страждають від вульгарності й відсталості світу, але вони твердо знають, що вірність справі допоможе подолати всі труднощі. Навіть у поразці французів під час Другої світової війни вони бачать запоруку майбутніх перемог і спокійно, впевнено знову сідають за штурвал.

Якщо у «Південному поштовому» і «Нічному польоті» увага автора зосереджена на сюжеті – долі льотчика, то в кращій своїй повісті, «Планета людей», Екзюпері відсуває сюжетну канву на другий план. Тканина оповідання є думкою героя: він згадує власні польоти, розмірковує про призначення льотчика і переваги, що їх відкрила людству авіація. Екзюпері протиставляє свою професію, пов'язану з постійним ризиком для життя і подоланням стихії, професії урядовця, який «побудував свій тихий маленький світ, замурував наглухо всі виходи до світла, як це роблять терміти». «Ні, ти не мешканець планети, що мчить у просторі, ти не ставиш собі питань, на які немає відповіді!..» – вигукує Екзюпері, побачивши одного з таких людей.

Письменник говорить про силу товариських уз, що поєднують льотчиків: «Настає година безпеки. І тоді ми один для одного опора. Тоді виявляється – усі ми члени одного братства». Перельоти через

пустелю, коли лише випадкова поява бедуїна може врятувати від загибелі екіпаж літака, що зазнав аварії, примушують відчуті той особливий зв'язок, який є між усіма мешканцями Планети людей: «А ти, лівійський бедуїн, ти – наш рятівник, але твої риси зітруться з моєї пам'яті. Мені не пригадати твого обличчя. Ти – Людина, і у тобі я впізнаю всіх людей. Ти ніколи нас раніше не бачив, але відразу впізнав. Ти – укоханий брат мій. Я теж впізнаю тебе у кожній людині».

Філософська казка «Маленький принц» – невелика за обсягом, написана короткими фразами, проста і зрозуміла всім – найглибший та найліричніший твір Екзюпері. Лейтмотив казки – зіставлення світу дорослих, обтяжених владолюбством, пихою, пияцтвом, жадібністю, безплідною вченістю, і світу дітей – безпосередніх, довірливих, допитливих, які потребують дружби і душевної теплоти. Герой, від імені якого ведеться оповідь, ще в дитинстві зрозумів, наскільки різні ці два світи. Його перший художній досвід був висміяний дорослими, і йому довелося відмовитися від малювання і прийняти умови дорослого життя, але в душі він залишився дитиною.

Він став льотчиком і одного разу через поломку літака здійснив вимушену посадку посеред Сахари. Ситуація екстремальна: води залишилося на тиждень і життя залежить від того, чи зуміє він за цей час полагодити літак. Саме тоді й зустрівся йому Маленький принц – тендітна дитина, володар далекої планети, яка «й усього розміром з будинок», що залетів на Землю. Поступово потоваришувавши із Маленьким принцем, герой довідується про всю його історію. Екзюпері розказує її невеликими порціями, немов насолоджуючись кожною новою рисою, яку додає до портрета Маленького принца.

З'ясовується, що він вирушив у далеку подорож, покинувши свою рідну планету, де його головним щастям було милування заходом сонця і доглядання за трояндою (образ троянди як коханої жінки і образ мудрого лиса прийшли в книгу Екзюпері із середньовічної французької літератури). Там він жив за правилом: «Піднявся вранці, вмився, привів себе до ладу – і відразу ж приведи до ладу свою планету». «Неодмінно треба щодня виполювати баобаби», бо ж вони розростуться і своїм могутнім корінням розірвуть маленьку планету на шматки. У такий спосіб, вирушивши в далеку подорож, щоб знайти друга, Маленький принц врешті-решт потрапив на Землю. Змія, що він зустрів її у пустелі, пожаліла Маленького принца і не стала його кусати, але пообіцяла, що, коли той схоче повернутися додому, вона допоможе йому: отрута позбавить малюка тілесної оболонки, яку йому «не донести». Цим і закінчиться казка, а поки що Маленькому принцу слід зрозуміти, що таке справжня дружба і справжнє кохання.

І тут йому допомагає Лис. Він пропонує Маленькому принцу приручити себе: «Якщо ти мене приручиш, ми станемо потрібні один

одному. Ти будеш для мене єдиний у всьому світі. І я буду для тебе один у всьому світі». Лис дає йому мудрі повчання: кохати і цінувати свою троянду, яка, хоча і схожа на численні троянди, що їх Маленький принц бачив на Землі, але зовсім інша, бо тільки її поливав він щодня, накривав скляним ковпаком, захищав від гусені. Тільки її він приручив. А найголовніше повчання Лиса таке: «Ти назавжди відповідальний за всіх, кого приручив».

У «Маленькому принці» Екзюпері по-своєму відповідає на питання, які не давали спокою його сучасникам – французьким екзистенціалістам: «Як можна жити, якщо людина смертна? Як можна жити, якщо у світі відбуваються жахіття, що переходять межу усілякого розуміння?» Відповідь Екзюпері: «Не зважаючи на те, що життя ставить людей у нестерпні умови і що люди помирають, жити можна і необхідно, підтримуючи один одного, відчуваючи свою відповідальність за весь світ, хай навіть смертю перемагаючи злигодні, але продовжуючи ростити дерево людства».

### АНДРЕ МОРУА (1885–1967)

Свою трудову діяльність Еміль Ерзог (Андре Моруа – псевдонім) почав адміністратором на текстильній фабриці. Згодом він брав участь у двох світових війнах, виконував дипломатичні місії, був професором Кембріджського і Принстонського університетів, але перш за все, звичайно, письменником. «Писати – це краще заняття на світі», – заявив він одного разу.

Перший роман Моруа – «Мовчазний полковник Брамбл» (1918 р.) – не приніс автору успіху. Проте в 1923 р. він пише книгу «Аріель, або Життя Шеллі», яка відкрила цикл біографічних романів, вірніше, романізованих біографій, як він сам їх називав, і набула визнання. Протягом свого життя Моруа написав багато різних творів – романів і нарисів, історичних праць і казок, мемуарів і віршів (на питання, скільки книг він написав, Моруа відповідав, що сам точно не пам'ятає), але всесвітню славу він отримав саме завдяки біографіям.

Герої його книг – непересічні й талановиті особи. Перш за все це письменники і поети: Шеллі, Байрон, Вольтер, Шатобріан, Пруст, Жорж Санд, Гюго, Дюма, Бальзак, Тургенєв. Крім того, видатні громадські діячі та вчені: прем'єр-міністр Великої Британії Б. Дізраелі, французький маршал Ліоте, англійський король Едуард VII, англійський вчений-біолог А. Флемінг.

Моруа відтворює особливий світ – літературно-художнє середовище, інтелектуальну еліту цікавої йому епохи, з її звичаями і пристрастями, суперництвом та інтригами. Часто персонажі однієї книги знову

зустрічаються в інших: так, на сторінках роману «Три Дюма» (1957 р.) діють і Віктор Гюго, і Жорж Санд, в книзі про Байрона природно з'являється Шеллі. Увесь цикл романів сприймається як одне ціле, як величезне полотно, на якому оживають, висвічуються окремі, але взаємозв'язані картини. Персонажі цієї грандіозної картини одночасно і реальні історичні особи (ми читаємо їх листи та інші документальні свідчення), і власне герої роману, створені автором.

Моруа малює чудові характери, не позбавлені вразливих місць і суперечностей, такими, якими він їх знає і розуміє. Ось перед читачем проходять три покоління Дюма, в яких Моруа простежує «сімейні» риси. Генерал республіканської армії Тома Олександр – син французького маркіза і чорної рабині з Сан-Домінго, шляхетний і безстрашний, з трагічною долею, що сповнена пригод. Його син Олександр успадкував пристрасний темперамент батька, який виявлявся у всьому: і в незвичайній працездатності, і в невгамовному прагненні до слави, і в безмежній щедрості й привітності, з якими він приймав гостей у власному замку Монте-Крісто, і в нестримній ненависті до негідників і у бажанні бути вершителем правосуддя. Нарешті, його позашлюбний син Олександр пристрасно відстоює власну гідність і страждає за несправедливо принижених.

«Але мало знати темперамент людини, щоб зрозуміти її долю: темперамент лише канва, по якій вишивають свої візерунки події і воля», – відзначає письменник. До останніх днів свого довгого життя він не відкладав пера. Остання книга – «Мемуари» – вийшла в світ у 1970 р., уже після смерті автора.

### **ЖАН АНУЙ (1910–1987)**

Жан Ануй – найпопулярніший драматург Франції ХХ ст. Прекрасне відчуття сцени, її ігрового начала і умовності, блиск діалогів, витонченість побудови п'єси – усі прийоми, що так привертають глядачів, спрямовані у нього на те, щоб якомога повніше донести до них конфлікт ідей, що їх виражають персонажі. Не характери людей, а ідеї, їх зіткнення і боротьба складають стрижень п'єс Анюя.

Його творчість – це «інтелектуальний театр», відверто умовний, де гра розуму втілюється у трагічному або комічному гротеску. Через його філософські притчі глядач прилучається до провідних течій думки ХХ ст., у першу чергу до екзистенціалізму.

Ануй любить використовувати знайомі всім сюжети з міфології або історії. Міф драматургу потрібен як універсальна ситуація, полігон для випробування ідей на міцність. Ануй наповнює стару форму міфу новим змістом: він змішує історичні епохи, його герої наперед знають кінець

трагедії, вони говорять сучасною мовою.

Головна тема Ануя – зіткнення романтичного ідеалу з вульгарністю, жорстокістю, брудом реального життя. Безкомпромісний герой гине – тоді це трагедія. Але можна все перетворити на веселу гру, поставитися до серйозного несерйозно – тоді це комедія з підкреслено умовним щасливим кінцем. Улюблені герої автора завжди молоді. З юнацьким максималізмом вони не приймають сумовиту прозу життя і обирають бунт, хай безглуздий і руйнівний, проте чесний і шляхетний. Ми всією душею співчуваємо юним героям, що відстоюють свою правду, свої високі почуття, але і мимоволі замислюємося про те, що від вульгарності життя з його жорсткими правилами нікуди не подітися. Намагатися прожити життя за законами краси теж небезпечно: легко збитися на красиве позерство, порожній жест, як герой п'єси «Орніфль, або Вітерець протягу» (1955 р.).

Перший успіх прийшов до автора у 1932 р. – його п'єса «Горностаї» стала сенсацією паризької сцени. Головний герой, молодий Франц, убогий вихованець багатії герцогині, жадає грошей, «щоб бути щасливим», оскільки доля злидарів – убогство важкої і безрадінної праці, неприйнятної для вишуканої натури. Хлопець шляхетний і відкидає «брудні» гроші, але все ж таки вбиває стару, щоб, отримавши спадок, одружитися з її онукою, в яку він романтично закоханий.

Погана людина теж хоче вважати, що вона хороша: Гастон у п'єсі «Пасажир без багажу» (1937 р.) втратив під час війни пам'ять і вигадує своє дитинство, уявляючи себе чудовою дитиною. Дізнавшись, що він насправді Жак – рідкісний негідник і мерзотник, герой відмовляється від своєї сім'ї і свого минулого.

В «Еврідіці» (1942 р.) трагічне народжується із зіткнення високого кохання і фарсу життя. Розлучені та знищені прекрасні герої, які не випадково мають античні імена. Цікаво, що вульгарно-гротескові персонажі, що символізують «правду життя», не мають власних імен: при всій їх характерності вони не мають обличчя, вони лише тло для юних героїв, що протиставляють їм своє чисте і тому таке беззахисне почуття. Ці твори автор об'єднав у збірку «Чорні п'єси» (1942 р.).

Трагічна вершина творчості Ануя – п'єса «Антигона» (1943 р.). Поставлена у розпал війни і окупації, вона піднімає проблему вибору, проблему сумління, проблему злочинної влади і опору їй. Проте вважати п'єсу антифашистською було б спрощенням. Це не агітка, а трагедія, в якій кожний по-своєму правий.

У п'єсі два трагічних героя, дві ідеї – державний порядок (правитель Креон) і бунт (Антигона). Старій грецькій трагедії надано нового сенсу, але сюжет збережено. Сини царя Едіпа убили один одного в боротьбі за владу. Креон, щоб зміцнити розхитану державу, одного з них оголошує національним героєм, іншого ж – ворогом вітчизни і під страхом смерті забороняє його ховати. Заборону порушує сестра загиблих Антигона, що

дитячою лопаткою насипала жменю землі на труп брата. Антігона бунтує проти закону, що здається їй нелюдям, проти міркувань здорового глузду і політики.

Що робити Креону, який виховав Антігону, подарував їй першу іграшку, а зараз збирається одружити з нею свого сина і спадкоємця? Креон розуміє, що світ злий і жорстокий, і хоче його поліпшити, робить «брудну роботу» з почуття обов'язку, вбачаючи в цьому державну необхідність. Він переконує Антігону розкаятися, намагається врятувати її. Але дівчина непохитна. Усі доводи розуму тут безсилі. Вона і сама розуміє, що не знає, за що віддає життя.

Парадоксально, та вперта Антігона виявляється правою: жорстка державна влада, навіть з «людським лицем», згубна для людини, суспільства і самої ж держави. У фіналі п'єси після страти Антігони син Креона плює батькові в обличчя і заколюється. Уся справа державного будівництва зруйнована. Креону нічого не залишається, окрім як, займаючись звичними справами правління, очікувати смерті.

Бунт іншої героїні – знаменитої Жанни д'Арк з п'єси «Жайворонок» (1953 р.) – дійсно має сенс: вона повстає проти обмеженості особистих інтересів, в ім'я порятунку Франції. Гуманізму Жанни протистоїть інквізитор, що доводить, що «той, хто любить людину, не любить Бога». Вони ведуть суперечку про природу людини. Твердження інквізитора, ніби людина – «втілення гріховності, помилок, безсилля», Жанна не спростовує, але доповнює: «А також і сили, і відваги, і світла». Така вона сама, що діє не за сухим велінням обов'язку, а за велінням серця, нібито за натхненням згори. Вона – жайворонок, птах ранку, що віщує сонячний день, розквіт своєї батьківщини. Не випадково п'єса починається з кінця – з суду над Жанною, завершується ж не спаленням її на вогнищі, а тріумфом Жанни – коронацією нового короля. Так, епізоди історії переставлені, але ж ми дивимося не історичну драму, а філософську гру на добре відому тему.

У післявоєнних п'єсах Ануя його вчорашні герої перетворилися на резонерів і буркотунів, оскільки з ідеального простору міфу вони перемістилися в буденне життя. Так з'явилися сатиричні комедії «Колючі п'єси» (1956 р.). Автор з сумною іронією дивиться на сучасний світ. У п'єсі «Навіжений, або Закоханий реакціонер» (1959 р.) герой, старомодний ідеаліст, відкидає «суспільство споживання», з його комфортом і уваленнями про життя як про суцільне задоволення, де немає місця трагічному героїзму. Ця його «старомодність» раптом набула актуальності на порозі XXI ст. І Ануї, як жайворонок, став її провісником.



## ЖАН ПОЛЬ САРТР (1905–1980)

Ще у шкільні роки Сартр спробував написати роман, один з персонажів якого, опинившись у лісі, раптом помічає, що всі дерева і рослини пильно дивляться на нього. Так майбутній письменник-філософ вперше замислився над загадкою стосунків між людиною і тим, що її оточує.

Усесвітню популярність Сартру принесла новела «Стіна» (1937 р.), написана під враженням громадянської війни в Іспанії. Сюжет її зовні простий: головний герой Пабло Іббіета, від чиєї особи ведеться оповідь і чиї переживання складають зміст новели, і двоє його товаришів, на лихо, заарештовані та засуджені до розстрілу.

Головна тема філософської і літературної творчості Сартра – проблема свободи. У «Стіні» головний герой знаходить свободу, вийшовши за Стіну існування. Парадоксальний висновок Сартра: свобода – це звільнення від ілюзії безсмертя, якою несвідомо тішать себе люди.

Питання про свободу набуло для Сартра нового сенсу у роки Другої світової війни. Сучасним завданням драми «Мухи» (1943 р.) – першої професійної п'єси Сартра – був заклик до боротьби з окупантами. Його виражено езоповою мовою та за допомогою сюжету античної трагедії. Орест, що виріс в Афінах, інкогніто приїжджає у свій рідний Аргос і бачить сумовите, вмираюче місто у хмарі мух, насланих на нього Юпітером. Мухи в п'єсі символізують уколи жалючої совісті, почуття провини мешканців міста за співучасть у вбивстві Агамемнона, батька Ореста та Електри, що його скоїли Егіст та Клітемнестра. Це почуття провини, на думку Сартра, використовували Юпітер (представлений як бог мух і смерті) і його спільник Егіст (прототипом персонажа був голова колабораціоністського режиму маршал Петен), щоб нав'язати мешканцям Аргосу «релігію мертвих», позбавити їх свободи свідомості і, отже, свободи дії. Орест бачить жалюгідну долю співгромадян і своєї сестри Електри, перетвореної на рабіню, і перед ним постає проблема вибору: або не втручатися і виїхати з міста, або помститися за загибель батька і приниження сестри, повернути громадянам Аргосу свободу духу. Вибрати перше – означає відмовитися від себе, від своєї батьківщини і продовжити нескінченні поневіряння. Проте вибрати помсту означає для Ореста, вихованого у дусі ідей Добра і Блага, відмовитися від засвоєних раніше істин.

Орест наважується діяти: він вбиває Егіста і свою матір, Клітемнестру. На нього і Електру падає кара богинь помсти Еріній. І тут з героями п'єси відбувається дивна метаморфоза. Орест, що вагався, зробивши вибір, стає все більш рішучим, Електра ж, така непримиренна спочатку, після здійснення акту помсти метушиться, зі страху намагається вимолити собі пробачення і, постарівши за одну ніч, робиться схожою на

свою ненависну матір. Каяття – обіцянка покори, за яку бог Юпітер готовий пробачити будь-який злочин. Електра підкоряється своєму страху. Орест, навпаки, не кається у скоєному і виводить Еріній з міста.

Про вбивство Егіста та Клітемнестри довгі роки мріяла саме Електра. Але вона склала уявлення про сутність вчинку раніше за його здійснення. Реальні ж наслідки розійшлися з її уявленням про те, як все буде, – звідси й розчарування в самому вчинку. Орест, навпаки, нічого не планував наперед – він зробив рішучий крок і прийняв його наслідки.

У кінці 1943 р. Сартр створив одноактну п'єсу «За закритими дверима». Троє померлих – Гарсен, Інеї та Етель – потрапляють у пекло, але там немає ні бісів, ні жаровень, ні знарядь тортур – це звичайна вітальня. Герої замкнуті в ній, поставлені перед необхідністю бути разом. Свідомість кожного відкрито свідомості іншого, і кожний готовий заподіяти сусіду біль, щоб забути про власний біль, який заподіюють спогади про вчинені злочини. «Так от воно яке, пекло! Ніколи б не подумав... Пам'ятайте: сірка, ґрати, жаровня... Нісенітниця все це. На біса жаровня: пекло – це Інші». П'єса стала свого роду художньою ілюстрацією до головної філософської праці Сартра «Буття і ніщо» (1943 р.). У ній Сартр розглядав проблему взаємодії найбільш важливого, на його думку, у кожній людині – буття для себе (усвідомлення себе як вільної особистості зі своїм проектом власного життя) з буттям для інших (відчуттям себе під поглядом іншого). Людина, що «біжить від свободи», за Сартром, потрапляє або в положення жертви, коли сенс життя нав'язується їй ззовні, або в положення ката, що повністю ігнорує свободу іншого. Так виникає замкнене коло несвободи, всередині якого одна і та ж людина може виступати і в ролі жертви, і в ролі ката, що й відбувається з персонажами п'єси.

Сартр багато в чому дотримувався психоаналітичної теорії Зіґмунда Фрейда і вважав, що переживання і враження дитинства впливають на все подальше життя людини («Життя, як відомо, – це взяте під різними соусами дитинство») і вже тим більше на творчість письменника.

У повісті «Слова» (1964 р.) Сартр проаналізував витoki власного «я» і своєї творчості. Він іронізує над собою, над своїми близькими: саме очікування дорослих перетворюють дитину на актора, що свідомо грає роль хлопчика-мазунчика, «багатообіцяючого пуделя». Перша частина повісті називається «Читати». У ній Сартр згадує раннє дитинство і головну подію цього періоду – він навчився читати і почав занурюватися у фантастичний світ слів і книг: «Світ вперше відкрився мені через книги, розжований, класифікований, розграфлений, осмислений, але все ж таки небезпечний, і хаотичність мого книжкового досвіду я плував з примхливим перебігом реальних подій». У другій частині – «Писати» – Сартр іронічно осмислює нову роль, яку почав грати в десятилітньому віці, – роль «письменника». У цій ролі Сартр-хлопчик спочатку відчував себе

творцем, тираном, здатним що завгодно зробити зі своїми персонажами і світом, потім – «майбутньою знаменитістю», добродійником людства, кожний крок якого – приклад для нащадків. Комплекси й ілюзії дитинства, приходять до висновку Сартр, долаються довго і важко, здобута у такий спосіб свобода стає тяжкою свободою «безбілетного пасажира», що їде туди, де його «ніхто не чекає». Така, за Сартром, ціна свободи від «гіркого і солодкого безумства» самообману. «Я довго уявляв перо шпагою, тепер я переконався у нашому безсиллі. Неважливо: я пишу, я писатиму книги; вони потрібні, вони все ж таки корисні. Культура нічого і нікого не рятує, та й не виправдовує. Але вона – творіння людини: вона себе проектує в ній, пізнає в ній себе; тільки у цьому критичному дзеркалі бачить вона свій вигляд».

Сартрівський вираз «Пекло – це Інші» став дуже популярним, але його почали поширювати на стосунки між людьми взагалі, тому філософ змушений був детально розшифрувати його значення. «Я хотів сказати, що численні люди ніби покриті шкаралупою звичок, звичаїв, чужих про них думок, що змушують їх страждати, але які вони не прагнуть змінити. Ця подібність смерті заживо, коли людина охоплена тривогою за судження і вчинки, які не хоче змінювати. Яке б не було коло пекла, в якому ми живемо, я думаю, що ми вільні його зруйнувати. Якщо люди його не руйнують, значить, вони залишаються в ньому добровільно. Так добровільно вони ув'язнюють себе в пеклі».

Сартр створив цілий ряд творів, які можна віднести до жанру художньо-філософської біографії: «Бодлер» (1947 р.), «Святий Жене, комедіант і мученик» (1952 р.) і тритомний роман-дослідження «У сім'ї не без виродка» (1971–1972 рр.), присвячений Гюставу Флоберу.

### **АЛЬБЕР КАМЮ (1913–1960)**

Творчість нобелівського лауреата з літератури 1957 р. Альбера Камю по праву вважається класикою французького екзистенціалізму.

За Камю, свідомість, вийшовши із замкненого кола повсякденності та «машинального» життя, прозирає й усвідомлює абсурд існування. Очевидність кінця робить безглуздими і смішними будь-які прогнози на майбутнє, адже з ним наближається смерть: «Усе дано, щоб бути відібраним безжально».

У світі, позбавленому ілюзій, людина відчуває себе сторонньою. Але повернення до минулого вже неможливе, бо разом з ілюзіями людина позбавилася і «спогадів про втрачену батьківщину, і надії на отримання життя обітованого». Своє основне завдання Камю бачить у подоланні песимізму і у створенні нових етичних орієнтирів: «Установити абсурдність життя – це зовсім не кінець, а тільки початок. Нас цікавить не саме по собі відкриття, а правила поведінки, що з нього випливають».

«Потрібно любити життя перш, ніж його сенс... Та й коли любов до життя зникає, ніякий сенс нас не утішить». Недаремно як епіграф до есе «Міф про Сізіфа» (1942 р.) Камю взяв вислів старогрецького поета Піндара: «О моя душе, не прагни безсмертя, але вичерпай усе можливе на землі».

Свою правду про життя Камю прагнув виразити у романі «Сторонній» (1942 р.). Герой роману Мерсо – дрібний службовець в одній з контор Алжиру. Його існування нічим не примітне – череда сірих буднів і не менше тужливих неділь. Мерсо сам неодноразово підкреслює свою ординарність: «такий, як усі».

У першій частині роману відтворюються роздроблені, незв'язні події, відображені у сприйнятті героя, – про них Мерсо розказує тьмяним, безбарвним голосом. Байдужість – його стихія: «...життя все одно не змінити, як не живи, все однаково». Блискуча пропозиція патрона, що обіцяє переїзд до Парижа, або ж питання Марі, чи думає він одружуватися з нею, викликають одну і ту ж реакцію: «Мені байдуже, мені все одно».

Протиприродна логіка Мерсо виявляється вже із самого початку роману. Відчужено-байдужо ставиться він до смерті матері: «Сьогодні померла мама. А може, вчора – не знаю... Ну ось, – подумав я. – Неділю я знудив, маму вже поховали, завтра знову піду на роботу, і, загалом, ніщо не змінилося».

Байдужість Мерсо розглядається Камю як втілення «справжнього» існування у світі абсурду. Герой живе лише поточною миттю. Випадково зустрівши на пляжі друкарку Марі Кордона, він не замислюючись поступається плотським бажанням. І хоча це було наступного дня після похоронів матері, Мерсо не відчуває докорів сумління, оскільки поняття сумління для нього просто не існує.

У кінці першої частини сумовитий речитатив героя ніби вибухає шаленством – непередбачуваним, незбагненим убивством араба. Мерсо навіть до ладу не знає свою жертву – просто того дня дуже пекло сонце.

У другій частині розказується про ті ж події, що і в першій, тільки з погляду суддів Мерсо. Різниця між тим, як Мерсо сприймає своє життя і як ті ж самі події розглядаються з позиції соціальної логіки, величезна.

Логіка поведінки Мерсо, людини абсурду, не відповідає загальноприйнятим нормам. Спокій під час похорону матері, філіжанка кави, випита біля її труни, зв'язок з Марі – усе це тлумачиться суддями Мерсо як «крайня бездушність і порожнеча серця». Прокурор, діючи від імені правосуддя, вправно підганяє факти під наперед задану схему «жахливого лиходійства», адвокат, розігруючи роль захисту, характеризує Мерсо як «істинного трудівника і зраженого сина». Суд в очах Мерсо перетворюється на виставу, у якій усі ролі заздалегідь розподілені і у якій він, головна особа драми, не впізнає себе у підсудному. «Усе йшло ніби без моєї участі. Мою долю вирішували, не питаючи моєї думки. Час від часу

мені дуже хотілося перервати цих балакунів і запитати: «А де тут підсудний?»».

Безглуздя існування Мерсо починає усвідомлювати у «порубіжній ситуації», напередодні страти. «Із безодні мого майбутнього протягом усього мого безглузлого життя підіймалося до мене крізь ті роки, що ще не настали, дихання мороку. Воно все дорівнювало на своєму шляху, все доступне у моєму житті, такому несправжньому, такому примарному житті. Що мені смерть «наших близьких», материнська любов, що мені Бог, той або інший спосіб життя, який вибирають для себе люди, долі, обрані ними, раз одна-єдина доля має вибрати мене самого, а разом зі мною і мільярди інших обранців...».

Друга світова війна внесла серйозні корективи у світовідчуття Альбера Камю, і це знайшло віддзеркалення в його наступному романі – «Чума» (1947 р.). Тепер письменник захищає загальнолюдські цінності, виступає за активний опір і боротьбу зі злом. Своєму улюбленому жанру – філософській притчі – Камю надає рис хроніки; абсурд наповнюється конкретно-історичним змістом.

На відміну від інших творів Камю, у романі, нехай і умовно, фіксується дата подій – 194... р. Виникають асоціації з нещодавнім минулим – Друга світова війна, окупація, фашизм. Докладна оповідь про спалах епідемії чуми у XX ст. сприймається як міф про боротьбу людини зі злом. Образ чуми, писав Камю, передає «атмосферу задухи, небезпеки і вигнання», характерну для періоду окупації.

Алжирське місто Оран ізольоване від усього світу, і його мешканці залишилися наодинці зі смертю. Поява пацюків на вулицях Орана, перші симптоми хвороби, прагнення адміністрації та населення сховатися від грізної очевидності, зробити вигляд, що нічого особливого не відбувається. Потім подив обивателів, що стали полоненими чуми. Заціпеніння оранців, що змирилися зі своєю долею і намагаються налагодити побут: у місті поживається чорний ринок, виходять газети з прогнозами, прискорено обряд похорону, а з труб крематорію постійно йде димок... За клінічними ознаками вимальовується історично визначене обличчя чуми – фашизм.

Кожен з героїв хроніки – ланка в збагненні сенсу того, що відбувається. Паризький репортер Рамбер, що випадково затримався у зачумленому місті, відчайдушно, підкупом і брехнею, намагається пробитися на волю. Але коли подолано всі перешкоди, він вирішує залишитися, оскільки випробування чумою привело його до прозріння: «соромно бути щасливим поодинці».

Лікар Бернар Ріє – літописець оранської трагедії. Мораль «тверезої ясності» дозволяє йому реалістично оцінювати те, що відбувається навколо. Позиція Ріє – це позиція «трагічного стоїцизму». Він знає, що чуму перемогти неможливо: вона – невід’ємна частина людського існування, але обов’язок людини вимагає бунтувати, чинити їй опір. Як

лікар він повинен відстоювати життя – лікувати людей. Епідемія мало що змінила в самому Ріє. Для лікаря вибір був зроблений наперед. Він взяв на себе відповідальність за порятунок Орана: організацію лікарень, санітарних дружин, налагодження карантинної дисципліни.

Помічник доктора Ріє – рядовий статистик Гран, невдаха по службі, невдаха у сімейному житті. Гран сповідає ту ж мораль «трагічного стоїцизму», що й лікар Ріє. Смішна пристрасть до письменництва, якою одержимий Гран, – це спроба подолати хаос життя. Бідолаха протягом багатьох років править першу і єдину фразу про прекрасну амазонку, добиваючись стилістичної досконалості. Але фраза все не дається, вислизає. Так само вислизає з рук лікарів і адміністрації міста перемога над чумою.

Афоризм одного з пацієнтів Ріє «А що таке по суті чума? Те ж життя, і все тут» є ключем до притчі. Хвороба відступила, проте доктор Ріє розуміє, що перемога над нею тимчасова і радість людей завжди буде під загрозою, оскільки мікроб чуми не може бути знищений. «Вслухуючись у радісні крики, що йдуть із центру міста, Ріє знав, що будь-яка радість завжди знаходиться під загрозою... мікроб чуми ніколи не вмирає, ніколи не зникає, він може десятиріччями спати де-небудь у звивинах меблів або у стопці білизни, він терпляче чекає своєї години... і, можливо, прийде на горе і повчання людям такий день, коли чума збудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста».

Чума – багатозначний образ. Це не тільки смерть, стихійні лиха, війни і насильство, це перш за все уособлення зла як невід’ємної частини світобудови.

Абсурд, якому Альбер Камю присвятив усю свою творчість, увірвався у його життя безглуздою фатальною випадковістю: 4 січня 1960 р. письменник загинув у авткатастрофі.

## **БОРИС ВІАН І ЙОГО РОМАН «ПІНА ДНІВ»**

Абсолютно особливе місце у французькій післявоєнній літературі належить Борису Віану (1920–1959). Письменство не було для нього ні ідейною цариною, ні професією; інженер за освітою і винахідник за покликанням, він грав на трубі в аматорських джаз-оркестрах, співав власні пісні і знімав кіно. Крім того, Віан уславився як блискучий містифікатор, на парі написавши (під псевдонімом Вернон Салліван) «американський чорний роман» – «Я прийду плюнути на ваші могили» (1946 р.), публікація якого викликала скандал і навіть судове розслідування. Крім романів його багатюща літературна спадщина включає новели, п’єси, вірші, кіносценарії; у ньому знайшов втілення дух вільного братерства талановитих «дилетантів», що виникли у столиці Франції після звільнення від окупації.

Спосіб життя молоді, що збиралася в нічних кафе кварталу Сен-Жермен-де-Пре, впивалася джазом і голівудськими фільмами, відкидала разом з «орднунгом» (від нім. *ordnung* – «порядок») фашизму пошану до буржуазної благочинності батьків, – ось середовище, що багато в чому визначило особливості творчості Віана, його пародійний, ігровий характер, а головне, своєрідний підхід до слова, мови.

Кращий і найвідоміший роман Віана «Піна днів», згідно з його датуванням, був написаний з 8 по 10 березня 1946 р. в Мемфісі та Давенпорті. Ця явна містифікація (Віан ніколи не бував в Америці), розрахована на втаємничених, містить у собі ключ до роману: в Мемфісі народився видний джазовий співак і піаніст Мемфіс Слім, у Давенпорті – сурмач Бікс Бейдерберг, один з кумирів письменника. Джазовий «код» визначає багато мотивів «Піни днів». Його персонажі ходять по бульвару Луї Армстронга і, як паролем, обмінюються назвами модних композицій; музика змінює контури кімнати, а героїня, Хлоя, з'являється перед героєм як уособлення однойменного блюзу в аранжуванні Дюка Еллінгтона.

Так виникає фантастичний світ роману, сюжет якого, за словами Віана, можна виразити однією фразою: «Чоловік любить жінку, вона захворює і вмирає». Життя героїв дійсно по-дитячому просте – для юного Колена воно полягає в коханні до Хлої та у відчайдушному бажанні врятувати її. Але його щастя приречене, тому що кохання змушує Колена зіткнутися зі світом «дорослих», де діють дві великі й ворожі людині сили – природа і суспільство. Із цього зіткнення і народжується неповторна оповідна стихія роману: бо Віан не «зображує» реальність, а творить її за допомогою мови, надаючи умовному, навіть банальному, конфліктові характеру, який можна було б визначити словами «мовна фантастика». Мова – істинний герой і «Піни днів», і всієї творчості Віана.

Тільки в реальності мови може існувати ідеальне житло Колена, яким воно описане на початку «Піни днів». Тут світять два сонця, тому що Колен любить світло; граючи на «піаноктейлі» власної конструкції, герой змішує напої так, що вони набувають кольору і смаку улюблених блюзів, а його друг, кухар Ніколя, ловить вугра для паштету у водопровідному крані і залицяється до мишки, що розмовляє і є хранителькою домівки. Тут немає місця праці (Колен достатньо багатий, щоб не працювати) і турботам більш важливим, ніж догляд за власною зовнішністю. У цій пародії на ідилію збуваються будь-які бажання, але вона і фантастична, і реальна водночас – як обкладинка модного журналу або голівудський фільм.

Одруження змушує Колена покинути свій маленький світ – саме у весільній подорожі його кохана захворює. Трагедія приречена, як завжди у Віана, перш за все у плані мовному – у блюзу «Хлоя» є підзаголовок: «Дівчина Болота» (або «Пісня Болота»). Тому в легені дівчини проростає болотяна квітка – латаття, що губить її, а з нею – і світлу казку-утопію,

втілену в квартирі Колена. У той час як Хлої забороняють пити, щоб латаття засохло, паркет у будинку починає «хлюпати» і «розбризкуватися» під ногами, сходи стають слизькими, а дорога до лікаря пролягає над стічною канавою, де тече «суміш спирту з ефіром». Похорон Хлої перетворюється на апофеоз водної стихії: кладовище знаходиться на острові посеред озера, і до нього потрібно діставатися по хиткій дошці. Метафора, що міститься в підзаголовку блюзу, виявляється смертельною. Разом з нею в глянцеvu «рекламну» ідилію проникає природа, ворожа людині.

По-дитячому світлий світ із самого початку залежав від дорослого суспільства. Хвороба, що спадає на цей світ, має соціальне коріння – бідність, а щастя – цілком реальну опору – гроші з фантастичною назвою «інфлянки». Недаремно, саме позичаючи своєму другові Шикі гроші, Колен вимовляє ключову фразу: «Мене в житті цікавить щастя не всіх людей, а кожного окремо». У міру того як гроші тануть, сонячний будинок стискається, блякне, а мешканці його старішають – навіть за паспортом.

Поки Колен багатий, «інших» навколо неначе не існує, вони лише невиразні ляльки, статисти, ніби того місива ковзанярів, що розбилися, яких на початку роману службовці прибирають з катка. Але, витративши останні «інфлянки» на лікування Хлої, герой не може не увійти до світу «інших» – він повинен підшукати собі роботу.

Цей чужий світ не менш фантастичний, але його фантастика, що набуває у Віана рис злої, гротескової сатири, настільки нелюдяна, що зіткнення з ним ніби пожвавлює самого героя, він підіймається до трагічних висот. Праця, за яку платять гроші, обтяжлива, безглузда і буквально віднімає у людини життя. Колен повинен вирощувати в землі рушничні стволи, віддаючи їм тепло свого тіла, тобто перетворитися на страшний живий агрегат, на зразок баченого ним вдосконаленого кролика, що робив в аптеці пілюлі. Але герой роману, сповнений кохання, не здатний перетворитися на автомат: на виготовлених їм стволах виростають залізні троянди.

Інший центральний персонаж «Піни днів» – Шик, пристрасний колекціонер творів модного філософа Жана Соля Партра. Прозорий натяк на голову французьких екзистенціалістів не має у Віана сатиричного навантаження, що розумів і сам Жан Поль Сартр, один з небагатьох письменників, що високо оцінили роман. Віан сміється над модою на екзистенціалізм, зображує натовпи помішаних прихильників і прихильниць філософа і пародіює назви реальних сартрівських творів, проте думка письменника набагато глибша.

Із фігурою Партра і одержимого ним Шика пов'язана ідея «мертвого» слова, що несе у собі останню істину і тому нетворчого, нерухомого. Лекції Партра записуються на магнітофон, його твори продаються у нечуваних палітурках, а сам він готує до видання



енциклопедію – вищий символ остаточного знання. Таке слово може бути лише предметом колекціонування, «річчю», тому Шик не робить різниці між книгами або рукописами Партра і його старими брюками або відбитком пальця. «Мертве» слово у буквальному розумінні витісняє життя: гине Шик, завершивши свою колекцію; Партра вбиває кохана Шику, Аліза, перевагу перед якою він віддав своєму кумирові; гине і вона сама, підпалюючи останню книжкову крамницю, де продавали творіння Партра, що відняли у неї кохання.

Трагізм, властивий творчості Віана, невіддільний від його долі. Ігровий, пародійний дух романів, відверта зневага до реалій епохи сприймалися у важкий післявоєнний час як недоречний виклик. Літературна еліта майже одноставно визнала його легковажним диваком.

Письменник Борис Віан, затінений фігурою вигаданого ним же самим Вернона Саллівана, помер у 39 років від серцевого нападу на перегляді фільму за романом «Я прийду плюнути на ваші могили».

## «НОВИЙ РОМАН»

«Автор запрошує читача побачити лише ті предмети, вчинки, слова, події, про які він повідомляє, не намагаючись додати їм ні більше ні менше того значення, яке вони мають стосовно його власного життя або його власної смерті». Так звертається до читача свого роману «У лабіринті» (1959 р.) Ален Роб-Гріє (народився в 1922 р.) найбільш послідовний з «нових романістів» – групи французьких письменників, що виступали за радикальне оновлення головного літературного жанру ХХ ст. Усі вони були друзями і друкувалися, як правило, в одному видавництві – «Мінюї».

Школа «нового роману» склалася у 50-х рр. паралельно з аналогічними явищами в інших галузях мистецтва – «антидрамою», «новою хвилею» в кіно, «новою критикою». На перший погляд програмні гасла «нового роману» здаються зовсім не новими: що може бути традиційніше від заклик до реалізму, зображення «неухильно реальної дійсності», з яким виступив той же Роб-Гріє? Та все ж тільки так «новороманісти» могли вирішити проголошене ними головне творче завдання – відмовитися від «кількох застарілих понять» літератури, інакше кажучи, від принципів бальзаківського реалістичного роману.

Відмінність між двома «реалістичними» естетиками полягає перш за все у предметі зображення. Якщо роман бальзаківського типу розповідає про події, що трапилися з вигаданим, але «життєвим» героєм, то «новий роман» прагне неупереджено описати те, що постає перед поглядом пишучого: світ, де люди і речі зрівняні у якості об'єктів. При такому підході персонаж у звичному розумінні стає зайвим. Зразком «нового роману» вважаються «Ревнощі» (1957 р.) Роб-Гріє, де на перший погляд

нічого не відбувається, розвиток подій передається через змінний опис буденних подій і предметів і де у героя немає зовнішності, голосу, імені, він навіть не позначений займенником: оповідь безособова.

Із цим запереченням (або переглядом) поняття персонажа пов'язаний один з центральних принципів «нового роману» – шозизм (*франц.* chose – «рiч»), тобто чисто зорове, об'єктивне – як через об'єктив! – зображення зовнішнього світу. Воно часто зустрічається в ранніх романах Роб-Гріє. Вдягаючись у слова, рiч оживає, подiбно до стародавньої статуетки з роману Саррот «Ви чуєте їх?» (1972 р.).

Сам же герой, навпаки, немов би розутілюється, позбавляючись зовнішності, власного «я», усіх невід'ємних атрибутів літературного персонажа: «Звідки взялися ці слова? Вони лежать на мені. Вони прикріплені до мене... я обліплений словами... зiрвіть їх... Він дивиться на ці старі слова, що відвалилися від нього, він, сміючись, топче їх... Ось чим я був обліплений все життя... я більше не боюся... дивіться, що я роблю... але відповідно до того як рух захоплює його все стрімкіше, відвалюється і це, ніби струпи, коли після скарлатини лущиться шкіра... відтепер немає ні «дивіться», ні «я», ні «роблю»...».

Зникають з тексту вчинки, що їх скоює герой, і події, що з ним трапляються, вони поступаються місцем сприйняттю, переживанню: «Ревнощі» – це роман про відчуття ревнощів як таке, а не про ревнощі даного персонажа. Тому в «новому романі» можливі такі несподівані ходи, як підкреслена відсутність центральної сцени: у «Спостерігачі» Роб-Гріє на її місці – чиста сторінка. Минуле і майбутнє перетворюються на умовність – реальний лише теперішній час, час сприйняття.

Часто роман створюється з огляду на міф. При цьому стародавні міфи природно поєднуються з «міфами», породженими сучасною масовою культурою: книги Саррот будуються за схемами детектива, казки, авантюрного роману, байки, вестерну або античної трагедії. Буття у «новому романі» постає системою символів-цитат.

Письменники цієї школи люблять звертатися до мотиву «картини, що оживає», яка, замикаючи на собі сюжет, надає йому одночасно і умовності символу, і циклічності міфу. Солдат, що блукає містом у Роб-Гріє («У лабіринті»), сходить з картини, що висить у кав'ярні, і зображує ту ж саму кав'ярню і одночасно прикрашає стіну в будинку оповідача, не менше примарному, ніж уся атмосфера роману.

Найбільш чітко те, як персонаж породжується споглядальною свідомістю, описано у «Зміні» (1957 р.) Бютора. Йдеться про картини Пуссена і Лоррена, виставлених у Луврі: «Ти став роздивлятися людей на цих картинах – вони написані з такою простодушністю, що ніби волають до твого розуму і просять вдихнути в них життя, – і врешті-решт ти піддався спокусі і почав придумувати для кожного з них історію, уявляючи собі все, що вони робили до сцени, що зображена на полотні і після цього

схопленого і відображеного живописцем жесту...».

Позначивши героя «Зміни» займенником «ти», Бютор оголив ще один центральний принцип «нового роману». У класичному романі автор, подібно до бога-творця, підноситься над світом персонажів, розкриваючи читачу їх думки та вчинки і дозволяючи співпереживати їм, ототожнювати себе з ними. У «новому» романі проміжна ланка між автором і читачем (твір) зникає, і вони виявляються лицем до лица, включаючись у простір тексту, приймаючи на себе функції персонажів. «Я» з роману «У лабіринті» належить авторові, в чийй свідомості «оживає» картина з солдатом, і одночасно персонажеві – адресату коробки з листами, яку солдат носить з собою по місті. У «Дорогах Фландрії» (1960 р.) Симона чергуються займенники «я» (оповідач) і «він» (персонаж) і позначають ту саму людину. Нарешті, «ти» у «Зміні» прямо обернено до читача: це він подорожує у потязі з Парижа до Рима і все збирається прочитати книгу, яку перекладає з полиці на сидіння, ідучи до вагону-ресторану. Книга заступає відсутню людину.

Якщо персонажі не скоюють вчинків, то їх «життя» заміщується історією самого процесу письма, народження книги зі словесної матерії: зливаючись із персонажем, автор передає йому творче начало. Непрочитаний роман зі «Зміни» виявляється тією самою книгою, яку тримає в руках реальний читач. Герой-«ти», почавши з прагнення змінити своє життя, приходять до його втілення у тексті: «Завалившись у щілину між спинкою і сидінням, лежить книга, яку ти купив перед від'їздом; ти її не прочитав, але всю дорогу беріг як свій розпізнавальний знак... Ти береш її до рук і думаєш: «Я повинен написати книгу; тільки так я зможу заповнити пустку, що виникла, свободи вибору у мене немає, потяг мчить мене до кінцевої зупинки, я зв'язаний по руках і ногах, приречений котитися по цих рейках»».

Персонаж здатен реалізувати своє «я», тільки написавши книгу. Але книга і сама може стати героїнею роману: «Золоті плоди» (1962 р.) Саррот – це історія книжкової новинки, яка проходить шлях від галасливого успіху до повного забуття.

Отже, «новий роман» вимагає від читача не співчуття до героїв, не вживляння у їх долі, а діяльної участі у процесі власного створення. Тому книга (як матеріальний предмет, видання) перестає бути нейтральним носієм тексту: її шрифт або формат (аж до поліграфічного браку!) може служити композиційним і стилістичним прийомом. Вона прочитується і з початку, і з кінця (роман Рікарду «Здобуття Константинополя», 1965 р.), пропонує різні «маршрути» і способи просування текстовим простором; книгу можна просто розглядати, а можна з нею заснути, продовжуючи співтворчість у сновидінні...

Руйнування загальноприйнятого – ось головний естетичний принцип «нового роману». Стираються межі між жанрами (Роб-Гріє пише роман-

підручник французької мови для американських студентів), між культурними епохами і видами мистецтва (Бютор використовує у своїй творчості прийоми музичної композиції, живопису, архітектури, скульптури). Як писав у 1961 р. Роб-Гріє, «ми не виробляємо правил, теорій, законів ні для інших, ні для самих себе; навпаки, саме у боротьбі проти надто жорстких законів ми зустріли один одного».

### **ЖОРЖ СИМЕНОН (1903–1989)**

Лише небагатьом героям літературних творів встановлено пам'ятники. Один з таких всесвітньо популярних персонажів – поліцейський комісар Мегре, французький детектив і борець за справедливість: у 1966 р. йому відкрили пам'ятник у Голландії, в місті Делфзейлі. На відміну від інших знаменитих сищиків, таких як Шерлок Холмс або Еркюль Пуаро, що вражають гостротою розуму, широтою ерудиції, Мегре підкупує людяністю, загостреним почуттям справедливості, увагою до долі простих і чесних людей. Сам автор називав героя «лікарем долі» і в цьому вбачав його основне призначення.

Творець Мегре Жорж Сименон народився у бельгійському місті Льєж у сім'ї бухгалтера. Після смерті батька він працював продавцем в книгарні, репортером у місцевій газеті. У молодості сильне враження на Сименона справили революційні ідеї, поширені серед російських і польських студентів, яким здавала кімнати його матір. У ці роки він познайомився з творами російських письменників – Гоголя, Чехова, Достоєвського, яких згодом називав своїми вчителями.

Із 1922 р. Сименон влаштувався у Парижі, де почав писати на замовлення бульварні романи. Перші книги він підписував різноманітними псевдонімами: Жан де Перрі, Арамис, Жорж Сім та ін. Серію романів про Мегре видавець замовив йому в 1929 р., і за кілька років з'явилося близько двох десятків детективів (серед них «У підвалах готелю Мажестік», «Ціна голови», «Колісниця долі»). Із цими романами світ і пізнав письменника Жоржа Сименона – саме їх автор став підписувати своїм повним ім'ям.

На відміну від класичних англійських детективів роман Сименона не вправа для розуму, а швидше соціально-психологічний аналіз мотивів злочину. Проникливий Мегре знаходить драму людини, яку важкі обставини змусили порушити закон. Нерідко розслідування приводить до виправдання помилково звинувачуваного, і комісару вдається відновити справедливість.

Сименон писав не тільки детективи, його перу належать і кілька соціально-психологічних романів: «Людина з Лондона», «Брати Ріко». Але він незмінно повертався до улюбленого персонажа, який протягом десятиріч зберігав свій характерний вигляд: це немолодий, кряжистий, із неодмінною

люлькою поліцейський, що дослужився від рядового інспектора до комісара з розслідування особливо тяжких злочинів (про його кар'єру детально розказується в «Нотатках Мегре»). Небагатослівний, упертий, похмурий, позбавлений зовнішнього лиску, Мегре інколи справляє враження тугодума. Проте проникливість, методичність і вміння розібратися в характері, вжитися у чужу долю допомагають йому докопатися до істини. У тому, щоб поставити себе на місце іншого, і полягає сутність його методу.

У більш пізніх романах – «Мегре сердиться», «Люлька Мегре», «Визнання Мегре», «Гнів Мегре» – автора цікавить уже не стільки злочин, скільки образ самого комісара. Усе частіше Мегре постає перед нами у неробочій обстановці: на недільній рибалці, за вечерею у добрих друзів або вдома з дбайливою мадам Мегре, у маленькій паризькій кав'ярні за склянкою вина або кухлем пива, серед простих людей, зайнятих своїми щоденними справами.

Усього Сименоном написано 214 романів, з них 80 – про комісара Мегре, його найпопулярнішого і найпривабливішого героя.

## ЛІТЕРАТУРА НІМЕЧЧИНИ

У ХХ ст. характер німецької літератури дуже багато в чому визначали події історії: застій у політичному житті та розпад кайзерівської Німеччини, дві світові війни, в яких країна зазнала поразки, революційні події в Росії, економічна криза, що почалася після Першої світової війни, роки нацистської диктатури і післявоєнний розподіл країни.

На початок 90-х рр. ХІХ ст. вплив натуралізму в німецькій літературі слабшає. На зміну йому приходять декадентські течії: естетизм, неоромантизм, неокласицизм. Формально різні, вони були пов'язані єдиними темами, цікавістю до внутрішнього життя людини, пристрасною до зображення незвичайного, тяжінням до стилізаторства.

Значну роль у літературному житті межі ХІХ–ХХ століть грало об'єднання німецьких і австрійських літераторів, художників і філософів, що згуртувалися в Мюнхені навколо поета Стефана Георге (1868–1933) і журналу «Листки мистецтва», що видавався ним з 1892 по 1919 рр. Учасники цього гуртка черпали натхнення у філософії Ніцше, французькому символізмі, літературі епохи Відродження, мистецтві прерафаелетів.

У книгах віршів («Пастуші і похвальні вірші», 1895 р.; «Алгabal», 1892 р.; «Рік душі», 1898 р.; «Сьоме кільце», 1907 р.) Георге намагався повністю відгородитися від повсякденного життя і створити іншу, «вищу реальність». Зміст його поезії – настрої і внутрішні враження, душа людини, «яка швидкоплинно вбирається в інші часи й місцевості».

У творах неоромантиків химерно змішувалися фантастика і сентиментальність, елементи романтизму та імпресіонізму. Головний герой багатьох неоромантичних творів – незвичайно мужня людина, відчужена від людей (читай: ніцшеанська «надлюдина»). Її життя повне таємних подій і пригод. Джерела неоромантичних сюжетів – міфи й легенди, історія і середньовічна містика.

Напередодні Першої світової війни провідною течією в німецькій літературі став експресіонізм, що зародився в Берліні під кінець першого десятиріччя століття. Спочатку він отримав визнання лише як напрямок в образотворчому мистецтві (численні письменники-експресіоністи були чудовими художниками). Уперше за довгі роки в Німеччині виникла самостійна течія, що вплинула на світове мистецтво.

Експресіонізм став реакцією і на самовдоволене буржуазне існування, застій у духовному і політичному житті Німеччини, і на стрімкий технічний прогрес, одноманітність і неприродність життя у великому місті.

У центрі мистецтва експресіонізму – людина, єдина цінність у жорстокому, механізованому, занепадаючому світі. Серце її понівечено бездушністю суспільства і вічними конфліктами духу і плоті, життя і смерті. «Природність» людини повинні були символізувати яскраві, чисті фарби, а конфліктність її існування підкреслювали кричущі контрасти кольорів, ламані ритми віршів, неправильна граматики мови.

Експресіоністів хвилювало взаємопроникнення смерті і життя, вмирання людини. Смерть здавалася їм більш живою, ніж мертва механіка повсякденності, більш світлою, ніж муки людини на землі. Лікарні, лазарети, морги – ось образи не одного десятка віршів експресіоністів, оповідань і картин (вірші і новели Готфріда Бенна, 1886–1956; вірші Георга Гейма, 1887–1912).

Світ здавався експресіоністам старим, застарілим, але все таки здатним до оновлення. Чимало з них з натхненням сприйняли не тільки революційні події в Європі в 1917–1918 рр., але спочатку навіть Першу світову війну.

У середині 20-х рр. на зміну експресіонізму прийшов інший літературний стиль, що отримав назву «нова діловитість». У літературі «нової діловитості» людина постає серед оточуючих її речей, у зіткненнях із середовищем, у своїх зовнішніх («ділових»), соціальних виявах. Одним з центральних творів літератури «нової діловитості» став роман Альфреда Дебліна (1878–1957) «Берлін, Александерплац», написаний у 1929 р.

Осторонь від будь-яких конкретних літературних течій у ці роки стояли великі романісти – Томас Манн і Герман Гессе. Їх сповнені філософських узагальнень романи, в яких майже не знаходили відбитку історична і соціальна дійсність, прийнято називати «інтелектуальними».

Прихід до влади в Німеччині нацистів у 1933 р. породив феномен «німецької літератури в еміграції». За кілька років майже дві тисячі діячів культури залишили країну. На якийсь час центрами німецькомовної літератури стали Радянський Союз, США, Велика Британія, деякі країни Латинської Америки, скандинавські держави, Палестина. Емігрувала більшість відомих письменників: Томас і Генріх Манни, Леонгард Франк (1882–1961), Бертольт Брехт, Ганна Зегерс (1900–1983) та ін. В еміграції з'явилися такі значні твори, як роман Т. Манна «Йосип та його брати» (1933–1943 рр.) і перша частина трилогії Ганса Хенні Янна (1894–1959) «Річка без берегів» (1943–1947 рр.).

Розподіл Німеччини після розгрому фашизму на дві частини – Німецьку Демократичну Республіку і Федеративну Республіку Німеччини – не міг не позначитися на літературному ландшафті.

Натхненні соціалістичними ідеями, в НДР з еміграції повернулися Б. Брехт, А. Зегерс, Іоганнес Бехер (1891–1958).

У ФРН протягом цілих двадцяти років (з 1947 по 1967 р.) літературне тло багато в чому визначала так звана «Група 47», заснована письменником Гансом Вернером Ріхтером (1908–1993). До неї входили прозаїки Гюнтер Грасс, Генріх Белль, Мартін Вальзер (народився в 1927 р.), Зігфريد Ліні (народився в 1926 р.), Петер Вайс (1916–1982) та інші, австрійські поети Інгеборг Бахман (1926–1973), Пауль Целан (1920–1970). У «Групи 47» принципово не було загальної програми і загального творчого методу: будь-яка програма розглядалася учасниками об'єднання як насильство над творчістю. Їх об'єднувало завдання відродження німецької культури і німецької мови, потерпілої за роки фашистської диктатури і Другої світової війни. Будівництво нової післявоєнної культури, як вважали члени «Групи 47», було слід починати з нуля: немає відповідних тем, попередня історія і культура країни поставлена під сумнів, душевні рани, завдані війною німецькій нації, дуже глибокі. Належало створити нову німецьку мову – стара, на думку цих письменників, була зруйнована фашистською риторикою, пропагандистською брехнею, тоталітарним пафосом. Мові належало знов стати простою, щирою, правдивою – саме звідси невибагливий стиль творів перших повоєнних років.

До середини 60-х рр. «Група 47» набула великого впливу у західнонімецькому суспільстві. Через газети, радіо і телебачення вона могла навіть чинити певний тиск на політику держави.

Вісімдесяті і дев'яності роки ХХ століття в німецькій літературі пройшли під прапором постмодернізму. Справжній фурор викликала публікація роману Патріка Зюскінда (народився в 1949 р.) «Парфумер» (1984 р.). Сучасні німецькі поезія і драма, за рідкісним винятком, залишаються практично непоміченими за межами країни.

## ТОМАС МАНН (1875–1955)

«Музикант серед письменників» – так він сам визначив своє місце в мистецтві. Як герой його новели «Смерть у Венеції» Густав фон Ашенбах, що одного разу цілком і повністю віддав себе «незмінному, обридлому і пристрасному служінню» літературі, Томас Манн по праву міг би називатися «поетом серед романістів».

Народився майбутній письменник у старовинному місті Любек, що на півночі Німеччини, в сім'ї купця Іоганна Генріха Манна. Від матері, народженої в Ріо-де-Жанейро, з її ненімецькою м'якістю і добротою характеру, Томас успадкував творчо чулу душу. Ці та інші сімейні обставини дитинства не раз згодом з'являлися на сторінках маннівських книг.

Багато автобіографічного, наприклад, у долі героя новели «Тоніо Крегер» (1903 р.). Дружба і перше кохання, що їх хворобливо переживає Тоніо, його заняття музикою і шлях літератора-початківця, нарешті, перші плоди творчості, радість їхнього смаку – і в жодному разі не радісний висновок про те, що «література не покликання, а прокляття»... У цьому оповіданні вперше так виразно висловлено ключове для Манна зіставлення «здорового життя» і «хворого мистецтва». Тоніо Крегер мучиться тугою за «нормальним, добродесним, милим» – «блаженством повсякденності», якого позбавлений кожен, хто присвятив себе мистецтву. Саме життя представляється Крегеру якщо не чеснішим, то набагато природнішим і багатшим, ніж його образ у літературі, яка вже не вимагає натхнення, але задовольняється витонченою майстерністю.

Мотив хворобливого мистецтва – результат впливу Ф. Ніцше і А. Шопенгауера, чийми роботами письменник зачитувався в юності і чий ідеї не могли не відбитися у головному творі раннього Манна – романі «Будденброки» (1901 р.).

«Історія загибелі одного сімейства» – такий підзаголовок книги. В основі її задуму спочатку лежав образ вмирання, занепаду, що панував у літературі і мистецтві рубежу століть. Носієм цього образу повинен був стати Ганно Будденброк – «останній нащадок згасаючого роду».

Проте доля хворобливої, вразливої, приреченої на смерть дитини, що черпає єдину втіху в мистецтві, явно вимагала якої-небудь передісторії. Так автобіографічне оповідання про хлопчика виросло у грандіозну хроніку про занепад бюргерства, роман про життя (точніше було б сказати – про вмирання) старовинного купецького роду, що охоплює чотири покоління.

Роман «Чарівна гора» (1924 р.) теж спочатку замислювався як порівняно невелике оповідання. Улітку 1912 р. Манн приїхав у високогірний швейцарський санаторій відвідати дружину, що знаходилася там на тривалому лікуванні. Усе, що він пережив за три тижні перебування на «чарівній горі», стало основою для двотомної оповіді,



робота над якою розтяглася на одинадцять років.

Герой роману Ганс Касторп, що опинився за схожих обставин у санаторії «Берггоф», – цього разу не художник, а інженер, «найзвичайніша, хоча й приємна молода людина», – потрапляє у справжнє «царство Смерті». Про це він дізнається від одного з тутешніх мешканців, італійця Сеттембріні, що взяв на себе турботу про його «виховання». Уже під час знайомства Сеттембріні ніби жартома називає двох лікарів «Берггофа» іменами міфічних суддів підземного царства, а самого інженера – «Одісеєм у царстві тіней» і взагалі всіляко підкреслює відмінність цього світу від «того», залишеного внизу: «На скільки ж місяців вас засадили в нашу каталажку Мінос і Радамант? – Слово «каталажка» прозвучало в його вустах особливо кумедно. – Мені пропонується вгадати самому? На шість? Або відразу на дев'ять? Тут же не скупляться... Хай йому біс, отже, ви не з наших? Ви здорові і лише гостюєте тут, подібно до Одисея у царстві тіней? Яка сміливість – спуститися в безодню, де в безглуздій нікчемності мешкають мертві...».

Усі мешканці «Берггофа» ведуть, всупереч очікуванням Касторпа, вельми світський спосіб життя. Вони фліртують і розпускають плітки, дуже ґрунтовно обідають, а також обговорюють дані своїх градусників, немов ресторанне меню. Час від часу хто-небудь вмирає, і тоді його на санках спускають з гори на рівнину...

Через п'ятнадцять років після виходу роману Манн прочитав доповідь студентам Принстонського університету, яка стала свого роду коментарем до «Чарівної гори». «Замкнений маленький світ, що засмоктує людину з незвичайною силою... – говориться у доповіді, – це свого роду сурогат життя, який протягом відносно короткого терміну відбиває у молодій людини смак до життя справжнього, діяльного». Проте Касторпу, на відміну від Ашенбаха, судилося отримати перемогу над Смертю, подолати її хворобливе тяжіння і «повернутися на рівнину» іншою людиною – після семи років.

«Розуміння хвороби і смерті, – коментує Манн, – як необхідного етапу на шляху до мудрості, здоров'я і життя робить «Чарівну гору» романом про посвячення в таїнства...».

На цьому шляху у Касторпа є два вчителі, два «біси суперечності», що борються за його душу: літератор, прогресист, прихильник науки, розуму і практичної діяльності на користь суспільства Лодовіко Сеттембріні і вічний парадоксалист, єзуїт, революціонер, анархіст, комуніст, терорист, заперечник прогресу (усе це – в єдиній особі) Лео Нафта. Образ останнього є якимось поєднанням елементів фашизму і комунізму, передвістям «нової епохи», що почалася невдовзі після завершення роману і показала людству на практиці, що таке тоталітаризм, який лежить в основі цих двох у чомусь дуже схожих між собою режимів.

Касторп у результаті свого майже казкового «посвячення» (і фізичного,

і духовного) приходять до дуже простого висновку: «Кохання протистоїть смерті, тільки воно, а не розум, сильніше за неї... Вірність смерті, вірність минулому – злість, темна хтивість і людиноненависництво... В ім'я любові і добра людина не повинна дозволяти смерті панувати над своїми думками».

Світ, що роздирається суперечностями, світ, де, на жаль, часто торжествує антигуманізм «недомірка» Нафти (в романі він кінчає життя самогубством), який не вірить у добре начало особистості, – цей світ теж повинен пройти через випробування, і набагато страшніше, ніж «посвячення» Ганса Касторпа. Роман закінчується «ударом грому» – 1914 роком, початком світової війни.

Багато сторінок книги містять роздуми Касторпа (а часто – самого автора, який не ховається за спинами своїх героїв і відкрито виходить на авансцену) про час. «Час взагалі не «сутність», – говорить Касторп. – Якщо він людині здається довгим, значить, він довгий, а якщо коротким, так він короткий, а на скільки він довгий або короткий насправді – цього ніхто не знає... Від Гамбурга до Давосу двадцять годин поїздом. А пішки скільки? А в думках? Менше секунди!». Думка про відносність часу проходить лейтмотивом через увесь роман, та й сама композиція «Чарівної гори» далека від рівномірної, послідовної оповіді. Томас Манн говорив, що роман для нього подібний до симфонії, а ідеї грають у ньому роль музичних мотивів. Тема часу служить свого роду віссю, на яку нанизано всі інші теми.

За цим же принципом побудовано оповідь останнього великого твору Манна, що отримав назву «Доктор Фаустус. Життя німецького композитора Адріана Леверкюна, розказане його другом» (1943–1947 рр.).

Оповідання про трагічну долю геніального композитора, що заклав свій талант і душу дияволу, ведеться від імені викладача філології Серенуса Цейтблома, близького друга і виконавця духівниці Адріана Леверкюна. Історія спирається на «факти», підтверджені «документально», а також на «особисте свідчення» Цейтблома, що не заважає подіям розгортатися у найдивніший, а часом фантастичний спосіб.

Гуманіст до мозку кісток, потомствений бюргер, Цейтблом переважає свою оповідь роздумами про мистецтво та історію, доля його друга тісно переплетена і з долею Німеччини, і з його власною долею... Але що цікаво: передовіривши оповідання «людині поміркованій», відокремившись від свого героя-оповідача, Манн ніби відмовив йому в авторському «всезнанні». Усе, що відбувається з Адріаном, подано через сприйняття Цейтблома, багато в чому обмежене його власним характером, його особистістю (наприклад, його прихованою, «бюргерською» вірою в реальність темних сил). У результаті інші «факти», що не отримали авторської оцінки або пояснення, залишаються на совісті оповідача.

І все-таки часом не виникає сумнівів у повній однакості письменника з оповідачем, особливо коли мова заходить про оцінку

фашистської чуми, що захлеснула його батьківщину, що засліпила німецький народ. В останніх словах роману голос Цейтблома остаточно зливається з голосом Манна: «Чи швидко з мороку останньої безнадійності запроменить надія і – всупереч вірі! – станеться диво? Самотня людина молитовно складає руки: Боже, змилуйся над бідною душею мого друга, моєї батьківщини!»

### ГЕНРІХ МАНН (1871–1950)

Старший брат Томаса Манна Генріх завоював літературну популярність перш за все політичними романами. З приходом до влади в Німеччині фашистів його твори були заборонені. Письменнику довелося емігрувати спочатку до Чехо-Словаччини, потім, рятуючись від наступаючого фашизму, до Франції. У 1940 р. Манн через Іспанію переправляється морем до Америки. Там він і проведе останні десять років життя.

Найзначніші твори письменника – трилогія «Імперія» (перша частина – «Вірнопідданий», 1913 р.; друга – «Бідні», 1917 р.; третя – «Голова», 1925 р.) та діалогія «Юність і зрілі роки короля Генріха IV», 1935–1938 рр.

Першу частину трилогії, роман «Вірнопідданий», Манн закінчив у 1913 р., але за умов військової цензури він не публікувався в Німеччині аж до 1918 р. і вперше побачив світ у перекладі – в Росії у 1914 р.

Дія роману розгортається незадовго до початку Першої світової війни. Його герой Дідеріх Геслінг учиться в гімназії, потім в університеті, переживає недовге любовне захоплення, схиляється перед кайзером Вільгельмом II. Але роман ні в якому разі не зводиться до життєвої історії одного нічим не примітного персонажа. Дідеріх Геслінг, рівною мірою наділений боягузливістю і нахабством, сполучає «у своїй особі все, що є огидного і мерзенного в усіх». Автор прагне створити збірний тип епохи, антигероя свого часу, оголити коріння тієї страшної особливості німецького життя, яке він назвав вірнопідданством.

Із часом характер Геслінга не міняється, а лише все з більшим розмахом проявляє себе. Млявий і полохливий, він вмить реагує на силу (навіть караючу) підслесливою любов'ю, прагне відігратися, узяти верх над слабшим. Дідеріх, що запобігає перед учителем і знущається з однокласника-єврея; Дідеріх, що вступає до націоналістичної студентської корпорації «Нова Тевтонія»; Дідеріх в армії, що захоплюється порядком, але ухиляється від тягаря служби; Дідеріх, що небезуспішно намагається очистити рідний Нециг від демократичних віянь і ствердити дух войовничого патріотизму, – в кожному з цих епізодів реакції героя на силу і слабкість дивовижно однакові.

Ось Дідеріх і його сестри йдуть по вулиці, горді від того, що отримали запрошення: «Високо піднявши голову, вони йшли по Кайзер-Вільгельм-штрассе. Дідеріх холодно зняв циліндр перед групою чоловіків, ...що здивовано дивилися, як він входить до будинку урядового президента фон Вулькова. Вартовому він весело махнув рукою...». А ось інша реакція: Дідеріх збирається дати відсіч нахабі. Але спочатку, «не дивлячись на збудження, він встиг кинути погляд на плечі молодого людини: вони були неширокі... Тоді Дідеріх перейшов у наступ». Внутрішня неповноцінність Геслінга виявляється і в схожій на ідолопоклонництво любові до кайзера. Цікаво, що і кайзер, і його вірнопідданий використовують однакові мовні штампи, але з абсолютно різних приводів, що створює комічний ефект. Кайзер починає свою мову: «У наш суворий час...». Геслінг торгується: «Так дешево я не віддам у наш суворий час...».

У діалогії «Юність і зрілі роки короля Генріха IV» Манн звернувся до історичного матеріалу, щоб провести паралелі між минулим і сучасним і дати приклад опору реакції та терору. Подібне використання історичних сюжетів зустрічається у творах багатьох інших німецьких письменників-емігрантів (серед них – «Лже-Нерон» та «Іудейська війна» Л. Фейхтвагера, «Сервантес» Б. Франка).

Син Антуана Бурбона Генріх, з 1562 р. король Наваррській, що очолював під час релігійних воєн (1562–1594 рр.) партію гугенотів, залишив по собі пам'ять як справедливий і добрий правитель. Для автора ж він перш за все активний борець, готовий з мечем у руці відстоювати свої переконання. У першій частині діалогії детально описано, як Генріх, що виріс на півдні Франції, у близькості до народу, при дворі Катерини Медичі стикається з інтригами і підступністю. Очолити гугенотів, він бере участь у боротьбі, що закінчилася у Варфоломійську ніч (24 серпня 1572 р.) кривавою розправою католиків над його одновірцями. Генріх живе заручником при дворі Катерини, одружується з її дочкою Марго, потім після довгих років «навчання нещастям» тікає до своїх друзів-гугенотів. Він веде бесіди з філософом Мішелем де Монтенем (думки якого близькі автору), а фраза Монтеня про те, що насильство сильне, але добро сильніше, залишається в пам'яті Генріха назавжди. Після переходу короля Наваррського в католицизм Париж визнав Генріха королем Франції (1594 р.).

Головне в романі – його герої. І хоча все приватне, біографічне, психологічне намічене скупом, саме через свого героя автор передає те, що хотів повідати про події минулого, про теперішній час і майбутній.

У діалогії про Генріха IV, як і у «Вірнопідданому», показано, як впливає хід історії на життя простих людей і видатних осіб. Прекрасне юнацьке кохання Генріха і дочки садівника Флоретти. «Не раз ще, – помічає автор, – він згадуватиме про лісову хатину і незгладимі радощі. Бо жінка – це його найкоротший зв'язок з народом. Він пізнає його в ній, володіє ним і дякує йому». Зовсім інші відносини зв'язують Генріха

з дочкою Катерини Медичі (згодом – королевою Марго). Обнімаючи Марго, король Наварри пам'ятає, що тримає в обіймах дочку отруйниці, послану йому ворожим табором.

Генріх у романі – майже герой з казки. Втілені в ньому добро і гуманність не викликають сумнівів. І протягом усієї книги автор не перестає захоплюватися своїм героєм.

У діалогії Генріх Манн запропонував сучасникам іншу модель поведінки, ніж у «Вірнопідданому». Але підсумок роману далеко не оптимістичний: мрія Генріха про союз християнських народів так і залишається утопією, а сам герой гине від руки зрадника.

### **ГЕРМАН ГЕССЕ (1877–1962)**

У 60-х рр. ХХ ст. німецький письменник Герман Гессе став одним з найбільш читаних молоддю авторів. Тим часом книг, спеціально розрахованих на юнацтво, він не писав, та й героями його частіше були люди з життєвим досвідом. Очевидно, молодих читачів приваблювало щось інше: широта погляду поряд із дивовижно тверезою оцінкою життя, визнання за кожним права на свободу, або, як називав це Гессе, на «норовливість», що поєднувалася, проте, з вимогою «зробити з себе найвище» – в етичному і духовному сенсі.

Тлом творчості Гессе служило ХХ ст. з усіма його суперечностями і катастрофами. Але народився він у тихому маленькому містечку Кальв, що на півдні Німеччини. Його батьки довгі роки були протестантськими місіонерами в Індії. Вони визнавали тільки одну правду, хлопчик же відчував, як не відповідає вона його бажанням і правді інших людей. Мабуть, це й стало причиною розриву підлітка з батьківським домом. Заклик іншого життя змусив Германа тікати з протестантської семінарії.

Ще до Першої світової війни Гессе видав кілька романів, писав романтично забарвлені вірші та прозу. Про нього схвально відзивалися Р. М. Рільке та С. Цвейг. Уже до ранніх романів Гессе може бути застосована формула, знайдена ним пізніше, – «біографія душі». Війна одним ударом зруйнувала камерність творчості Гессе, і від колишнього спокою не залишилося і сліду. З того часу письменника не залишало відчуття катастрофічності життя і «пекла, що тліє під ногами».

Війна так радикально змінила його творчість, що, коли у 1919 р. вийшла повість «Деміан», ніхто не пізнав в авторі колишнього Гессе. З усією безпосередністю молодості повість передавала сум'яття розуму і почуттів, викликане зіткненням юного героя Еміля Сінклера з хаосом дійсності. У «Деміані», а потім у «Степовому вовку» (1927 р.) людина ніби розірвана надвоє – вона мінлива, у ній приховані суперечливі можливості.

Дві душі – дикого степового вовка і витонченого інтелектуала – співіснують у душі Гарі Галлера. Він з'являється в місті невідомо звідки, наймає квартиру, живе усамітнено, займається літературою і зникає так само раптово, як з'явився. Після нього залишається рукопис «Записки Гарі Галлера. Тільки для божевільних».

Суперечливість героя підкреслена самою побудовою роману: «Степовий вовк» ділиться на «Передмову видавця», «Записки Гарі Галлера», «Трактат про Степового вовка», що вклинюється в них, і сцени в Магічному театрі, що являють собою частину «Записок». Автор ніби привчає читачів до особливого сприйняття життя: він намагається довести можливість нескінченної зміни перспектив. Погляд збоку перехрещується з поглядом зсередини (друга частина). Подарований герою незнайомцем «Трактат про Степового вовка», що перериває «Записки», підіймає приватну історію до рівня загальнолюдського досвіду. У «Трактаті» раз у раз зустрічаються фрази: «З ним відбувається те, що відбувається з усіма людьми» або «Людей типу Гарі на світі досить багато».

При всій гостроті думки й інтелектуальній насиченості «Трактат» найвінший за ту катастрофічну свідомість, про яку він оповідає. Гарі увібрав у себе драматичну розірваність свого часу. Він неприкаяний, самотній, нещасний і, як з'ясовується в Магічному театрі, здатний на злочин.

За дверима Магічного театру зникають перегородки між «тепер» і «тоді». Його простір включає «всюди» і «ніде». Це дозволяє поєднати всі миті кохання, щоб пережити їх з повною силою, що часом перевершує можливості людини. Але Магічний театр, театр «тільки для божевільних», – це ще й школа «магічного мислення», звільнення від застиглих форм, втілена можливість перестворювати світ і свою особистість.

До кінця оповіді Гарі Галлеру здається, що він починає розуміти значення «гри життя» і тому коли-небудь йому вдасться зіграти в неї краще. Оволодіння майстерністю «гри» означає, серед іншого, і здатність відрізнити випадкове від істотного, відкинути випадкове і спрямувати зусилля на досягнення вищих цілей.

У «Степовому вовку» мотив служіння вищим цілям звучить приглушено. А для Йозефа Кнехта (*нім.* knecht – «слуга»), головного героя роману «Гра в бісер» (1943 р.), воно складає сенс життя. Роман створювався в похмурі роки фашизму. Т. Манн справедливо назвав його «таємно-радісною книгою»; Гессе писав про те, чого не міг подолати фашизм, про те, що пригнічені страхом люди могли вгадувати лише по виразу обличчя один одного, – про незборимість людського духу.

Дія роману відбувається в майбутньому, від ХХ століття – століття світових воєн і глобальних потрясінь, «епохи духовної розхитаності і безсовісності» – його відділяють сотні років. На руїнах цієї епохи з невичерпної потреби духу відроджуватися виникає гра в бісер, спочатку

примітивна, але з часом усе більш витончена. Центром гри стає «республіка духу» Касталія, покликана зберегти в недоторканності інтелектуальну чесність і накопичені людством духовні багатства. Ні Касталія, ні гра в бісер не описані у романі детально. Повідомляється лише про деякі умови (відмова від майна, безшлюбність), які повинні виконувати члени касталійського ордена.

На такому, ледве обкресленому, тлі розвивається історія головного героя – магістра гри Йозефа Кнехта, що був узятий в республіку ще дитиною, а потім самовільно її покинув. Центральне місце в романі займають дискусії між Йозефом Кнехтом, нащадком віддавна пов'язаного з Касталією роду, і Плініо Дезіньорі, що приїхав учитися в Касталію з іншого, вільного, сум'ятного життя. Дискусії ці переростають у зіткнення двох світів, двох принципів існування. Обговорюється питання: чи можна культуру, знання, дух хоча б у якомусь єдиному місці світу зберегти в чистоті і недоторканності (бо при «практичному вживанні» дух скоро перетворюється на свою протилежність)? Адже «якщо мислення втратить чистоту і пильність, – говориться в романі, – то незабаром перестануть рухатися кораблі і автомобілі». Або ж, як вважає Плініо Дезіньорі, в чистоті й відірваності від життя дух усихає, перетворюється на безсилу, жалюгідну примару?

Перемога в романі нібито залишається за реальним, «практичним» світом. Кнехт усе більше розуміє приреченість Касталії і врешті-решт покидає її межі, щоб іти до людей. Але перемога ця відносна. Доля того ж Кнехта, якою вона постає у складеному ним «Індійському життєписі», розгортається у зворотному напрямку: всі зусилля могутнього магараджі Даси внести хоч якийсь сенс у жорстоку гру життя виявляються марними і сенс знаходиться лише у споглядальному усамітненні.

І в суперечках між Плініо і Кнехтом світ не здобуває повної перемоги. З часом супротивники зближуються, не відмовляючись від власної точки зору, але розширюючи своє розуміння життя за рахунок усвідомлення правоти опонента.

Може здатися, що романи Гессе побудовані на антитезах (*гр.* «антитесис» – «протиставлення»): дві істоти – людина і вовк – живуть у душі Гарі Галлера; два герої, що протистоять один одному, діють у «Грі в бісер». Але одночасно його книги – і доказ того, що всі протилежності відносні. Як і поняття споглядального життя (адже саме споглядальність лежить в основі ідеї Касталії), найважливіша для Гессе думка про умовність і відносність контрастів пов'язана із старокитайською та староіндійською філософською традицією. Нерозривна єдність буття потрактована у «Грі в бісер» як взаємодія не існуючих один без одного протилежностей: ян та інь, чоловічого і жіночого начал, вдиху і видиху, неба і землі.

Інше важливе поняття у «Грі в бісер» – «пробудження». Це не

божественне одкровення і не збагнення абсолютної істини. Пробудження – це момент усвідомлення людиною неможливості продовжувати власне життя в колишніх межах, у «тісному і вузькому старому платті». Пробудження не веде героїв Гессе прямим шляхом до істини або центру світу. Вони змушені весь час наново шукати цей центр, що переміщується. Власне, і уявлення про центр – справа самої людини. Ідеї роману не відлиті у формули, вони сполучають у собі суперечливі начала.

«Гра в бісер» закінчується загибеллю Кнехта, який намагався врятувати свого єдиного учня, що тонує у гірському озері. Але його жертвна загибель учить хлопчика Тіто більше, ніж інші уроки. Правова Касталії похитнулась. Проте звернімо увагу ще на один примхливий вигин цієї «таємно-радісної книги»: Касталія продовжує існувати і після загибелі Кнехта – легенда про нього багатьма роками після була записана касталійським хроністом.

### **ЕРІХ МАРІЯ РЕМАРК (1898–1970)**

«Ця книга не є ні звинуваченням, ні сповіддю. Це тільки спроба розказати про покоління, яке погубила війна, про тих, хто став її жертвою, навіть якщо врятувався від снарядів» – такі слова Ерїх Марія Ремарк вмістив у передмові до свого найвідомішого роману – «На Західному фронті без змін», що публікувався по частинах протягом кількох місяців 1928 р. в берлінській газеті «Фозіше цайтунг» і був виданий окремою книгою рік по тому. Цей роман мав у читачів успіх, що може бути порівняний в історії німецької літератури лише з успіхом повісті Гете «Страждання юного Вертера», яка свого часу сколихнула Європу.

Книга Ремарка відразу ж була перекладена майже всіма європейськими мовами.

До часу виходу цього роману Ремарк уже респектабельний журналіст, редактор ілюстрованого спортивного тижневика. «На Західному фронті без змін» – не перша книга письменника. Але ранні його твори – «Жінка з молодими очима» (1919 р.), «Мансарда снів» (1920 р.) – так і залишилися непоміченими, не змогли виділитися з потоку бульварної літератури, що заповнила німецькі книжкові крамниці у перші повоєнні роки. У цих творах було все, чим відрізняються книги Ремарка, – проста, нехитра мова, точні й сухі описи, дотепні діалоги, але сюжетні колізії виявилися дуже банальними, «неживими», надуманими.

Про Першу світову війну, якій присвячений роман «На Західному фронті без змін», автор знав не з чуток: у 1915 р. тільки-но йому виповнилося сімнадцять, його призвали на фронт. Правда, вже через рік майбутнього письменника комісували за станом здоров'я – дали про себе знати поранення, отримані на передовій.



Оповідь у романі (як майже завжди у Ремарка) ведеться від імені головного героя, це і свого роду щоденник, і хроніка військових подій, побачених очима їх учасника. Героя звать Пауль, він рядовий німецької армії, що вирушив на війну прямо зі шкільної лави.

Подій відбувається небагато, та і ті повторюються із страхітливою одноманітністю – про це можна здогадатися вже із заголовка книги. Бої на передовій змінюються днями затишшя, а потім хімічна атака, знову бій, знову затишшя, коротка відпустка, під час якої Пауль має нагоду побачити рідних, і – повернення на передову...

Мова книги проста, навіть скупа, але небагатослівні описи людей, деталей і картин природи запам'ятовуються завдяки точності, яскравості барв і шокуючій натуралістичності, яка здається часом зайвою. Тут цілком можна помітити вплив експресіонізму – провідної течії в німецькому мистецтві й літературі напередодні Першої світової війни.

Експресіоністичні «нашарування» особливо помітні в описах лазарету. Герой, наприклад, детально розказує про те, як болісно вмирає поранений в бою його шкільний друг Кеммеріх, з яким вони разом йшли в армію, як у його ще живому тілі вже вгадуються обриси смерті – губи стираються з обличчя, западають очі, «тіло тане, лоб стає крутішим, вилиці випинаються», поступово виступає назовні скелет. У цих же традиціях написано сцену бою на цвинтарі, коли герою, щоб не загинути, доводиться ховатися від куль і осколків снарядів у труні, у свіжовикопаній могилі.

Та все ж Ремарк дуже далекий від художників попереднього покоління: експресіоністи зустріли війну з надзвичайним ентузіазмом – для них вона була єдиною можливістю підірвати, зсунути з місця застиглий, буржуазний світ, що, як їм здавалося, зупинився у своєму розвитку. Один з кумирів експресіоністів – Фрідріх Ніцше – прямо закликав жити «життям війни». Пізніше у творах цих письменників війна зображувалася як страшне видіння, як породження нелюдського зла. Конкретна достовірність війни розчинялася в ілюзорних образах.

Ремарк першим у німецькій літературі правдоподібно, майже відчутно, показав жахіття війни. Відразу по виході з друку роман уразив усіх своїм антивоєнним пафосом. Війна – така, якою її зобразив Еріх Марія Ремарк, – безглузда і безцільна. Це жорстоке і нелюдяне фізичне і духовне знищення: навіть якщо людина не гине на війні, вона все одно втрачає саму себе; обличчя – останнє, що відрізняє одну людину від іншої, – замінюється маскою протигазу.

Ідеали, на яких виховувалися ті, кому відразу після школи судилося піти на фронт, виявилися, як говорить герой роману Ремарка, «неясними» (і це стосується не лише Німеччини). Від світу, від культури нічого не залишалось – вони розліталися під невідворотними ударами дійсності. Старий світогляд «руйнувався під артилерійським вогнем». Лише вічні цінності – любов (хоча любов до батьківщини теж поставлена під сумнів),

дружба, товариство («Товариство – єдине хороше, що породила війна», – зазначає якимось Пауль) допомагають герою, не зважаючи ні на що, залишитися людиною.

Пауль – один з багатьох молодих хлопців, що так само, як і він, «вирвані з ґрунту», змушені вбивати собі подібних, щоб вижити. Не випадково тому замість «я» герой звичайно вживає займенник «ми», навіть у кінці роману, коли залишається зовсім один (як часто відбувається у творах Ремарка, Пауль протягом роману втрачає всіх своїх товаришів). Саме це «ми» дозволило сотням тисяч читачів, кинутих своїми урядами на жертвний вівтар бога війни, побачити в герої роману «На Західному фронті без змін» самих себе.

Покоління молодих, що у сімнадцять-дев'ятнадцять років пішли на фронт і поверталися на руїни – туди, де не залишилося колишніх ідеалів, розхитані моральні поняття, зруйнована промисловість, – після війни виявилось непотрібним політикам своїх країн. Американська письменниця Гертруда Стайн, знайома Ремарка, назвала це покоління «втраченим» (до письменників «втраченого покоління» відносять разом із Ремарком американців Е. Гемінгвея, Дж. Дос Пассоса, У. Фолкнера та ін.).

Наступна книга Ремарка «Повернення» (1931 р.), що з'явилася на хвилі успіху роману «На Західному фронті без змін», також є зверненням до цього покоління. У ній письменник розказував про перші повоєнні місяці, коли ще більшою мірою проявилися відчайдушна безвихідь і туга людей, що не знали, не бачили шляху, щоб вирватися з жорстокої дійсності. Епіграфом до цієї книги стали слова: «Солдати, повернені батьківщині, хочуть знайти дорогу до нового життя». Їх гірка іронія розкривається лише в кінці, коли герой, якому не знайшлося заняття після повернення на батьківщину, вирушає у подорож на пошуки місця, де він зможе відчувати себе потрібним.

Останній роман Ремарка, виданий до початку Другої світової війни, – «Три товариші». Він вийшов у 1938 р. спочатку в Америці англійською мовою, а потім у Голландії.

Ремарк переносить читача в початок 30-х рр., час світової економічної кризи і політичних вуличних боїв у Берліні напередодні гітлерівського перевороту. Автор вірний своєму оповідному стилю – та ж проста мова, сухі, майже стенографічні описи, розлогі діалоги, що займають велику частину книги. Сюжет роману простий: три приятелі, що володіють збитковою автомобільною майстернею, намагаються врятувати її від неминучого розорення. Головний герой – Роберт Локамп, від імені якого ведеться оповідь, – поступово втрачає всіх друзів. Один з них, Ленц, убитий якимись «хлопцями у високих чоботях» (зрозуміло, що Ремарк має на увазі нацистських штурмовиків, але не називає їх, прагнучи ніби усунути від політичного сьогодення). Умирає від туберкульозу кохана героя на ім'я Пат. Але очевидний трагізм цієї ситуації згладжується

іронічним ставленням героя до дійсності: «Якщо не сміятися над двадцятим століттям, – говорить Роберт, – то треба застрелитися».

У період вимушеного перебування Ремарка в Америці з'явилися романи «Полюби ближнього свого» (1941 р.) і «Тріумфальна арка» (1946 р.), що розказують про життя емігрантів-антифашистів. «Тріумфальна арка» стала знаменита завдяки прекрасній голлівудській екранізації (втім, більшість романів німецького письменника з успіхом були перенесені на кіноекран). Прості сюжетні ходи, мелодраматичність, навмисна невиписаність характерів, грубуватий гумор і разом з тим дивна людяність – усе це зумовило успіх книг Ремарка в Америці.

У найвідомішому зі своїх пізніх романів – «Чорний обеліск» (1956 р.) – Ремарк знову повертається до проблеми «втраченого покоління», зображаючи безрадінний побут молодих людей, що повернулися з фронтів Першої світової війни.

На жаль, жоден з пізніх творів не зміг наблизитися за художнім рівнем до роману «На Західному фронті без змін». Остання книга, «Тіні в раю», була видана вже після смерті Ремарка, у 1971 р.

## **БЕРТОЛЬТ БРЕХТ (1898–1956)**

Бертольт Брехт – один із найбільш яскравих драматургів ХХ ст., теоретик театру, творець нової театральної системи, заснованої на принципі умовності і прямої дії на свідомість глядача.

У 20-х рр. Брехт – представник лівого, пролетарського мистецтва Німеччини.

Він зближується з комуністами, пише вірші без рими і з розмовним ритмом, що нагадує виступи на мітингах, а також балади і пісні протесту. «Пісня єдиного фронту» (1930 р.) і «Хвала партії» (1931 р.) стають бойовими гімнами німецьких робітників.

Як драматург Брехт у ті роки прославився «Трьохкопійчаною оперою» (1928 р.) – злим, саркастичним знущенням над світом, де, по суті, немає різниці між гангстером і бізнесменом, між організованою злочинністю і «пристойним» суспільством, де правлять закони наживи й експлуатації, спотворюючи навіть хороших людей.

Із приходом до влади Гітлера Брехт був змушений емігрувати. На довгі роки поневірянь, спочатку по Європі, потім по США, припав розквіт його творчості. У гострих антифашистських п'єсах «Страх і убогість у Третій імперії» (1938 р.), «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути» (1941 р.) драматург показує ту атмосферу загального страху, за якої тільки й можливе існування диктатури. Але кращими п'єсами Брехта стали «історичні хроніки» «Матінка Кураж та її діти» (1939 р.), «Життя Галілея» (1939 р.),

філософські притчі «Добра людина з Сичуані» (1940 р.), «Кавказьке крейдяне коло» (1945 р.). У них повністю реалізувалася його теорія «епічного театру».

У ХХ ст. боротьба за нафту і бавовну або світові війни набагато більше впливають на долю людини, ніж, скажімо, нерозділене кохання до дружини друга, вважає Брехт. Іншим умовам існування мають відповідати й нові засоби виразу. Завдання «епічного театру» – розкрити соціальні закономірності, пояснити глядачу, в якому суспільстві він живе, і викликати у нього бажання змінити дійсність. Тому глядач повинен не співпереживати, а відчужено спостерігати за ходом подій. Але ж це нудно і прямолінійно: агітація, а не вистава. І тут набуває чинності саме те, що робить Брехта великим драматургом. Публіку потрібно спантелечити, показавши знайоме з несподіваного боку. Наприклад, у «Добрій людині з Сичуані» героїня вимушена бути то чоловіком, то жінкою, щоб ціною зла досягти добра.

Сам драматург визначав своє відкриття так: «Сенс техніки «ефекту відчуження» полягає в тому, щоб сформувати у глядача аналітичну, критичну позицію по відношенню до зображуваних». Цьому сприяє загальна умовність вистави. Щоб зруйнувати залишки театральної ілюзії, Брехт іноді вводить фігуру оповідача, який говорить не тільки від себе, але й від імені персонажів, що стоять на сцені (прийом східного театру), будує сценічну дію як оповідь про події, а не їх зображення («Кавказьке крейдяне коло»). Актори часто напряму спілкуються з глядачами. Більш того, вони виходять з ролі і виражають своє ставлення і до персонажів, і до ходу п'єси, і до життя в цілому – співають пісеньки-зонги. Зонг – вставна пісня з простою мелодією, іронічний коментар, зупинка п'єси для її обдумування.

Дидактика Брехта, подана зі сцени із зухвалою відвертістю і грубим гумором бідняків або одягнена у форму «східної мудрості», приправлена музикою і пісеньками, дуже емоційно впливає на публіку, заражаючи залу енергією. Тому Брехт-художник залишається актуальним, як би ні змінювалися суспільні умови.

Повною мірою здійснити реформу театру Брехт зміг тільки після повернення до Берліна у 1948 р.: влада НДР допомогла йому створити свій театр – «Берлінер ансамбль». Тріумфальні гастролі трупи по всьому світі зробили драматургію Брехта одним їх найзначніших явищ культури 50-х рр.

Усі риси брехтівських п'єс: філософічна, жорстка логіка, нещадність аналізу в поєднанні з умовним ігровим началом, емоції, пробуджувані розумом, – особливо яскраво виявилися у найзнаменитішій – «Матінка Кураж та її діти».

Тридцятилітня війна XVII ст. Безжурна торговка Ганна Фірлінг, що за свою вдачу прозвана Кураж («Кураж – це сміливість бідних людей», – пояснює вона), хоче нажитися на війні й вирушає зі своїм фургоном

і дітьми вслід за військами. Так, вона знає, що таке жахіття війни, але бажання позбутися бідності сильніше.

Одного за одним Ганна втрачає дітей. Але вона не може зрозуміти простої істини: «Війною думаєш прожити, за це потрібно заплатити». Старшого сина страчують за мародерство, за яке його раніше хвалили; другий син гине через жадібність матері – вона дуже довго торгувалася за його викуп; німа дочка – рятуючи від ворогів місто Галлі.

Матінка Кураж так чи інакше по черзі зраджує своїх дітей. Але справа її процвітає, вона співає гімн «війні-годувальниці». Про мораль добре міркувати ситим, а на голодний шлунок – шкідливо.

Уособленням «плоті», ситості, заснованої на людській підлоті, стає у п'єсі Кухар, що умовляє Кураж кинути дочку-інваліда, виїхати з ним і відкрити свій трактир. На пряму підлоту Кураж не здатна і відмовляється. Адже вона, загалом, непогана людина: весела, дбайлива, господарська, по-народному тямуща і розсудлива, може навіть комусь допомогти у дрібницях. Але героїня поставлена в такі умови (або сама себе поставила – про це хай думає глядач), коли кращі людські якості призводять до трагічних результатів.

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

Живучи в НДР, Брехт бореться за мир, проти небезпеки нової війни, включається в будівництво німецької соціалістичної культури, немов не помічаючи комуністичної диктатури, що прийшла на зміну націонал-соціалістичній. Правда, не зважаючи на всі почесті, влада починає його вчити, як писати реалістичні п'єси. Брехт же, відстоюючи свої принципи, з головою йде в театральну роботу. Перервала цю роботу тільки його передчасна смерть.

## **ГЕНРІХ БЕЛЛЬ (1917–1985)**

Генріх Белль народився в Кельні, у сім'ї червонодеревника. Пристрасний читач з дитинства (у числі його улюблених авторів і російські письменники – Ф. М. Достоевський, Л. М. Толстой, М. В. Гоголь, М. З. Лесков, І. Е. Бабель), після закінчення класичної гімназії він працював учнем продавця в букіністичному магазині. У квітні 1939 р. Белль записався до університету, але вже в липні отримав призовну повістку з вермахту.

Шість років майбутній письменник прослужив у піхоті: воював у Франції, потім був відправлений на Східний фронт, брав участь у боях

в Україні і в Криму. На початку 1945 р. Белль дезертирував і потрапив до американського табору для військовополонених. Після звільнення якийсь час працював у столярній майстерні, потім у статистичному управлінні, а потім знову пішов вчитися до університету.

Літературний дебют Генріха Белля відбувся в 1947 р., коли в одному з кельнських журналів було опубліковане його оповідання «Звістка». Уже через два роки окремою книгою вийшла повість письменника «Поїзд точно за розкладом», герой якої дезертирував з гітлерівської армії.

Від оповідань із нескладними сюжетами письменник поступово перейшов до романів: у 1953 р. він опублікував повість «І не промовив жодного слова», через рік – роман «Будинок без господаря». Ранні твори Белля сповнені життєвою конкретністю. Вони написані про нещодавно пережите, у них помітні реалії перших повоєнних років.

Славу одного з провідних прозаїків Федеральної Республіки Німеччини приніс Беллю роман «Більярд о пів на десяту» (1959 р.). Формально його дія відбувається протягом одного дня, 6 вересня 1958 р., коли герой на ім'я Генріх Фемель, відомий архітектор, святкує своє вісімдесятиріччя. Разом із цим роман уміщує в собі не лише події з життя трьох поколінь сім'ї Фемелів, але й півстолітню історію Німеччини. «Більярд о пів на десяту» складається з внутрішніх монологів одинадцяти головних героїв, одні й ті ж події представлені читачу з різних точок зору, так що складається більш-менш об'єктивна картина історичного побуту Німеччини. Центральною в романі є тема розрахунку з минулим, спроба усвідомлення історії цієї країни у ХХ ст. Своєрідним символом Німеччини стає грандіозне абатство Святого Антонія, в конкурсі проектів на споруду якого колись переміг Генріх Фемель і яке було підірване його сином Робертом, що пішов після загибелі дружини в антифашистське підпілля. Проте повоєнна Німеччина виявляється не набагато кращою за довоєнну: і тут панують брехня, гроші, за які можна відкупитися від минулого, розчарування...

Помітним явищем у німецькій літературі став наступний великий твір Белля – «Очима клоуна» (1963 р.).

«Очима клоуна» – це свого роду роман про художника (подібний жанр, що оповідає про долю художника, його становлення, місце в суспільстві і про сутність його творінь, зародився в Німеччині в кінці ХVIII ст., а його розквіт припав на епоху романтизму), перенесений на конкретну західнонімецьку дійсність початку 60-х рр. ХХ століття. Перше, що повідомляє про себе головний герой Ганс Шнір: «Я – клоун, офіційне найменування моєї професії – комічний актор». Небагатий на події роман Белля – це, по суті, великий внутрішній монолог двадцятисемирічного Шніра, сина промисловця-мільйонера, який згадує про роки дитинства, що припали на війну, про повоєнну юність, розмірковує про мистецтво.

Після того, як героя покинула його кохана Марі – її Шнір вважає

«своєю дружиною перед Богом», – він починає випадати з ритму життя, у нього загострюються «дві природжені хвороби – меланхолія та мігрень». Ліками від життєвої невдачі для Ганса стає алкоголь; Шнір втрачає форму і в результаті змушений на якийсь час перервати виступи на сцені. Він повертається до своєї квартири в Бонні, обдзвонює знайомих, щоб розшукати Марі, що стала дружиною церковного служителя Цюпфнера. Проте зі спогадів героя читач розуміє, що, по суті, той випав із життя задовго до того, як втратив кохану, – ще підлітком, коли відмовився брати участь у навчаннях гітлерюгенду, що з відома його батьків проводилися в родовому маєтку Шнірів, і пізніше, у 20 років, коли не схотів продовжити справу свого батька-промисловця і обрав шлях вільного артиста.

Монолог головного героя тримається на протиставленнях – сутності і найменування, правди і брехні. Він порівнює, як поводитися оточуючі його люди в роки нацизму і тепер. Так, мати героя, що колись закликала сина «вигнати Жідовіючих янки зі священної німецької землі» і що послала на фронт свою дочку Генрієту, після війни очолила «Комітет із примирення расових суперечностей». Вхожий у будинок Шнірів бульварний письменник Шніцлер, що завжди сповідував націонал-соціалістичні погляди, був узятий американцями до нового уряду на «службу по лінії культури» і т. д. Люди, з якими доводиться спілкуватися Гансу Шніру, продовжують, як і в роки Третього рейху, брехати; їх світ переповнений словесними кліше-перейменуваннями понять, що спотворені святенницькою мораллю. Наприклад, кохання вони називають не інакше як «плотське жадання». Шнір виявляється вельми чутливим до подібних виявів соціальної брехні: метафорою такої загостреної сприйнятливості стає незвичайна здатність Ганса вловлювати по телефону запахи співбесідників.

Герой втрачає всі традиційні опори в житті: кохання, звичний побут, здоров'я (впавши під час виступу, Шнір сильно забив ногу). Релігія також не може стати для нього опорою: «католик за інтуїцією», що свято вірить у таїнство шлюбу, часто співає про себе «тихим голосом духовні мелодії: хорали, псалми, меси», він бачить, як церковники на кожному кроці порушують букву і дух християнських заповідей, а той, хто щиро слідує їм, в умовах сучасного суспільства може перетворитися на вигнанця.

У фіналі роману Ганс Шнір під час карнавалу в клоунському одязі виходить на площу перед Кельнським собором, щоб виспівувати куплети «про римського папу». Клоун, блазень в обрядах багатьох народів пов'язаний з ідеєю жертвовності. Ганс Шнір, таким чином, може розглядатися як жертва минулого своєї країни, розрахуватися з яким неможливо.

Повість «Втрачена честь Катаріни Блюм, або Як виникає насильство і до чого воно може призвести» (1974 р.) була написана під враженням від

цькування, що вибухнуло в західнонімецькій пресі після кількох виступів Белля на захист свободи особистості; тоді його навіть охрестили «натхненником» терористів.

Центральна проблема повісті – вторгнення держави і преси в особисте життя простої людини. Головна героїня Катаріна Блум, молода жінка двадцяти семи років, що працює економкою в будинку успішного подружжя адвокатів, на вечірці знайомиться з якимось молодим чоловіком і з першого погляду закохується в нього. Проте з'ясовується, що її обранця підозрюють у здійсненні тяжкого злочину і за ним встановлено стеження (пізніше автор в іронічному тоні скаже про невинність цих підозр). Один із поліцейських повідомляє в газету про те, що Катаріна якимсь чином пов'язана з молодою людиною. Із цієї миті починається цькування невинної жінки та близьких їй людей. Статті з величезними сенсаційними заголовками, в яких мовиться про зв'язок Катаріни з міжнародним тероризмом і «лівими», з'являються на першій смугі газети, журналісти намагаються довідатися про неї все, перебріхують на свій лад слова її друзів і рідних.

Так життя простої людини спотворюється і стає надбанням мільйонів обивателів. В очах суспільства героїня виявляється явно винною в тому, чого не скоїла. Будучи не в змозі винести хвилювань, у лікарні вмирає мати Катаріни (до неї в палату під виглядом лікаря проник журналіст і спробував узяти інтерв'ю – це, повідомляє автор, видно, і стало причиною смерті; газета ж написала, що мати не змогла пережити ганьби своєї дочки, що «продалася комуністам»). У результаті героїня наважується на вбивство: під час карнавалу вона стріляє в журналіста Тетгеса, за підписом якого з'являлися «викривальні» статті.

Про небезпеку нагляду держави за своїми громадянами і «насильство сенсаційних заголовків» розказують і останні твори Белля – романи «Дбайлива облога» (1979 р.) і «Образ, Бонн, боннський» (1981 р.). У них письменник з особливою силою захищає цінності, що залишаються для нього головними протягом усього життя, – правдиве слово і свободу особистості.

### **ГЮНТЕР ГРАСС (народився у 1927 р.)**

Гюнтер Грасс говорив, що до літератури його привела втрата батьківщини: того місця, де він народився і виріс, не існувало більше на світі. Вільне німецьке місто Данциг стало після Другої світової війни польським містом Гданськом. У Данцигу, в гирлі Вісли, століттями жили поряд німці й поляки, а також маленький, поступово зникаючий слов'янський народ кашуби (з кашубів була мати письменника), і пам'ять про це специфічне культурне середовище послужила одним з лейтмотивів



літературної творчості Грасса.

У 1955 р. він вперше виступив на засіданні «Групи 47» із читанням своїх віршів, у 1956 р. опублікував віршовану збірку «Переваги повітряних курей», складав абсурдні п'єси. Усе це, проте, не провіщало особливо блискучої письменницької кар'єри. Зате, коли в 1959 р. з'явився перший роман Грасса – «Бляшаний барабан», успіх його у публіки перевершив усі сподівання і міг бути порівняний за силою лише з розгубленістю, а частково і бурхливим неприйняттям критики. «Бляшаний барабан» виділявся на тлі німецької літератури тих років захоплюючою, але і шокуючою новизною. У ньому йшлося, звичайно, про німецьке недавнє і віддалене минуле, про вину і її усвідомлення, про те, як можна «писати вірші після Освенцима», – за знаменитим формулюванням німецького філософа Т. Адорно. Але всі ці теми поставали не в реалістичному аранжуванні, як, наприклад, у Г. Белля, не в жесті відчаю перед світовим безглуздя, як у театрі абсурду, а у вигляді, здавалося, уже давно забутого шахрайського роману.

Цей жанр передбачає особливе ставлення до моралі. Вона є у автора і передбачається у читача, але у фантастичному і в той же час «приземленому» світі пригод невразливого шахрая питання про моральну оцінку не постає. Герой роману Оскар Матцерат – горбатий карлик, що записує свої спогади на «сяючому білою поліровкою» ліжку психіатричної лікарні в очікуванні суду за звинуваченням у вбивстві. Цій гротесковій фігурі Грасс надав безліч автобіографічних рис: Оскар теж народився в Данцигу, в німецько-польсько-кашубській сім'ї і його батьки – власники колоніальної крамниці. Він теж стане учнем у майстерні каменотеса, що виготовляє надгробки, потрапить (правда, як модель) в Академію мистецтв, гратиме (як свого часу його творець) у джазовому оркестрі і нарешті завдяки своєму мистецтву досягне слави і добробуту (що для Грасса у 1959 р. було ще попереду). Оскар виявляється ідеальним оповідачем неймовірних і жахливих подій, які протягом першої половини ХХ ст. пережило, не втративши своєї міщанської обмеженості і безпорадної сліпоти, містечко на польсько-німецькому порубіжжі.

Відразу після народження Оскар (а він був «з тих немовлят, чий духовний розвиток уже закінчений до моменту народження») чує дві батьківські обіцянки: зробити з нього, коли він виросте, наступника батька у веденні колоніальної торгівлі і подарувати, коли йому виповниться три роки, бляшаний барабан. Оскар вирішує дочекатися барабана і запобігти можливості передачі йому батьківської крамниці. У свій третій день народження, отримавши жадану іграшку, він падає в льох – батько помилково не закрив кришку, – і на цьому зростання маленького Оскара (94 см) припиняється.

Твердо вирішивши не рости більше, він на довгі роки залишається з вигляду трирічним і незрозуміло лепече дитячою мовою. Зате все, що герой

бачить і сприймає протягом непомітного ззовні дорослішання, він відбиває на своєму червоно-білому бляшаному барабані, з яким нікому не вдається розлучити його ні на хвилину. У боротьбі зі спробами зробити це Оскар відкриває в собі ще одну чудову здатність – голосом розбивати вщент будь-яке скло. Спочатку він пускає цей дар у хід, лише коли у нього намагаються відняти барабан, а пізніше знаходить йому нове застосування: пізно увечері вирізує криком діри у вітринах дорогих магазинів і з хтивістю спостерігає, як самотні перехожі, добродесні городяни, не можуть встояти перед спокусою крадіжки.

Батько Оскара гине, намагаючись проковтнути свій партійний значок зі страху перед російськими солдатами, що увірвалися в місто. Син у потрібний момент сунув значок йому в долоню з відкритою шпилькою. Із цієї миті Оскар раптом знову починає рости (до кінця роману його зріст 1 м 23 см) і відмовляється від дитячого лепету. Відтепер він розмовляє і діє, як дорослий. Відмовляється він на якийсь час і від бляшаного барабана – кидає його в розкрити могилу батька. За барабан Оскар знову береться лише у Дюссельдорфі, куди потрапляє після війни як «біженець зі сходу», і знову знаходить здатність відбивати на ньому все своє життя, а також і чужі життя, які йому довелося спостерігати. Врешті-решт виявляється, що його бляшаний барабан здатний робити з людьми що завгодно: виривати їх з дійсності, примушувати їх плакати або мочитися в штани... Оскар відправляється в турне по всьому світі, заробляє величезні гроші, записуючи свій барабанний бій на платівки. Проте потім провокує друга донести на нього, щоб опинитися на тому укритому від життєвих тривог білому полірованому ліжку, де ми застаємо його на початку роману. Крутіський роман обертається одночасно ще й романом про художника, про те, звідки береться і чого досягає мистецтво.

У 1961 р. Грасс опублікував повість «Кішки-мишки», у 1963 р. – величезного обсягу роман «Собачі роки». Пізніше, у 1974 р., вони разом з «Бляшаним барабаном» вийшли в одному томі під загальною назвою «Данцигська трилогія». У цих творах насправді співпадають місце і час дії, а крім того, у кожному з них є епізодичні згадки персонажів, з якими читач добре знайомий по інших частинах трилогії. Кожного разу поява нової книги Грасса викликала скандал. «Кішки-мишки», наприклад, у землі Гессен намагалися включити в список «шкідливих для юнацтва творів» за «нічим не виправдану непристойність». Проте в 1970 р. найвпливовіший американський журнал «Тайм» помістив на першу смугу статтю про письменника, у якій говорилося: «Грасс у свої 42 роки не схожий на найбільшого романіста Німеччини або всього світу, хоча він, можливо, і те й інше».

Роман «Під місцевим наркозом» (1969 р.) – ймовірно, один з найменш вдалих творів письменника – присвячений стосункам поколінь. У ньому автор показує, з одного боку, поверховість і несерйозність молодіжного протесту 60-х рр., що легко переходить у конформізм,

з іншого – розчарування, втомленість і закомплексованість старших. Ця нова суспільна ситуація змушує самого Грасса звернутися до політичної діяльності.

У своїх творах Грасс відгукнувся на численні сучасні проблеми, зокрема на загрозу ядерної катастрофи, що насувається. Ця тривога знайшла літературне втілення в романі «Пацючиха» (1986 р.), характерній грассівській фантазмагорії. Герою сниться один з тих пацюків, що залишилися жити на Землі після атомної війни і загибелі людей. Розмови з ним і складають зміст книги.

На початку 90-х рр. з'явилася нова найактуальніша тема, повз яку Грасс не міг пройти, – об'єднання Німеччини. Як і багато інших представників «лівої» інтелігенції, Грасс був проти швидкого і безумовного об'єднання, побоюючись, що воно ніби відмінить минуле, дозволить забути про вину німецької нації і повернутися до ідеї «великої Німеччини». Він бачив немало труднощів (не стільки економічних, скільки духовних), породжених об'єднанням. Ця політична проблематика й відображена у романі «Неосяжне поле» (1995 р.), що викликав, як завжди, обурення критиків. У журналах глузливо писали про «800-сторінковий роман проти об'єднання» і прозвали Грасса «песимістом нації». Проте його місце серед класиків сучасної літератури вже ніким не заперечується, що було підтверджено у 1999 р. присудженням письменнику Нобелівської премії.

## ЛІТЕРАТУРА АВСТРІЇ ТА ШВЕЙЦАРІЇ

### АВСТРІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Перша третина ХХ ст. стала порою розквіту австрійської літератури. Численні твори, що з'явилися в цей час, можна сміливо віднести до найвищих досягнень світової художньої культури.

У 1889 р. почав публікувати вірші юний Гуго фон Гофмансталь (1874–1929). На тлі німецькомовної лірики того часу його імпресіоністські спроби виділялися витонченістю і винятковою музичністю. Віршований драматичний етюд «Вчора» (1891 р.) приніс Гофмансталу славу кращого австрійського поета свого покоління. Поет, драматург та есеїст, він буде однією з ключових фігур в австрійській культурі наступних чотирьох десятиліть.

У жовтні 1902 р. в одній з берлінських газет Гофмансталь надрукував есе «Лист лорда Чендоса», де вперше виразно висловив думку, важливу для багатьох літераторів і філософів того часу: мова людей більше не в змозі відображати дійсність і не може передати всього, про що думає людина. Гофмансталь вважав, що, можливо, існує інша, «невідома» мова, якою з нами говорять «німі речі».

А з творів великого австрійського поета Райнера Марії Рільке можна зробити висновок, що змусити оточуючі людину речі заговорити, розказати про себе – завдання художника. У книзі віршів «Часослов» близькість ліричного героя до речей обертається близькістю до Бога. Лише у світі речей, створених творчою працею, людина може ствердити своє справжнє буття – така одна з центральних ідей знаменитого лірико-філософського циклу Рільке «Дуїнські елегії».

Артура Шніцлера (1862–1931), лікаря за освітою, в літературу привів інтерес до гіпнозу та сновидінь. Центральними темами його творчості були кохання, смерть, відносність любовного почуття (п'єса «Хоровод», 1900 р.).

Відповідно до популярних у той час психоаналітичних теорій З. Фрейда вчинки героїв драм і новел Шніцлера визначаються несвідомими поривами. Щоб передати складність душевного життя людини, він одним з перших у німецькомовній літературі став використовувати «внутрішній монолог» (новели «Лейтенант Густль», 1901 р.; «Фройляйн Ельза», 1924 р.).

У 1921 р. в Мюнхені було поставлено комедію Гофманстала «Важкий характер» (написано в 1919 р.). Ця найпопулярніша з його п'єс багато в чому співзвучна з п'єсами А. П. Чехова. У ній із сумною іронією та все ж із симпатією зображено віденську аристократію напередодні неминучої загибелі Австро-Угорської імперії. Герой комедії Ганс Карл Бюль – людина нерішуча, але сутність авторського задуму в тому, що життя і справді не дає Бюлю твердої опори: звичний для нього світ зруйновано.

Подібний герой, що сумнівається, стане типовим в австрійській літературі ХХ ст. Найбільш яскраво зобразив його Роберт Музиль у романі «Людина без властивостей». У прозі Музиля завжди чути голос автора, що розмірковує над вчинками своїх персонажів. Такого роду есеїстичність є характерною рисою австрійської літератури ХХ ст. – романів Йозефа Рота (1894–1939), Еліаса Канетті (1905–1994), Германа Броха (1886–1951), Хайміто фон Додерера (1896–1966). У творчості Франца Кафки, навпаки, поняття автора практично зникає. Воно розчиняється у невизначеності, коливанні, у безлічі точок зору на одну й ту ж подію, жодна з яких не є остаточною.

Після приєднання (так званого аншлюсу) Австрійської республіки до нацистської Німеччини у 1938 р. численні діячі культури були змушені залишити батьківщину і розділити сумну долю тисяч німецьких емігрантів.

Нове покоління літераторів, що заявило про себе після 1945 р., повернуло австрійській поезії її світове значення. У віршах Інгеборг Бахман (1926–1973) поєднується міфологія, архаїчні уявлення про світ і найновіші філософські ідеї. Похмура тональність лірики Пауля Целана (1921–1970), що народився на Західній Україні, багато в чому була визначена трагічними подіями його життя – загибеллю всіх близьких родичів у концентраційному таборі. Жахіття війни також є центральною

темою політичної поезії Еріха Фрида (1921–1988). Примітно, що ці автори, хоча й писали вірші німецькою мовою, надавали перевагу життю за межами Австрії: Бахман – у Римі, Целан – у Парижі, а Фрид – у Лондоні.

Найвідоміші австрійські письменники кінця ХХ ст. – Петер Хандке (народився у 1942 р.), Петер Розай (народився у 1946 р.) і Роберт Шнайдер (народився у 1961 р.).

## **ФРАНЦ КАФКА (1883–1924)**

Протягом свого відносно недовгого життя Франц Кафка встиг випустити три книги оповідань і навіть був удостоєний престижної літературної премії. Але всесвітню славу він все ж таки здобув після смерті, коли його друг, письменник Макс Брод, усупереч заповіту, в якому Кафка просив свого душеприказника спалити всі рукописи, що залишилися після нього, опублікував невидані твори празького прозаїка, і серед них три великі романи.

Кафка народився в Празі, в єврейській сім'ї. Батько письменника, Герман Кафка, довгі роки займався торгівлею з переносного лотка. Одружившись із Юлією Леві, що походила із заможної родини, він зміг на гроші дружини відкрити власну галантерейну крамницю і стати співвласником невеликого цементного заводу.

Кафка говорив не тільки по-німецьки, але й по-чеськи, проте відчував себе в Празі, як, утім, і у батьківському домі, чужим. Батько, людина свавільна і жорстока, хотів бачити сина своїм наступником. Їх болісні взаємини Кафка описав згодом у «Листі батькові» (1919 р.). Після закінчення в 1906 р. Празького університету, де він вивчав право і слухав лекції з германістики та історії мистецтв, Кафка майже до кінця життя залишався на скромній посаді урядовця зі страхування від виробничих травм. Єдино важливою для себе справою – літературою – він займався ночами, болісно сумніваючись у вартості написаного.

Загадкові образи Кафки важко зрозуміти, жодні однозначні тлумачення їх не вичерпують. У його ранній притчі «Ті, що біжать повз» (1908 р.) говориться про двох людей, що біжать в одному напрямку. Хто вони? «Можливо, – пише Кафка, – вони для власного задоволення ганяються один за одним, можливо, вони обидва переслідують третього, можливо, перший ні в чому не винний, і його переслідують даремно, можливо, другий хоче убити його, і ти станеш співучасником убивства, можливо, вони нічого не знають один про одного, і кожний сам по собі поспішає додому...». Уже в цьому уривку виявилася одна з головних особливостей прози Кафки – допустовість оповідання. Сутність у даному випадку не в переліку можливих інтерпретацій, а у відносності кожної з них.

Тут, як і в усіх своїх творах, Кафка принципово відмовляється від пояснень – і не тому, що не здатний ясно виразити думку. Із надзвичайною гостротою відчував він багатозначність будь-якого явища життя, множинність перспектив, що по-різному його розкривають, хиткість істин, що не зводяться до єдиного значення. Не випадково Кафка відвідував у Празі лекції знаменитого фізика Альберта Ейнштейна, що вже опублікував до того часу першу частину своєї теорії відносності. Письменник і сам стверджував новий спосіб мислення, тільки в його випадку – це спосіб художнього усвідомлення дійсності ХХ століття.

Герой роману «Процес» (1914–1915 рр., опублікований у 1925 р.) Йозеф К. – молода людина, що звикла жити за раз і назавжди встановленим розпорядком. О восьмій годині ранку господиня квартири приносить йому сніданок, він справно ходить на службу, упадає за сусідкою, раз на тиждень відвідує бордель. Але вже на самому початку роману цей порядок виявляється зметеним. Прокинувшись, герой бачить біля свого ліжка людей в одязі, схожому на військову форму, і дізнається, що його заарештовано. Йозеф К. щосили прагне повернутися до звичного життя. «Він хоче, щоб Ганна принесла йому сніданок», – говорить незнайомиць, звертаючись до когось за дверима. Звідти чути сміх.

Протягом усього оповідання герой не перестає дивуватися. Його вражає, чому канцелярії суду в місті розташовані під дахами будинків, на горищах, де сушать білизну, а стелі такі низькі, що урядовці упираються в них головами. Пригнічує, що ні він, ні члени суду нічого не знають про хід процесу і навіть про саме звинувачення, яке так і залишається незрозумілим до кінця роману. Мабуть, тема твору – анонімність влади? Але однозначні висновки чужі Кафці: зміст роману і багатший, і ширший.

З початком процесу в існуванні героя зовні нічого не змінилося. Йозеф К. продовжує ходити на службу, снідати і взагалі жити за заведеним порядком. Але це життя – уявне. Затверджується якийсь інший порядок, однаково страшний як для героя, так і для читача.

Йозефа К. арештували, коли він прокинувся у своєму ліжку. Ця ситуація не тільки нагадує страшну реальність диктаторських режимів. У сухуватій, навмисно неемоційній прозі Кафки мотив пробудження від сну попереджає ще й про перехід від одного стану до іншого, з одного світу в інший. Так розгортається і сюжет новели «Перетворення» (1915 р.): герой, прокинувшись, виявив, що перетворився на комаху.

У передостанній розділ роману «Процес» включено притчу про чоловіка, що прийшов до брами Закону, щоб пізнати його. Але сторож перегородив йому шлях, сказавши, що зараз увійти не можна. Проходять роки, чоловік старіє, слабшають його очі, проте «тепер, у пільмі, він бачить, що незгасне світло струмує з брами Закону». Умираючи, чоловік питає, чому ж за довгі роки ніхто, окрім нього, не схотів у неї увійти: «Адже всі люди прагнуть Закону...». У відповідь він чує: «Ця брама була

призначена для тебе одного!». Йозеф К. обурений: людину обдурили, з неї знущалися. Але у священника, що розказав притчу, (як і в оповідача «Тих, що біжать повз») є інші пояснення. Найбільш вражаюче з них таке: «Правильне сприйняття явища і неправильне тлумачення того ж явища ніколи повністю не виключать одне одного». Повноти й істинності тлумачень важко досягнути. Ситуації й картини Кафки – згустки значень, які читач має осмислити.

Так, у першому розділі роману герой, що залишився через свою варту без сніданку, вирішує обмежитися залишеним з вечора яблуком. Про яблуко нерідко заходить мова і в інших творах Кафки. Кожного разу – ми маємо право це припустити – воно значить одне й те ж: автор, поза сумнівом, пам'ятав біблійний переказ про яблуко, зірване з дерева пізнання, – той, хто скуштував його, бачить світ абсолютно інакше, відтепер для нього починається процес пізнання. Саме про цей процес, а не тільки про арешт Йозефа К., йдеться в романі.

У навколишньому світі все нетривале, все хитке, ні на що не можна спертися. Одного разу ввечері, йдучи із служби додому, Йозеф К., заглядає в одну з комірчин своєї установи і бачить, як езекутор збирається покарати різками тих вартових, які приходили його арештовувати. Він відкриває двері наступного дня і бачить ту ж саму картину. Жахливо, що людей усе ще мучать. Але по-іншому жахливо від того, що свічка не зменшилася з вечора. Час зупинився...

Хиткість, ненадійність життя відчувається в романі й на рівні мови. «Хтось, ймовірно, доніс на Йозефа К. тому що, хоча він не зробив нічого поганого, одного разу вранці його арештували» – така перша фраза роману. Окрім стрімко даної експозиції тут міститься ще й інше, невисловлене повідомлення, фраза сповіщає про якусь невизначеність – хтось доніс, ймовірно, доніс, доніс невідомо що. Не повністю заперечується і обґрунтованість доносу. Сказано тільки: «...хоча він не зробив нічого поганого». Останнє твердження теж хитке, бо представлено у формі не висловлених уголос слів самого героя або у формі його самовиправдання.

Світ творів Кафки – це світ, де схоплена людина у відповідь на протест: «Я ж можу й закричати!» – одержує вагоме заперечення: «А я можу заткнути тобі рота!». Де судовий процес може закінчитися стратою або не закінчитися зовсім. Де Йозефа К., як наслідок, ведуть до каменоломні, роздягають, кладуть на камінь і двічі обертають ніж у серці. Але найстрашніше, що жодні умовиводи тут нічого не значать, немає пов'язаних між собою причин і наслідків.

Бажаючи з'ясувати своє положення, Йозеф К. вирушає до судових канцелярій, розташованих під дахами будинків. Він приходить туди без виклику, але виявляється, що саме в цей час на нього й чекали. Так само в кінці роману герой, одягнений у все чорне, сидить на стільці біля дверей

свої кімнати, абсолютно готовий до виходу, хоча й не знає, що за ним придуть. Але за ним приходять, і двоє людей, «схожих на старих відставних акторів», беруть його під руки і ведуть на страту.

У створеному Кафкою світі діє інша логіка, якій немає сенсу дивуватися. Про перетворення Грегора Замзи на комаху (новела «Перетворення») розказано як про щось буденне. Герой думає про службу, про потяг, на який боїться спізнитися, побоюється, що про те, що відбулося, дізнається його начальство. Він прагне переконати оточуючих, що нічого особливого не трапилося.

Герої Кафки знаходяться у постійному безглуздому русі. Іноді у пошуках притулку вони біжать до інших країн. Так чинить головний персонаж роману «Америка» (друга назва «Зниклий безвісти»; 1911–1914 рр.) Карл Россман. Шлях веде його від будинку до будинку, але в кожному з них він може залишатися на все більш короткий термін.

В іншому знаменитому романі Кафки – «Замок» (1921–1922 рр., опублікований у 1926 р.) – землемір К. ходить по засніженому Селу, наполегливо намагаючись потрапити до неприступного Замку або хоча б просто наблизитися до нього. Від Замку залежить його робота, право на життя в Селі, його подальша доля. Але як тільки К. хоче підійти до нього, відстань, що їх розділяє, зростає. Більш того, сам вигляд Замка змінюється. Там, де раніше була велична будівля, з'являються декілька невисоких споруд.

Усе під снігом, усе завмерло. Заціпеніла нібито й свідомість селян: ніхто, за винятком Амалії, не намагається опиратися Замку, усі визнають несхитною його владу, що здійснюється через урядовців, які спускаються із Замку в Село. К. намагається отримати дозвіл жити і працювати в Селі, він дзвонить у Замок, прагне вступити в контакт з урядовцями, заводить любовну інтрижку з Фрідою, колишньою коханкою впливового пана Кламма. Одного разу К. майже вдається досягти мети, але, потрапивши до кімнати урядовця, він, раптово знесилівши, засинає на його ліжку. Та і яка в цьому Селі може бути робота для землеміра? Адже тут відсутня сама основа життя – земля, а отже, міряти нічого.

«Замок», як і два інші романи Кафки, не завершений. За словами Макса Брода, Кафка розказував йому, що кінець-кінцем герой «Замку» повинен отримати право жити в Селі. Проте відбудеться це тоді, коли він лежатиме на смертному одрі і просування не тільки в простому, фізичному, але й у широкому значенні – просування далі по життю – стане для нього вже немислимим...

Принадно інтерпретувати Замок як втілення влади. Але чи все пояснює подібне тлумачення? Наприклад, чи землемір новоприбулий, або він тільки видає себе за такого, а Замок із невідомих причин його самозванство приймає? Адже К. стверджує, що його покликали, Замок же спочатку заперечує цю версію, але потім погоджується з нею.



Проте в похмурому і нестійкому світі Кафки є і просвіти. Г. Гессе вважав: відчай поєднується у Кафки з благоговінням перед тим, що не доступне ні пізнанню, ні навіть непевним припущенням людей. Кафка, як писав Гессе, «у жодному випадку не був лише людиною, що зневірилася... Сумнівався він не в Богові, не у вищій реальності, але в собі, у здатності людей прийти до Бога або, як він це інколи називав, до Закону». Знаменна остання сцена роману «Процес», коли Йозефа К. ведуть на страту. Залізною хваткою його тримали з двох боків під руки, а він опирався, опирався до тих пір, поки випадково не побачив на вулиці жінку, що раніше йому подобалася. І він побажав хоча б зараз, перед смертю, звільнитися душею від процесу, що невідступно його займав. Тепер, на порозі кінця, героєві, здається, стає зрозумілим вигук священика в соборі: «Невже ти за два кроки вже нічого не бачиш?».

Далі його вже не тягли – він йшов сам, і стражникам залишалося лише встигати за ним, неначе він знав, де відбудеться страта. Страх, паніка, прагнення підкорити собі слабшого (характерні вияви масової свідомості) витісняються душевним суто індивідуальним рухом, – проясненням, звільненням від зосередженості виключно на собі.

Але голова його вже лежить на камені, а кати вже передають над ним з рук у руки ніж. І тут відбувається несподіване: «І як спалахує світло, так відкрилося десь вікно там, угорі, і якась людина, що здавалася здалеку, у височині, слабкою і тонкою, поривчасто нахилилася далеко уперед і простягнула руки ще далі. Хто це був? Друг? Просто добра людина?.. Чи хотіла вона допомогти? ...Або за нею стояли всі?..». Читач, можливо, помітить «геометричну» схожість вікна з «брамою Закону», пригадає світло, що лилося і там, і тут.

У своїх творах Кафка лише ставить питання: відношення Закону і людини, світла і темряви, виправдання і вини, героя та інших людей, подані ним у стані невизначеності, яка не провіщає обов'язкового порятунку.

### **СТЕФАН ЦВЕЙГ (1881–1942)**

«Усі бліді коні Апокаліпсису промайнули крізь моє життя – революція і голод, інфляція і терор, епідемії та еміграція... У нашого покоління не було можливості сховатися, утекти, як у попередніх... Не було ні країни, куди можна було б утекти, ні тиші, яку можна було б купити, завжди й усюди нас діставала рука долі і насильно втягувала у свою нескінченну гру». Ці гіркі слова незадовго до смерті написав у своїх мемуарах «Учорашній світ. Спогади європейця» (1941 р.) письменник, чиє ім'я на той час було відоме усьому світові, – Стефан Цвейг.

Його безхмарна юність у Відні, у будинку батька, багатючого текстильного фабриканта, не провіщала ніяких труднощів. Це було, за словами самого Цвейга, «золоте століття надійності». Заняття романістикою та германістикою у Віденському університеті, подорожі по Європі (тоді він познайомився з Е. Верхарном і видатним французьким скульптором О. Роденом), мандри Алжиром, Індією та Індокитаєм, поїздки до США, на Кубу і до Панами, переклади з Ш. Бодлера, П. Верлена, Е. Верхарна, публікація власних творів – книги віршів «Срібні струни» (1901 р.), збірок новел «Любов Еріки Евальд» (1904 р.), «Перші переживання» (1911 р.). І все це легко, безтурботно, безперешкодно триває до страшного 1914 року, коли вибухнула Перша світова війна.

Не маючи нагоди уникнути мобілізації, Цвейг поступив на службу в архів австрійського військового міністерства, а потім – у редакцію військового журналу. У листопаді 1917 р. йому вдалося виїхати до нейтральної Швейцарії – у Цюріху мали ставити його драму «Ієремія» (1917 р.). Біблійний сюжет про пророка Ієремію, який умовляв царя і народ не воювати з Вавилоном і передрікав інакше загибель Єрусалима, поза сумнівом, набував у роки світової війни особливого звучання. За переконанням Цвейга, «могутні сили, що руйнують міста і знищують держави, залишаються все ж таки безпорадними проти однієї людини, якщо у неї достатньо волі й душевної безстрашності, щоб залишитися вільною, бо ті, хто уявили себе переможцями над мільйонами, не могли підкорити собі одного – вільного сумління». Так писав він уже після повернення до Австрії, у 1921 р., у книзі про Р. Роллана.

Цвейга завжди приваблювали жанри історико-біографічного роману, есе, нарису. Він створив історичні мініатюри «Зоряний годинник людства» (1927 р.), близько тридцяти років працював над біографією Бальзака (ця незавершена книга опублікована посмертно, у 1946 р.). У 1932 р. вийшов роман «Марія Антуанетта» про страчену на гільйотині французьку королеву, у 1934 р. – «Тріумф і трагедія Еразма Роттердамського». Після переселення Цвейга до Лондона в 1935 р. з'являється книга «Марія Стюарт», де автор дає своє бачення трагічної долі шотландської королеви, уславленої на зорі XIX в. драмою Шиллера. Через рік він пише роман «Кастелліо проти Кальвіна» (1936 р.), який оповідає про Себастьяна Кастелліо – гуманіста XVI ст., послідовника Еразма Роттердамського, що вступив у нерівну боротьбу із всесильним протестантським диктатором Женеви. Лише передчасна смерть врятувала Кастелліо від вогнища, на якому Кальвін спалював своїх ідейних ворогів.

Цвейг-прозаїк постійно говорив про «прагнення суворо триматися у межах малих жанрів, обмежуючись найістотнішим». Найбільш яскраво це виявилось у збірках новел «Амок» (1922 р.) і «Сум'яття почуттів» (1927 р.). Психологічний імпресіонізм його ранніх оповідань із збірки «Перші

переживання» змінився у 20-х рр. більш глибоким проникненням у таємниці людської душі. «Лише коли в людині розбурхаються всі душевні сили, вона істинно жива для себе і для інших; тільки коли її душа розжарена й палає, стає вона зримим образом», – уважав письменник. Такими «зримими образами» герої Цвейга стають, опинившись в екстремальній ситуації: на краю могили («Захід одного серця»), в іншому соціальному середовищі («Фантастична ніч»), почувавши раптове кохання, що позбавляє розуму, що підпорядковує собі всю істоту людини («Амок», «Двадцять чотири години з життя жінки»).

Головний герой «Шахової новели» (1941 р.) теж перебуває на межі божевілья, але причини, що довели його до цього стану, не особистого плану, а соціально-політичного. Уникаючи докладних описів, ховаючись за діалогами і монологами персонажів, Цвейг малює психологічні портрети спостережливого оповідача (у ньому вгадуються риси самого автора), порожнього й пихатого Чентовича, нервового, тонкого інтелігента доктора Б. І одночасно він створює портрет цілої епохи – епохи Другої світової війни.

Оповідач, що пливе на пароплаві з Нью-Йорка до Буенос-Айреса, дізнається: на кораблі знаходиться Мірко Чентович – чемпіон світу з шахів. Оповідача «все життя цікавили різні види мономанів – людей, якими володіє одна-єдина ідея». Він прагне познайомитися з Чентовичем і зрозуміти, хто ж це – «винятковий геній або, може, загадковий дурень».

Проте оповідачу не вдається дізнатися про нього нічого нового. У Чентовича немає ніяких «таємниць», адже він майже геть позбавлений духовного життя. Син простого югославського човняра, він був тупий і несприйнятливий до навчання. Тільки випадково виявився єдиний його дар – уміння грати в шахи. Чентович швидко прославився, уже в двадцять років став чемпіоном світу, але, «ледве піднявшись із-за шахового столу, де він не знав собі рівних, Чентович неминуче ставав майже комічною фігурою. Не зважаючи на бездоганний костюм... і ретельно наманікюренні нігті, він залишався тим, ким був раніше, – обмеженим, неотесаним хлопцем, що ще недавно підмітав кухню пастора. Використовуючи свій талант і славу, він прагнув заробити якомога більше грошей, проявляючи при цьому дріб'язкову і нерідко грубу жадібність».

Чемпіона умовили за гроші зіграти матч із шахістами-любителями. До гравців приєднується незнайомец, за порадами якого любителі добиваються нічиєї. Ось ця людина і виявляється справжнім героєм новели.

Доктор Б. – виходець із сім'ї, близької до австрійського імператорського дому. Він і його батько володіли юридичною конторою, якій таємно було довірено управляти капіталами імператорської сім'ї. Коли Гітлер прийшов до влади, один із службовців контори доніс на доктора Б. в гестапо. Фашисти хотіли отримати від нього відомості про

приховуваний капітал і цілий рік протримали в одиночній камері, піддаючи постійним допитам. Випадок дав йому в руки книжку – він сподівався, що це Гете або Гомер, а виявився посібник із шахів. Він був у відчаї, але потім став вчитися грати. «Неперевершені стратеги шахового мистецтва... як дорогі друзі, розділяли зі мною самотність ув'язнення», – признається доктор Б. оповідачу. Вивчивши всі партії напам'ять, він спробував грати проти самого себе: «Кожного разу, як одне моє шахове «я» терпіло поразку, воно негайно вимагало у іншого «я» реваншу». Таке «роздвоєння між чорним і білим «я»» перетворилося на «штучно створену шизофренію». Герой почав божеволіти. Як хворого гестапівці звільнили його і вислали з країни. На кораблі йому випала можливість вперше зіграти в шахи в реальності. Проте, коли доктор Б. грав з Чентовичем, ним знов оволоділа «шахова лихоманка»: він поведився так, ніби як і раніше знаходився в тюремній камері. Безумство було нав'язано йому ззовні і залишається з ним назавжди, як шрами від ран, завданих людській психіці фашизмом.

Саме про фашизм, про своє відношення до цього зла і пише Цвейг у «Шаховій новелі». Божевілля фашистських розправ робить божевільними людей, що випробували на собі владу фашизму. Війна прирікає на божевілля і все людство, змушене розділитися на чорне і біле «я» і грати проти самого себе.

І в белетризованих біографіях, і в психологічних новелах Цвейг віддає перевагу тону, що чужий сентиментальності хроніста, що висловлює факт за фактом. Історична хроніка або хроніка почуттів зумовлювала і особливий стиль прози Цвейга. Сам автор підкреслював, що його письменницьке уміння полягає в тому, щоб невпинно позбавлятися від баласту зайвих слів, у «постійному ущільненні й проясненні внутрішньої архітектури» твору.

Своєрідним підсумком цвейгівської новелістики став роман «Нетерпіння серця» (1939 р.). Лейтенант Антон Гофмільлер служить у маленькому австрійському містечку. Випадок приводить його до будинку Лайоша фон Кекешфальви, дочка якого – Едіт – багата, освічена, але тяжко хвора. Гофмільлер відчуває до неї співчуття і жалість, а дівчина приймає їх за любов. Пообіцявши одружитися з Едіт, хлопець раптово, без пояснень виїжджає з міста напередодні весілля. Можливо, його сумніви незабаром пройшли б, але «нетерпіння серця» Едіт примушує її сприйняти такий від'їзд як втечу. У відчаї вона кінчає життя самогубством. Це відбувається якраз напередодні Першої світової війни. Приголомшений, Гофмільлер відправляється на фронт. Але герою не судилося померти, йому випало більш важке покарання: він повинен набратися мужності і жити далі, пам'ятаючи, що його малодушне і сентиментальне співчуття, теж свого роду «нетерпіння серця, що поспішає скоріше позбутися обтяжливого відчуття, побачивши чуже нещастя», коштувало життя

прекрасній дівчині.

Засуджуючи чуже «нетерпіння серця», Цвейг не зміг уникнути його сам. Розлучившись із дорогою йому Європою, що гине в полум'ї фашизму, і вимушений з початком Другої світової війни переїхати до США, а потім до Бразилії, письменник (а з ним і його дружина) прийняв смертельну дозу снодійного.

У «Декларації» – своєрідному заповіті, написаному напередодні самогубства, – Цвейг спробував пояснити причини, що спонукали його до такого кроку. «Щоб у шістдесятирічному віці почати життя наново, потрібні особливі сили. А мої вже вичерпані довгими роками бездомних поневірянь. Тому я вважаю за краще своєчасно і гідно піти з життя, в якому вищим благом для мене були особиста свобода і розумова робота, що давала мені величезну радість. Я вітаю всіх моїх друзів. Можливо, вони побачать зорю після довгої ночі. Я, найбільш нетерплячий, йду раніше за них».

## ШВЕЙЦАРСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Як і в XIX столітті, особливості швейцарської літератури новітнього часу багато в чому визначаються поєднанням у межах однієї держави чотирьох культур: німецької, французької, італійської та ретороманської.

Хоча література кожного з мовних регіонів (окрім ретороманської) тісно пов'язана зі спорідненою за мовою літературою сусідньої країни, все ж таки можна відзначити і загальнонаціональну рису, типову для літератури Швейцарії в цілому, – інтерес до повсякденності, до побутових подробиць життя.

Але творчість Карла Шпітгелера (1845–1924) – одного з небагатьох швейцарських письменників, популярних у Європі на межі XIX–XX ст., була далекою від реалізму. В ній цілком у дусі неоромантизму антична міфологія перепліталася з грандіозними космічними образами. За поему «Олімпійська весна» (1900–1905 рр.) Шпітгелер першим з письменників альпійської республіки удостоївся Нобелівській премії в галузі літератури (1919 р.). Винятковою популярністю у читачів користувався психологічний роман Шпітгелера «Імаго» (1898 р.).

На кінець першого десятиріччя XX ст. на перший план у німецькомовній літературі Швейцарії вийшов Роберт Вальзер (1878–1956), значення якого за життя мало хто зміг оцінити (Вальзер був улюбленим письменником Ф. Кафки). Незалежність – ось головне надбання для героїв вальзерівських романів «Сім'я Таннер» (1906 р.) і «Помічник» (1908 р.). Усіма силами вони намагаються зберегти внутрішню свободу, відмовляючись від ролей, які їм нав'язує середовище.

Серед франкомовних письменників Швейцарії у ті ж роки

найпомітнішу роль відіграє Шарль Фердинанд Рамю (1878–1947). У його своєрідних творах інтерес до побуту селян поєднується з містицизмом і потягом до стилізації (романи «Царство злого духа», 1914 р.; «Великий страх у горах», 1926 р.).

У роки Першої світової війни нейтральна Швейцарія стає центром літератури експресіонізму: сюди переїхали численні німецькі журнали і видавництва. У Цюріху зароджується і авангардистський напрямок дадаїзм.

Після Другої світової війни нове покоління письменників похитнуло міф про «винятковість» Швейцарії. У своїх романах і п'єсах німецькомовні автори Макс Фріш і Фрідріх Дюрренматт у формі іноказання піднімали важливі філософські і соціальні питання того часу.

### **ФРІДРІХ ДЮРРЕНМАТТ (1921–1990)**

У житті Фрідріха Дюрренматта не було нічого незвичайного. Він народився недалеко від Берна в сім'ї протестантського священика. Згодом письменник, сміючись, говорив, що саме робота батька (увесь час когось відспівували, когось ховали) визначила часту присутність у його творах смерті. В Цюріхському університеті він вивчав філологію і філософію, слід цих занять помітний у його творчості. Дюрренматт був не тільки письменником, але і художником, більшість своїх книг він ілюстрував власними малюнками.

Слава прийшла до нього з п'єсою «Візит старої пані» (1956 р.). Незвичайне вривається тут на сцену з перших же картин. Занепале містечко Гюллен десь у Середній Європі. Кур'єрські потяги проносяться повз нього. Але одного разу сюди приїжджає стара пані – американська мільярдерка Клара Цаханасьян. Вона повертається до свого рідного міста, де колись з міркувань вельми зрозумілих (одружуватися з дочкою крамаря вигідніше, ніж з дочкою простого каменяра) було розтопано її кохання, а сама вона опинилась на панелі. Через рік у притулку померла її дитина. Протягом наступних сорока років, поки Клара Цаханасьян, удова банкіра, що отримала у спадщину мільярди, міняла чоловіків, місто Гюллен остаточно занепало.

Появу старої пані обставлено незвичайно. Разом із її незчислимими валізами до готелю приносять порожню труну. У багатолюдному почті поряд із чоловіками № 7 і № 9, що змінюють один одного, знаходяться двоє маленьких старих. Їх обличчя на диво спокійні, вони тримаються за руки і говорять одночасно. Але хто вони і навіщо потрібні старій пані? Усе натякає на якийсь прихований зміст, на приховані до часу наміри мільярдерки, хоча, як пояснює автор, вульгарна, але невловимо елегантна героїня п'єси є тільки те, що вона є, – найбагатша жінка світу. Саме її

гроші дають їй можливість діяти з абсолютною послідовністю. А хоче Клара Цаханассян, щоб за мільярд доларів був убитий чоловік, що колись спокусив її.

Дюрренматт вибудував дію, нестримну, як постріл, як несподівана ідея, що приголомшує і захоплює. Він надавав перевагу фабулі із зростаючою напругою, коли зав'язка подібна до стиснутої пружини, що готова розпрямитися. Тому у його п'єсах завжди багато подій, причому правдоподібність перемішана з неправдоподібністю, блазенське – з серйозним та похмурим. Будь-якої хвилини все здатне обернутися виявити інше обличчя.

На вимогу Клари Цаханассян убити крамаря Альфреда Ілла мер міста з глибокою гідністю відповідає під бурхливі овації гюлленців: «Ми поки ще живемо в Європі, і ми християни. Від імені мешканців Гюллена і в ім'я гуманізму я відкидаю вашу пропозицію...» Але Стара пані вимовляє ще два слова: «Я зачекаю».

Невдовзі в житті гюлленців починають відбуватися ледве помітні, але невідворотні зміни: один купив розкішні черевики, інший палить дорогу сигару... Ніхто поки не сумнівається в ухваленому рішенні охороняти Ілла. Але звідки тоді сама думка, що його потрібно охороняти? У готель Клари Цаханассян раз за разом приносять траурні вінки і всі чомусь відводять очі. Мешканці міста, нібито побоюючись зустрічі із хижакком, що втік із зоопарку, ходять тепер зі зброєю. Дія стрімко наближається до того, що вгадувалося із самого початку, – до вбивства Альфреда Ілла.

У п'єсі Дюрренматта діють у жодному разі не чудовиська, а, як наполягає автор у післямові, звичайні люди. У них живі високі пориви, правда, до того часу, поки добре розміркувавши не стає ясно, що вдячність не може замінити ні високого окладу, ні можливості дати освіту дітям. «Візит старої пані» – жорстокий фарс. Але автор радив грати свою п'єсу не «жорстоко, а з усією людяністю і неодмінно з гумором».

Як би не були виписані окремі персонажі, автора займала перш за все їх вражаюча одностайність. У маленькій крамничці Ілла на діжку підіймається старий учитель: «Я скажу вам одну річ, Ілл, одну дуже важливу річ... Вас уб'ють. Я знаю це із самого початку. І ви теж знаєте це давно, хоча жодна людина в Гюллени не хоче цьому вірити. Дуже велика спокуса, дуже безвихідна наша потреба... Але вже скоро, через які-небудь декілька годин я вже не знатиму про це нічого». І ось на зборах гюлленців саме вчитель, посилаючись на античних класиків, обґрунтовує необхідність убивства – не задля багатства, а щоб «правосуддя восторжествувало». Натовп городян тісно обступає Ілла, він падає на коліна. У присутності преси урочисто оголошується: Ілл помер від паралічу серця, не перенівши радості від того, що став причиною дарованого Кларою Цаханассян мільярда доларів. П'єса закінчується

виступом хору, але він не судить, як в античній трагедії, а вторує гюлленцям.

Фрідріх Дюрренматт написав кілька детективних романів: «Суддя та його кат» (1950–1951 рр.), «Підозра» (1953 р.), «Обіцянка» (1958 р.), «Правосуддя» (1985 р.) та ін. Але детективність якоюсь мірою властива всім його творам: у них раз у раз ведеться розслідування, робляться зусилля розплутати клубки нез'ясовних трагічних подій. Саме життя у сприйнятті письменника недостовірне – його рівна поверхня приховує злочини. Саме тому Дюрренматт конструє неймовірні ситуації, зриває з розіграваних подій одну оболонку за іншою, змушуючи своїх героїв ухвалювати вельми нетрафаретні рішення.

У п'єсі «Фізики» (1962 р.) перед глядачами божевільня, один із пацієнтів якої – учений Мебіус, що зумів розгадати головні таємниці природи. Початок майже детективний: інспектор поліції обстежує труп медичної сестри, тільки-но убитої іншим «милим хворим», фізиком-атомником, який вважає себе великим Ейнштейном. Як з'ясовується з розмови, таке ж вбивство нещодавно вчинив мешканець іншої кімнати – «Ісак Ньютон», який у глибині душі, однак, вважає, що він теж Альберт Ейнштейн. На початку другої дії – точне повторення баченого: інспектор поліції возиться з тілом нової жертви. Неймовірність ситуації іронічно підкреслена триразовим повтором і класичною відповідністю форми.

Комедія, а саме так Дюрренматт визначив жанр п'єси, написана з дотриманням усіх трьох правил класицистичної естетики: єдність місця (божевільня), єдність часу (все відбувається менше ніж за добу), єдність дії (інтрига стрімко розвивається в одному і тому ж заданому напрямі). Комічно неправдоподібна фігура в довгому сивому парика – «Ньютон» – їдко знущається з інспектора поліції, який не має права пред'являти позов «милим хворим». Але з'являється той, кому цар Соломон відкрив усі нерозгадані таємниці природи, – фізик Мебіус. Він востаннє бачиться зі своєю сім'єю, яку залишає назавжди. І репліка сина: «Я хочу стати фізиком» викликає вибух: «У жодному випадку. Викинь це з голови. Я... я тобі забороняю».

Третій випадок убивства в клініці разюче відрізняється за своїми мотивами від попередніх. «Ньютон» і «Ейнштейн», як виявляється в другому акті, – фізики-шпигуни, підслані до геніального Мебіуса розвідками своїх країн, і вони вбивають медсестер з потреби, пов'язаної з їх завданням. Мебіус у п'єсі поставлений перед спокусою: кохання сестри Моніки і можливість світової слави кличуть його повернутися до колишнього життя, тобто вийти з лікарні й віддати своє відкриття владі. Він вбиває Моніку, тому що відмовляється від цього шляху. Життя не доросло до великих відкриттів – вони будуть використані на шкоду людству. Учений проголошує вирок: «Обов'язок генія – залишатися невизнаним... Або ми залишимося в божевільні, або світ стане



божевільнею. Або ми зникнемо з пам'яті людства, або людство зникне з лица землі». Героїчне рішення! Але Дюрренматт сумнівається в доцільності високих вчинків у сучасному світі: довгі роки доктор Цанд, «стара пані» цієї п'єси, перезнімала папери Мебіуса, так що тепер його відкриття і доля світу в її руках...

Автор постійно провокує своїх читачів. Там, де, згідно зі звичайною логікою, можна чекати одного повороту подій, він пропонує інший, прямо протилежний. Плани, які виношують герої, руйнуються, розрахунки виявляються хибними. У книгах Дюрренматта величезну роль грає випадок, він утілює двозначність життя і дійсне обличчя персонажів.

Дюрренматт вважав, що сучасний світ може бути зображений на сцені лише у формі комедії, створював свої «моделі» цього світу – парадоксальні і в той же час правдиві: вони примушують задуматися над ненадійністю очевидного. У нього, як завжди буває в комедіях, усе засноване на помилках. Але свої комедії Дюрренматт називав трагічними, адже в них йдеться про щастя і безнадійність, про сенс і безглуздість людського існування.

## ЛІТЕРАТУРА ІСПАНІЇ ТА ІТАЛІЇ

### ІСПАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

XX століття – один з найдраматичніших і плідних періодів іспанської історії та історії іспанської культури. Країна вступала в нове століття під гарматну канонаду Іспано-американської війни 1898 р., що закінчилася для неї ганебною поразкою і втратою останньої заокеанської колонії – Куби. А залишала XX ст. під святковий феєрверк Барселонської олімпіади 1992 р. квітнучою, хоча й не позбавленою своїх внутрішніх проблем, «нормальною» державою. Але до того Іспанії довелося пережити і диктатуру генерала Прімо де Рівери (1923–1930 рр.), і падіння монархії (Альфонс XIII зрікся престолу в 1931 р.), і хаос часів Першої буржуазної республіки і Народного фронту (1936 р.), і кровопролитну громадянську війну 1936–1939 рр., розв'язану бригадним генералом Франсиско Франко Баамонде. Він переміг і на тридцять шість років став одноосібним правителем Іспанії, а за шість років до смерті оголосив про відновлення іспанської монархії і зведення на престол онука Альфонса XIII – Хуана Карлоса. Король Хуан Карлос I, що почав правити після смерті диктатора, зробив Іспанію конституційною монархією.

Як це вже траплялося у минулому, саме на останні роки Іспанської імперії припав золотий вік (цього разу другий) іспанської літератури, перерваний початком громадянської війни. Розквіт словесності на межі XIX–XX ст. пов'язаний із діяльністю письменників так званого

«покоління 1898 року»: прозаїків і драматургів Мігеля де Унамуно, Рамона Марії дель Вальє-Інклана (1869–1936), романіста Піо Барохи-і-Неси (1872–1956), драматурга Хасинто Бенаvente-і-Мартінеса (1866–1954), поетів Антоніо Мачадо і Хуана Рамона Хіменеса.

«Покоління 1898 року» – це не літературна школа, а ідейно-духовний рух, націлений на пізнання суті Іспанії, своєрідності її історії. Усіх представників «покоління» об'єднувало прагнення знайти вихід із загальнонаціональної кризи. Національна самокритика в їх свідомості була невіддільною від глибокої любові до рідної землі, а символічним осереддям цієї землі для них стала Кастилія – центральна область країни, навколо якої складалася Іспанська держава. Майже кожний з письменників межі століть створив свою (часто не одну!) книгу віршів, дорожніх нотаток, пейзажних замальовок і роздумів, народжених у мандрах по Кастилії.

Есе – найхарактерніший для «покоління» жанр. Одночасно в творчості Унамуно, Барохи, Вальє-Інклана складаються нові форми роману і драми. Мачадо і Хіменес, спираючись на досвід латиноамериканського модернізму, французького символізму й іспанського фольклору, виробляють свою поетичну мову, вільну від романтичних штампів і ходульної риторики.

Зусилля творців «покоління 1898 року» були підтримані прозаїками Рамоном Пересом де Айала (1880–1962) і Рамоном Гомесом де ла Серна (1888–1963), що увійшли до літератури в 10-х рр. ХХ ст., а потім – поетами «покоління 1927 року» та їх однодумцями – художником Сальвадором Далі, режисером Луїсом Бунюелем. У 20-х рр. культура Іспанії тісно пов'язана із західноєвропейськими авангардистськими напрямками – експресіонізмом і сюрреалізмом.

У перші два десятиріччя диктатури Франко іспанська література виглядає знекровленою. Єдині ознаки життя, що подаються словесністю тих років, – романи Каміло Хосе Сели (народився в 1916 р.). Перший з них – «Сім'я Паскуаля Дуарте» (1942 р.) – поклав початок так званому *тремендизму* (*исп.* *tremendo* – «жахливий»), найхарактернішій течії іспанської літератури 40–50-х рр. Письменники-тремендисти виходили з уявлення про одвічну самотність людини у світі, про смерть і насильство як невід'ємні складові людського існування.

Тремендистськими рисами відзначений і початковий етап творчості Мігеля Делібеса – найбільшого прозаїка сучасної Іспанії.

### **АНТОНІО МАЧАДО (1875–1939)**

Російські критики не раз – і не безпідставно – порівнювали Антоніо Мачадо з Олександром Блоком: обидва вони по-різному і різною мірою

були пов'язані з символізмом, обидва були «поетами шляху». Мотив дороги, образ людини-подорожнього, мандрівника, пілігрима постійно виникає у віршах Мачадо: «Я пройшов немало стежин і немало доріг зміряв...», «Йду, роздумуючи, по росяних луках...», «Між суворих скель йду зі своєю мрією...». Шлях самого поета проліг по скорботних, бідних полях рідної землі і привів до революції, до спроби злити свій голос з голосом народу, до жертвовної смерті: разом з республіканськими військами, що відступали під натиском франкістів, хворий, змучений довгою дорогою, Мачадо перетнув межу Франції (останні кілометри він йшов пішки) і незабаром помер у містечку Кольюр.

А почався земний шлях Антоніо Мачадо-і-Руїса в благословенному краї – Андалусії. Він народився в Севільї, столиці іспанського Півдня, у сім'ї спадкових інтелігентів: його дядько і батько – відомі філологи-фольклористи. Книгою, за якою Антоніо вчився читати, було зібрання іспанських романсів, укладене дядьком, Агустином Дураном. Любов до народної поезії Мачадо пронесе через усе життя: у ній, як і в творчості середньовічних поетів, у поезії Лопе де Веги, він знайде ідеальне поєднання простоти й виразності, стриманості й щирості. Коли майбутньому поету виповнилося вісім років, сім'я перебралася до Мадрида, і Антоніо віддали вчитися у Вільний інститут освіти. Ця школа, за задумом її творця, педагога-просвітителя Франсиско Хінера де лос Рюса, повинна була виховувати нове покоління іспанців – вільнодумних, позбавлених від забобонів, людей, що над усе ставили б розум як основу самопізнання і перетворення світу.

У 1899 р. Антоніо і його брат Мануель, також у майбутньому відомий поет і драматург, поїхали до Парижа, де Антоніо якийсь час працював редактором у видавництві «Гарньє». Потім, повернувшись до Іспанії, він опублікував свою першу поетичну збірку – «Самотності» (інший варіант перекладу – «Усамітнення», 1903 р.). У 1907 р. він доповнив книгу новими творами і випустив під назвою «Самотності, галереї та інші вірші».

Основна тема «Самотностей» – спроба воскресити у слові дитинство і юність, що пішли у минуле («пошуки втраченого часу», якщо скористатися назвою роману Марселя Пруста, високо цінованого Мачадо).

Спогади-осяяння перетворюються на сценки-сюжети, зупинені миті життя, що струмує монотонно, як вода у фонтані (ще один, разом з дорогою, наскрізний мотив «Самотностей»).

Крім фонтанів і зимових дощів на сторінках збірки 1907 р. з'являються й інші образи, пов'язані з мотивом води, – символічне море, кінець і початок життя, а також цілком конкретна річка Дуеро, що протікає на півночі Іспанії.

Як і Поль Верлен, рядки якого не раз цитуються в «Самотностях»,

Мачадо частіше за все згадує сумні осінньо-зимові сутінки й туманні квітневі ранки, зів'яле листя і поросле мохом каміння. Вечір – найближчий до його душі час.

Його замальовки площ і заповнених вулиць, садів і парків, осінніх полів і кружляючої каруселі – це «пейзажі душі», знаки, символи переживань поета. Причому зовнішній і внутрішній світи знаходяться в гармонійній рівновазі, жоден не поглинає іншого.

У 1907 р. Мачадо, отримавши місце викладача французької мови в школі, оселився в Сорії – невеликому містечку в Північній Кастилії.

П'ять років життя в Сорії, можливо, найважливіші в долі поета: тут він одружився зі світловолосою Леонор Іскьердо, тут створена книга «Поля Кастилії». Поховавши в 1912 р. померлу від туберкульозу кохану молоду дружину, Мачадо хотів покінчити життя самогубством; за власним визнанням, його врятував успіх «Полів Кастилії» що вийшли в тому ж році (розширене видання – 1917 р.). Мачадо відчув, що його поетичний голос – це голос нації, голос народу, що він сам собі не належить.

У центрі книги – поема «Земля Альваргонсалеса» (1912 р.), написана романсовим, епічним віршем. В її основі лежить народна легенда про двох жадібних і заздрісних братів, що убили батька-селянина заради спадку. Поему оточують вірші, що створюють образ «вічної», напівміфічної-напівісторичної Іспанії. Це – описова поезія у дусі доби Просвітництва, поезія гнівної повчальної думки. Береги Дуеро викликають тепер у Мачадо не захоплення («Яка хороша ти, Іспаніє!») – фінальні рядки вірша «Береги Дуеро» з «Самотностей»), а думки про прокляття, що спрадавна тяжіє над його рідною землею, про скорботну долю приниженої країни. З вершини гори споглядає Мачадо околиці Сорії: «безводні простори», що не знали посіву, голі й сірі скелі, пустки і рівнини, села, що обезлюділи, і покинуті заїжджі двори – ось сучасна Іспанія, що чваниться своїм героїчним минулим і що заскніла в своїх гріхах. «Кастилія, деспот учорашній, одягнена в дрантя / і нині вважає, що все, що чуже – непотріб». Але тут же, у вірші «Примарне завтра», виникає інша Іспанія – Іспанія майбутнього, в яке так хочеться вірити поету.

Мачадо стає епіком, дидактиком, сатириком, але залишається найбільшим ліричним поетом Іспанії. Ліричне «я» автора виражено у вірші «Портрет», що відкриває книгу. Мачадо вірить у Іспанію «різця і молотка», в ібера (ібери – стародавні народи, що населяли Іспанію) із замашною палицею в руці і в «суворого Бога свинцевого простору», але його особистим, людським ідеалом залишається Христос, що йде по водах.

«Поля Кастилії» – вершина поетичного мистецтва Мачадо, що використав у цьому циклі різні віршовані форми і розміри: від олександрійського до вільного вірша, від романсу до коплиці (чотиривірша).

Після смерті Леонор і виходу у світ «Полів Кастилії» Мачадо все рідше і все важче пише вірші. Але створене ним у 20-х рр. нітрохи не

поступається написаному раніше. У книзі «Нові пісні» (1924 р.; друге, розширене, видання – 1930 р.) крім філософських сонетів про життя і смерть, любов і втрату, присвячених Леонор, чимало віршів, написаних у дусі народної пісенної традиції, що великою мірою вплинули на поезію Ф. Гарсія Лорки та інших поетів «покоління 1927 року».

Починається громадянська війна. В Мадриді до Мачадо дійшла страшна звістка... У циклі з трьох віршів під назвою «Злочин був у Гранаді» з підзаголовком: «На смерть Федеріко Гарсія Лорки» він розповів усьому світові, що Лорка не пропав без вісті, як про те твердила франкістська пропаганда, що він не поліг від випадкової кулі, а був лиходійськи страчений боязкими і байдужими катами.

Фонтани і дороги Іспанії бережуть пам'ять і про Антоніо Мачадо-і-Руїса, поета, що пройшов по водах і що переміг час, хоча ніколи й не замислювався над цим.

### **ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКА (1898–1936)**

У декількох кілометрах від Гранади, в оливковому гаї на горбі, куди підіймається дорога, що йде з ущелини Віснар, недалеко від колодязя, що названий ще арабами Джерелом сліз, у братській могилі лежить тіло Федеріко Гарсія Лорки. Гарсія Лорка все життя готувався до зустрічі зі своєю смертю: вона повинна була відвести його кудись угору, в обитель Місяця. Саме там опиняється циган Амарго – герой «Поєми про канте хондо». Туди Місяць відводить і циганку в «Романсі про місяць», що відкриває найзнаменитішу книгу Лорки – «Циганський романсеро». Але смерть, що прийшла за поетом у будинок Росалесів, цілком благонадійного сімейства, що підтримувало франкістів (ось тому Лорка і шукав у ньому притулку), – ця смерть була чужою смертю, смертю, що не входить у порядок буття, насильницькою і безглуздою. Його розстріляли через два дні після арешту, у ніч на 19 серпня.

Народився Лорка в селищі Фуенте Вакерос (Пастуше Джерело), недалеко від Гранади. У Гранаді він учився в єзуїтській школі, а потім – в університеті, який так і не закінчив. У 1919 р. Лорка переїздить до Мадрида, де оселяється в Студентській резиденції – вищому навчальному закладі нового типу (це був і студентський гуртожиток, і місце для занять). Перебування там розтягнулося на роки. Лорка вже знав, що він – поет, що поезія – його головна справа. У 1921 р. виходить перша, ще позначена печаткою учнівства, поетична збірка Лорки – «Книга віршів», написаних у 1916–1920 рр.

Сам поет визначав пафос збірки як спробу утримати в пам'яті «палке дитинство». Ця спроба – єдина у Лорки: адже згадувати про дитинство – значить відділяти себе від дитинства, підкорятися перебігу часу, а саме

проти влади часу спрямована вся творчість гранадського поета. Про дитинство – чи своє, чи людства, світу – не треба згадувати, тому що воно в нас, із нами.

У поетичних збірках Лорки чимало фольклорних мотивів, розмірів, прийомів, таких як рефрен-приспів, варіювання однієї теми.

Проте це не просто наслідування фольклору. Поет усією істотою пов'язаний з тими, хто в своєму житті і в своїй пісні був позначений інтуїтивним розумінням єдності життя і смерті, хто виражав у слові й у музиці від початку закладене в людині, згубне для неї самої прагнення до втілення себе в іншому. Давні називали це прагнення еросом, християни – любов'ю, але й ті й інші постійно ставили поряд любов і смерть. У «Поемі про канте хондо» (початок роботи – 1921 р., опубліковано у 1931 р.) Лорка відтворює світ «глибинного» співу, особливого жанру андалусійського фольклору.

«Поема» – не зібрання окремих віршів і циклів, а завершене трагічне дійство (його фінал – смерть цигана Амарго). Події основної частини поеми розгортаються вночі, увечері або вдосвіта: «Починається / плач гітари. / Розбивається / чаша ранку». Місце дії – рівнина під низьким нічним небом, суха земля «бездонних ночей», магічний простір між трьома зачарованими містами – Гранадою, Кордовою і Севільєю. Кожному з них відведена своя роль: Севілья раниць, Кордова ховає, розлучена з морем Гранада б'є у дзвінкі дзвони.

«Циганський романсеро» (1928 р.) – так назвав Лорка книгу, що складається з 18 віршів, написаних романсовим віршем (чотиривірші, рядки яких зв'язані асонансною римою). Традиційному романсу властива сюжетна недомовленість (адже він – завжди частина цілого, відомого слухачу). «Пресьоса і вітер» (в основі цього вірша лежить міф про вітер – насильника і викрадача дівчат), подібно до багатьох інших «циганських романсів», будується на розгортанні зорових метафор (пергаментний місяць – бубон, хвилі – соснове віття).

Автор «Циганського романсеро» створює власний міф – про вільне місто-світ, населене людьми особливої породи, що підкоряється тільки заклику космічних стихій. Циганському світу в «Романсеро» протистоїть сучасна цивілізація з її нелюдними законами і життєвою прозою. Пряме зіткнення двох світів, що завершується загибеллю «циганського міста», стало темою знаменитого «Романсу про іспанську жандармерію».

Незабаром після виходу у світ «Циганського романсеро», що приніс Лорці всенародну популярність, він проводить більше року у Сполучених Штатах і на Кубі. До Іспанії він повертається з двома завершеними п'єсами – «Чудесна черевичниця» та «Коли мине п'ять років».

Ці п'єси, а також «Кохання дона Перлімпліна» та «Балаганчик дона Крістобаля», поставлені на початку 30-х рр., написані в традиціях вуличного лялькового театру (балагану) та італійської комедії масок.

Персонажі прибрані у строкатий ляльковий одяг, але виявляють здатність до істинного кохання.

У трагедії «Криваве весілля» (1932 р., поставлена у 1933 р.) Лорка знову звертається до тем і образів «Поєми про канте хондо» і «Циганського романсеро». У весільному ритуалі багатьох народів відображений вічний міф про боротьбу життя і смерті, Сонця і Місяця, чоловічого і жіночого начал буття. У «Кривавому весіллі» міф перенесений на землю Іспанії, у сучасність, відображену в газетній замітці про вбивство на сільському весіллі. У трагедії Лорки немає правих і винних, жертв і злочинців. Гинуть чоловіки (Наречений і Леонардо – викрадач Нареченої), їх оплакують жінки (Мати Нареченого і Наречена), символізуючі Землю, яка вічно вимагає жертв для продовження життя. «Криваве весілля» – перша драма із задуманої Лоркою трагічної трилогії про іспанську землю. Другою стала «Йерма» (1933–1934 рр., поставлена у 1934 р.) – «п'єса без фабули» про безплідну жінку. Задум третьої п'єси – «Руйнування Содому» – автор не встиг утілити в життя.

## ІТАЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

На межі ХІХ–ХХ століть, в епоху символізму, декадентства і стилю модерн, по всій Європі гриміло ім'я Габріеле Д'Аннунціо (1863–1938) – італійського поета, прозаїка, драматурга, що яскраво, красиво і доступно виразив захоплення всім екстравагантним, потойбічним, еротичним. Гімн витонченій насолоді (роман «Насолода», 1889 р.) переростав у нього в «Тріумф смерті» (роман 1894 р.), а смакування низьких інстинктів (розповідь «Вдова», 1902 р.) співіснувало з аристократизмом духу, що не виключав злочину (роман «Безневинний», 1892 р.).

Д'Аннунціо був прекрасним майстром малої форми. Його крихітні оповідання (збірка «Піскарські новели», 1902 р.) дуже різноманітні: тут і гумор, і похмурий натуралізм у зображенні життя бідних і убогих, і груба еротика, і гімн життєвим силам природи. У 10-х рр. у Парижі з гучним успіхом йдуть п'єси Д'Аннунціо. Він пише ритмізованою поетичною прозою («Леда без лебедя», 1913 р.), досягаючи неповторної досконалості в словесному зображенні краси матеріального світу.

Письменник мріяв про відродження минулої слави Італії, про героїчну зміну життя. Тому він оспівував війну, сам брав активну участь у Першій світовій війні, командує ланкою бомбардувальників, а в 1919 р. організував захоплення і приєднання до Італії хорватського міста Рієка. Недивно, що фашизм видався йому тим ідеалом, який оздоровить хвору націю. Але в той же час насильство фашистів, їх «поганий смак» відштовхували «аристократа духу і природи» Д'Аннунціо. Тоді Муссоліні «прив'язав» класика до режиму, оголосивши «офіційним поетом»

і призначивши у 1937 р. головою Італійської академії.

У пізній період творчості письменник повністю зосередився на власних переживаннях, на своїй долі, створивши ряд ліричних автобіографічних творів («Ноктюрн», 1921 р.; «Сотні і сотні сторінок таємної книги Д'Аннунціо, що намагається померти», 1935 р.).

Рух *футуризму* (лат. *futurum* – «майбутнє») на чолі з Філіппо Томмазо Марінетті теж знайшов свій політичний ідеал у фашизмі. Він приваблював культом «надлюдини», пафосом патріотизму, який доходив до прославлення війни, що було таке зрозуміле в Італії, століттями розрізненої і приниженої. Фашизм обіцяв щасливе майбутнє італійському народу у великій Італійській імперії. Прорив у майбутнє мислився як грандіозний акт художньої творчості, втіленої у життя. Але захоплення влади фашистами у 1922 р. і реальність їх диктатури стали карикатурою на ідеї, що ними пропагувалися.

Численні письменники і поети відійшли від офіційного «культурного» життя країни і зберегли вірність гуманістичним ідеалам. На цю частину італійської інтелігенції величезний вплив мав філософ Бенедетто Кроче (1866–1952) – ідеаліст, ліберал, володар дум, «світський Папа», що обґрунтовував у своїй естетиці свободу фантазії, яскраву образність, інтуїцію.

Молоде покоління у 20–30-х рр. йшло в «чисте мистецтво», у власний внутрішній світ і у фантазію, відсторонюючись від офіційного оптимізму. У прозі Массімо Бонтемпеллі (1878–1960) сформувався «магічний реалізм», що увійшов до моди лише після війни. У 1931 р. письменник сформулював його ознаки: політ фантазії, що звільняє від дійсності, неймовірність цілого при реальній конкретності деталей – вона дозволяє повірити в можливість незвичайного.

У поезії панував *герметизм* – стиль замкнений, зосереджений на зашифрованих образах. Вірші герметиків передають відчуття трагічної відокремленості від навколишнього світу. Цілісний світ розпався, є лише «фрагменти життя», тому фрагментарні і суб'єктивні вірші Джузеппе Унгаретті (1888–1970), Еудженіо Монтале (1896–1981), Умберто Саба (1883–1957).

Антифашистська література, народжена у лавах Опору, визначила стиль і тематику всієї італійської культури 40–50-х рр. Її прапором став *неореалізм*. Письменники прагнуть правди, простоти і ясності. Вони вірять у сили і здорову мораль людини-трудівника. У цей час величезну роль у житті Італії відіграє комуністична партія. Більшість великих літераторів віддали данину ідеям соціалізму і комунізму, бачивши в них протиотруту фашизмові.

Італійську комедію з її іскрометним блиском відродив Едуарді де Філіппе (справжнє прізвище Пассареллі, 1900–1984). Його п'єси та їх екранізації користувалися особливим успіхом у СРСР («Неаполь – місто



мільйонер», 1945 р.; «Філумена Мартуруано», 1947 р.; «Моя сім'я», 1956 р.; «Субота, неділя, понеділок», 1960 р.). Герої комедій де Філіппе – прості життєрадісні люди, які можуть постояти і за себе, і за суспільну справедливість.

Традиції італійської народної казки по-новому продовжив Джані Родарі (1920–1980), використовуючи прийоми сатири при зображенні світу багатіїв і нероб («Пригоди Чиполліно», 1951 р.).

Неореалізм невдовзі себе вичерпав, у 60-х рр. йому на зміну прийшла нова хвиля авангарду і, одночасно, поглиблена соціально-психологічна проза. У дивних романах-притчах Італо Кальвіно (1923–1985) багато казковості, гротеску, алегорій. То дві половинки розітнутої зверху донизу людини ведуть самостійне життя, то малолітній барон через образу на батька видирається на дерево, де й проводить решту свого життя, перестрибуючи з гілки на гілку (трилогія «Наші предки», 1952–1959 рр.)... Кальвіно переконаний, що «сучасна людина роздвоєна, понівечена, неповноцінна, ворожа самій собі» і при цьому стандартна, звичайна. Письменник мріє про повернення до цілісності та ясності, про набуття людиною своєї неповторної особистості. Інтелектуальні «ігри» в кінці ХХ ст. продовжив Умберто Еко, шукаючи сучасні значення в культурі минулих епох. Поєднавши, здавалося б, непокдануване, він зробив бестселером «учені» філософські матерії.

## ЛІТЕРАТУРА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ

На світанку ХХ століття Британська імперія була однією з наймогутніших держав на землі: її політика багато в чому визначала долі всього людства. У кінці століття, після двох світових воєн і занепаду колоніальної системи, англійці стали говорити про свою батьківщину: «Це стара країна». Так називається роман популярного письменника Джона Бойнтона Прістлі (1894–1984), що з'явився в 1967 р. Його книгу сприйняли як знак часу.

Історичні зміни, які знаменувало собою ХХ століття, ніде не викликали такої наполегливої протидії, як у Великій Британії. Прихильність англійців до традиції – ні в якому разі не міф. Література продемонструвала це дуже наочно.

Коли всюди на Заході голосно заявляв про себе літературний авангард, на англійському ґрунті він приживався дуже погано – і головним чином стараннями тих, для кого цей ґрунт не був у точному значенні слова рідним: ірландця Джеймса Джойса й американця Томаса Стернза Еліота. Причому для них обох бунт проти засклістості і ламання застарілої художньої мови – а цим неодмінно займається мистецтво авангарду – стали тільки коротким епізодом письменницької молодості.

Еліот у результаті зробився найбільш переконаним прихильником і пропагандистом традиції, хоча розумів її по-своєму. Традиція для нього – це якийсь духовний і естетичний запас, що накопичений протягом століть, і від створеного літературними попередниками не вільний жоден новатор, яким би зухвалим руйнівником кумирів він себе не вважав.

А Джойс із самого початку творчого шляху бачив своє покликання в тому, щоб, повністю перетворивши систему форм і способів оповіді, створити всеосяжне епічне полотно – портрет сучасної епохи. Письменник бився над цим завданням десятки років і, як йому здавалося, зазнав поразки. Проте вона величніша за багато окремих перемог, тому що ціль, яку поставив перед собою Джойс, – грандіозна. У нього були численні учні, не у всьому з ним згодні, але усвідомлюючи, що їм необхідна його школа. І ніхто з них не сприймав Джойса як письменника, що бунтує проти соціальних встановлень і духовних запитів епохи. Він не був авангардистом ні за обраною позицією, ні за сутністю свого обдарування.

Проте саме Джойс і ще кілька письменників, наділені такою ж пристрасною до сміливого літературного експерименту, – перш за все Вірджинія Вулф і Олдос Хакслі, що починали у 20-ті рр., – зробили реальністю новий напрямок у мистецтві. Із часом він стане називатися *модернізмом*. Його характерна особливість – пошуки художньої мови, яка достовірно передавала б дух часу і самовідчуття людини в світі ХХ століття. У тому світі, де особистість безпорадна перед соціальними катастрофами, загублена серед жорстокого хаосу буденності, змушена підкорятися законам загальної стандартизації і механічним ритмам життя.

Модернізм тяжів до підкресленої художньої умовності, до гри й іронії, з якою автор спостерігав і за власними спробами наперекір потворній дійсності створити щось цілісне й прекрасне. Такий письменник уже не вірив у якісь універсальні й безумовні істини, вважаючи, що істина завжди суб'єктивна і неповна. А художники старого, реалістичного гарту здавалися йому тими, хто безнадійно відстав від духу часу.

Перелік головних дійових осіб в історії модернізму прикрашають ірландські й англійські імена, але в самій Великій Британії цей напрямок так і не став особливо впливовим. І після Першої світової війни, і після Другої британські письменники в більшості своїй зберегли вірність традиції, яка дорожить точністю зображення звичаїв і понять людей того або іншого соціального кола, і всі так само добивалися наочності, виразності створюваних ними картин соціального життя.

Були серед них переконані консерватори, як Джон Голсуорсі або Сомерсет Моєм. Вони немов не помітили, що сучасність поставила під сумнів можливість соціального роману і роману, який описує звичаї, що процвітав за часів Чарльза Діккенса та Вільяма Теккерея.

Були й романісти, які довели, що можна, не винаходячи принципово нових жанрів або форм, у межах традиційної художньої системи, виразити

новий світогляд, який народжувався і міцнів у міру того, як, переживаючи потрясіння, загальні для всього людського роду, Англія поступово перетворювалася на «стару країну». Івлін Во, Грем Грін, Вільям Голдінг – всі ці письменники, що своєю творчістю позначили магістральний шлях англійської літератури, починаючи з середини ХХ століття і до останніх років, були спадкоємцями традиції, тісно співвіднесеної з мистецтвом реалізму, а не її руйнівниками.

У середині 50-х рр., коли дещо пригасла ворожнеча «холодної війни» (а для Великої Британії вона означала, крім усього іншого, час масового конформізму і загального знеособлення), яскравою кометою промайнули на британському літературному небосхилі кілька талановитих дебютантів – «сердиті молоді люди».

Це – Кінгслі Вільям Еміс, Джон Вейн, Джон Осборн. У той час у них дійсно переважали настрої неприйняття лицемірної моралі, що суспільство, скуте страхом перед будь-якими змінами, нав'язує всім і кожному. Герой, типовий для романів і п'єс «сердитих молодих людей», кидав блискавки обурення на своє оточення, що складається суцільно з боягузів або пройдисвітів, і на саму дійсність, де дороги відкриті тільки для законослухняних. Але, побунтувавши, цей герой швидко переконався, що англійський соціальний устрій для нього все ж таки найбільш відповідний. А письменники, що виразили його настрої, залишилися переконаними прихильниками традиційної стилістики і жанрів, що мають в англійській літературі довгу історію. Не завершена вона і на початку третього тисячоліття.

### **РЕДЬЯРД КІПЛІНГ (1865–1936)**

Джозеф Редьярд Кіплінг народився в Індії, в Бомбеї: його батько викладав там у художньому училищі. Хлопчик ріс під опікою слуг-індійців і на хінді почав говорити раніше, ніж англійською. Хоча значна частина його життя пройшла в Англії і в Америці, він завжди відчував себе не стільки англійцем, скільки англоіндійцем – а це була абсолютно особлива категорія людей. Зберігаючи живий зв'язок з Англією, своєю рідною країною вони вважали все ж таки Індію, добре її знали і по-особливому любили і саму країну, і її народи, не забуваючи, однак, що вони – посланці більш високої цивілізації. Такий погляд на населення англійських колоній – розуміючий, уважний, навіть поважний, але все ж таки звисока – Кіплінг збереже назавжди, і він багато визначить у його творчості.

Коли хлопчик трохи підріс, його відправили до Англії, де він жив у чужих людей, як сам потім говорив – «у будинку відчаю». У своїй сім'ї він був пешеним улюбленцем, а тут його намагалися виховувати за допомогою суворості й принизливих покарань. На нервовому ґрунті

у Редьярда став швидко погіршуватися зір. Душевний досвід несвободи й приниження не забувся: «будинок відчаю» Кіплінг потім опише в оповіданні «Ме-е, Паршива вівця...» (1888 р.).

Здобувши освіту (грунтовну, але не блискучу), Кіплінг повернувся до Індії. Там у «Цивільній і військовій газеті», яка виходила в місті Лахор, з'являються його статті й оповідання (найпершим було оповідання «Брама Ста Смутків», 1884 р.). Ці оповідання пізніше склали основу збірок «Прості розповіді з пагорбів» (1887 р.), «Віллі-Вінки», «Під деодарами», «Трое солдат» (усі три – 1888 р.).

Для англійської літератури оповідання Кіплінга явили собою новий, незвичний жанр. Незвичайною була перш за все їх стислість: газетні шпальта не дозволяли розгорнутися. Але цю зовнішню обставину Кіплінг перетворив на художній прийом; у його прозі кожне слово на виду, майже як у віршах. Англійська література (на відміну від американської і французької) до такого не звикла: «Кіплінг... схопив холодну, ясну жорстокість французького оповідання... Розповіді ці ніби уколи: і швидко, і дуже боляче», – писав Г. К. Честертон. Мова Кіплінга була наближена до повсякденної мови англоіндійців, зокрема рясніла запозиченнями з індійських мов (завдяки чому багато з них згодом укорінилися і в літературній англійській). Нарешті, сюжети свої Кіплінг будував на матеріалі, який для літератури теж був новий, хоча його першим читачам чудово знайомий, – на описах життя колоніальних урядовців. Поки популярність Кіплінга не вийшла за межі Індії, це сприймалося як реалізм, причому іноді шокуючо грубий і жорсткий. Але коли письменником зацікавилася й англійська публіка, побутове тло його оповідань відразу перетворилося на екзотику, а події й персонажі здавалися сповитими романтичним серпанком.

У поезії Кіплінг дебютував ще раніше, ніж у прозі: його збірка «Шкільна лірика» вийшла в 1881 р., коли автору було всього шістнадцять. Поетичної зрілості він досяг теж рано – уже до середини 80-х рр. Про це свідчать збірки «Службові пісеньки» (1886 р.) і «Балади казарми» (1892 р.). Його поетичний стиль дуже своєрідний: цей визнаний класик стоїть окремо в класичній англійській поезії. Ні мова, ні ритм, ні герої його віршів, здається, не звертають жодної уваги на традиції.

Мова класичної англійської поезії (як і російської) зберігає багато застарілих слів і зворотів і у такий спосіб відособлена від прозової мови. Кіплінг пише не просто «прозовою» мовою, але часто мовою навмисне неправильною. Його улюблений прийом – вести оповідь не від своєї особи, а від імені персонажа: солдата, колоніального урядовця, моряка. А вони говорять безграмотно – перебріхуючи погано знайомі слова, вживаючи просторічні й діалектні форми і професійні вирази.

Кіплінг хотів, щоб вірші звучали як справжня мова персонажів. А в якому жанрі солдат або матрос можуть природно говорити віршами?

Звичайно, в пісні. Тому ритми багатьох віршів ніби диктують мелодію, наприклад, маршову.

Той же Честертон писав: «У кінці минулого (тобто ХІХ. – І. П.) століття все тільки й твердили, що мистецтво повинне бути вільним від проповідей і догм, бо сутність його і мета – майстерність як така. Всі чекали і ждали блискучих п'єс і блискучих оповідань і дочекалися їх від двох проповідників. Найкращі оповідання написав проповідник імперії, найкращі п'єси – проповідник соціалізму. Усі шедеври потьмяніли перед відходами проповіді». Кіплінг і насправді був проповідником, але проповідував він ні в якому разі не тільки імперіалізм. Він намагався навчити своїх сучасників жити гідно – навіть якщо не віриш у те, що за кожний вчинок, злий або добрий, віддячиться на небесах, Кіплінг на місце Божих заповідей поставив ідею Закону. Його герої усвідомлюють і захищають закони своєї країни, свого полку, своєї «зграї» (іноді і в буквальному розумінні, як в оповіданнях про Мауглі).

Закон існує для тих, у кого є спільна Справа, і це – друга найважливіша цінність для Кіплінга. В одному з кращих своїх віршів – «Томлінсон» – він із знущенням описує замогильну долю людини, у якої в житті не було Справи. До раю її не пускають. Але і біля пекельних брам повторюється те ж саме.

Кінець-кінцем сатана, жаліючи, відправляє його на землю. Людина без Справи – не людина.

А Справою англійця Кіплінг вважав Імперію. Але ті, хто вважає його звичайним шовіністом, помиляються. По-перше, Імперія для нього означала служіння скореним народам, тобто обов'язок, а не привілей. А по-друге, у Кіплінга немає й сліду неповаги до тих народів, які чинили опір британській владі: він розумів, що у них своя «згряя», і якщо вони чинять згідно з її Законом, то вони – хороші люди, гідні пошани. Тому що дві речі на світі – Кохання і Війна – давніші й вищі за будь-який Закон.

Довгий час Кіплінг залишався майстром малої форми: читачі цінували його оповідання і вірші, але не романи – вони йому не давалися. І лише у 1900 р. вийшов «Ким» – річ, яку багато хто визнає шедевром письменника і кращою книгою про Індію взагалі. У цьому романі пригодницька інтрига дивним чином поєднується з філософською глибиною, а яскраві картини індійського життя – з психологічною чіткістю. Його герої – буддистський чернець і хлопчик-сирота, син англійського солдата, – одночасно і причетні до Індії (буддизм – релігія індійського походження, а хлопчисько виріс безпритульником в індійському місті і відчуває себе в цій країні як риба у воді), і відокремлені від неї. Їх очима і бачить читач усе різнобарв'я мов, релігій, народів і звичаїв цієї великої і прекрасної країни.

Кіплінг досяг вершин слави на межі століть: вона вже проходила,

коли в 1907 р. письменник отримав Нобелівську премію. А після Першої світової війни його творчість стала сприйматися в Англії тільки як настирлива й брехлива пропаганда. У Росії Кіплінгу пощастило більше, – щоправда, тут його знали головним чином як поета і дитячого письменника. У наші дні, проте, і в англomовних країнах він стає визнаним класиком, – імовірно, світ знову потребує мужності і честі, співцем яких він був.

«Це не мій твір. Мій приятель метис Габрал Міскітта розказав мені про все це в час між заходом місяця і ранком, за шість тижнів до своєї смерті, а я тільки записував його відповіді на мої питання».

Уже перші рядки оповідання «Брама Ста Смутків», яким Кіплінг дебютував як прозаїк, одночасно створюють враження і граничної достовірності («...записував його відповіді на мої питання» – у цій фразі так і видно репортера, тим більше що оповідання вперше з'явилося в газеті, де Кіплінг опублікував чимало справжніх інтерв'ю), і романтики (таке забарвлення вносять слова «між заходом місяця і ранком»). Поєднання цих, здавалося б, непоміжуваних елементів – найхарактерніша прикмета Кіплінга.

Сюжету в оповіданні немає – він є монологом наркомана. «Брама Ста Смутків» – назва кубла, куди він ходить палити своє «чорне куриво», тобто опіум. «...У мене було щось подібне до дружини. Тепер її немає в живих. Люди говорили, що я її звів в могилу тим, що вподобав чорне куриво. Може, й справді звів, але це було так давно, що вже втратило будь-яке значення». З плутаної оповіді, де мовець постійно повторює одне і те ж, забуваючи, про що тільки-но говорив, де постійно звучать слова «це не має значення», виникає страшна картина особистості, що розпадається. Але цей жах відчувається за текстом: тон самого оповідання цілком спокійний, але спустошено-байдужий. Оповідач (він же головний персонаж) майже втратив і пам'ять про минуле, і здатність відчувати будь-що – навіть близькість власної смерті не викликає у нього ніяких емоцій: «Мені хотілося б померти... на чистій, прохолодній рогожі, з люлькою доброго курива в зубах... А потім... Втім, це не має значення. Ніщо не має для мене великого значення... Хотілося б тільки, щоб Цин Лін (власник кубла. – І. П.) не підмішував висівок до чорного курива».

Багато оповідань Кіплінга, подібно до «Брами Ста Смутків», ніби на наших очах народжуються з нарису. Екзотичний матеріал подано не як цікаву чудасію, а як природний (для автора, а тим самим і для читача) побут, на тлі якого виступають герої. Але від нарисів оповідання Кіплінга відрізняються емоційним напруженням, хоча й захованим «углиб», – саме задля нього, а не задля екзотики, вони й написані. Ця емоційна напруженість не в останню чергу досягається загостреним лаконізмом. Тут позначився досвід Кіплінга-поета: адже у віршованому рядку кожний склад на обліку.

Кіплінга знають усі, – правда, часто тільки в одній якості: як дитячого письменника. Кожна дитина дізнається спершу про допитливе Слоненя, потім про відважного мангуста Ріккі-Тіккі-Таві і «Жабеня»-Мауглі. Перші дві казки – зі збірки, заголовок якої можна перекласти як «Історії просто так» або «Такі ось історії». А про Мауглі Кіплінг писав у двох випусках «Книги джунглів» (1894–1895 рр.). Разом з оповіданнями до цих книг входили й вірші. Деякі з них теж відомі майже всім: «На далекій Амазонці...».

Дитяча література не була для Кіплінга головною справою, не була й випадковою. У книзі для дітей можна багато про що говорити прямо і детальніше, ніж у будь-якій іншій. Наприклад, оповідання про Мауглі містить, мабуть, найдокладніший опис того, якою, на думку Кіплінга, має бути справжня людина. І дитячі книги не випадково належать до числа кращих творів письменника: з дітьми він говорив всерйоз, говорив про те, у що вірив і про що думав. І при цьому умів бути веселим і цікавим.

### **ДЖОН ГОЛСУОРСІ (1867–1933)**

Для англійського читача «Сага про Форсайтів» Джона Голсуорсі – приблизно те ж, що для російського – «Війна і мир» Льва Толстого. Сам Голсуорсі вважав «Сагу» своїм «паспортом до берегів вічності, наскільки б не було важко його візувати».

Джон Голсуорсі народився у час розквіту вікторіанської епохи, в одній з тих багатих буржуазних сімей, які були основою цієї епохи, пронизаної духом власництва. Закінчивши Оксфордський університет, він отримав диплом юриста, але адвокатська діяльність його не приваблювала. Подією, що визначила подальше життя Голсуорсі, виявилось знайомство в 1895 р. з дружиною кузена, майора Артура Голсуорсі, – Адою Купер, що незабаром стала йому близькою людиною, а через десять років – дружиною. Саме Ада навела його на думку про літературу.

Вже у перших зрілих творах Голсуорсі, романах «Вілла Рубейн» (1900 р.) і «Острів фарисеїв» (1904 р.), виявляється його схильність досліджувати прагнення буржуа абсолютно все оцінювати з погляду вигоди або невигоди. При цьому мораль власництва неминуче вступає в суперечність і з мистецтвом, і з людяністю.

Прізвище Форсайт вперше з'явилося у Голсуорсі в 1901 р. в оповіданні «Порятунок Форсайта» (збірка оповідань «Людина з Девона»). Його головний герой Суїзін Форсайт, уже перед смертю, усвідомлює, що він понівечив власну долю, коли пішов за своїм оточенням і пожертвував коханням. У тому ж році письменник працював над п'єсою «Цивілізовані», що розкриває сімейну драму Джорджа Форсайта, від якого, кидаючи налагоджене комфортне життя, йде дружина, що його не кохає.

Пізніше обидва ці мотиви зустрілися в романі «Власник» (1906 р.) – книзі, що стала наріжним каменем «Саги про Форсайтів», яку Голсуорсі писав з великою перервою аж до 1928 р.

Головна риса Форсайтів – те, що вони чіпляються за будь-який вид власності, «чи будуть це дружини, будинки, гроші, репутація», непомітно перетворюючись на її рабів. Уособлення «форсайтизму» в романі – Сомс Форсайт, «ватажок головного загону великої армії Форсайтів», навіть у їх середовищі отримав прізвисько Власник. Уміння відчувати красу поєднується у нього з неодмінним бажанням володіти нею – таке його відношення і до зібраної ним колекції витворів мистецтва, і до дружини Ірен.

Відштовхуючись від особистих і сімейних обставин, Голсуорсі описує кохання як трикутник, що складають Сомс Форсайт, його дружина Ірен і архітектор Босіні, який буде для них заміський будинок. Між архітектором, безкорисливим служителем мистецтва, та Ірен, що не кохає свого чоловіка, спалахує кохання. Ірен намагається стримувати почуття, поважаючи таїнство шлюбу, але все ж таки йде до Босіні. Роман закінчується трагічно: Босіні гине, Ірен змушена повернутися у дім чоловіка, а він, не зважаючи на уявну перемогу, усвідомлює свою поразку.

Різноманітні й показані Голсуорсі вияви «форсайтизму», і відхилення від нього. Сенсом існування Джеймса Форсайта стає «заощадження грошей для дітей». Його брат-близнюк Суїзін, навпаки, не відкидає життєвих радощів, оскільки більшою мірою зберіг у собі «дух предків». Тімоті боїться життя до такого ступеня, що нікуди не виходить із будинку. Особливе місце в галереї сімейних портретів посідає старий Джоліон – не зовсім звичайний Форсайт. Йому також властиві поклоніння перед власністю, прагнення до помірності й самозбереження. Але нерідко старий Джоліон сумнівається в безумовності та непорушності форсайтівських принципів: «А може, він дійсно надто беріг себе?». Старий Джоліон зберіг «молодість і свіжість серця», йому властива «тверда воля» і «хвилинні пориви ніжності й філософських роздумів». Саме тому він здатний переступити через закони «форсайтизму»: допомагати Ірен, пробачити синові, що через кохання й пішов на розрив із суспільством.

Прототипом молодого Джоліона, який називає себе «напівкровкою», умовно можна вважати самого автора. Цей буржуа професійно займається живописом, уміє бачити вади суспільства і своєї сім'ї, але засуджує тільки крайні їх вияви і не схильний бунтувати проти них, оскільки «Форсайти... це посередники, комерсанти, стовпи суспільства, наріжний камінь нашого життя з його умовностями». Саме молодий Джоліон на прохання батька допомагає Ірен після загибелі Босіні, і саме він у подальших книгах «Саги» стає для неї опорою в житті. Своєрідне протистояння «форсайтизму» демонструє дочка молодого Джоліона Джун, що допомагає «невизнаним геніям».



Романи, написані після «Власника», розвивають тему «форсайтизму». У «Садибі» (1907 р.) показано сім'ю поміщиків Пендайсів, глава якої має право пригнічувати волю інших людей, «замінюючи їх індивідуалістичні схильності власними смаками, намірами, уявленнями». Цю властивість Голсуорсі уїдлимо називає «пендайситом» (в англійській мові воно подібне за звучанням до «апендициту»). У романі «Патрицій» (1911 р.) розказується про важкий вибір між загальноприйнятими умовностями і коханням, який постає перед політиком-аристократом.

У 1918 р., як пізніше напише сам Голсуорсі, він «раптом усвідомив, що може піти далі з... Форсайтами і розказати їх історію ще у двох романах із зв'язкою між ними». У результаті з'явилася серія з трьох романів – «Власник», «У зашморгу» (1920 р.) і «Здається в аренду» (1921 р.), сполучених між собою короткими замальовками-інтерлюдіями – «Останнє літо Форсайта» (1918 р.) і «Пробудження» (1920 р.). Ця серія отримала назву «Сага про Форсайтів».

Часовий розрив між дією романів «Власник» і «У зашморгу» – 12 років, події в другому романі відбуваються на межі ХІХ–ХХ ст., наприкінці вікторіанської епохи, що, на думку Голсуорсі, канонізувала фарисейство. Покоління старого Джоліона і Джеймса поступається місцем поколінню молодого Джоліона і Сомса, які ще у «Власнику» намітили дві «лінії» життя: подолання «форсайтизму» і наполегливу відданість йому. «Ми всі володіємо своїм добром, але живими людьми... брр!» – такими словами позначає молодий Джоліон різницю між собою і Сомсом. Сомс намагається повернути свою «власність» – Ірен, яка живе сама, але не розлучена з чоловіком, а Джоліон – подолати у собі форсайтівський інстинкт: «Нехай я буду для неї опорою... але ніколи, ніколи не кліткою!». Врешті Ірен стає дружиною молодого Джоліона, а Сомс у другому шлюбі знаходить «її – його власність!» – дочку.

Дія роману «Здається в аренду» розгортається після Першої світової війни, коли на сцену виступає третє покоління Форсайтів. Флер, дочка Сомса, і Джон, син молодого Джоліона й Ірен, закохуються один в одного, але родинна ворожнеча заважає їх відносинам. Борючись за своє почуття, Флер із крайнім егоїзмом намагається у будь-який спосіб «заволодіти» Джоном, а Джон, чуйний до реакції оточуючих, розуміє, що «вона з'явилася з іншого табору» і «хай мертва та стара трагедія власництва... але мертві речі таять у собі отруту, поки час їх не зруйнує». У результаті Флер виходить заміж за потомственного аристократа Майкла Монта, проте як і раніше прагне до Джона, що постійно від неї вислизає. Про це Голсуорсі розказує в другій частині форсайтської хроніки, що отримала назву «Сучасна комедія». До неї увійшли романи «Біла мавпа» (1924 р.), «Срібна ложка» (1926 р.) і «Лебедина пісня» (1928 р.), сполучені інтерлюдіями «Ідилія» та «Зустрічі» (обидві 1927 р.).

Врешті-решт Флер, як і її батько стосовно Ірен, здобуває перемогу,

що обертається на поразку, і втрачає Джона назавжди. Історію цієї пристрасті письменник називає «лебединою піснею старого форсайтизму». Сподіваючись на краще майбутнє, Голсуорсі закінчує форсайтські хроніки філософськими роздумами Майкла Монта про «велику іронію і зміну форм», про «роботу Вічного Начала», що рухає весь світ, у якому неможливо нічого привласнити собі назавжди.

У трилогії «Сучасна комедія» (1924–1928 рр.) життя Англії представлено ширше, ніж у «Сазі про Форсайтів». Голсуорсі стурбований ненадійністю епохи, що настає: економіка нестабільна, загострюються соціальні конфлікти, розхитуються моральні засади, дрібніє мистецтво. Життя, сповнене суєти, відсутність якихось міцних його підвалин – такі декорації «сучасної комедії», символом якої виступає китайська картина, що висить у будинку Флер і належала раніше двоюрідному брату Сомса, «жартівнику» Джорджу Форсайту. На ній зображено мавпу, яка тримає в лапі вичавлений помаранч і сумно дивиться на розкидані навколо шкірки. Тепер Сомс, людина вікторіанської епохи, що вірить в англійський здоровий глузд і необхідність чесно вести свої справи, виглядає мало не позитивним героєм, свого роду постійною величиною в безперервно мінливому аморфному світі.

Із надією і симпатією Голсуорсі зображує і деяких людей наступного покоління. Представник збіднілої аристократії Майкл Монт, чоловік Флер, займається політикою, намагається провести через парламент корисні, з його точки зору, проекти, допомагає злидарям. Володіючи величезним капіталом Джон Форсайт, вирішує зайнятися сільським господарством, вбачаючи в цьому користь для економіки країни.

### **АРТУР КОНАН ДОЙЛ (1859–1930)**

Коли в сім'ї Чарльза і Мері Дойл, вихідців з Ірландії, що жили в Единбурзі – столиці Шотландії, народився спадкоємець, і батьки, й численна рідня мали всі підстави припускати, що новонародженого хлопчика чекає дорога живописця. Бо і дід, і батько, і дядьки Артура Ігнатіуса Конан Дойла (так нарекли немовля на честь двоюрідного діда, паризького критика і видавця Мішеля Конана) були художниками. Згодом Артур Конан Дойл (до речі, Конан – це ім'я, а не частина прізвища) дійсно чудово малював, але живописцем не став. Він віддав перевагу перу літератора.

За наполяганням батьків Артур закінчив єзуїтський коледж Стоніхерст, відучився рік в Австрії і вступив на медичний факультет Единбурзького університету. Через три роки, у вересні 1879 р., журнал «Чемберс» надрукував його перше оповідання «Таємниця Сесасської долини». У 1881 р. Артур отримав диплом бакалавра медицини і магістра

хірургії. До 1882 р. він служив хірургом на борту кількох суден, після чого залишив море і відкрив практику в приморському містечку Саутсі. Пацієнтів у доктора було небагато, і він замислив написати що-небудь у дусі таємничих історій Едгара По або «Детектива Лекока» французького письменника Еміля Габорію. Значно пізніше критики, досліджуючи коріння детективної літератури, саме цих авторів назвуть родоначальниками жанру. Але все ж таки його справжній творець – Артур Конан Дойл.

У квітні 1886 р. він закінчив повість «Етюд у багрових тонах» – першу історію, де ми зустрічаємося з Шерлоком Холмсом і доктором Джоном Ватсоном. «Етюд» побачив світ, але помітного читацького успіху не мав.

Через три роки американо-англійський «Місячник Ліппінкотта» замовив Дойлу ще одну історію про Шерлока Холмса, і в 1890 р. читачі прочитали повість «Знак чотирьох». Потім Дойл, що все ще розривається між покликанням письменника і кар'єрою лікаря, виїжджає до Відня вивчати офтальмологію. Повернувшись до Лондона, він відкриває практику, але до свіжоспеченого окуліста не надто поспішають пацієнти. Він продовжує писати і несподівано знаходить нову літературну форму: серію оповідань з одним головним персонажем.

Так у журналі «Стренд» (цьому виданню протягом сорока років Артур Конан Дойл віддавав усі подальші історії про Холмса) з'явилися «Пригоди Шерлока Холмса», що зробили їх автора знаменитим.

У всіх оповіданнях про великого сищика присутні спільні композиційні елементи. У 1925 р. літературознавець Віктор Шкловський проаналізував твори Конан Дойла і вивів універсальну схему їх будови, яка дає наочне уявлення про те, що ж таке класичний шерлокхолмсівський сюжет:

1. Холмс і доктор Ватсон згадують про колишні справи, про розгадані злочини. Це, по суті, увертюра, що настроює читача, занурюючи його в стан очікування.

2. Поява клієнта, що повідомляє про таємничу подію (вбивство, викрадення і т. д.).

3. Ділова частина оповідання – розслідування. Шерлок Холмс збирає докази і натяки.

4. Ватсон дає доказам невірне тлумачення. У нього тут подвійна функція: повести читача по помилковому сліду і підготувати «звеличення» великого детектива, що проникає у свята святих – таємницю.

5. Розслідування на місці злочину. Злочинець. Докази на місці (псевдозлочин, псевдодокази).

6. Казенний сищик (антагоніст великого детектива) дає помилкову розгадку.

7. Інтервал, заповнений роздумами Ватсона, який не розуміє, в чому

справа. У цей час Шерлок Холмс, приховуючи напружену роботу думки, палить або грає на скрипці, після чого поєднує факти в групи, не даючи остаточного висновку.

8. Розв'язка, переважно несподівана.

9. Шерлок Холмс дає аналітичний розбір фактів.

До самого кінця життя Конан Дойлу судилося нести лаври «творця Шерлока Холмса». Він написав безліч прекрасних книжок, але худорлявий детектив із люлькою в зубах затьмарив інших його героїв. Ще в 20-х рр. ХХ ст. в Англії і Америці з'явилися (а потім виникли і по всьому світі) товариства шанувальників Шерлока Холмса. До кінця ХХ ст. їх було відомо понад 150, вони об'єднували тисячі людей.

До Шерлока Холмса ставляться вже не як до літературного персонажа, а як до живої людини з плоті і крові. Він новий для свого часу – із його прославленим логічним способом розслідування злочинів, який він називає «дедуктивним», із його активним використанням технічних новинок, що з'явилися на межі ХІХ–ХХ ст.; у ньому вгадуються риси мандрівного лицаря, захисника слабких і знедолених, класичного героя середньовічної європейської літератури. Він і «мисляча машина», механізм для виробництва умовиводів і висновків, і вразлива, трохи схильна до хвастощів, але наділена рідкісним даром співчуття людина.

Усього Дойл написав 56 оповідань і 4 повісти про великого сищика. У грудні 1893 р. він вирішив покінчити з ним, щоб присвятити себе історичним романам, і Холмс «загинув» у сутичці з професором Моріарті біля Рейхенбахського водоспаду. Але читачі, обізвавши автора «вбивцею», вимагали повернути містера Холмса. Вісім років Конан Дойл тримався, але в 1901 р. надрукував повість «Собака Баскервілів», пояснивши правда, що ця історія відбулася ще до «загибелі» Холмса, а почавши в 1903 р. серію оповідань «Повернення Шерлока Холмса», остаточно і безповоротно воскресив його. Остання збірка – «Архів Шерлока Холмса» – була опублікована в 1927 р.

У березні того ж року Конан Дойла попросили назвати дюжину його найулюбленіших оповідань про Холмса. Він вибрав наступні: «Пістріява стрічка», «Спілка рудих», «Танцюючі чоловічки», «Остання справа Холмса», «Скандал у Богемії», «Порожній будинок», «П'ять зернят помаранча», «Друга пляма», «Дияволова нога», «Випадок в інтернаті», «Обряд дому Месгрейвів», «Рейгетські сквайри».

Серед інших творів Конан Дойла – спортивні оповідання (він був завзятим спортсменом: боксував, грав у регбі, крикет, захоплювався автоперегонами, лижами і навіть ввійшов у журі першого конкурсу культуристів у 1900 р.), цикл морських новел, фантастичні романи «Відкриття Рафлза Хоу» (1892 р.), «Загублений світ» (1912 р.), «Отруєний пояс» (1913 р.) і «Маракотова безодня» (1929 р.). Особливо він дорожив своїми історичними творами: з життя старої Англії («Майка Кларк», 1889 р.;

«Білий загін», 1891 р.; «Родні Стоун», 1896 р.; «Сер Найджел», 1906 р.) і хроніками наполеонівських часів (цикли оповідань про бригадира Жерара; роман «Велика тінь», 1892 р.; п'єса «Ватерлоо», 1907 р.). Своїм кращим твором Конан Дойл називав оповідання «Людина з Архангельська» (1885 р.).

Слід сказати ще про одну сторону темпераментної натури Артура Конан Дойла. Він був пристрасним патріотом і ніколи не залишався осторонь від суспільних проблем. У 1900 р., у віці сорока одного року, він вирушив добровольцем на фронт до Південної Африки, де йшла Англо-бурська війна (1899–1902 рр.). Очолив там польовий шпиталь, неодноразово ризикував життям. Пізніше Конан Дойл кілька разів висувався на виборах до парламенту. Написав історію майже всіх воєн, які вела Британська імперія за його життя. Передбачав використання німцями в Першій світовій війні підводних човнів і виступив з оповіданням-попередженням у пресі. Винайшов бронезилет. Дойл був людиною дії, недаремно навіть його книга віршів називається «Пісні дії» (1898 р.).

Помер Конан Дойл у віці сімдесяти років. На його надгробку вирізано коротку епітафію: «Вірний як криця, прямий як клинок».

### **ГІЛБЕРТ КІТ ЧЕСТЕРТОН (1874–1936)**

Серед найвідоміших сищиків світу одним з перших вважається отець Браун. Оповідання про нього визнані класикою детективу, а їх творець – Гілберт Кіт Честертон став першим президентом «Клубу детективних письменників», заснованого у 1928 р. До цього клубу входили такі майстри жанру, як Агата Крісті, Дороті Сейерс, Річард Остін Фрімен і Джон Діксон Карр. Член клубу монсьєор Рональд Нокс, глибоко шанував Честертон, писав, що оповідання про отця Брауна – не детективи або хоча б «більше ніж детективи». Коли ж самого Честертон питали про його професію, він називав себе журналістом, а не письменником. За своє життя він видав понад 100 томів. У цій величезній спадщині дослідники виділяють три головні напрямки творчості Честертон: власне журналістика, літературна критика і богослов'я. Віршам, романам і новелам відводиться тут далеко не перше місце. Але як Конан Дойл залишився в сприйнятті читачів творцем Шерлока Холмса, так і Честертон запам'ятався головним чином як творець отця Брауна.

Отець Браун – товстенький коротун з високим голосом і схожим на галушку дитячим личком, у нього «риб'ячі очі» і не «надто витончена хода». Розслідуючи злочини, він «дивився в простір безглуздим ідіотським поглядом. Він завжди здавався ідіотом, коли його розум працював особливо напружено». Священик настільки безглуздий і непомітний, що автора можна запідозрити в насмішці над своїм героєм, але саме в його

вуста Честертон вкладає абсолютно здорові думки, що вражають етичною глибиною і людинолюбством.

«Люди не бачать чогось, тому що не чекають» – саме цей психологічний парадокс любив обігрувати у своїх новелах Честертон. Наприклад, в оповіданні «Невидимка» вбивцю не помічають через те, що він – листоноша, а на таку звичну фігуру ніхто просто не звертає уваги. У «Диві «Півмісяця»» люди швидше готові повірити, що злочин скоєно потойбічними силами, ніж шукати раціональні пояснення тому, що відбувається. А в «Дивному злочині Джона Боулнойза» саму ідею детективного оповідання ніби вивернено навиворіт.

В одному місті живуть сер Клод Чемпіон, людина вельми успішна і навіть знаменита, і скромний учений Джон Боулнойз. Усе своє життя сер Чемпіон присвятив тому, щоб збудити заздрість шкільного друга – Боулнойза. Він оселив Джона в маленькому будиночку поряд з власним особняком, щоб той відчув себе невдахою, проте Джон не звернув на це уваги. Тоді сер Чемпіон став настирливо залицятися до дружини вченого; світське товариство, газетярі – усі чекали скандалу. Але Джон Боулнойз сліпий щодо цього. «Якщо ви... скажете йому: «Чемпіон хоче вкрати у тебе дружину», він визнає, що жарт грубуватий, а що це ні в якому разі не жарт – така думка не знайде доступу до його чудової голови».

Відчуваючи невгамовну злість і заздрість до сусіда і не знайшовши іншого способу зробити йому прикрість, сер Чемпіон скоює самогубство, причому обставляє його так, що вбивцею виглядає Джон Боулнойз. А «дивний злочин» Боулнойза полягає в тому, що вчений видає себе перед газетярем за власного слугу, повідомляючи, що «господаря немає вдома»...

Абсолютно нового звучання набувають новели про отця Брауна після знайомства з релігійно-філософськими і літературно-критичними працями Честертонна.

Він любив і дуже добре розумів дуже різних письменників. Коментарі Честертонна до новел Роберта Браунінга (1903 р.), монографії «Джордж Бернард Шоу» (1909 р.), «Вікторіанська епоха в літературі» (1913 р.), дослідження творчості У. Блейка, Ч. Діккенса, Р. Л. Стівенсона увійшли до скарбниці англійської критики.

Навернення до католицької віри Честертон називає найглибшим переворотом у своєму житті. Про те, як він, людина, якій християнство колись здавалося «справді диким», прийшла до віри, розказано в книзі «Ортодоксія» (1908 р.). Пізніше Честертон написав трактати «Святий Франциск Ассизський» (1923 р.), «Святий Тома Аквінський» (1933 р.) і книгу «Вічна людина» (1925 р.), що вважається кращою апологією християнства у ХХ столітті.

Дуже важливе в детективних історіях Честертонна те, що в них відсутній момент передачі злочинця владі. Отець Браун хоче виправити людину, яка помилилася, а не покарати її. І часто злочинець буває або

відпущений Брауном і залишається відповідальний перед Богом, або, коли виправити вже нічого не можна, скоює самогубство (ще більший гріх з погляду християнства). Проте не можна сказати, що отцеві Брауну притаманне тільки добросердя і всепрощення. В оповіданні «Зла доля родини Дарнуей» звучать такі його слова: «...я готовий зрівняти з землею всі готичні споруди на світі, щоб зберегти спокій навіть одній людській душі...».

В «Ортодоксії» Честертон писав, що його творча свідомість виросла з казок і що серйозність – не чеснота. «Людині властиво сприймати себе всерйоз. Передову статтю набагато легше скласти, ніж жарт... Легко бути важким, важко бути легким». Казковість і легкість набули сили закону в його романах. Проте саме романи викликали найбільшу кількість докорів на адресу автора: його герої дуже часто схожі на ходульні ідеї й картонні фігурки. Честертон ці недоліки цілком усвідомлював і називав свої романи «хорошими, але зіпсованими сюжетами».

Честертон, «любитель англійської поезії й трюїзмів», як він сам про себе говорив, невпинно повторював читачам загальновідомі істини. Багато з них належали його власному перу, наприклад: «Сам я ніколи не ставився всерйоз до себе, але я завжди всерйоз ставився до своїх думок» або «Якщо ви не фарбуватимете білий стовп, він незабаром стане чорним». Усе життя Честертон і займався тим, що фарбував білий стовп – свідомість читача – усіма доступними йому способами: за допомогою детективних оповідань, романів, літературної критики, поезії та богословських трактатів.

Крім отця Брауна Честертон створив також іншого детектива-аматора – журналіста Хорна Фішера. Честертон багато писав для преси. З 1905 р. і до кінця життя він вів колонку в газеті «Іллюстрейтед Лондон ньюс», спільно з друзями видавав журнал і газету. Честертон був дуже зосереджений на політиці і до 1909 р. активно підтримував лібералів. Його молодший брат Сесіл теж був відомим і сміливим журналістом. Одного разу він спробував викрити одну велику фірму, яка підгодовувала корумпованих урядовців і отримувала вигідні замовлення, але зазнав невдачі. Для Честертона поразка брата стала особистим горем і вилилася у створений через п'ятнадцять років після цих подій образ Фішера – сумної людини, що розчарувалася в самій можливості чесної політики.

### **ДЖОЗЕФ КОНРАД (1857–1924)**

Батько письменника – Аполло Коженевський, польський шляхтич і журналіст, у 1863 р. був засланий з сім'єю до Вологди за участь у підготовці повстання проти російського царату. Його син – Теодор Юзеф Конрад Коженевський – почав службу простим матросом і закінчив її на посаді капітана, а згодом став знаменитим англійським письменником.

Його перші читачі насилу могли повірити, що він вивчив англійську мову лише у двадцять років. Усі книги Конрада написані англійською, він прийняв англійське підданство, але Польща завжди жила в його пам'яті. Він вірний їй і коли признається одному зі своїх польських кореспондентів: «Ніколи ні розумом, ні серцем не відділяв я себе від моєї батьківщини і, хоч я й пишу англійською, можу вважатися вашим співвітчизником»; і коли в Англії бере собі ім'я Конрад, як у героя польського поета А. Міцкевича Конрада Валенрода; і коли перед смертю ділиться з близькими потаємним бажанням – померти на батьківщині.

Твори Конрада можна прочитати по-різному. Можна «бачити в них лише захоплюючі пригоди: змови, гонитви, злочини, що відбуваються в екзотичних країнах. Життя його героїв – вигнанців, волоцюг, авантюристів – сповите таємницею, що поступово прояснюється із розвитком дії. Так що його книги мають право вважатися авантюрними, пригодницькими, навіть детективними.

У нього є й інші герої – люди обов'язку, сильні, мужні, що живуть під девізом: «Роби або помри!». Тільки в морі віч-на-віч з могутньою стихією, вони, такі нудно-пересічні на суші, стають справжніми чоловіками, що йдуть назустріч випробуванням і не чекають ні нагород, ні визнання. І значить, Конрада можна назвати «співцем моря», «оповідачем морських історій», як і називала його англійська критика тих років.

У книгах Конрада обов'язково присутнє кохання, що поглинає людину цілком, – почуття, яке часто не бажане і не очікуване, наслідком якого може бути тільки смерть. Усе це є у Конрада. Але за пригодами і таємницями, екзотикою дальніх островів і любовними трагедіями завжди відчувається й інше – космічна відчуженість світового порядку від волі людини, проклятої самотністю.

Що таке самотність, Конрад – «чужинець», що думав французькою, говорив англійською, а під час хвороби, за словами близьких, марив польською, – знав добре. Але тема самотності в його творчості зумовлена не тільки особистими причинами. Вона усвідомлювалася письменником як універсальний закон, що керує долею кожної людини. І цінність людського життя у Конрада визначається здатністю протистояти цій фатальній заданості, бути людиною «неспокою», якщо пригадати назву його ранньої збірки – «Оповідання про неспокій» (1898 р.).

Заглушаючи гуркіт срібних копалень і шелестіння морського прибою, таємничий шепіт джунглів і шум великого міста, усе голосніше і голосніше – від твору до твору – звучить голос автора, що оспівує велич людини, яка приречена на самотність у світі і не примирюється з ним, протиставляє йому свою волю і мужність.

У передмові до книги «Особисті спогади» (1912 р.) Конрад відзначає: «Ті, хто читає мене, знають моє твердження, що життя спирається на кілька дуже простих ідей, старих як світ. Одна з них – ідея



солідарності».

Цю ідею втілюють перш за все люди, що пройшли випробування морем (для Конрада «ми»), – особлива частина людства. Головний закон морського братства – відчуття відповідальності один за одного, позбавлена хизування самовідданість. Коли море вибухає могутньою, справді апокаліптичною енергією, відкривається істинна правда про людину: вона незмірно мала і слабка у боротьбі з розбурханою безоднею, але сам факт боротьби несе в собі відсвіт величі.

Уперше до філософії «морського братства» Конрад звертається в повісті «Юність» (1902 р.). П'ять чоловік слухають оповідання капітана Марлоу (це один з постійних оповідачів у творах Конрада) про його перше морське випробування. Автор не подає імен слухачів, вони не беруть участі у дії, але це не «службові» фігури. «Усі ми, п'ять, були зв'язані міцними узами морського братства, вірність яких недосяжна для інших людей».

У центрі повісті – юний Марлоу. Йому двадцять років, він одержує місце другого помічника капітана і, хоча його судно – брудна посудина, що доживає свій вік, надзвичайно пишається собою і своїм положенням. Коли корабель починає протікати, розвалюватися у відкритому морі і матроси викачують воду вахта за вахтою, забуваючи про час і дні тижня, пам'ятаючи тільки про обов'язок, герой все ж таки знаходить час подумати: «Так це ж з біса чудова пригода. Як у книжці. Я був задоволений, від цього випробування я не відмовився б ні за які блага у світі. У мене бували хвилини тріумфу». І через десятиріччя Марлоу гордовито згадуватиме свій юнацький ентузіазм і силу, яку море «дало вам можливість відчувати».

Море – герой багатьох книг Конрада – завжди складний, різноплановий образ. Незбагненна бурхлива енергія моря примушує сприймати його як живу істоту, загадкову і привабливу. Це й безглуздо жорстока стихія. Але це ще й втілення «божественної величі Всесвіту».

Зло як неодмінна частина світу зображається в одній з найзагадковіших повістей письменника – «Серце тьми» (1899 р.). У центрі повісті – агент торгової компанії Куртц, в жилах якого змішалася стільки різної крові, що автор говорить: «Уся Європа брала участь у створенні Куртца». Куртц щиро вважає себе гуманістом, покликаним нести тубільцям світло цивілізації. Але якщо дикуни чинять опір, їх потрібно підпорядкувати «благій силі» прогресу. Система підкорення красномовно втілюється в «гаї смерті», де лежать «чорні тіні хвороби і голоду», і у висохлих відрубаних головах, що «прикрашають» огорожу навкруги будинку Куртца. В ім'я благої цілі Куртц створює пекло, яке врешті-решт руйнує і його самого.

Роман «Лорд Джим» (1900 р.) належить до числа найвідоміших творів Конрада. Критика по-різному трактує цю книгу. Частіше всього її сприймають

як трагедію вини і спокути (варіант – злочину і покарання). Сам Конрад у передмові визначає її як трагедію втраченої честі.

Уже на самому початку оповіді виникає відчуття таємниці, пов'язаної з долею героя. Якись загадкові обставини примушують його приховувати своє прізвище, раптово покидати обжиті місця, йти все далі й далі від цивілізації, поки він не опиниться у відрізаному від світу селищі Патюзан. Велику частину історії Джима, якого за благородність і великодушність жителі Патюзана нарекли Тюаном (Лордом), розкажує капітан Марлоу, і разом з його мовчазними слухачами читач поступово осягає таємницю Джима.

Син сільського пастора, він рано виявив покликання до корабельної служби. Оволодівши морським ремеслом, вступив штурманом на пароплав «Патна», що перевозив паломників. Під час плавання судно наштовхнулось на перешкоду. Вирішивши, що катастрофа неминуча, капітан з помічником порушили морську заповідь і залишили корабель із сплячими пасажирами напризволяще. В останню хвилину – не зі страху, а з якоїсь іншої причини – Джим стрибнув у шлюпку разом з ними.

Хоча «Патна» не потонула, втікачів судили. Джима позбавили диплома штурмана. Але сам собі він виносить більш суворий вирок: відтепер все подальше його життя визначатиметься прагненням повернути не тільки повагу оточуючих, але й самоповагу.

Це вдається йому після довгих поневірянь, у Патюзані. Але і тут, де він став для місцевих жителів Лордом Джимом, втіленням справедливості, мужності і честі, де знайшов своє єдине кохання, доля готує йому нові випробування. І хоча його вина тільки в зайвій довірливості, розплачується він за неї життям.

Серед різних тлумачень роману є й таке: «Патна» – це Патрія (Батьківщина), і тоді все оповідання набуває алегоричного значення. Доля Джима не що інше, як доля самого Конрада. Він також вчинив свій «стрибок за борт», залишивши Польщу, і, зазнаючи мук каяття, втілює їх у романі. Звичайно, можна знайти в книзі підстави і для цієї точки зору. Але, мабуть, найголовніше для письменника – показати спільність людських доль. Воістину, Джим «був одним з нас».

Конрада-художника відрізняє вражаюча здатність «бачити» «Ціль, якої я намагаюся досягти за допомогою написаного слова, – це примусити вас почути, відчути, а перш за все примусити вас побачити», – писав він у передмові до роману «Негр з «Нарциса»» (1897 р.).

Достатньо навіть щонайменшого зсуву в сприйнятті звичних речей або трохи зміненої точки зору при погляді на них, щоб раптом відкрилося якесь глибинне бачення, момент прозріння, про яке Конрад говорить в устами героя повісті «Фальк» (1903 р.): «...дріб'язковий звук, ймовірно, лише найбуденніший жест відкриває нам усе безглуздя, усю самовдоволену дурість нашого добросердя».

Конрад мав великий вплив на багатьох письменників ХХ століття.

Е. Гемінгвей і У. Фолкнер, Г. Грін і К. Г. Паустовський високо цінували його творчість, а Т. Манн назвав його «першим оповідачем епохи».

Протистояння людини і стихії дуже яскраво описано Конрадом у повісті «Тайфун» (1902 р.).

Капітан Мак-Вір пересічний і навіть обмежений. У нього немає ні марнолюбства, ні уяви; інструкції для нього непорушні, і довіряє він лише фактам – «тільки вони й доходили до його свідомості». Але коли насувається шторм, він вважає своїм обов'язком зустріти його лице в лице.

Із грізною морською стихією, коли «здавалося, все вибухало навкруги судна, струшуючи ним, заливаючи хвилями, немовби у повітря злетіла гігантська гребля», б'ється людина непохитна, що не відає страху. «Витримаємо!.. Проб'ємося!.. Увесь час назустріч...» – говорить капітан своїй команді.

Слова Мак-Віра: «На світі немало бурь, і потрібно йти напролом» виражають не тільки мужність. Це кодекс честі людини, що не знає слабкості і не думає про компроміс.

У тому, як Конрад прийшов у літературу, дивним чином поєднуються випадковість і закономірність. У вересні 1889 р. він, ніби між іншим, починає записувати факти і враження, що нагромадилися за роки морських поневірянь. І хоча пізніше Конрад сам зізнається: «...ніколи я не мав марнославі стати письменником...» – незабаром уже було ясно, що це вже не розрізнені нотатки, а рукопис роману, який отримає назву «Примха Олмейєра» (1895 р.).

Випадковістю виявилось те, що в 1891 р. на кораблі, де Конрад служив першим помічником капітана, вирушили на острів Самоа для зустрічі з письменником Р. Л. Стівенсоном двоє молодих людей, одним з яких був Дж. Голсуорсі, згодом знаменитий автор «Саги про Форсайтів». Йому й ризикнув Конрад показати рукопис. Висока оцінка Голсуорсі, а потім і відомого англійського видавця Едварда Гарнетта примусила Конрада задуматися над можливістю всерйоз зайнятися літературною працею.

А ось закономірність: у роду Коженевських писали багато. Дід Конрада по батькові – автор трагедії і віршів; неабиякими літературними здібностями володіла мати; блискучим перекладачем і журналістом був батько; мемуари писав і дядько, Тадеуш Бобровський, який виховував хлопчика після смерті батьків. Як сам Конрад трохи іронічно зазначає в автобіографії, він не «міг не підтримати цю сімейну традицію».

### **ГЕРБЕРТ УЕЛЛС (1866–1946)**

Творча спадщина Герберта Джорджа Уеллса – романіста, новеліста, журналіста, історика, соціального реформатора і частково пророка –

величезна, але широкому читачу він відомий перш за все як письменник-фантаст. Відгукуючись на гострі проблеми сучасності, науково-фантастичний роман під пером Уеллса збагатився ідейно, знайшов нові форми, поєднав серйозність і цікавість, став повноправним літературним жанром.

Успіх дався Уеллсу нелегко. Син невдалого крамаря, він довго жив під загрозою злиднів, обтяжений сумовитим міщанським оточенням. «Холодне, застигле бараняче сало!» – так озивається про своє місто герой роману «Тоно Бенге», і ми чуємо роздратування і злість юного Уеллса, що животіє в містечку Бромлі, що неподалік від Лондона. У тринадцять років він «поступив хлопчиком в аптекарську крамницю, але не мав там успіху і мав перейти в мануфактурну крамницю», – розказує Уеллс у передмові до першого російського видання зібрання його творів (1908 р.). Він мріяв про справжню освіту. Несамовито зубрив латину, оскільки з нею «пов'язував якусь не зовсім усвідомлену думку про звільнення». Дитяча мрія здійснилася. Коли Герберт працював помічником шкільного вчителя, його здібності були відзначені, і у вісімнадцять років він став студентом Нового Лондонського університету. Там Уеллс вивчав анатомію, біологію, фізику і мінералогію. Підручник біології (1893 р.) – його перша опублікована книга, за нею послідували інші підручники і науково-популярні нариси. А у 1895 р. з'явився перший роман – «Машина часу». Природничо-наукові знання дуже стали в нагоді Уеллсу, коли він звернувся до художньої прози.

У ті роки багато вчених вважали, що еволюція «працює» на людину і робить для неї світ усе кращим і кращим. Проте Уеллс представив майбутнє в похмурому світлі. Винахідник машини часу, людина допитлива і відважна, потрапляє у 802701 рік, і спочатку йому здається, що він знаходиться в країні добробуту. Люди, з якими він зустрічається, – елої – схожі на дітей. Маленькі й тендітні, вони безтурботні й беззлобні, не знають ні турбот, ні клопотів і на перший погляд абсолютно щасливі. Але поступово Мандрівникові відкривається й інший бік їх існування: матеріальний добробут прекрасних елоїв забезпечують звіроподібні морлоки, що живуть під землею. Вони годують елоїв і ними ж харчуються. Людська раса звиродніла, розділившись на елоїв і морлоків, і Мандрівник помічає, що почався цей процес у його час, коли поглибилася «соціальна відмінність між Капіталістом і Робітником». Згодом робітники, загнані під землю, пристосувалися до нових умов життя, а зніжені «вищі класи» остаточно втратили здібність до осмисленого існування.

За «Машиною часу», яка відразу ж принесла Уеллсу успіх, з'явилися інші романи про рух історії та долю людства. «Острів доктора Моро» (1896 р.) і «Війну світів» (1898 р.), за словами автора, можна розглядати як атаку на людське самовдоволення.

Насмішка над людством, що уявило себе всесильним завдяки технічним досягненням, звучить у романі «Війна світів». Одного разу на

Землю прилітають марсіани. Колись вони теж були людьми, але, досягнувши вершини еволюції, так змінилися, що тепер більше схожі на наділені свідомістю триножки, ніж на живих істот. Марсіани вдосконалили систему харчування і підтримують життя, уприскуючи собі в жила кров тієї породи людей, що відстала в розвитку. Природні умови на їх рідній планеті погіршуються, їжі не вистачає, і тому вони роблять спробу підкорити Землю.

Для людства зіткнення з чудовиськами, що з'явилися ніби з майбутнього, стало корисним уроком. Нашестя з Марса вилікувало землян від самовпевненості, вони з жахом з'ясували хиткість суспільних досягнень. Політичні і цивільні інститути розпалися миттю. Люди здичавіли від страху і втратили здатність діяти раціонально. Але і невразливість інопланетян виявилася міфом. Розв'язка сюжету виглядає для читача повною несподіванкою: це великий успіх художника. Книга про марсіанське вторгнення стала першим в історії літератури «романом глобальної катастрофи».

Найбільшу популярність отримав роман Уеллса «Людина-невидимка» (1897 р.). Неймовірні пригоди Гріффіна, що став невидимим унаслідок складних наукових експериментів, розгортаються в умовах цілком пересічних і сприймаються спочатку з гумором. Простодушні мешканці села на півдні Англії відмовляються вірити своїм очам, коли меблі рухаються, двері відчиняються самі, а костюм поводить, як людина. Фантастика з'явилася до них додому, і реагують вони на неї якнайприродніше, тобто безглуздо і безладно.

Людина-невидимка мало чим відрізняється від простих обивателів. Відкриття принесло їй лише нескінченні неприємності. Вона потрапила в безглузду ситуацію – утратила не тільки зримий вигляд, але й можливість повернутися до нормального стану. Для спілкування з людьми їй доводиться бинтувати обличчя, надягати темні окуляри і картонний ніс. Щоб залишатися невидимим, Гріффін змушений ходити без одягу, через що простигає і видає себе чханням; його ноги залишають виразні сліди на снігу; його мучить голод, оскільки їжу, що потрапила у шлунок, якийсь час видно.

Поступово боротьба невидимки з тими, хто його оточує, набуває все більш запеклого характеру. Озлоблений переслідуваннями, Гріффін перетворюється на маніакального вбивцю, одержимого жадобою влади. Тепер його мета – підкорити світ і встановити царство терору. Але до самого кінця роману голий божевільник-бідолаха викликає лише співчуття: «Тіло накрили простиралом, узятим у шинку «Веселі крикетисти»», і перенесли до будинку. Там, на жалюгідному ліжку, в убогій, напівтемній кімнаті, серед неосвіченого, збудженого натовпу, побитий і поранений, зражений і безжально зацькований, закінчив свій дивний і страшний життєвий шлях Гріффін – перший з людей, що зумів

стати невидимим. Гріффіні – обдарований фізик, рівного якому ще не бачив світ». Скарби ученого – три заповітні книги – дістаються неуківі, який читає їх по складах, але наполегливо намагається розгадати таємницю і здійснити останню мрію Гріффіна про світове панування. Видатне наукове відкриття, що закінчується нічим, – мотив багатьох творів письменника.

На початку ХХ століття похмурий песимізм Уеллса змінюється надією на соціальний прогрес. Роман «У дні комети» (1906 р.) розказує про моральне перетворення землян під впливом комети, що пролетіла поблизу Землі.

Особливе місце в творчості Уеллса займають гумористичні побутові романи, в яких із співчуттям зображено життя дрібних крамарів, прикажчиків, непримітних урядовців і злидених вчителів, їх честолюбні пориви і гіркі розчарування. У таких романах, як «Кохання і містер Льюїшем» (1900 р.), «Кіппс: історія простої душі» (1905 р.), «Історія містера Поллі» (1910 р.) і особливо «Тонно Бенге» (1909 р.), багато автобіографічних моментів. Кіппс, що ледве врятувався від «молоха роздрібної торгівлі», став збірним образом «маленької людини» свого покоління.

Як відгук на трагічні події Першої світової війни з'явився роман «Містер Бритлінг п'є чашу до дна» (1910 р.). У листі Уеллсу Максим Горький висловлював своє захоплення: «Поза сумнівом, це найкраща, найсміливіша, правдива і гуманна книга, написана в Європі під час цієї проклятої війни!».

Герберт Уеллс мав великий вплив не тільки на літературу, але й на розвиток суспільної думки ХХ століття в цілому. Захищаючись від докорів у нехудожності, Уеллс із запальністю заявляв: «Я – журналіст. Я не бажаю претендувати на роль «художника». Усе, що я пишу, актуальне сьогодні, а потім помре». Він виявився не правий.

«Коли я думаю про Росію, я уявляю собі те, що я читав у Тургенєва і у друга мого Моріса Беринга. Я уявляю собі країну, де зими такі довгі, а літо спекотне і яскраве; де широчіють і даленіють простори недбало оброблених полів; де сільські вулиці широкі і брудні, а дерев'яні будинки розфарбовані строкатими барвами; де багато мужиків, безтурботних і побожних, веселих і терплячих; де багато ікон і бородатих попів, де безлюдні погані дороги тягнуться нескінченними рівнинами і темними сосновими лісами. Не знаю, можливо, все це й не так; хотів би я знати, чи так».

«Звичайно, серед більшовиків є твердолобі, закоренілі доктринери, фанатики, переконані у тому, що достатньо знищити капіталізм, скасувати гроші і торгівлю, ліквідувати суспільну нерівність – і сам собою наступить... золотий вік. Є серед більшовиків такі недалекі люди, які готові

відмінити викладання хімії в школі, якщо їх не переконають, що це «пролетарська» хімія, і заборонити будь-який орнамент, якщо в нього не вплетені літери РРФСР... як реакційне мистецтво... Але є в новій Росії й інші діячі, з більш широкими поглядами, вони, якщо дати їм можливість, будуватимуть».

Знаходячись у 1920 р. в Петрограді, Уеллс відвідав школу, колишню Тенішевську гімназію, де вчилися переважно діти петроградської інтелігенції. Під час розмови зі школярами письменника вразило, що всі вони читали і чудово пам'ятали його твори. («Такі пігмеї, як Мільтон, Діккенс і Шекспір, плазували біля ніг цього гіганта літератури», – жартував він пізніше, коли розказував про ту розмову.) Проте Уеллс запідозрив обман і попросив відвести його до навмання обраної ним школи. З'ясувалося, що там Уеллса ніхто не знав. Письменник зробив висновок, що Корній Чуковський наперед підготував учнів, бажаючи зробити приємне гостеві. До самої смерті Чуковський обурювався цим припущенням. Уеллс був дійсно популярний серед російських підлітків!

На створення роману «Острів доктора Моро» Уеллса надихнула ідея міжвидової пересадки тканин, над якою тоді працювало чимало дослідників. Герой книги доктор Моро проводить жорстокі експерименти, намагаючись перетворити тварин на людей. Він упевнений, що, безжально орудуючи скальпелем, служить прогресу. Але його творіння – це жалюгідні виродки, що втратили своє єство і не отримали нічого навзамін.

Моро піддає їх болісним операціям, оскільки вірить у цивілізуючу роль страждання. Результати його спроб сумні: звірячі інстинкти перемагають, і піддослідні знову і знову повертаються до Будинку страждання – операційної. Сам Моро абсолютно не має пристрастей і вважає це якістю істинного ученого: «Вивчення природи робить людину врешті-решт такою ж безжальною, як і сама природа». За його дослідями не стоїть ніякої гуманістичної ідеї, ним рухає тільки холодний інтерес.

Зловісна фігура вченого-фанатика, позбавленого співчуття, налякала публіку, але ствердилася в літературі як тип. Уеллс підривав безумовну віру у всесилля науки і відстоював людинолюбство. Згодом його доктора Моро пригадають не раз, коли світ здригнеться не від вигаданих, а від реальних експериментів, що проводилися над людьми «лікарями» нацистської Німеччини.

Коли в 1938 р. в Америці було зроблено радіопередачу за романом «Війна світів», вона спровокувала події абсолютно неймовірні. Так вийшло, що близько мільйона слухачів сприйняли інсценування за реальний репортаж. У країні спалахнула паніка, подібна до тієї, що описана Уеллсом. «Тисячі переляканих людей готувалися до евакуації або гаряче молилися про порятунок, – розказує американський професор астрофізики Доналд Мензел у своїй книзі «Про «літаючі тарілки»». – Дехто вважав, що на країну напали німці або японці. Сотні людей кликали

до себе рідних і друзів, щоб сказати їм останнє прости. Багато хто просто бігав як очманілий, сіючи паніку, поки нарешті не дізнались, у чому справа. У поліцію безперервно дзвонили люди, що волали на допомогу: «Ми вже чуємо стрілянину, мені потрібен протигаз! – кричав у трубку якийсь мешканець Брукліна. – Я акуратно плачу податки»... Дороги і телефонні лінії протягом кількох годин були забиті повністю».

Герберт Уеллс тільки представив масову реакцію на критичну ситуацію, а через 40 років його пророцтво підтвердилося.

### **БЕРНАРД ШОУ (1856–1950)**

Руйнівник театральних банальностей, засновник театру ідей Джордж Бернард Шоу на початку життя був невдахою. У двадцять років він вирішив стати письменником і приїхав з рідного Дубліна до Лондона. Жив надголодь, проводив довгі години в читальному залі Британського музею, заповнюючи недоліки шкільної освіти, і писав. Від п'яти товстих романів, написаних у 1879–1883 рр., в історії літератури залишилися одні назви: «Незрілість», «Безрозсудний шлюб», «Кохання серед художників», «Професія Кешеля Байрона» і «Соціаліст-одинак».

Потім Шоу звернувся до журналістики – став літературним, художнім, музичним і театральним оглядачем. Його гострі, дотепні рецензії і статті мали великий успіх і перевидаються дотепер. Всерйоз зацікавившись Ібсеном як реформатором європейського театру, Шоу написав книгу «Сутність ібсенізму» (1891 р.). Він побачив в Ібсені великого новатора не тільки в галузі драми, але і в розвитку нових суспільно-етичних принципів і понять. Шоу і самого вабила можливість використовувати сцену для пропаганди своїх радикальних ідей (ще в 1884 р. він вступив до соціалістичного «Фабіанського товариства» і незабаром став одним з активних його діячів).

Шоу прийшов у театр у період занепаду англійської драми. Потік розважальних п'єс, що складала репертуар більшості англійських театрів, створив особливу «театральну країну» (вираз Р. Уеллса), що не мала нічого спільного з реальністю. Навіть кращі драматурги слідували у своїй творчості техніці й штампам французької «добре зробленої п'єси».

З перших кроків у драматургії Шоу виступив перетворювачем жанру. Чудово знайомий з прийомами «добре зробленої п'єси», він умів тримати глядача в напрузі, але тематика його творів була абсолютно новою. Якщо його сучасники боялися потурбувати публіку гострими суспільними питаннями, то Шоу якраз навпаки прагнув виявити соціальне зло або ходячий забобон, атакувати і перекинути його красномовними аргументами.

Може здатися, що сюжет його першої п'єси, «Будинки вдівця» (1892 р.),



не відрізняється оригінальністю. Закохані Гарі Тренч і Бланш Сарторіус хочуть одружитися, на їх шляху виникає перешкода, вони її долають, і все закінчується весіллям. Але оскільки Шоу прагнув зобразити «жахливі й огидні сторони суспільного устрою», то й перешкода пов'язана саме з ними. Змовини розриваються, коли Тренч дізнається, що Сарторіус, батько нареченої, – власник страшних лондонських нетрів, який дере три шкури з нещасних злидарів. Його прикажчик Лікчиз признається: «Я видирав гроші там, де ніхто інший в житті б не видряпав... Подивіться на цей мішок із грошима! Тут кожний пенні сльозами политий; на нього б хліба купити дитині, тому що дитина плаче з голоду, – а я приходжу і видираю останній гріш у них з горлянки...». Тренч настільки обурений, що відмовляється від шлюбу. Але незабаром він має взнати гірку правду: і його цінні папери забезпечені прибутком від тих же самих нетрів. Виходить, що відверті хижаки Сарторіус і Тренч, що живуть на «незалежний прибуток» Тренч варті один одного, і у них немає більше причин для розбрату. Весілля відбудеться, але щасливим такий кінець не назвеш. Ситуація могла б обернутися трагедією, проте Шоу завжди віддавав перевагу іронічній розв'язці. Симпатичний глядачеві закоханий герой несподівано виявлявся викритим, а разом з ним і глядач, що часто пізнавав в герої себе. Сам Шоу так пояснював свій задум: «У "Будинках вдівця" я показав, що респектабельність нашої буржуазії й аристократичність молодших синів із знатних родин живиться убогістю міських нетрів, як муха живиться гниллю».

«Будинки вдівця», «Професія місіс Уоррен» (1894 р.) і «Серцеїд» (1893 р.) склали цикл під назвою «Неприємні п'єси». П'єса «Професія місіс Уоррен» виявилася такою «неприємною», що була заборонена цензурою і поставлена тільки в 1902 р. Тепер під удар драматурга потрапляє інше соціальне зло – проституція. Віві, респектабельна дівчина передових поглядів, раптом дізнається, що її блискуча освіта оплачена брудними грошима, оскільки її мати – власниця публічних будинків. Доводячи, що жінок жене на вулицю убогість, а не природжена зіпсутість, Шоу майстерно використовує прийом дискусії: дійові особи всесторонньо обговорюють ситуацію, що склалася, у кожного героя «своя правда», протилежні думки стикаються, і хор голосів створює живу картину суперечливого світу. Образи місіс Уоррен і її дочки – значні психологічні досягнення Шоу. Попри всю свою вульгарність місіс Уоррен не позбавлена привабливих рис. Вона готова всім пожертвувати задля щастя дочки, але вважає, що треба керуватися жорстокими законами реального світу і не намагатися лицемірити. Віві аніскільки не нагадує ніжну вікторіанську панночку. Вона пишається своїми знаннями, здатна працювати як віл, прагне ділового успіху, а на відпочинку палить сигари і п'є віскі. Сльози місіс Уоррен не зачіпають її, і вона рішуче пориває з матір'ю.

Після циклу «Неприємних п'єс» Шоу створює так звані «приємні п'єси» – «Зброя і людина» (1894 р.), «Кандіда» (1894 р.), «Обранець долі» (1895 р.), «Поживемо – побачимо» (1895–1896 рр.). Автор міняє тон гнівного викривача на уїдливу інтонацію. Тепер він руйнує звичні ідеалістичні уявлення про мораль.

Тема «Кандіди», за визначенням Шоу, – кохання. У Кандіду, зражену дружину популярного і авторитетного проповідника-соціаліста, закохується молодий, не пристосований до життя поет. У фіналі п'єси Кандіда повинна зробити вибір. Як завжди, Шоу парадоксально обертає ситуацію, і на очах публіки самовпевнений «оратор перетворюється на поранену тварину», а німічний захоплений хлопець знаходить силу мудреця, якому відкритий заповітний секрет життя. З істинною великодушністю Кандіда обирає більш слабого і залишається з чоловіком – адже він без неї пропадає. Коли чоловік говорить їй, що він покладається на її чесноту, вона ласкаво заперечує: «Покладайся на те, що я люблю тебе, Джеймсе, тому що якщо це зникне, то що мені твої проповіді? Порожні фрази, якими ти день у день обдурюєш себе й інших».

Конфлікт між чоловічим творчим началом і жіночою біологічною силою ліг в основу п'єси «Людина і надлюдина» (1903 р.). Її третій акт – «Дон Жуан у пеклі» – це відверто філософська дискусія. Його часто ставлять в театрі окремо. Шоу написав для п'єси додаток – «Кишеньковий довідник революціонера», де у формі гострих парадоксів викрив капіталістичну систему як інститут злочинства. Стала крилатою цитата з п'єси, коли шляхетний розбійник Мендоса представляється: «Я – бандит: живу тим, що грабую багатих», йому відповідає головний герой Теннер: «А я – джентльмен: живу тим, що грабую бідних».

Третій драматичний цикл Шоу озаглавлений «Три п'єси для пуритан». Сюди ввійшли «Учень диявола» (1897 р.), «Цезар і Клеопатра» (1898 р.) і «Навернення капітана Брасбаунда» (1899 р.). У передмові до збірки Шоу пояснює значення назви тим, що його як і раніше більше цікавить боротьба ідей, а не кохання чи пригоди.

Перша з п'єс розказує про події американської Війни за незалежність XVIII ст., але це тільки тло для розгортання основного конфлікту між протилежними характерами. Шибайголова Річард Даджен, що прозваний за свій спосіб мислення «учнем диявола», дійсно не боїться ні Бога, ні чорта. Проте істинним героєм виявляється тихий і скромний протестантський священик Андерсон. Керуючись фабіанськими принципами обережності, практичності і тверезого розрахунку, він очолює повстання колоністів і рятує від шибениці Даджена, свого ідейного супротивника.

Цезар і Клеопатра в однойменній п'єсі вражають глядача незвичайним виглядом. У знаменитій драмі Шекспіра «Антоній і Клеопатра» героїня постає величною царицею, перед чарами якої не може

встояти ніхто. У Шоу Клеопатра – це розпещена і безжальна дівчинка-підліток, Цезар – старіючий воїн-філософ, великий красномовець і хитрий політик. Шоу пародіює патетичний стиль, що властивий п'єсам на класичні теми. Його Цезар – «лисий старенький», він не схожий на легендарного надгероя, але тим і цікавий.

Незважаючи на те що і в Європі, і в Америці у Шоу скоро склалася репутація великого драматурга, в Англії його так не сприймали. І лише ядучо сатирична п'єса «Інший острів Джона Булля» (1904 р.) принесла довгоочікуване визнання.

У ній йдеться про жорстоку політику «ляпасів і напівпенсів», яку Англія проводить у відсталій поневоленій Ірландії. Головний герой Бродбент, що пишається своєю діловою хваткою, захоплений первісною красою ірландської природи. Він хоче пройти до парламенту, щоб своєю заповзятливістю перетворити острів за англійським зразком. «Я англієць і ліберал; і тепер, коли Південну Африку поневолено і вбито у порошок, якій країні мені подарувати своє співчуття, якщо не Ірландії? ...Перший обов'язок англійця – це його обов'язок по відношенню до Ірландії». Англійській наполегливості протиставлено ірландську відсталу патріархальність, і Шоу однаково засуджує і ту й іншу.

У 1913 р. побачила світ краща комедія Шоу – «Пігмаліон». Професор Генрі Хіггінс дає уроки фонетики вуличній квіткарці Елізі Дулітл, щоб навчити її розмовляти, як леді, – це тішить його професійну пиху. Хіггінс-Пігмаліон створює з «замурзаної нікчеми» «герцогиню». Як вчитель, так і його талановита учениця проявляють заavidну завзятість, і незабаром Еліза проходить перше випробування на прийомі у місис Хіггінс, матері професора. Це одна з найсмішніших сцен в англійському театрі. Салонні інтонації, якими вже досконало володіє колишня квіткарка, комічно контрастують з лексикою нетрів, якої вона ще не позбавилася. «Хто капелюха потяг, той і тітку вбив», – вимовляє вона з ідеальною вимовою. Останнє випробування у вищому світі дівчина витримує блискуче, демонструючи манери, гідні герцогині. Але цей тріумф не приносить їй щастя. Елізі раптом відкривається трагізм її нового положення. З образою вона говорить Хіггінсу: «Для чого я придатна? До чого ви мене підготували? Куди я піду?.. Раніше я продавала квіти, але не себе. Тепер, коли ви зробили з мене леді, мені не залишається нічого іншого, як торгувати собою. Краще б ви залишили мене на вулиці». У фіналі героїня знаходить упевненість. Вона усвідомлює, що стала вільною, самостійною, сильною людиною і зуміє знайти застосування своїм здібностям. «В канаву» вона вже не повернеться – їй би було «важко ужитися з простими, вульгарними людьми».

Автор витрачав чимало зусиль, щоб не виникло й натяку на можливий шлюб Елізи і професора. Він написав довгу післямову, детально

пояснюючи свій задум. Дуже «різні люди вважають, що раз Еліза героїня роману – бажає виходити заміж за героя. Це нестерпно... Усе ж таки Галатеї не до кінця подобається Пігмаліон: аж надто богоподібну роль він грає в її житті, а це не дуже й приємно». Усупереч усім аргументам автора вийшла п'єса про кохання. Успіху комедії особливо сприяв мюзикл американського композитора Фредеріка Лоу «Моя прекрасна леді» (1956 р.; фільм 1964 р.).

У цілому Бернад Шоу написав 47 п'єс. Він роз'яснював їх ідейний зміст в передмовах і післямовах, кожному забезпечував найдокладнішими характеристиками персонажів і описом обстановки, перетворюючи їх одночасно на п'єси для читання. У 1925 р. після гучного успіху п'єси «Свята Іоанна» (1923 р.) про Жанну д'Арк йому було присуджено Нобелівську премію. Найбільший англійський драматург із часів Шекспіра, Шоу зробив величезний вплив на розвиток театру ХХ ст.

З «Кишенькового довідника революціонера» Бернарда Шоу:

«Не поведься з іншими так, як ти хотів би, щоб вони поводитися з тобою. Ваші смаки можуть не збігтися.

Свобода означає відповідальність. От чому більшість боїться її.

Діяльність є єдиною дорогою до знань. Вбивство на ешафоті – гірше з вбивств, тому що воно скоюється за схваленням суспільства.

Поки у нас існують в'язниці, не має значення, ким з нас заповнені камери.

Чеснота не в тому, що ти утримуєшся від гріха, а в тому, що ти не бажаєш його.

ХІХ століття було століттям віри у високе мистецтво. Результати наочні.

Не витрачайте час на соціальні питання. Проблеми бідних – у бідності. Проблеми багатих – у даремності.

Якщо ти почнеш жертвувати собою ради тих, кого любиш, ти закінчиш тим, що зненавидиш тих, ради кого жертвував собою. Є одне золоте правило: золотих правил не існує».

## **УІЛЬЯМ БАТЛЕР ЄЙТС (1863–1939)**

З юних років Вільяма Батлера Єйтса хвилювали «останні питання» буття: що є людина, яка її посмертна доля, – тоді як сучасників і друзів займали речі більш практичні: незалежність Ірландії, соціальна справедливість. Проте парадоксальним чином відсторонено-символічні п'єси і вірші Єйтса, написані на сюжети стародавніх кельтських легенд, зробили для Ірландії ймовірно більше, ніж усі промови її політиків, – вони відкрили світові красу стародавньої культури, що до цього цікавила лише учених-істориків, і поклали початок справжньому «кельтському буму», що

не припинився і дотепер.

У 1885 р. в журналі дублінського коледжу Святої Трійці з'являється перший твір Єйтса – ідилія «Острів статуї», написана у дусі Є. Спенсера (XVI ст.). Єйтс шукав у віршах напруженості й пристрасності, виразу сильних почуттів і сильних характерів, а поезія другої половини XIX ст. не могла йому цього запропонувати, і він вибирав собі вчителів у віддаленіших епохах. Його кумирами були романтики У. Блейк, П. Б. Шеллі, а також Ф. Сідні, Волтер Релі – поети англійського Відродження.

У Лондоні, куди Єйтс переїхав разом із сім'єю в 1887 р., він відчув себе боязким, незграбним, непрактичним провінціалом. Щоб знайти кошти для існування, Єйтс береться за редактуру збірки ірландських казок, пише статті для журналів, бере участь у роботі над повним зібранням творів Вільяма Блейка...

Він починає скаржитися, що його затягують «липка туга і відчай». Але 30 січня 1889 р. на порозі дому Єйтсів з'явилася жінка, якій судилося стати для поета коханням усього життя. Мод Гонн – так її звали – прийшла до його батька, коли збирала гроші на підтримку ірландських політ'язнів.

Під час однієї з перших зустрічей Мод говорить, що шукає п'єсу, яку можна було б поставити за її участю. Єйтс одразу згадує історію, що увійшла до збірки ірландських казок, про прекрасну графиню Кетлін, яка продала душу дияволу, щоб нагодувати голодних бідняків. Він готовий написати п'єсу на цей сюжет – для Мод. Він напише для неї безліч текстів. І зробить безліч пропозицій руки і серця, але вона протягом двадцяти п'яти років не даватиме згоду.

Мод Гонн присвячено більшість віршів п'ятої поетичної збірки Єйтса – «Вітер в очеретах» (1899 р.), що приніс поетові гучну славу. Один з віршів називається «Він тужить через зміну, що відбулася з ним і його коханою, і жадає кінця світу». Цей дещо химерний заголовок тяжіє до традицій англійської поезії XVI ст., коли назва повинна була служити одночасно ключем і коментарем до тексту.

Гончак тут – символ одного з королівських домів Ірландії, так званої Червоної гілки. Король, що перетворився на пса, приреченого марно гнатися за чарівною ланню (її не дано вразити жодному мисливцю), – образ, через який Єйтс намагається передати всю безнадійність свого кохання. Йому судиться залишитися невгамовним аж до кінця світу, коли, згідно з ірландськими переказами, з'явиться гігантський кабан без щетини і знищить світ. У творах цього періоду Єйтс ближче за все до поезики символізму.

Єйтс брав активну участь у створенні спершу Ірландського літературного театру (1899 р.), а пізніше Театру Абатства (1904 р.), для якого написано більшість його зрілих поетичних п'єс. Серед них виділяється цикл про героя стародавніх ірландських саг Кухуліна, сина

бога Луга і смертної жінки, кращого з усіх ірландських воїнів.

Перша п'єса циклу, «Біля Яструбиного джерела» (1916 р.), оповідає про подорож юного Кухуліна на таємничий острів, де знаходиться чарівне джерело: його води раз на кілька років на мить виходять на поверхню, і той, хто випив їх, стає безсмертним. На острові Кухулін зустрічає немічного старого. Усе життя він провів на варті біля джерела в очікуванні заповітної миті, але кожного разу, перш ніж води підступали до поверхні, нещасний занурювався в сон. Юний герой вірить, що йому пощастить більше. І дійсно, незабаром води починають бити з-під землі, але Кухуліна відволікає і веде за собою сида – перевертень, хранителька джерела.

Ні старому, ні хлопцеві не дано стати безсмертним. Воно – доля тих, хто відкинув усі бажання, чи то прагнення до вічного життя, що позбавило глузду і зжерло земне життя старого, витрачене на очікування, чи пристрась до прекрасної сиди, що охопила Кухуліна. Але, втративши через божевільний порив безсмертя, Кухулін знаходить своє істинне «я», свою долю – долю воїна: інша хранителька джерела стане наставницею героя в ратному мистецтві (і вона ж через багато років з'явиться до пораненого в бою Кухуліна, щоб завдати йому останнього удару, – це сюжет п'єси «Смерть Кухуліна» 1920 р., що завершує цикл).

У світі Єйтса ціна будь-якого істинного набутку гранично висока, по суті, такий набуток рівнозначний втраті всього. В іншій п'єсі циклу королева Емер, дружина Кухуліна, що покинута ним заради наложниці, але сподівається на повернення, постає перед фатальним вибором. Дізнавшись, що Кухулін зачарований сидою, що його душа готова загубитися у світі тіней і єдиний спосіб повернути героя, що лежить у забутті, – це відмовитися від його кохання, Емер вимовляє слова зречення. І одразу ж бачить, як свій порятунок Кухулін приписує її суперниці.

Тим, хто йшов Єйтсу на зміну, долаючи і заперечуючи його поетичні відкриття, – Е. Паунду, Т. С. Еліоту, У. Х. Одену – творчість старшого сучасника здавалася надто романтичною, надто піднесеною. Єйтс знав це, але не збирався змінюватися «на догоду віку цьому».

За тиждень до смерті Єйтс закінчив вірш «Чорна вежа». Він пригадав стародавню легенду про гарнізон замку, що не побажав здатися навіть тоді, коли солдати дізналися, що війну закінчено, король їх країни загинув і вони вільні від даної йому клятви вірності, а на престолі тепер – завойовник, якого всі, окрім них, визнали сюзереном.

## **ВІРДЖИНІЯ ВУЛФ (1882–1941)**

Вірджинії Вулф належить унікальне місце в літературі ХХ століття. Автор витонченої експериментальної прози, інтелектуалка, блискучий

знавець літератури, критик і феміністка, вона зробила істотний внесок у формування модерністської традиції.

Вірджинія Аделіна Стівен (у заміжжі Вулф) народилася в Лондоні в сім'ї відомого історика, філософа і літератора Леслі Стівена і Джулії Дакворт. Батько наполіг на тому, щоб дочок, Вірджинію і Ванессу (згодом відому художницю Ванессу Белл), навчали дома. І хоча Вулф не раз висловлювала жаль через те, що університетська освіта виявилася для неї недосяжною, навряд чи серед її сучасниць було багато так тонко і всебічно освічених жінок.

У 1904 р., після смерті батька, молоді Стівени (брати Тобі і Адріан, сестри Ванесса і Вірджинія) переїзять до лондонського району Блумсбері. Їх дім дуже швидко став центром інтелектуального життя 10–30-х рр. Блумсберійці не мали чіткої естетичної програми, гурток об'єднав людей з різними творчими настановами і соціальними поглядами. Але всі вони були переконані в необхідності вільного самовираження особистості і прагнули знайти художні засоби, які відповідали б новому часу.

Вулф почала писати порівняно пізно, свою першу книгу – «Подорож зовні» (видана в 1917 р.) – вона закінчила у тридцять років. Її критичні погляди на літературу дещо випереджали письменницький досвід: у 1919 р. одночасно з другим романом, «Ніч і день», написаним у традиційній реалістичній манері, вийшло і програмне есе «Сучасна література». Полемізуючи з Г. Уеллсом, Дж. Голсуорсі та іншими старшими сучасниками, Вулф закидала їм перебільшену увагу до зовнішньої канви оповіді. Описуючи життя як «напівпрозору оболонку, яка оточує нас із початку життя свідомості до її смерті», вона стверджувала, що нове розуміння реальності вимагає іншої техніки письма.

Перша книга Вулф, написана у цілковитій згоді з її уявленнями про сучасну прозу, – «Місіс Деллоуей» (1925 р.). Чималий вплив мав на неї «Улісс» Дж. Джойса. Як і в «Уліссі», дія роману Вулф займає всього один день. Зовнішньому, подієвому плану відводиться другорядна роль. У центрі книги – думки, спогади, роздуми героїв. Тут у письменниці вперше з'являється характерний для модерністської літератури «потік свідомості», коли внутрішнє життя персонажів відтворюється за допомогою передачі асоціацій, що проносяться у неї в голові.

Про що ж роман? Світська пані Кларісса Деллоуей готується до вечірнього прийому. Принагідно вона згадує юність у маєтку своєї тітки, перше кохання, роздумує над своїми відносинами з чоловіком і дочкою, сердиться через подерту сукню, турбується, що на прийом треба запросити несимпатичну гостю... Тим часом запрошені зайняті своїми справами, але їх думки у зв'язку з майбутнім вечором, раз у раз повертаються до Кларісси. Короткими спалахами перед нами майорять реакції і думки випадкових перехожих, другорядних персонажів. Особливе місце в романі відведене трагічній історії солдата Першої світової війни Септімуса

Уоррен-Сміта, який божеволіє, і його дружини Реції. Вулф пропонує читачу самому скласти з цих пересічних потоків свідомості психологічні портрети героїв.

Письменниця прискіпливо відтворює маршрути персонажів: у будь-який момент оповідання ми знаємо, в якому районі Лондона відбувається та або інша подія. Вулиці й будівлі мають реальні назви. Ця деталізованість – частина експерименту Вулф: географія міста, бій Біг-Бена, аероплан і проїзд екіпажу з членом королівської сім'ї об'єднують персонажів і служать контрастним тлом для різноголосся їхніх внутрішніх монологів. Ось Кларісса Деллоуей дивиться на колотнечу, викликану появою автомобіля, їй цікаво і трохи прикро, що вона опускається до загальної суєти. Септімусу, що божеволіє, затор на дорозі здається катастрофою, світ для нього страхітливо «похитнувся».

Годинник б'є дванадцять: Ричард Деллоуей снідає з впливовою місіс Брутен; Кларісса розкладає на ліжку вечірню сукню; Уоррен-Сміти прийшли на прийом до доктора Бред-Шоу, який мимовільно підштовхує Септімуса до самогубства; Пітер Уолш відпочиває на лавці в Ридженс-парку. Амбіції, нудьга, безтурботність, відчай, смуток співіснують і не перетинаються. Персонажі бачать одні й ті ж події, але відчуженість непереборна – кожний замкнений усередині власного «я». Відчуженість – важливий мотив роману. Кларісса із сумом відзначає, що не розуміє дочку, чоловік не може признатися їй у коханні, і Реція, не зважаючи на безмежне кохання і самопожертву, не може врятувати Септімуса.

У кінці роману на прийомі Кларісси зустрічаються ключові персонажі – і події червневого дня стягуються і складаються в єдину картину. Поєднані любов'ю до Кларісси, її чарівливістю, герої знаходять можливість діалогу. Недосконалість світу, його безглузда жорстокість, що вторгається в затишне існування Кларісси новиною про самогубство невідомої молодой людини (Септімуса), згладжується. Як згладжуються зморшки і недосконалість самої місіс Деллоуей під поглядом люблячих людей.

У наступному романі – «На маяк» (1927 р.) – Вулф розвиває прийоми модерністського роману. Зовнішньої дії мало, важливі події (смерть головної героїні місіс Ремзі, її сина і дочки) згадані побіжно, у дужках. «На маяк» – книга настрою, ідеї, духовного досвіду. Вона автобіографічна: містер і місіс Ремзі списані з батьків Вірджинії. Прообразом будинку на острові, де постійно живуть гості, ведуться філософські суперечки, граються діти, сваряться, миряться, люблять, був будинок Стівенів. У першій частині роману, «Вікно», діти і місіс Ремзі хочуть поїхати на маяк, який видно у вікно їх літнього будинку. Їм заважає погана погода, чоловік наполягає, щоб поїздки відмінили, дружина ображається. Зовні це виглядає як проста суперечка між подружжям, проте внутрішні монологи героїв переконують нас у тому, що конфлікт глибший. Навіть у щасливому



шлюбі жіноче інтуїтивне розуміння «істини» входить у суперечність з холодною чоловічою відданістю «факту»

Друга частина – «Час минає» – імпресіоністське зображення руйнування будинку. Сім'я не могла приїжджати сюди під час війни, багато що змінилося. Красиві, стилістично вивірені описи руїн споруди і зарослого саду чергуються з бурчанням старої служниці, яка прибирає будинок до приїзду Ремзі. Від неї ми дізнаємося про раптову смерть місіс Ремзі, про те, що її улюблена дочка Пру померла під час пологів, а син Ендрю загинув на війні. У заключній частині книги містер Ремзі з молодшими дітьми і друзями через кілька років все-таки здійснює давню мрію дружини і вибирається на маяк. Ця поїздка примиряє членів сім'ї. Особистість місіс Ремзі знов набуває владу над оточуючими. Роман примушує замислитися: до якого ступеня нам дано пізнати іншого, що залишається від людини, крім суперечливих вражень тих, хто думає, що знав її...

Кінець роману глибоко символічний: старій знайомій сім'ї, художниці Лілі Брісько ніяк не вдається перенести на полотно те, що вона бачить внутрішнім поглядом, але вона занурюється в спогади про місіс Ремзі і до неї приходить заспокоєння. Коли човен причалює до маяка, Лілі Брісько на березі єдиним мазком закінчує картину, яку почала писати багато років тому. Такі осяяння Вулф називала «моментами буття» – точкою, в якій сьогочасне зустрічається з вічністю.

У центрі обох романів – жінка, слабка, обожнювана, щедра в коханні, наділена талантом життя. Або, якщо спиратися на феміністські переконання Вулф, така, що знайшла своєму таланту єдине можливе застосування, яке не приводить до конфлікту з навколишнім світом.

Крім романів, безлічі критичних статей, літературних есе спадщина Вулф включає листи і щоденники, видані після її смерті.

Вірджинія Вулф наклала на себе руки. Вперше переживши важкий нервовий зрив після смерті матері, вона все життя страждала депресіями, її переслідував постійний страх втратити розум. Напередодні загибелі цей страх був особливо болісний і поглиблювався зовнішніми обставинами. Йшла Друга світова війна, в Іспанії загинув улюблений племінник письменниці, молодий поет Джуліан Белл; у будинок Вулфів попала бомба, яка знищила бібліотеку. Здавалося, світ збожеволів, цивілізація гине... 28 березня 1941 р. Вулф, набивши кишені пальта камінням, кинулася в річку Уз неподалік від свого будинку в Сассексі.

У знаменитому есе Вулф «Своя кімната» (1929 р.) екскурс в історію жіночої літератури доповнюється метафоричною історією «сестри Шекспіра» – жінки, що нібито дійсно існувала і генієм дорівнювала великому драматургу. Висміяна і розтоптана світом чоловіків, вона гине, не написавши жодного рядка.

Вулф формулює умови, за яких жінка зможе творити нарівні

з чоловіками: «Дайте їй ще сотню років, свою кімнату і 500 фунтів в рік, можливість думати відкрито і позбутися зайвих слів, і, запевняю вас, дуже швидко вона напише свою кращу книгу». Вулф не намагається применшити значення відмінностей між чоловічою і жіночою свідомістю, не закликає жінок уподібнюватися до чоловіків. Вона вважає, що жінки повинні знайти свої власні шляхи в мистецтві. У кінці есе вона приходить до думки, що, «можливо, в людській свідомості є дві статі, і їм необхідно поєднатися для повного задоволення і щастя?.. У людській душі уживаються два начала, чоловіче і жіноче...». І пізніше: Чи не «це мав на увазі Колрідж, коли говорив, що великий розум завжди андрогін (двостатева істота – І. П.)?».

Художнє втілення ці ідеї знайшли в опублікованому за рік до цього романі «Орландо» (1928 р.) – історичній фантазії, в якій герой/героїня проживає життя то жінки, то чоловіка в різні історичні епохи, з часів Єлизавети I до 20-х рр. XX століття.

### СОМЕРСЕТ МОЕМ (1874–1965)

Двадцять романів, дорожні і автобіографічні нотатки, безліч критичних статей і нарисів складають творчу спадщину Вільяма Сомерсета Моема. Проте починав він із професії лікаря. Медицина не захоплювала його – уже з дитинства Моєм мріяв про літературу, але ті три роки, коли він з чорним чемоданчиком акушера обходив смердючі нетрі Ламбета – одного з найбільш бідних районів Лондона, дали йому багатющий матеріал. «Усе це було для мене найціннішим досвідом. Я не знаю кращої школи для письменника, ніж робота лікаря». Перший роман – «Ліза з Ламбета» (1897 р.) – був створений на основі професійних спостережень. У ньому розповідається про бідну дівчину, що мала зв'язок з одруженим чоловіком, була ним залишена. Критики назвали роман «неприємним», але у масового читача книга була нарозхват. У автора ж сумнівів не залишилося: він обрав письменницьке ремесло і не зрадив його до кінця своїх днів.

Успіх незмінно супроводжував Моема. На початку століття його п'єси користувалися такою популярністю, що потіснили в репертуарі лондонських театрів навіть шекспірівські. Написавши близько трьох десятків п'єс, Моєм відчув, що вичерпав себе як драматург, і зосередився на прозі. З його романів найбільш відомі: «Тягар пристрастей людських» (1915 р.), «Місяць і гріш» (1919 р.), «Пирого і пиво» (1930 р.), «Театр» (1937 р.) і «Лезо бритви» (1943–1944 рр.).

Назва «Тягар пристрастей людських» – цитата з «Етики» філософа XVII ст. Бенедикта Спінози. Це роман-виховання, багато в чому автобіографічний. За визнанням Моема, він написав його, щоб звільнитися

від важких спогадів дитинства. Рано втративши батьків, герой роману виховувався в домі дядька-священника, чиє релігійне лицемірство викликало в ньому огиду до релігії. У школі-інтернаті над хлопчиком-заїкою знущалися як учні, так і вчителі. В юні роки він довго страждав від нещасного кохання, а в кінці книги знайшов бажане почуття внутрішньої свободи. У романі «Пирого і пиво, або Скелет у шафі» про знаменитого старіючого письменника Дриффілда розповідає його молодший сучасник Ешендем. Поступово Ешендему розкривається справжня велич особи Дриффілда. Не бажаючи накладати на себе пута умовностей, нехтуючи правилами «хорошого тону», Дриффілд живе за своїми законами. Збираючи матеріал до біографії письменника, Ешендем відкриває все нові «шокуючі» подробиці життя маститого романіста і робить важливий висновок: ховаючись під маскою дивака, письменник зберіг істинну свободу творчого духу. Цей висновок стає надзвичайно важливим для Ешендема, і він сам вперше відчуває смак забороненої свободи. Головна героїня «Театру» – акторка, краса якої з віком тьмяніє, а драматичний талант набирає сили. Герой «Леза бритви» – американець, що мужньо бився на фронтах Другої світової війни. Розчарувавшись у західних ідеалах, він шукає духовні цінності на Сході.

Та все ж по-справжньому прославився Моем у жанрі оповідання. Його кумиром і зразком для наслідування був Гі де Мопассан – неперевершений майстер сюжету й економного стилю. Іншим авторитетом для Моема став А. П. Чехов.

Під їх впливом Моем створює власний тип оповідання. Борючись з кольористою орнаментальною прозою, він виробляє сухий, відчужений стиль, вільний від прикрас, прагне ясності, простоти і милозвучності.

Його героями стають звичайні рядові люди, частіше за все з іменами Том, Джордж або Дік. До великих світу цього письменник байдужий – як клубок суперечливих рис «маленька» людина цікавила його набагато більше. Саме суперечності в характері персонажів і ведуть оповідання до несподіваної розв'язки.

Один з визнаних шедеврів Моема – оповідання «Містер Всезнайко» (1925 р.). Дія його відбувається на пароплаві, що пливе з Нью-Йорка до Японії. Вільних місць немає, і оповідач вимушений ділити каюту з якимось паном Келадою. Про свою неприязнь до попутника він заявляє з перших же рядків: Не «подобався мені містер Келада». Ведучи оповідання від першої особи, Моему вдається представити оповідача як людину із забобонами. Він сумнівається, що британський паспорт належить Келаді по праву, адже зовнішність у нього східна: волосся чорне, а ніс горбатий. Келада метушливий, намагається догодити всім пасажирам, не залишає їх у спокої. Найнеприємніша ж риса в ньому – зарозуміле всезнайство, звідси й прізвисько.

Довівши читачу, що Келада дійсно нестерпний хвалько і причепа,

Моем уводить поворотний епізод. Під час обіду, коли мова зайшла про штучні перли, Келада гучно оголосив присутнім, що в цій області йому немає рівних і він без зусиль зуміє відрізнити справжні перли від підробних. Ось колье пані Ремзі – перли істинні, йому немає ціни. Чоловік пані Ремзі розсміявся і запропонував заставу у 100 доларів: він-то знав, що дружина купила прикрасу за безцінь. Келаді вручили колье для експертизи, він озброївся лупою і був вже готовий торжествувати перемогу, як раптом піймав благальний погляд пані Ремзі. Цей погляд волав до шляхетності і просив про порятунок її честі. Протягом кількох болісних митей у Келаді відбувалася боротьба, помітна тільки проникливому оповідачу. На карту була поставлена репутація експерта, але шляхетність перемогла. Сполотнілий, з тремтячими руками, він визнав, що перли фальшиві, і вручив переможцю 100 доларів.

Наступного ранку під двері його каюти хтось підклав конверт зі 100-доларовим папірцем, адресований пану Келаде. З повним правом він акуратно вклав купюру до гаманця і вголос помітив, що, якби у нього була хороша дружина, він не відпустив би її на рік одну до Нью-Йорка. «Цієї хвилини містер Келада мені майже подобався», – закінчує оповідач. Так віртуозно автор виконав шлях від експозиції до розв'язки по крутій чіткій дузі, у повній відповідності з своїми уявленнями про справжнє хороше оповідання.

У книгах «Підбиваючи підсумки» (1938 р.) і «Записки письменника» (1949 р.) Моем висловлює свої погляди на життя і художню творчість. Відповідаючи на звинувачення в цинізмі, що супроводжували його протягом усього життя, Моем писав: «Мене звинувачують у тому, що в своїх книгах я роблю людей гіршими, ніж вони є насправді. Здається, я в цьому невинний. Я просто виявляю деякі їхні риси, на які багато письменників закривають очі. На мій погляд, найхарактерніше в людях – це непослідовність. Я не пам'ятаю, щоб коли-небудь бачив цілісну особистість. Мене і зараз вражає, які, здавалося б, несумісні риси уживаються в людині і навіть справляють у сукупності враження гармонії». Своєю головною письменницькою перевагою Моем вважав «неупереджений розум і велику цікавість до людей».

### **ТОМАС СТЕРНЗ ЕЛІОТ (1888–1965)**

Він стверджував, що поезія «має бути складною». Він же, вслід за своїм сучасником англійським мислителем і поетом Томасом Хьюмом, бачив вищу ціль поезії в «ясному і точному описі». Можливо, річ у тому, що в кінці другого тисячоліття «ясність» і «точність» уже не служать синонімами простоти, подібно до того як рима або віршований розмір не є неодмінною умовою поетичності...

Попри всю уявну суперечність поет-мислитель Томас Стернз Еліот, як ніхто інший, був послідовний і в житті, і в творчості.

Непростим виявився пройдений ним шлях від радикального новаторства в поезії до глибинного осмислення традиції в мистецтві і культурі. Величезну роль у поетичному самовизначенні Еліота відіграло його знайомство в 1914 р. з Езрою Паундом (1885–1972), уже тоді широко відомим англо-американським поетом. Паунд високо оцінив творчість побратима по перу, і особливо «Любовну пісню Дж. Альфреда Пруфрока» – програмний твір раннього Еліота, пізніше включений ним у першу збірку віршів «Пруфрок та інші спостереження» (1917 р.).

Герой не здатний ні на любовний, ні на якийсь інший вчинок; іноді здається, що він юродствує. Усе, на що Пруфрок може насмілитися, на що він, за власним визнанням, у силах зважитися, – це «зачесати волосся на лисину» або «з'їсти грушу». Проте ця здатність до самоіронії робить його образ майже трагедійним, а «пруфроківське» світовідчуття – трагічним.

Пристрасть до прямого і прихованого цитування, «культурного шифрування» стає «візитною карткою» усієї дальшої творчості поета. Такі твори, як «Безплідна земля» (1922 р.), «Пустотілі люди» (1925 р.), стали наслідком розробленої Еліотом теорії, що надовго визначила його погляди на художника і мистецтво. Світ цих поем – світ, сприйнятий сучасною пересічною людиною.

Її повсякденний досвід, відзначає Еліот, хаотичний, непостійний, фрагментарний. «Вона закохується або читає Спінозу, і ці дві події не мають нічого спільного між собою, або одне з одним, або з шумом друкарської машинки, або із запахом готування їжі».

Переживання реальності складається з безлічі складових, на перший погляд, один з одним ніяк не зв'язаних. І лише свідомість поета здатна інтуїтивно привести їх до єдності, намацати в них щось загальне – якийсь «історико-культурний знаменник». Звідси й складність еліотівського письма: воно вимагає від читача максимальної співучасті, припускаючи в ньому незвичайну ерудицію. Поеми Еліота – це зібрання різнорідних мовних шарів, причому часто перехід від мови автора до прямої мови персонажа не забезпечується ніякими ремарками. Мова асоціативна: Данте і Шекспір, лицарський епос і такі милі Еліотові, відкриті ним наново для читачів ХХ ст. поети-метафізики на чолі з Джоном Донном, присутні в його творіннях у вигляді посилань і натяків.

До кінця 20-х рр. у творчості і світогляді поета відбувся перелом. «Класицист у літературі, рояліст у політиці і англо-католик у релігії» – так тепер визначає Еліот свою позицію. Підсумком його творчого, філософського і людського становлення є поетичний цикл «Чотири квартети» (1934–1942 рр.), в якому автор розмірковує над природою часу.

У порівнянні з колишніми поемами мова «Квартетів» помітно

полегшена, а думка гранично згущена. У цьому циклі, як ніде, стає ясно – слова і образи завжди хвилювали поета набагато менше, ніж те, що за ними стоїть. Його кредо – створювати поезію «без жодної зовнішньої поетичності, поезію, голу до кісток, настільки прозору, щоб... при читанні ми звертали увагу не на самі вірші, а лише на те, на що вони вказують».

### **ІВЛІН ВО (1903–1966)**

Перший твір Івліна Во вийшов у світ, коли йому виповнилося всього тринадцять років, і це не дивно, адже Івлін народився в сім'ї, де література була предметом професійних занять. Його батько, Артур Во, був видавцем і критиком, а брат – досить відомим письменником. Проучившись два роки на відділенні історії Оксфордського Херфорд-коледжу, Во залишає університет, так і не отримавши ступеня. Потім він три роки викладає в приватних школах Уельсу і Беркширу. Спроба самогубства і звільнення зі школи, що послідувало потім достатньо поверхово, але все ж таки красномовно характеризують цей період його життя. А потім Во вирішив, що для нього настав час зайнятися літературою.

У 1928 р. виходять відразу дві його книги: біографія Данте Габрієла Россетті, англійського художника і поета другої половини XIX ст., і перший роман – «Занепад і руйнування», який приносить йому визнання і фінансовий успіх. У невеликій передмові автор закликає читача не забувати про те, що перед ним – смішна книга. Гротескове зображення лондонського вищого світу, куди потрапляє після виключення з Оксфорду головний герой роману Поль Пенніфезер, надовго визначило ставлення літературної критики до творчості Во. Із самого початку за Івліном Во закріплюється репутація блискучого сатирика і стиліста.

Після «Занепаду і руйнування» виходять романи «Мерзенна плоть» (1930 р.), «Чорна біда» (1932 р.), «Жменя праху» (1934 р.). У них письменник зображує звичаї англійської аристократії, суєтність і марноту її існування.

У передмові до «Мерзеної плоті» Во пише, що дія роману відбувається в недалекому майбутньому, коли тенденції, спостережувані зараз в житті суспільства, стали більш помітні. Головний сатиричний ефект і створюється за рахунок такого художнього перебільшення. В основі сюжету – історія кохання Адама Саймза та Ніни Блаунт. У Адама немає грошей, і це – непереборна перешкода для їх одруження. Гроші, ймовірно, взагалі є головною темою роману. Так, протягом усієї дії Адам намагається піймати «п'яного майора», якому віддав велику суму грошей, продає Ніну іншому нареченому з умовою «звернутися з дороги», про що негайно повідомляє її саму, а потім викуповує її назад.

У 1930 р. Во приймає католицизм (в Англії, де дуже поширений протестантизм, католицька релігія завжди була опозиційною). Через п'ять

років виходить написана ним біографія англійського мученика Едмунда Кемпіона – фактично сучасний варіант житія. Очевидно, багато що змінилося не тільки в творчій манері письменника, але і в його світогляді.

У 1945 р. з'являється роман «Повернення до Брайдсхеда». Це історія занепаду старовинного католицького роду Марчмейнів. В авторській передмові до виправленої редакції роману, виданій у 1960 р., говориться про те, що книга була спробою відшукати сліди Божественного Провидіння в язичницькому світі.

«Повернення» – роман-спогад. Оповідання ведеться від імені головного героя Чарлза Райдера. Випадково опинившись під час війни в родовому замку Брайдсхед, Райдер згадує про все те, що відбулося з ним тут десять років тому. Його знайомство з сім'єю Марчмейнів починається в Оксфорді з дружби з Себастьяном, молодшим сином. Часто буваючи в Брайдсхеді, Райдер усе більше зближується з сім'єю і стає свідком багатьох подій їх життя. Себастьян поступово спивається, виїжджає з дому і в результаті потрапляє до Тунісу. Джулія, сестра Себастьяна, нещасливо виходить заміж. Пізніше у Райдера і Джулії починається роман. Проте в останню мить, коли ось-ось вже має відбутися весілля, Джулія віддає перевагу життю у вірі: «Чим я гірша, тим більше я потребую Бога. Я не можу відмовитися від надії на Його милість. А було б саме це – нове життя з тобою, без Нього».

«Повернення» називають одним з найбільш «католицьких» романів Во. Врешті-решт до віри приходять старий маркіз і сам Райдер. Таким чином традиційний роман про занепад родини містить у собі позитивний ідеал, який письменник протиставляє порожнечі й безглузду сучасного життя.

На відміну від інших творів Во, згідно з традиціями англійської сатиричної прози, тут оповідач – безпосередній учасник подій. Дружні відчуття до Себастьяна, кохання до Джулії накладають відбиток на розповідь Райдера. Ліричний тон оповіді дозволив уникнути релігійно-повчального пафосу.

Дуже своєрідний сатиричний роман Во «Незабутня» (1948 р.), написаний після війни і базований на враженнях від перебування в Америці. Як і в ранніх творах письменника, абсурд і гротеск тут поєднуються з реаліями життя.

«Гігієнічний» тип американської краси (головна героїня, збираючись на побачення, «упевненою рукою виконала весь ритуал, що його має виконати американська дівчина, яка готується до побачення з коханим»); дівчата, схожі одна на одну; журнальна рубрика, куди читачі пишуть, щоб отримати пораду (рубрика «Пошта тіточки Лідії», перейменована відповідно до духу часу в «Мудрість Гуру Браміна», де роль Браміна грають «двоє похмурих чоловіків і здібна юна секретарка»), – ось лише небагато з характерних деталей американського життя, описаних автором.

Цей твір важко назвати романом звичайв. Створена Во картина більше нагадує фантазмагорію, ніж реальність. Обидва головні герої працюють у похоронних агентствах: Денніс Барлоу – у похоронному бюро для тварин «Угіддя кращого світу», Еме Танатогенос – в агентстві ритуальних послуг «Долина шелесту». Це агентство – цілий світ зі своєю мовою, де небіжчик іменується Незабутнім, родичі – Тими, що чекають Свого Часу, а укладення попередньої угоди – Системою Дострокових Приготувань.

Тут знову з'являється оповідач, завжди готовий прокоментувати те, що відбувається. Описуючи роботу Гуру Браміна, він двома фразами характеризує американське суспільство: «Може скластися враження, що в цьому краю Нового Світу безцеремонність спілкування і відвертість висловів не залишають місця для сумнівів, а бадьорість духу не дає впасти у відчай. На жаль, це не так: проблеми етикету, дитячої психіки, естетики і сексу запитливо піднімають свої зміїні голови і в цьому раї, а тому Гуру Брамін пропонував своїм читачам слово розради і відповідь на питання, що їх мучили».

У той час, коли Во живе в Америці, виходить його перша антиутопія – повість «Сучасна Європа Скотт-Кінга» (1947 р.). Скотт-Кінг, викладач латини й грецької, що вивчає творчість поета XVII ст. Беллоріуса, несподівано одержує запрошення на урочистості на честь Беллоріуса на його батьківщині – у Нейтралії. Так починаються пригоди Скотт-Кінга у вигаданій країні, що нагадує будь-яку європейську державу.

У 1952 р. був опублікований роман «Озброєні люди», що став початком «військової» трилогії Во. Її друга частина – «Офіцери і джентльмени» – з'явилася в 1955 р., остання – «Беззастережна капітуляція» – вже в 1961 р. Хронологічно трилогія охоплює всю Другу світову війну, у всіх трьох романах діє один головний персонаж – Гай Крачбек, католик аристократичного походження, від імені якого ведеться оповідь. Під загальною назвою «Меч шани» Во об'єднує ці романи лише в 1965 р.

У своїх творах Во зображує світ, добре йому знайомий з власного життєвого досвіду. Уважному читачеві неважко відшукати автобіографічні мотиви в багатьох романах письменника. Не став винятком і роман «Випробування Гілберта Пінфолда», опублікований у 1957 р. В основу його сюжету лягла морська подорож Во на острів Цейлон, під час якої він переніс нервовий розлад. Головний герой – літератор, що мандрує на кораблі і вимушений цілу добу чути розмови сусідів за стінами каюти. Лише поступово він усвідомлює, що все це відбувається в його уяві і причина його мук – душевний розлад.

Останньою книгою Івліна Во, опублікованою за життя, стала



автобіографія, що вийшла в 1964 р., за два роки до смерті письменника.

### УІЛЬЯМ ГОЛДІНГ (1911–1993)

Біографічні відомості про Вільяма Голдінга, які можна знайти навіть у найбільших за обсягом монографіях, надзвичайно скупі. Він дотримувався думки, що краще за все про письменника говорять його книги. Саме вони й стали його справжньою біографією.

У 1935 р. Вільям Джеральд Голдінг закінчив Оксфордський університет, де перші два роки за бажанням батьків вивчав природничі науки, а потім, вже з власного бажання, англійську філологію. Ще студентом, у 1934 р. він видав першу віршовану збірку, про яку згодом згадував як про вкрай невдалу літературну спробу. Після одруження в 1939 р. майбутній письменник влаштувався шкільним учителем англійської мови і філософії в Солсбері, де, за винятком воєнних років, пропрацював до 1961 р.

Літературний дебют Голдінга і роман «Повелитель мух» (1954 р.), що приніс йому гучну славу розділяє дистанція у двадцять років. За цей час він написав три романи, що залишилися неопублікованими.

«Повелитель мух» був задуманий як пародія на героїчні робінзонади, і зокрема на повість «Кораловий острів» (1858 р.) Р. М. Баллантайна. У цій книзі чотири англійські хлопчики після корабельної аварії потрапляють на острів і, як годиться справжнім синам імперії, стійко витримують усі випробування, що чекають на них: перемагають піратів, навертають у християнство дикунів-тубільців і відучують їх від людоджерства. За спогадами Голдінга, коли після війни він читав повість зі своїми учнями, вона драгувала його надмірним оптимізмом.

У «Повелителі мух» група англійських підлітків виявляється на ненаселеному острові внаслідок авіакатастрофи. На початку роману герої Голдінга також намагаються «по-дорослому» організувати своє життя. Вони встановлюють владу і порядок, споруджують укриття, розподіляють обов'язки, домовляються підтримувати вогнище, яке допоможе рятівникам їх знайти. Проте дуже швидко цей устрій руйнується. На острові розгорається боротьба за владу – частина хлопчиків на чолі з честолюбним і неврівноваженим Джеком відколюється від «хранителів вогню» і утворює плем'я мисливців. І ось уже захисники розумного порядку Ральф і Хрюша не можуть пояснити, навіщо цей порядок потрібен. Встановлена на початку демократія виявляється дуже хиткою.

Незабаром полювання на диких свиней з боротьби за виживання перетворюється на полювання задля полювання, а потім і на ритуальне вбивство. Розгублених і беззахисних дітей охоплює страх, втіленням якого служить вигаданий ними ж самими «звір». Джек, що прагне до влади, дуже вміло використовує цей страх: обіцяючи вдосталь годувати дітей м'ясом і захищати від «звіра», він поодинокі поступово переманює їх у стан дикунів. Протистояти хаосу продовжують Хрюша, Ральф і філософ

Саймон.

Зривим втіленням зла в романі стає обліплена мухами свиняча голова, яку мисливці приносять у жертву «звіру». У видінні перед нападом епілепсії вона стає для Саймона Повелителем мух, Вельзевулом, що відкриває йому правду про хлопчиків і про нього самого: «Але ти ж знав, правда? Що я – частина тебе самого? Невіддільна частина! Що це через мене у вас нічого не вийшло?». І далі: «Ти нам не потрібен. Ти зайвий...». Саймон приречений, йому, веденому інтуїцією, першому відкривається таємниця «звіра».

Знайшовши звислий зі скелі напіврозкладений труп парашутиста (тінь якого жахає дітей), він хоче розказати про своє відкриття іншим. Але натопч, що біснується в дикунському танці, не потребує істини. Саймона вбивають: ««Звіра бий! Горлянку – ріж! Випусти – кров! Звіра – прикінчи!» Палиці стукнули, підкова, тріснувши, знову стулилася волаючим колом... Слів не було, і не було інших рухів – тільки кігті і зуби». «Звір», істинну природу якого передбачив Саймон («може, звір цей і є... може... це ми самі»), виривається назовні.

Убивство Саймона – поворотний момент, після нього ніщо вже не стримує дітей. Якщо Саймона вбивають в екстазі ритуального танцю, то Хрюшу холонокровно знищують як ворога. Наступною жертвою сп'янілого від страху і всездозволеності натопчу повинен стати Ральф. Його цькуватимуть, як звіра, озброївшись «палицями, загостреними з обох кінців»...

Ральфа рятує англійський морський офіцер – військові з моря побачили дим на острові. Критики по-різному інтерпретують таку кінцівку: одні вважають, що вона пародіює хеппі-енд повісті Баллантайна, інші пояснюють її безпорадністю автора, що не зумів інакше завершити трагічну історію. У будь-якому випадку головним підсумком є не фізичний порятунок героя, а його духовне прозріння: «З очей у Ральфа бризнули сльози, його трусило від ридань... Голос піднявся під чорним димом, що закривав гинучий острів. Заразившись від нього, інші діти теж заходилися від плачу. І, стоячи серед них, брудний, кудлатий, з невтертим носом, Ральф ридав над колишньою невинністю, над тим, яка темна людська душа...».

У другому романі, «Спадкочемці» (1955 р.), Голдінг ставить перед собою майже нерозв'язне завдання: розказати про світ від імені істоти, що не наділена мовою, – і блискуче з нею справляється. У романі стикаються первісне плем'я неандертальців і Нові люди, що ступили на шлях цивілізації. З марновірного страху вони знищують сумирне плем'я неандертальців, оскільки в їх міфології потворні мавпоподібні істоти – це втілення демонів плоті. А первісні люди навіть не усвідомлюють, що їх вбивають, – поняття вбивства їм незнайоме. Неандертальці безневинні, між собою їх зв'язує зворушлива містична близькість, і, щоб спілкуватися, їм

не потрібна мова. У «Спадкoємцях» автор ставить під сумнів теорію прогресу, згідно з якою історія людства це послідовний розвиток від низького до вищого, від тварини до аристократа духу.

У центрі будь-якого твору Голдінга – образ людини «в її крайніх виявах... використовуваної як лабораторний будівельний матеріал, що застосовується для руйнування; людини ізольованої, людини одержимої, людини, що потопає буквально і фігурально – у морі власного невігластва». У філософії екзистенціалізму, що мала чималий вплив на повоєнне покоління англійських літераторів, у тому числі й на Голдінга, цей стан називається «прикордонним».

Подвійній природі людського духу, складним шляхам усвідомлення істини присвячений роман «Шпиль» (1964 р.). Це, мабуть, найбільш метафорична і поетична книга Голдінга. Разом з тим кожна деталь тут реалістично вивірена. За зауваженням одного з критиків, «тому, хто прочитав її [книгу], здається, що він брав участь у будівництві шпилья, обережно протягував балки крізь дірку в споруді, обточував і укладав каміння...». Середньовічному священику Джосліну у видінні явився шпиль над собором. Сповнений тріумфу, відчувши себе «обранцем Божим», Джослін вирішує за будь-яку ціну втілити цей задум. Шпиль величезний, його зводять усупереч здоровому глузду: опори собору, побудованого на болотяному ґрунті, не можуть витримати такий тягар. Із «задуму Божого» шпиль перетворюється на «Джосліново божевілля», а потім і на «Джослінів злочин». Фанатично одержимий своєю ідеєю, Джослін не зважає ні на які жертви. Він приймає гроші з гріховного джерела, маніпулює людськими долями і не помічає, що богослужіння в соборі припинилися. Їх змінили непристойні жарти і лайка майстрів. Душа священика стає ареною боротьби янгола і диявола, і він сам вже не може розрізнити, чий голос нашіптує йому: «Ніщо у світі не відбувається без гріха».

І лише коли мета досягнута і над собором піднісся шпиль, Джосліна відвідують сумніви: «Я вважав, що роблю велику справу, а виявилось, я лише ніс людям загибель і сіяв ненависть». Розчавлений непомірно випробувань, що йому судилися, Джослін вмирає. У розкриті, залите світлом вікно він бачить своє створіння. Шпиль, оплачений людськими життями, гріхом і стражданнями, підіймається із смердючої болотяної плинності, з'єднуючи землю і небо, являючи собою символ спрямованої до Бога пропашої душі Джосліна.

Книги Вільяма Голдінга вже за життя письменника стали класикою. У 1983 р. йому була присуджена Нобелівська премія з літератури «за романи, які з ясністю реалістичного мистецтва, поєднаного з різноманіттям і універсальністю міфу, допомагають зрозуміти умови людського існування в сучасному світі».

У романі «Хапуга Мартін» (1956 р.) Голдінг прискіпливо розбирає

людину «перед поглядом небес». Він детально описує повернення свідомості до моряка, що врятувався на голому рифі після загибелі корабля. Думка Мартіна рухається поволі, до нього поступово повертається відчуття власного тіла, яке представляється йому то величезним, що заповнює Всесвіт, то крихітною піщинкою (початок книги – суцільні перші плани, що допомагають читачу проникнутися відчуттями викинутого на сушу моряка).

Мучений спрагою, голодом, холодом, кілька страшних днів і ночей проводить Мартін на скелі. Ні на секунду не втрачаючи надії на порятунок, він починає обживати щербатий камінь посеред океану: робить запас дощової води, знаходить водорості й молюсків, споруджує кам'яну фігуру, щоб її було видно здалеку. Він визначає для себе правила, за якими житиме в очікуванні порятунку, і дає імена всім куткам своїх володінь. Мартін несхитно вірить в інтелект і вважає його своєю головною зброєю у боротьбі з безрозсудною стихією.

Коли героя починають відвідувати спогади і хворобливі видіння з минулого, запекла боротьба Мартіна зі смертю постає в новому світлі. Усе його попереднє існування ґрунтувалося на егоїзмі, на праві сильного зневажати права і гідність інших. Він використовував людей, силою і хитрістю намагався заволодіти дівчиною, яку кохав, підстроїв загибель друга, що був заручений із нею. Прізвисько героя, як часто у Голдінга, говорить саме за себе. Сліпо і люто чіпляється Мартін за життя, не каючись, не прагнучи примиритися з «безкорисливою акцією смерті». У фіналі з безодень уже згасаючої свідомості Мартін кидає виклик Богу: «Ти дав мені право вибору. Я підіймався по тілах зламаних і понівечених, я сам ламав їх, робив з них сходинок, щоб піти від тебе... Плювати я хотів на твоє небо».

Епілог приголомшує і примушує наново перегорнути роман. Як з'ясовується, помер Мартін майже миттєво, «він не встиг навіть скинути чоботи». Ця деталь надає твору нової глибини: передсмертні муки Мартіна не були муками фізичними, ті кілька секунд, які тривала агонія, – проекція всього його земного існування. Сам Голдінг говорив, що фізична смерть героя наступає на другій сторінці, і тлумачив свою книгу як алегорію чистилища – історію спокутування душі, що відкинула Бога.

## СЕРДИТІ МОЛОДІ ЛЮДИ

У середині 50-х рр. ХХ ст. майже одночасно в літературу прийшли кілька обдарованих молодих письменників, у яких було багато спільного, і перш за все – виражене в їх творах відчуття гострої незадоволеності порядком речей в тодішній Англії. Це прозаїки Джон Уейн (1925–1994), Кінгслі Вільям Еміс (1922–1995), Джон Брейн (1922–1986), Алан Силлітоу

(народився в 1928 р.), драматург Джон Осборн (1929–1994). Їх перші романи і драма Осборна «Озирися у гніві» (1956 р.) передавали складний настрій. Тут було багато скепсису з приводу розмов про добробут і стабільність, що нібито запанували в Англії назавжди. Роздратована, навіть гнівна, відповідь поколінню батьків, презирливо іменованому ними мовчазною або законослухняною більшістю. Були і відчуття якоїсь загальної моральної корупції, яку суспільство просто перестало помічати, і образа на епоху, що виявилася такою безбарвною.

Цих письменників – їм тоді було років по тридцять, не більше, – стали називати «сердиті молоді люди». Спочатку так говорили з іронією, але вони самі охоче прийняли подібне визначення. І коли рання спільність зникла і кожний з недавніх дебютантів пішов власним шляхом, воно збереглося в історії літератури.

Про те, що їх спочатку об'єднувало, нескладно здогадатися, прочитавши або подивившись на сцені хоча б «Озирися в гніві». Герой п'єси Джиммі Портер, судячи з непрямих вказівок – інтелектуал, що махнув рукою на свої амбіції і швидко опускається. Його дратує, що не він сам, а поняття, що вважаються, не дивлячись на всю їх нісенітність, непорушними, визначають хід його життя. Портер не може з цим змиритися і не в силах чесно зізнатися самому собі, що йому судилася доля полоненого якихось не ним винайдених і для нього абсолютно неприйнятних норм, коли панує вульгарне жадання сьогохвилинного життєвого успіху і будь-які людські прагнення або вчинки оцінюються за стандартними мірками плоско усвідомленого соціального престижу.

На час виходу цієї п'єси, яка стала однією з найяскравіших театральних подій в Англії середини ХХ ст., подібні настрої і сам тип героя вже були знайомі публіці. Маніфестом «сердитих» послужили два романи: «Поспішай вниз» (1953 р.) Уейна і «Щасливчик Джиммі» (1954 р.) Еміса. Герой Еміса Джиммі Діксон, асистент кафедри історії провінційного університету, став, напевно, найвідомішим зі всіх персонажів, створених «сердитими молодими людьми». В усякому разі, найтипівішим. Його постійно охоплює злість через те, що на видних ролях в суспільстві знаходяться нікчеми на зразок його безпосереднього начальника, сухаря й педанта, що зробив завидну академічну кар'єру. Діксон переймається своєю рабською залежністю від міщанських норм і стандартів поведінки, він пристрасно прагне скинути їх гніт. Проте найсильніше відчуття зі всіх, які знайомі цьому герою, – страх, що примушує його йти уторованою дорогою конформіста. «Я не роблю того, що я хочу, тому що я боюся» – ось лейтмотив його розповіді про себе, яка залишає тяжке відчуття, хоча Еміс написав книгу, де багато гумору – то безтурботного, то жовчного.

У свідомості героя постійно стикаються бунтарські прагнення і боязкий інстинкт пристосування, причому саме він і бере гору. Тому бунт Джиммі – це тільки жести, або передражнювання, або насмішки, приховані

від усіх. Або пристрасні мрії подібні до тієї, яка спокушає Діксона в першому епізоді його розповіді: ось зараз він збереться з духом і, схопивши свого мучителя-шефа, запахне його, перестрашеного і розгубленого, в унітаз, а потім почне з садистською насолодою спускати і спускати воду... Нічого цього, звичайно, не буде, і, натішившись своєю клоунадою за відсутності глядачів, герой слухняно прийметься виконувати відведену йому функцію. Діксону на роду написано вести нудні семінари, ні на йоту не вірячи в те, що сам він говорить з кафедри. А в разі необхідності він не полінується старанно розшаркуватися перед неуком в професорських лаврах.

Випробувальну лекцію, від якої багато в чому залежали його університетські перспективи, Діксон провалив, і, схоже, доля готова остаточно загнати героя в кут. Проте суспільство потребує тих, хто, вміло маскуючи свої істинні почуття, навчився догоджати, пристосовуватися. У результаті Діксон здається щасливчиком, якщо судити з того, як складаються для нього обставини. Але на перевірку він все ж таки нещасний, адже за це везіння довелося платити відмовою від власної особистості.

Людина, свідомість якої хоча й зазнає постійного тиску стереотипів, але ще не до кінця змертвіла; драматичні або комедійні життєві ситуації, у які знову і знову вона потрапляє якраз через те, що вона біла ворона, – ось типовий герой і найпоширеніший сюжет книг, написаних «сердитими молодими людьми».

У романі «Поспішай вниз» Уейн розказав історію університетського вихованця з нікому не потрібним дипломом ученого-гуманітарія в кишені. Цей герой, на відміну від Діксона, наділений завдатками цілісної і сильної особистості: не бажаючи грати за запропонованими йому принизливими правилами, він добровільно вирішує розділити долю тих, хто належить до нижчих шарів суспільства, – стає мийником вікон, потім санітаром. Йому здається, що подібний рух «вниз» зробить його по-справжньому вільним, позбавивши дріб'язкових турбот про життєвий добробут і соціальний престиж. Але притаманні йому багата фантазія і дотепність, що випадково виявилися, знайшли попит в рекламному бізнесі, і герой не витримав цієї спокуси. Він охоче продав свої обдарування, забувши про недавнє роздратування, яке викликали у нього святенництво, недоумкуватість, вульгарність англійського суспільства. Залишається лише порожня бравада своєю позірною незалежністю, а насправді герой повністю поневолений стандартною психологією шукача міщанського щастя.

Проіснувавши як рух порівняно недовго, до початку 60-х рр., «сердиті молоді люди» виступили спадкоємцями сатиричної традиції, закоріненої в англійському романі звичай починаючи з XVIII ст. Кращі книги цих авторів є історією бунтаря, що виявився неспроможним через те, що у нього, по суті, немає ні виношеної життєвої позиції, ні глибоких

етичних переконань. Проте його закидам проти торжествуючої знеособленості і убозтва не можна відмовити у спостережливості, не вигаданий і сам конфлікт такого героя з навколишнім середовищем, яке зображується з барвистими подробицями, що змушують пригадати мистецтво Діккенса і Теккерея.

Згодом долі «сердитих молодих людей» склалися по-різному. Хтось, як Еміс, уважав за краще створювати дуже цікаві, але надто легкі книги. А хтось, як Брейн, автор яскравого роману про кар'єриста, що пожертвував коханням, «Шлях вгору» (1957 р.), став вкрай реакційним, а потім взагалі перестав писати. У кожному разі, зроблене ними всіма в 50-х рр. ХХ століття залишилося дуже помітною сторінкою в англійській літературі.

### **ГРЕХЕМ ГРІН (1904–1991)**

Численні критики погоджуються з тим, що Грем Грін саме той письменник, «хто однаково подобається як звичайним читачам, так і інтелектуалам». Відомо, що сам він ділив свої твори на «серйозні» і «розважальні», але відмінності між ними навряд чи істотні. Адже в більшості романів Гріна є динамічний сюжет, заплутана інтрига в поєднанні з політичними концепціями, що виникають з роздумів про життя.

За своє довге життя Грін не раз міняв суспільно-політичні схильності, то виступаючи з різкою критикою західної цивілізації, то висуваючи ідею «третього світу», укріпити який може лише якийсь синтез комунізму і католицизму. Але непримиренність художника до всіх видів насильства і свавілля – чи то до диктаторських, колоніальних режимів, виявів фашизму, расизму або релігійної нетерпимості – залишалася нескитною. Письменника сприймали як свого роду політичний сейсмограф, що реагує на поштовхи і вибухи історії, відчуває «больові місця» планети.

Грем Грін народився в Берхемстеді, графство Хартфордшир, у багатодітній сім'ї директора місцевої чоловічої школи. Мати майбутнього белетриста доводилася двоюрідною сестрою відомому письменнику Р. Л. Стівенсону. Замкнутий, нелюдимий підліток з дитинства любив мріяти, вирушаючи душею на пошуки «острова скарбів» або «копалень царя Соломона». Навчаючись в Оксфордському університеті, він уперше спробував сили в поезії, потім захопився журналістикою, яка збудила інтерес Гріна до поточної політики. Протягом чотирьох років молодий письменник займав пост помічника редактора в солідній газеті «Таймс».

Під час Другої світової війни Грін служив у британській контррозвідці, і ця обставина, безумовно, наклала відбиток на його

творчість. Основною рушійною силою в творах письменника є втеча і переслідування (нерідко – в поєднанні з мотивом «внутрішнього переслідування», душевного розладу). При цьому герой-одинак беззахисний, по-своєму привабливий і позбавлений героїчності; люди, що переслідують його, не викликають симпатій, але, як правило, володіють ситуацією. Соціально-політична характеристика тих й інших не має особливого значення. У ролі втікача може виявитися угорський революціонер (роман «Експрес до Стамбула», 1932 р.), священник в Мексиці (роман «Сила і слава», 1940 р.) або власник готелю на Гаїті (роман «Комедіанти», 1966 р.). А функції переслідувачів виконують представники фашистського режиму, революційної влади або таємної поліції. Моральний вигляд персонажа частіше за все не залежить від його ідейних принципів. Зате завжди важливий «людський чинник», «людина всередині»; письменнику цікаві психологічні мотиви її поведінки, цікаво, «що є людського в тих характерах, у яких людяність якнайменше помітна зовні» (такий, наприклад, псевдомайор Джонс у «Комедіантах» або нікчемний алкоголік Чарлі Фортнум у романі «Почесний консул», 1973 р.).

За своє життя Грін побачив багато, доля закидала його у найвіддаленіші куточки земної кулі, і тому дія його романів розгортається в Мексиці, Іспанії, на Кубі, Гаїті, в Конго, Парагваї, у В'єтнамі. Автор, як правило, вибирає непрості моменти в історії цих країн. У романі «Тихий американець» (1955 р.) Грін відтворює картину національно-визвольного руху, очолюваного комуністами, у В'єтнамі. Події роману «Наша людина в Гавані» (1958 р.) відбуваються на Кубі в період правління диктатора Батісти, напередодні революції.

Не зважаючи на різноманітність, місця, де розгортаються події більшості творів Гріна, мають багато спільного. Не випадково в критиці набув поширення термін «грінленд» («грінландія») – умовна екзотична країна, що знаходиться під п'ятою диктатора, осередок жахів і жорстокості. Саме на такому «художньому полігоні» йде перевірка героїв Гріна, нерідко вирваних із звичних умов західноєвропейської цивілізації.

Дія роману «Комедіанти» розгортається на Гаїті, в країні, де вершить свавілля таємна поліція (тонтон-макути), де «тільки жахіття й реальні». Прізвища персонажів акцентовано звичайні – Сміт, Джонс і Браун. Це і конкретні особи, і актори, що грають ролі у виставі, де режисером виступає саме життя, і три універсальні типи людської натури: ідеаліст, цинік і стоїк.

Сміт, що колись балотувався в президенти США, мріє перетворити світ за допомогою дієти. Оточуючу дійсність цей соціальний алхімік сприймає крізь рожеві окуляри. Хай десь лютують тонтон-макути, тисячі людей живуть без даху над головою і голодують – перспективи все ж таки відрадні, якщо людина споживатиме горіхові котлетки, тим самим виводячи з організму кислоти і звільняючи місце для совісті.



Авантюрист Джонс, що називає себе майором, не маючи на це жодних морально-політичних підстав, опиняється то в лавах таємної поліції, то на боці партизан. Це актор без природного амплуа; яку сьогодні грати роль – йому байдуже. Правда, як усі лицедії, мріє він про роль героїчну і, коли така можливість трапляється, виконує її настільки натхненно, що всі навколо вірять йому.

Головний герой роману, сумний комедіант, оповідач Браун переконаний у тому, що життя – це гра в палаці його величності Випадку. Вихованець єзуїтського коледжу, що не знає ні батька, ні вітчизни, він відчуває себе актором у комедії світового абсурду. Йому доводиться виступати в чужій його еству ролі власника напівзруйнованого готелю. На відміну від метушливого, безжурного Джонса, Браун – пасивний споглядач власної долі. Проте в житті, вважає автор, неможливо бути тільки млявим актором, що усунувся від усього, що за лаштунками театру. Людське начало бере своє. Браун несподівано для самого себе прив'язався до «убогої країни терору» – Гаїті, до скаліченого тонтонами слуги Жозефа і навіть вступив у конфлікт з таємною поліцією.

У романах Гріна помітна сумна іронія, але їх не можна назвати песимістичними. Адже песимізм, за словами письменника, це «сумнівний привілей стороннього, у кишені якого оплачений зворотний квиток». У цьому відношенні прозаїк відрізняється від свого героя з повісті «Доктор Фішер з Женеві, або Вечеря з бомбою» (1980 р.), що відкрив для себе лише негативні істини і придбав «зворотний квиток» у небуття.

Грем Грін уподібнював добру книгу плящі із запискою, кинутій в море. Море – це людське суспільство, записка в плящі – сокровенне значення, істина, розрахована на індивідуальне сприйняття, «велика таємниця речей і щастя».

## ЛІТЕРАТУРА США

У трилогії знаменитого у 30-х рр., а зараз не часто згадуваного письменника Джона Дос Пассоса (1896–1970) «США» описано, як у Нью-Йорку зустрічають нове століття. Підіймається сенатор і з келихом шампанського в руці упевнено проголошує, що «двадцятье століття буде століттям Америки. Думка Америки пануватиме в ньому. Прогрес Америки покаже йому шлях. Діяння Америки обезсмертять його». Сенатор говорив це в патріотичному запалі, але сто років опісля видно, що та його промова не виявилася порожнім фанфаронством. Переживши історичні бурі, якими було багате ХХ століття, США закінчили століття наддержавою і світовим лідером мало не в усіх галузях.

І в літературі, де лідерство якої-небудь країни – поняття відносне, Америка теж стала законодавцем мод, хоча й не єдиним. Нікому вже

і в голову не прийде презирливо, як колись Кнут Гамсун або Максим Горький, говорити про провінціальність американської літератури і про те, що Америка дуже ділова, меркантильна країна, не здатна оцінити істинних художників.

Парадоксальність ситуації, проте, полягала в тому, що багато американських письменників досить довго віддавали перевагу життю за межами батьківщини. І знаючи, як багато вони завдячують Америці, вони, проте, намагалися по відношенню до неї зберігати дистанцію. Так що справжня американська література ХХ ст. народилася в Парижі. Це відбулося у 20-х рр., незабаром після Першої світової війни.

Покоління тих, хто пройшов через війну або, не потрапивши на фронт, усе одно відчував себе надломленим, стали (з легкої руки американської парижанки письменниці Гертруди Стайн, 1874–1946) називати «втраченим». Воно виключно гостро відчувало, що війна підірвала минулу віру в прогрес, розумність і гуманність. Що настав час хаосу, що таїть у собі загрозу ще більш страшних випробувань для людства. Що у світі не залишилося цінностей, які викликають довіру.

Кращих представників «втраченого покоління» відзначало прагнення прожити відпущений термін з непідробленою духовною та емоційною інтенсивністю. Вони жили для того, щоб «проникнути в саму сутність явищ... сказати про деякі прості й насущні речі». Це слова Ернеста Гемінгвея, у 20-х рр. теж парижанина, як і Скотт Фіцджеральд. Вони двоє, а також Дос Пассос та Вільям Фолкнер, що починав як письменник «втраченого покоління», визначили те коло проблем і мотивів, ті тональності й художні ходи, які дали відчуття, що американська література вступила у ХХ століття.

За два десятиріччя, що розділяють Першу і Другу світові війни, вона пережила виключно яскравий розквіт. Американські письменники повернули в роман майже втрачене ним епічне начало: це був новаторськи побудований епос сучасності, який показував і те, як поневолили людину непідвладні їй суспільні стихії, і те, як вона люто чинить опір нав'язаній долі жертви антигуманних сил. Вони відновили у своїх правах зовсім згаслий жанр трагедії, надавши їй величі, співставної з античними зразками, і гостру злободенність проблематики. Вони створили філософську лірику, яка могла бути зовні дуже традиційною або, навпаки, яскраво експериментальною за формою, але неодмінно зачіпала найтривожніші явища тодішньої наелектризованої історії.

Книги американських авторів по праву сприймалися як такі, що належать не лише Америці, але світовій культурі в цілому. Проте вони завжди залишалися американськими. Неможливо, наприклад, читати Фолкнера, ігноруючи ту найважливішу обставину, що дія його романів розгортається на півдні США. Це абсолютно особлива країна, зі своєю тяжкою історичною долею, своїми психологічними комплексами

і травмами, своїми нездійсненими ілюзіями, укоріненими віруваннями і забобонами. Але не можна читати його твори і просто як художню хроніку американського Півдня. Адже письменник, що не залишав свого «клаптика землі розміром з поштову марку», виразив ті драми і надії, які випало випробувати всьому людству.

І про багатьох значних американських письменників, включаючи наших сучасників, слід сказати те ж саме. Вони віддані власному світу і середовищу, звідки черпають теми і сюжети. Іноді це молодіжне середовище, підлітки, як у Джерома Селінджера; іноді, як у Курта Воннегута, – люди, чию свідомість знівечив науковий прогрес, поставлений на службу силам, що загрожують знищити життя на Землі. Іноді, як у п'єсах Теннессі Вільямса, це герої надломлені, що потерпіли крах у своїх несмілих спробах чинити опір оточуючому бездушню й етичній зачерствілості; іноді, як в оповіданнях і романах Джеймса Болдуїна, – принижені, безправні, що постійно відчувають на собі тягар расового гніту і що нерідко стають його жертвами. Кожного разу перед читачем виникають характерні американські обставини й конфлікти – і кожного разу за цією специфічністю ми відчуваємо щось таке, що стосується нас усіх. Ось, можливо, найпривабливіша риса американської літератури ХХ століття.

### **О. ГЕНРІ (1862–1910)**

Вільям Сідні Портер – так звали автора знаменитих гумористичних оповідань, що писав під псевдонімом О. Генрі. Він був родом із Грінсборо, провінційного містечка одного з південних штатів США – Північної Кароліни. Після закінчення школи майбутній письменник працював в аптеці і навіть отримав диплом фармацевта. Потім два роки жив у штаті Техас на ранчо своїх друзів, а згодом переїхав до столиці Техасу, місто Остіна, влаштувався касиром у банк, одружився. Тоді ж Вільям почав пробувати свої сили в літературі: видавав для жителів Остіна гумористичний тижневик «Роллінг стоун».

Одного разу благополучному життю прийшов кінець: під час чергової ревізії в банку виявили недостачу кількох тисяч доларів і звинуватили у ній Портера. Згодом сюжет про те, що банківська ревізія може розкрити відсутність грошей, але не завжди це свідчить про нечесність касира, буде не раз використаний у новелах письменника, найвідоміша з яких – «Друзі з Сан-Розаріо».

Портер не брав грошей, але, побоюючись, що не зможе довести свою невинність, він виїжджає до Х'юстона, де продовжує журналістську діяльність – уже не аматорську, а цілком професійну. Потім, щоб уникнути можливого арешту, перебирається до Нового Орлеану, а потім до Латинської Америки, до Гондураса. Проте, отримавши звістку з Остіна про

небезпечну хворобу дружини, негайно повертається.

Суд присяжних визнав його винним і засудив до п'ятирічного ув'язнення. Тут виявилася потрібною його перша професія: він працює аптекарем у в'язничній лікарні, а нічні чергування присвячує роздумам і літературним заняттям.

Перше оповідання під псевдонімом О. Генрі було надруковане в останньому році XIX ст., воно називалося «Різдвяна панчоха Діка-Свистуна», і на гонорар від публікації автор зміг послати дочці подарунок на Різдво. Потім у нью-йоркських журналах з'явилися ще два оповідання. Після дострокового звільнення в 1901 р. О. Генрі ухвалює рішення переселитися до Нью-Йорка. Численні оповідання письменника, що набувають великої популярності, публікуються спочатку в столичній пресі, а потім виходять окремими збірками.

О. Генрі відкрив красу літературного читання простому, недосвідченому читачу. Він зумів внести казку в найзвичайніші, буденні ситуації. Герої його оповідань – клерки і продавщиці, волоцюги і безвісні художники, поети і акторки, ковбої і дрібні авантюристи, фермери і біржові маклери. Їх життєві перипетії описані захоплююче і співчутливо. У багатьох оповіданнях оповідь ведеться від першої особи, і оповідач, хто б він не був, завжди володіє унікальним, неповторним голосом – це ставить іноді досить складні завдання перед перекладачем.

«Справа ніби наклеюється вигідна. Але, стривайте, дайте я вам спочатку розкажу. Ми були тоді з Білом Дрисколлом на півдні, у штаті Алабама. Там нас осяяла блискуча ідея щодо викрадення. Мабуть, як казав потім Біл «зайшло тимчасове затьмарення розуму», – тільки ми ж про це здогадалися набагато пізніше» – так говорить невдалий викрадач з оповідання «Вождь червоношкірих». Вони з Білом крадуть єдиного сина одного з городян, сподіваючись на щедрий викуп, але хлопчисько влаштує їм таке веселе життя, що вони будуть вимушені ще й самі приплатити батькові, аби той погодився взяти Джоні назад.

«Коли ми зганяли гурт худоби... в долині Фрію, сук сухого мескіта зачепився за моє дерев'яне стремено, я вивихнув собі ногу і тиждень провалявся в таборі» – так говорить ковбой, який під час вимушеного неробства дізнається про дивну історію, пов'язану з млинчиками («Пімієнтські млинці»). «Ми знаходилися в горах Биттер-Рут, за хребтом Монтана, шукали золото... Одного чудового дня приїжджає з Карлоса листоноша, робить у нас привал, з'їдає три бляшанки сливових консервів і залишає нам свіжу газету. Ця газета друкувала прогнози погоди, і карта, яку вона здала горам Биттер-Рут із самого низу колоди, означала: «Тепло і ясно, вітер західний, слабкий». Того ж дня увечері пішов сніг і подув сильний східний вітер». Це – один з найвеселіших оповідачів, шукач золота і пригод Сандерсон Пратт.

Життєрадісні, симпатичні шахраї Джеф Пітерс та Енді Таккер, не

зважаючи на всі свої витівки, не викликають у читача осуду. Можливо, річ у тому, що, навіть маючи деякі розбіжності із законом, вони завжди дотримуються якихось дуже твердих правил. Як-от один з героїв О. Генрі, що оголосив вендету ворогу, говорить про це випадковому супутнику: «У тутешніх місцях, Містере з Міста, у порядних людей є правило: у присутності жінки в чоловіка не стріляють. Я жодного разу не чув, щоб його порушили. Так не роблять. Його треба піймати, коли він у чоловічій компанії або один. Ось воно як» («Формальна помилка»).

Надзвичайну популярність забезпечили оповіданням О. Генрі захоплююча інтрига у поєднанні з майстерно збудованою композицією і несподівана, але, як правило, щаслива розв'язка. Він дуже ретельно працював над завершенням своїх коротких оповідань; звичайно в них не одна, а дві кінцівки: перша виявляється помилковою, несправжньою, друга ж все розставляє по місцях.

Так, герой новели «Друзі з Сан-Розаріо» майор Кінгмен, президент банку, позичив своєму другові, теж банкіру, гроші з каси банку. Під час фінансової перевірки він вдається до спогадів про своє минуле, як здається, безуспішно намагаючись розжалобити ревізора. Але ближче до кінця з'ясовується абсолютно інша причина його оповіді про дні молодості: Кінгмен хоче затримати ревізора, поки його старий друг в іншому банку отримає потрібну суму, яку сам, у свою чергу, позичив друзям. Як тільки поступає сигнал про те, що в сусідній банк привезли потрібні гроші, Кінгмен відпускає ревізора, демонструючи йому повну касу.

Не зважаючи на несподівані розв'язки, багато читачів сприймали оповідання письменника як історії, що взяті з життя. Особливу достовірність сюжетам О. Генрі (навіть таким, як дивна дружба грабіжника і його жертви з оповідання «Близькі душі») додавало своєрідне почуття гумору. Комізм О. Генрі не обмежується ситуацією, а поширюється і на манеру мови персонажів. Ось, наприклад, фрагмент словесної перестрілки двох нерозлучних приятелів, Сандерсона Пратта та Айдахо: «Ви можете бути товаришем лише сплячій черепазі, але, незважаючи на це, я вчиню з вами по-чесному. І це більше за те, що зробили ваші батьки, пустивши вас по світі з товариськістю гримучої змії та чуйністю мороженої ріпи» («Довідник Гіменей»).

Автор, проте, прагнув не тільки насмішити свого читача. У його історіях мудра усмішка людини, що багато пережила, обіцяє щасливий результат для того, хто не втрачає надії. Тому більшість оповідань – пустотливі й веселі. Але є й сумні – такі, як «Дороги, що ми обираємо». Хоча для героя оповідання в решті-решт усе склалося добре, читачеві невесело, тому що гангстер Акула зовсім не схожий на інших персонажів О. Генрі. Колись він був бандитом, пограбував поштовий потяг, а через роки став респектабельним головою маклерської контори на Уолл-Стріт.

І так само, як колись він не пощадив свого товариша, кінь якого зламав ногу під час їхньої втечі з місця пограбування («Болівару не винести двох», – сказав Додсон), тепер він не щадить свого компаньйона.

Те, що відбулося з Додсоном, закономірно, бо, як говорить автор, «справа не в дорозі, яку ми обираємо, а у тому, що всередині нас, що змушує вибирати дорогу». О. Генрі розумів психологію тих, хто повторював: «Болівару не винести двох». Але йому більше хотілося писати про людей веселих, щедрих, сміливих, нехай і не завжди щасливих. Наприклад, про волоцюгу Сопі, якому ніяк не вдається потрапити... до в'язниці. Річ у тому, що наближалася зима, а «він не мріяв ні про небо півдня, ні про поїздку на яхті Середземним морем із стоянкою в Неаполітанській затоці. Трьох місяців ув'язнення – ось чого жадала його душа. Три місяці вірного даху і забезпеченої їжі». Але численні спроби повернути увагу поліцейських залишалися безуспішними, і лише в той момент, коли герой під впливом церковної музики вирішує почати нове життя, його арештовують за бродяжництво («Фараон і хорал»).

Іноді найпростіші, буденні ситуації – покупка різдвяних подарунків («Дари волхвів»), шиття нової сукні до свята («Пурпурна сукня»), пошуки фруктів («Персики»), приготування їжі («Третій інгредієнт») – дають можливість виявитися доброті героїв, їх зворушливій людяності. Саме це поєднання – проникнення в глибини простих людських почуттів і неповторний гумор – забезпечило О. Генрі рідкісну популярність за життя і зробило його одним з найбільш читаних американських письменників у ХХ столітті.

## **ДЖЕК ЛОНДОН (1876–1916)**

Джон Гріффіт (таке справжнє ім'я письменника) виріс у будинку свого вітчима, ірландського фермера Джона Лондона, якому була не чужою цікавість до літератури. Дитячі роки, проведені в Окленді, передмістя Сан-Франциско, запам'яталися Лондону не тільки бідністю, але й постійною боротьбою з нею, постійною, часом абсолютно виснажливою працею.

Працювати він почав дуже рано, проте, не зважаючи на важку фізичну працю, завжди прагнув знаходити час для читання книжок.

Любов до пригод привела його спочатку в порт (Сан-Франциско – портове місто), потім у компанію «устричних піратів» – молодих людей, що займалися виловом устриць у заборонених місцях і більш серйозними справами, такими як контрабанда. Підкорення морських просторів не обмежалося для Лондона браконьерством: незабаром він став матросом на шхуні «Софі Сазерленд», що вела хутровий промисел у Беринговому морі.

Лондону не виповнилося ще й двадцяти років, коли був

опублікований один з перших його нарисів – «Тайфун біля берегів Японії» (1893 р.). Величезну зміну в його життя, як і в життя багатьох інших молодих людей того часу, внесло відкриття золота на Клондайку та епоха «золотої лихоманки», що наступила потім. Тисячі сміливців вирушили обживати неосвоєні території, сподіваючись на казкове багатство. Перебування на суворій Півночі багато дало письменнику-початківцю.

Останні роки життя Лондона, що став знаменитим і добре оплачуваним автором, пройшли на каліфорнійському ранчо, де ця ще не стара людина, що вже немало пережила, сподівалася віднайти душевний спокій і знайти вихід із життєвої кризи. Несподівану смерть Лондона восени 1916 р. одні біографи письменника вважають самогубством, інші – пояснюють трагічною випадковістю: страждаючи від привезеної з тропіків хвороби, він прийняв надто велику дозу ліків.

Не зважаючи на роки мандрів і пригод, а може бути й завдяки їм, Лондон за своє недовге життя встиг написати на диво багато. Його перу належать кілька десятків томів творів найрізноманітніших жанрів. Найбільш відомі з них повісті й оповідання боксерів («Гра», 1905 р.; «Шматок м'яса», 1909 р.; «Лютий звір», 1911 р.), цикл північних оповідань, романи «Морський вовк» (1904 р.) і «Мартін Іден» (1909 р.). Усі вони відображають безпосередній життєвий досвід автора.

Життєлюбністю відзначається весь цикл північних історій, починаючи з найбільш раннього оповідання «За тих, хто в дорозі!» (1899 р.), і закінчуючи пізніми творами – «Смок Беллью» (1912 р.) та «Як аргонавти за старих часів» (1916 р.). Зібрані разом, вони утворюють свого роду героїчний епос. У ньому Лондон розказує про важкі будні Клондайку, красу і гармонію природи, життєві драми людей, що не перестають кохати, знаходити віру в себе, завойовувати друзів, але що усвідомили, що на півночі все це має зовсім інше значення. У нових, іноді екстремальних умовах людина знаходить свою справжню сутність, поступово долає фізичну і душевну слабкість, повертається до етичного і фізичного здоров'я.

Завсідник світських вечірок великого міста і не дуже успішний репортер, Смок Беллью на Півночі міцніє тілом і духом. Смок змінюється і зовні, і внутрішньо, він навіть міняє своє ім'я (раніше його звали то Кріс, то Кіт). Замість колишньої, поверхневої дотепності до нього приходять справжнє почуття гумору, що допомагає в нових умовах не просто смішити приятелів, а жити і виживати, програвати з гідністю («Яєчний переполах»), з блиском перемагати, не кривдити партнерів («Оленьчий ріг»). Нагорода за всі перенесені випробування – кохання чудової дівчини Джой Гастелл і дружба з веселим і хоробрим товаришем на прізвисько Малюк.

Смок зумів виграти перегони на собачих упряжках і отримати за це права на багатющу золотоносну ділянку Клондайку завдяки не лише

власним видатним фізичним якостям, але й допомозі друзів. Смок Беллью – один з найпривабливіших персонажів Лондона і один з найбільш вдалих. Усі зміни, що в ньому відбулися, описані так переконливо, що читачеві інколи хочеться самому випробувати тягар суворої північної зими, щоб придбати залізне здоров'я, вірних друзів і відчуття неповторної радості існування.

А ось герой іншої, песимістичної, книги Лондона Мартін Іден – трудівник, що досягнув і письменницької слави, і фінансового успіху, – знаходиться у розладі з самим собою і з суспільством, що в решті-решт призводить його до самогубства. Смок і Мартін настільки ж несхожі, наскільки різні життя в природних умовах, що постійно будить в особистості волю до перемоги, і міська цивілізація, в якій таке велике значення мають умовності й лицемірство.

### **ТЕОДОР ДРАЙЗЕР (1871–1945)**

Відомий американський критик і публіцист Генрі Менкен після смерті Драйзера сказав про нього так: «Американська література до і після його часу відрізняється майже так само, як біологія до і після Дарвіна. Він був людиною величезної оригінальності, глибокої чуйності і непохитної хоробрості». Історія американського суспільства в сприйнятті Драйзера – це історія великих надій, що окрилюють молоду націю, і гірких розчарувань, що охопили її вже в кінці ХІХ століття і особливо в період Великої депресії – кризи кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст.; це історія матеріального підйому середнього американця та його духовної деградації, запаморочливих фінансових кар'єр і особистих трагедій, видатних досягнень у царині науки і мистецтва і зламаних, куплених, знищених талантів.

Теодор Драйзер народився в місті Терре-Хот, штат Індіана, у сім'ї робітника місцевої фабрики, ткача за професією. Батько письменника приїхав до Америки з Німеччини, щоб уникнути призову в армію і по можливості розбагатіти. Спочатку його справи йшли непогано, він навіть придбав фабрику, але на момент народження Теодора фактично розорився. Велика сім'я Драйзерів жила в постійних злиднях, тому Теодору доводилося братися за будь-яку низькооплачувану роботу. Якийсь час йому довелося повчитися в університеті міста Блумінгтон. Саме тоді прокидається його інтерес до читання і письменництва.

У 1892 р. Драйзер стає репортером газети «Чикаго дейлі глоуб». Журналістика допомагає йому краще пізнати життя країни у найрізноманітніших його сферах. Протягом трьох років Драйзер співробітничав в багатьох газетах Чикаго, Сент-Луїса, Пітсбурга, Філадельфії, Нью-Йорка, потім кидає журналістику, зненавидівши «цю пресу-повію», потім знову повертається до пера. Драйзер пише про



убогість і багатство, про страйки робітників і посилення влади монополій, про негритянських акторок і процвітаючих письменників, про злочинців і магнатів. Так формується підґрунтя для створення великих соціальних романів.

В основу сюжету роману «Сестра Керрі» (1900 р.) Драйзер поклав історію однієї зі своїх шести сестер – Еми. У романі показана еволюція Керрі (Кароліни Мібер): з бідної робітниці вона перетворюється на процвітаючу артистку Нью-йоркського музичного театру.

Пішовши зі взуттєвої фабрики і зневірившись знайти прийнятну роботу, Кароліна Мібер стає коханкою комівояжера Чарльза Друе. Потім, не маючи особливих почуттів до управляючого рестораном Герствуда, приймає пропозицію виїхати з ним до Канади і вийти за нього заміж. Герствуд кидає свою сім'ю і прихоплює гроші з каси. Досягнувши успіху, Керрі залишає Герствуда напризволяще й він кінець-кінцем вдається до самогубства.

Поступово героїня розтрачує свій природний талант. Колись вона натхненно зіграла в любительській виставі, потім, оселившись із Герствудом у Нью-Йорку, продовжує мріяти про сцену, їй хочеться «хвилювати глядача своєю грою». Але сцена перетворюється для Керрі в засіб боротьби за місце під сонцем, і суми гонорарів важать для неї більше, ніж зміст п'єси. У героїні Драйзера не залишається нікого, хто міг би розділити з нею радість її «сходження». Їй нікому послати фотографії, які публікують газети. «У своїй гойдалці біля вікна ти самотньо сидітимеш, мріючи і сумуючи! – закінчує роман Драйзер. – У своїй гойдалці біля вікна ти мріятимеш про таке щастя, якого тобі ніколи не звідувати!»

Для «епохи процвітання» середини 20-х рр. вельми характерне ствердження: «Бідний тільки той, хто хоче бути бідним». Драйзер був упевнений у зворотному. Вдова письменника згадувала, що у її чоловіка зберігалися нотатки, озаглавлені «Американські трагедії», – опис 15 випадків, близьких до того, що показано у романі «Американська трагедія» (1925 р.).

В основу сюжету вірний своїм принципам письменник поклав дійсну подію, про яку дізнався з газет, – убивство якимось Честером Джіллетом своєї коханої Грейс Браун у 1906 р. Втім, героя роману, Клайда Гріфітса, навряд чи можна віднести до розряду злочинців. Від попередніх персонажів письменника він відрізняється перш за все своєю пересічністю. Для нього характерні стереотипність мислення і бажання вибитися в люди. Але як? Праця робітника викликає у нього відразу. Вже краще бути помічником продавця содової води або розсильним у готелі. І Клайд носить чемодани, бігає в магазин, одержує подачки. Те життя, яке він бачить, буваючи в багатих номерах, остаточно розбещує хлопця. У важку для сім'ї хвилину він відмовляє матері в 50 доларах, відкладених ним для

розваг.

Волею обставин молода людина потрапляє в місто Лікурґ, де живе його багатий дядько Семюел Гріфітс. І ось він – шанс. Дядько влаштовує Клайда на свою фабрику комірців і сорочок – робить завідуючим пральнею. Там він сходиться з робітницею Робертою Олден, яка незабаром виявляється вагітною і наполягає на шлюбі. Але честолюбного завідуючого цей варіант ніяк не влаштовує. Його вабить до Сондри Фінчлі, спадкоємиці великого статку. Ще крок – і його мрії збудуться. Якби не Роберта...

І одного разу, під час їх спільної прогулянки, Роберта тоне в озері. Формально вини Клайда в цьому немає. Він тільки випадково зачепив її фотоапаратом, зробив мимовільний рух і тим самим перевернув човен, який, на нещастя, накрив дівчину. Проте Клайд став злочинцем у душі, оскільки вже вчинив вбивство. А головне – він не допоміг Роберті, коли врятувати її ще було можливо. У результаті герой роману виявляється жертвою американського правосуддя. Прокурору, що висунув свою кандидатуру на пост судді, потрібна справа про вбивство, і його друг, слідчий, готовий підіграти кандидату. Багаті родичі від Клайда відмовляються, електричний стілець стає неминучим...

Спочатку Драйзер хотів назвати свою книгу «Міраж» і тим самим підкреслити примарність уявлень про життя, що ввижаються середньому американцю. Кінцевий варіант назви сприймається вже як незаперечний вирок тому світу, в якому, за словами письменника, «гроші... встановили свою диктатуру».

### **ФРЕНСІС СКОТТ ФІЦДЖЕРАЛЬД (1896–1940)**

Одним з перших в американській літературі Френсис Скотт Фіцджеральд звернувся до теми молодого покоління, яке «боялося бідності і схиялося перед успіхом», для якого «усі боги померли, усі битви залишилися позаду, будь-яка віра в людину підірвана». Письменнику належить вираз «вік джазу» – про нервову, конвульсивну, зовні блискучу епоху 20-х рр. у Сполучених Штатах, з її награним оптимізмом і безмежним потягом до споживання.

Фіцджеральд народився в Сент-Поле, штат Міннесота, у сім'ї дрібного підприємця. Гроші багатого діда по материнській лінії дозволили йому вчитися в престижному Принстонському університеті. Тут майбутній письменник вперше переконався в тому, які переваги дають багатство і положення в суспільстві.

Літературний успіх Фіцджеральду приніс роман «По цей бік раю» (1920 р.), в якому показано розгульне життя і духовну неприкаяність молодих людей – сучасників письменника.

У 1924 р. Фіцджеральд виїжджає до Франції, входить у коло американських літераторів, що живуть тут, зав'язує дружбу з Е. Гемінгвеем. У 1925 р. він випускає роман «Великий Гетсбі».

Джей Гетсбі – символ багатства і уособлення «американської мрії», реалізація якої не принесла йому щастя і не позбавила від самотності.

Син бідного фермера, що побував на війні, герой роману знайомиться з дівчиною з багатой сім'ї, але Дезі Фей віддає перевагу людині свого круга, Томові Б'юкенену. Гетсбі стає на шлях нелегального бізнесу, наживається на продажу спиртного під час «сухого закону». Казково розбагатівши, він живе на розкішній віллі і щодня влаштовує у себе такі святкування, що про них пліткує весь Нью-Йорк. Усе це служить тільки одній меті – привернути увагу колишньої коханої. Сама ж Дезі нещаслива у шлюбі. Її чоловік, людина черства, аморальна, навіть не намагається приховати свої зв'язки на стороні.

Оповідь у романі ведеться від імені Ніка Каррауея, учасника Першої світової війни, що приїхав до Нью-Йорка вивчати банківсько-кредитну справу. Ніка розчарував вигляд післявоєнної Америки, з її культом долара. Проте відношення Каррауея до господаря вілли, цього напівгангстера у безглуздому рожевому костюмі, зазнає еволюції. Гетсбі все більше приваблює його відсутністю чванливості, м'якою, трохи винуватою усмішкою. Він немовби соромиться того, що робиться навколо нього, хоча й не намагається змінити той спосіб життя, що склався.

Нік, троюрідний брат Дезі, сприяє їй у новій зустрічі з героєм. На якийсь час Гетсбі вдається захопити свою кохану силою почуття. Але автор тут же «знижує» його образ: Гетсбі, намагаючись приголомшити Дезі матеріальним надлишком, вивалює на стіл купи своїх сорочок, що абсолютно несподівано викликає у його гості ридання.

Відношення оповідача до Дезі теж міняється. Легкість світосприйняття, витонченість і краса героїні тьмяніють перед її егоїзмом і бездушністю. «Вони були безтурботними істотами, Том і Дезі, вони ламали речі і людей, а потім тікали і ховалися за свої гроші, за свою грандіозну безпечність або ще за щось, на чому тримався їх союз...». Навіть

у мелодійному голосі Дезі, який починає вчуватися Ніку, «дзвенять гроші». Кульмінаційний момент роману настає, коли Дезі, в сум'ятті почуттів ведучи машину, збиває Міртл Уїлсон – коханку чоловіка. У свою чергу чоловік Міртл, обдурений Томом Б'юкененом, вбиває Гетсбі у його власному басейні. Зрозуміло, після цього Том, що усунув суперника, і Дезі, що вчинила зраду, зникають з поля зору. Гості, що були на віллі, поглинають вино господаря і танцюють під музику найнятого ним оркестру, ніяк не реагують на те, що трапалося. Лише один з них напередодні похорону поцікавився щодо залишених ним тут туфель.

До кінця роману Гетсбі немов «виростає» над своїм зовні респектабельним оточенням. Проте трагічна вина героя полягає в тому, що він намагається відвоювати улюблену жінку, згідно із законами її світу, виходячи з фальшивих життєвих цінностей.

Протягом наступного десятиріччя Скотт Фіцджеральд переживає серйозну кризу. Він захоплюється богемним життям, гульнею і, хоча створює при цьому ряд прекрасних оповідань («Перше травня», «Алмаз розміром з готель Ріц», «Молодий багатій», «Знову Вавилон» та ін.), починає писати відверто комерційні твори для журналу «Сетердей івнінг пост». Критики ставлять під сумнів його письменницький талант, дорікаючи жвавистію стилю і поверховістю, поки, нарешті, у 1934 р. не виходить у світ роман «Ніч ніжна». «Я думаю, що дев'ять років, які відділяють «Гетсбі» від «Ночі», завдали моїй репутації майже непоправного збитку», – зізнавався Фіцджеральд незадовго до смерті.

Письменник знову звертається до теми багатства, аналізуючи його убивчий вплив на людину.

Талановитий психіатр американець Дік Дайвер приїжджає до Європи і в клініці для психічно хворих зустрічає свою співвітчизницю Ніколь, колись згвалтовану власним батьком, чикагським мільйонером Уорреном. Між лікарем і пацієнткою зав'язуються близькі, дружні стосунки, вони одружуються. Дайвер завідує фешенебельною клінікою в Швейцарії, їздить з дружиною на Рив'єру, де в компанії друзів веде безтурботне існування. Власне, з цієї миті й починається роман, а передісторію стосунків героїв віднесено до другої частини книги.

Блискуче товариство багатих молодих людей на чолі з Діком Дайвером показано у сприйнятті починаючої акторки Розмарі Хойт. Вона захоплюється цим легким шикарним життям, підпадає під чарівливість упевненого в собі Діка, від якого «виходила сила, що примушує людей підкорятися йому із бездумним обожнюванням». Але дівчина незабаром помічає й інше. У безперервних веселоощах відчувається надрив, приятель Діка, композитор Ейо Норт, страждає алкоголізмом, а в поведінці красуні Ніколь помітні ознаки душевного розладу. Дік Дайвер поки що уявляється закоханий у нього акторці спокійним, добрим, винахідливим, здатним розв'язати на свою користь будь-яку несприятливу ситуацію. Але це – поки...

У житті головного героя поступово назріває криза, яка стає очевидною в третій частині роману. Багатство Уорренів непомітно пригнічує колись вільного і бездоганного Діка. Він перетворюється на чоловіка багатой дружини, втрачаючи інтерес до наукової діяльності. Ніколь, жінка з «холодним поглядом, що не мигає», видужує і все більше нагадує своїх батька і діда, а залишений нею Дік Дайвер поступово спивається, переїздить з одного маленького містечка до іншого, практикує

в глухих лікарнях; там, у провінційній глушині, «десь у тих краях», слід його і губиться. Новим чоловіком Ніколь стає її давній залицяльник Томмі Барбан, вояка за покликанням, що встиг примірити армійську форму восьми країн.

Назва роману узята письменником з «Оди до солов'я» Дж. Кітса.

Світ Діка Дайвера здається ніжно привабливим, але його ніжність напоєна отрутою, аромат життя відгонить душевним тлінням.

На жаль, ніч остаточно запанувала і в долі самого письменника. Останні роки його життя позначені печаткою матеріальних злиднів, різко погіршується здоров'я. Фіцджеральд намагається писати сценарії для Голівуду, але і тут на нього чекає розчарування. Незадовго до смерті він працює над романом про Голівуд «Останній магнат» (1941 р.), що так і залишився незакінченим. Проте навіть ті розділи, які були опубліковані, свідчать про нев'янучий талант їх автора.

### **ЕРНЕСТ ГЕМІНГВЕЙ (1899–1961)**

Закінчивши роботу над нарисом «Портрет Гемінгвея» (1961 р.), американська журналістка Ліліан Росс зізналася, що хотіла розказати про людину, «у якої вистачило мужності бути несхожою ні на кого у світі». Його покликання, пише Рос, – «жити повним життям і постійно з властивою йому безмежною великодушністю ділитися своїм досвідом з іншими, щоб і вони пізнавали щастя життя». Щастя ж для Ернеста Міллера Гемінгвея полягало у тому, щоб любити, крім власних дітей, «три континенти, кілька літаків і кораблів, океани, своїх сестер, своїх дружин, життя і смерть, ранок, полудень, вечір і ніч, честь, ліжко, бокс, плавання, бейсбол, стрільбу, рибальство», а також – «читати й писати»...

Романіст і майстер короткого оповідання, журналіст і драматург, спортсмен і завзятий мандрівник, він був істинним сином свого бурхливого часу. Гемінгвей відчував потребу знаходитися в найбільш гарячих точках планети, щоб «писати правду – що всяка війна – гидота» і внести свій посильний внесок у боротьбу за справедливість.

Майбутній письменник народився в містечку Оук-Парк недалеко від Чикаго в сім'ї лікаря. Батько з дитинства прищепив йому любов до спорту, полювання і рибальства. Цим захопленням Гемінгвей зберігав вірність і надалі, вони визначили тематику багатьох його творів.

Після закінчення школи Гемінгвей працював репортером у канзаській газеті «Стар», а потім, вступивши водієм до американського Червоного Хреста, виїхав до Італії, на італо-австрійський фронт, де отримав важке поранення.

У кінці 1921 р., після короткого перебування удома, Гемінгвей знову приїжджає до Європи, цього разу – як кореспондент «Торонто дейлі стар»,

відвідує Близький Схід, пише статті й оповідання, живе в Парижі. Тут починається його літературна біографія, про що письменник розповів у книзі «Свято, що завжди з тобою» (1964 р.). У 1923 р. з'являється перша книжка Гемінгвея «Три оповідання і десять віршів», у 1924 р. – збірка прозаїчних мініатюр «У наш час».

Ранню творчість Гемінгвея звичайно співвідносять з темою «втраченого покоління» (її розробляли також Френсис Скотт Фіцджеральд, Джон Дос Пассос, Ричард Олдінгтон, Еріх Марія Ремарк та ін.). Його герої, які ще не зміцніли етично і життєво, потрапляли в горнило світової війни, а потім приходили додому, відчужені «від діяльності, від прагнень, від прогресу». Такі, наприклад, Кребс (оповідання «Вдома») і Джордж (оповідання «Кішка під дощем»). Образи «втрачених» молодих людей з'являються і в першому романі письменника – «І сходить сонце» (у британському виданні «Фієста», 1926 р.).

Лейтенант Фредерік Генрі, герой роману «Прощавай, зброє!» (1929 р.), довгий час не може визначити свого ставлення до війни. Спочатку він взагалі існує ніби відсторонено від подій, що відбуваються навколо нього. Але настає момент вибору. Це відбувається під час відступу італійської армії: ні в чому не винних офіцерів виривають із загальної військової маси і ведуть на розстріл, навіть не вислухавши їх пояснень. Лейтенант Генрі кидається у воду, під пострілами перепливає річку – немовби здійснює обряд очищення від воєнної скверни. Попрощавшись із зброєю і війною, уклавши свій «сепаратний мир» із суспільством, Генрі разом з коханою, медсестрою Кетрін, виїжджає до Швейцарії, де Кетрін умирає під час пологів.

У Гемінгвея доля неблаганна до персонажів не тільки у воєнних обставинах. Причиною загибелі може стати гангрена, викликана дріб'язковою подряпиною, або нещасний випадок на полюванні. Так чи інакше, треба стійко приймати удари, що їх завдає доля, вважає письменник, вступати у двобій з долею і не боятися зазнати поразки. Адже головне – це зберегти людську гідність, не занепасти духом. Улюблені герої Гемінгвея – тореро, мисливці, боксери, революціонери, бійці-добровольці – не скаржаться і не чекають співчуття, уміють відповісти ворогу, в сутичці з яким дотримують правил честі.

У червні 1937 р. на Другому конгресі американських письменників Гемінгвей висловлює, що «фашизм – брехня, проголошувана бандитами». Незабаром він вирушає військовим кореспондентом на громадянську війну до Іспанії. Повернувшись на батьківщину, Гемінгвей пише роман «По кому подзвін» (1940 р.). Його герой, американський доброволець Роберт Джордан, із загоном іспанських партизан намагається підірвати стратегічно важливий міст. Конкретна подія, як це часто буває у Гемінгвея, стає засобом виявлення непростих характерів, приводом для роздумів про природу воєн і революцій. Через приватне письменник

показує загальне, створює ситуацію, що розкриває одночасно героїку, романтику і трагедію того, що відбувається.

«Немає кращих за них, коли вони на вірному шляху, – розмірковує Джордан про іспанців, – але коли вони зіб'ються зі шляху, немає гірших за них». Ілюструє цей висновок доля Пабло, колись безстрашного ватажка партизан, що перетворився на боягуза і вбивцю. Протилежний приклад – Ель Сордо, непоказна глуха людина, що також очолює один з партизанських загонів, вірний своїй справі – планомірному знищенню супротивника. Ель Сордо безмежно простодушний. Партизанська війна для нього – щось подібне до робочих жнив, коли відомо, що саме потрібно робити, і хочеться якомога більше встигнути.

Роману передує епіграф, слова англійського поета XVII ст. Джона Донна: «Немає людини, що була б як Острів, сам по собі: кожна людина є частиною Материка... смерть кожної людини зменшує і мене, бо я єдиний зі всім Людством, а тому не питай ніколи, по кому Подзвін: він по Тобі».

Роберт Джордан усвідомлює свою відповідальність за долі інших людей, близьких і далеких, за теперішній час і майбутній, розуміючи, що «усі ці майбутні дні залежать від того, що ти зробиш сьогодні». Хай вибух моста, здійснений ціною життя багатьох партизан, у тому числі й самого Джордана, виявився непотрібним з військової точки зору. Важливіше – усвідомлення того, що «якщо переміг тут – переміг скрізь». Кохання Джордана до іспанської дівчини Марії вже не відгороджує героя від всіх і вся, а, навпаки, допомагає йому краще відчутти свої зв'язки зі світом:

«Я люблю тебе так, як я люблю свободу і людську гідність... Я люблю тебе так, як я люблю Мадрид, який ми захищали, і як я люблю всіх моїх товаришів, які загинули в цій війні...».

Під час Другої світової війни Гемінгвей неодноразово буває на фронті, працює кореспондентом, бере безпосередню участь у бойових діях. У 1942–1943 рр. на своєму катері «Пілар» він вистежує німецькі підводні човни в Карибському морі.

Літературний шедевр пізнього Гемінгвея – повість «Старий і море» (1952 р.) – має філософський підтекст. Тут, безумовно, мається на увазі життєве море, борознити яке від народження до смерті, у муках і radoщах – доля кожного. Двобій-«братання» старого-рибалки Сантьяго із спійманою ним гігантською рибою, яку він марно оберігає від акул, наводить на роздуми про призначення людини, про перипетії на шляху до досягнення мети. Усе це дозволяє зробити висновок: «Людина не для того створена, щоб терпіти поразку. Людину можна знищити, але її не можна перемогти». Уводячи в сюжет образ хлопчика, якому старий передасть свій досвід, Гемінгвей уникає звичної для нього теми смерті – його повість звернена в майбутнє.

Герой опублікованого після смерті письменника роману «Острови в океані» (1970 р.) художник Томас Хадсон, як і більшість персонажів

Гемінгвея, наділений багатьма рисами автора. Він шукає в житті «щось міцне і надійне», те, що не «можна втратити». «Головне... – у самому собі, де б ти ні був», у роботі і в опорі злу, в умінні гідно зустріти смерть.

### **УЇЛЬЯМ ФОЛКНЕР (1897–1962)**

«Тільки тепер я вперше усвідомив, яке ж у мене було дивне обдарування: не отримавши, по суті, ніякої освіти, не маючи навкруги себе... літературно освічених співбесідників, написати те, що написав я. Не знаю, звідки все це до мене прийшло. Не знаю, чому... Бог вибрав саме мене... Це не самоприниження, не помилкова скромність, а просто глибоке здивування. Між моїми книгами і сільським жителем на ім'я Біл Фолкнер, здається, так мало спільного». Цей парадокс – ймовірно, основна риса життя і творчості Вільяма Фолкнера.

Майже все своє життя письменник провів поблизу маленького містечка Оксфорд у південному штаті Міссісіпі – на «клаптику рідної землі розміром з поштову марку». Ще підлітком він втратив інтерес до навчання і почав писати вірші й оповідання. З юності Фолкнеру доводилося поєднувати літературну творчість з пошуком заробітку – він встиг попрацювати і клерком у банку, і маляром, і поштмейстером, і службовцем на електростанції.

У 1918 р. Фолкнер вступив до Королівських ВПС Канади і відправився в Торонто, до льотної школи. Проте війна незабаром скінчилася. Так і не встигнувши побувати в бою, він повернувся до рідного Оксфорда у формі офіцера військово-повітряних сил.

У середині 20-х рр. Фолкнер оселився в Новому Орлеані, що у той час був свого роду «американським Парижем», де познайомився з відомим письменником Шервудом Андерсоном (1876–1941), який значно вплинув на молодого автора. У 1925 р. він вирушив, подібно до багатьох американських літераторів, до Європи: відвідав Італію і Швейцарію, провів кілька місяців у Парижі.

У першому романі Фолкнера – «Солдатська нагорода» (1926 р.) – злилися тісно пов'язана з особистим досвідом автора тема солдата, що так і не потрапив на війну, і тема обдуреного кохання. Не зважаючи на одномірність персонажів, велику кількість неправдоподібних збігів, нерівний стиль, у цьому не дуже вдалому прикладі літератури «втраченого покоління» вже відчуваються майбутні досягнення письменника, який поки що тільки шукає свій неповторний голос.

У 1929 р. були опубліковані два романи – «Сарторіс» та «Шум і лють». Вони стали першими частинами великого задуму – саги про Йокнапатофу, над реалізацією якого письменник працював понад тридцять років. Округ Йокнапатофа – це створений Фолкнером, виписаний



у найдрібніших деталях світ. Автор забезпечив його реальними орієнтирами – річками, містечками, лісами – і населив героями, що переходять з одного твору в інший (багато персонажів саги про Йокнапатофу – Компсони, Сарторіси, Маккасліни, де Спейни, Стівенси, Сноупси, кочуючи з книги в книгу, помітно змінюються, немов живі люди). Фолкнер навіть намалював точну карту округу, де він був єдиним і всемогутнім «господарем і повелителем».

Йокнапатофа – серце американського Півдня, доля якого й визначила майже всю подальшу творчість Фолкнера. Внаслідок поразки у Громадянській війні, відміни рабства і занепаду південного способу життя (побудованого на аристократичних претензіях, особливому культурі джентльмена і прекрасної пані, романтичному світовідчутті) тут запанувало звернення до минулого, до золотого віку «старого Півдня». Друга найважливіша риса південної свідомості – тягар вини білої людини за гріхи предків перед чорношкірими рабами.

«Шум і лють» – улюблений роман Фолкнера, названий ним своєю «найблискучішою поразкою». Він позбавлений розвиненого сюжету і дії. Оповідь сконцентрована навкруги кількох епізодів із життя клану Компсонів, до яких увесь час звертається пам'ять оповідачів.

Фолкнер занурює нас в атмосферу Півдня, з його відчуттям поразки, безпідставним мрійництвом, хворобливим сприйняттям родинної честі. Самогубство старшого сина, Квентіна, розпуста їх єдиної сестри Кедді, а потім її дочки Квентіни – усе це спроби бунту, пошуки порятунку від мертвого світу Компсонів. Разом із цинізмом і пияцтвом батька, істеричністю матері вони складають риси звичного південного антуражу.

Композиція роману основана на повторах і варіаціях, а головним способом оповіді служить «потік свідомості». Історія занепаду сім'ї розказана трьома братами – Бенджі, Квентіном і Джейсоном. Нарешті в четвертій, «об'єктивній» частині роману до них приєднується і сам автор.

«Шум і лють» вимагає від читача серйозних зусиль, він має тримати в думці численні деталі, випадково кинуті фрази, стежити за мінливим настроєм героїв. Завдання ускладнюється тим, що хронологія роману гранично заплутана. Фолкнер навіть хотів надрукувати «Шум і лють» різними кольорами, щоб читач відразу міг визначити, до якого часу відносяться ті або інші враження Бенджі або спогади Квентіна.

Для тридцятирічного Бенджі, розумовий розвиток якого зупинився десь на рівні трирічної дитини, не існує ні вчора, ні завтра. На думку Фолкнера, він «повинен бути ідіотом, щоб бути невразливим по відношенню до майбутнього». Монолог Бенджі рухається стрибкоподібно, реєструючи найпростіші відчуття: тепло, холод, страх, біль, різні звуки і запахи. Читача спочатку ставлять у тупик його «думки»: «миска пішла», «кімната прийшла», «двері сараю втекли», «мені чути нас і темноту». Разом з тим у Бенджі майже тваринна чутливість на нещастя; є в ньому

поетичність, заснована на асоціаціях, досягнути значення яких він сам не в змозі. Так, його фраза: «Кедді пахне деревами» – мало не основна нота, що визначає образ сестри.

Квентін Компсон, на перший погляд, повна протилежність Бенджі. У його монолозі, віднесеному Фолкнером до червневого дня 1910 р., напередодні самогубства героя, ми чуємо голос молодого південця, дуже чутливого і чудово освіченого, що трагічно переживає родинну драму, яка пов'язана у його свідомості з незбереженою невинністю улюбленої сестри. Він поділяє болісні сумніви численних героїв літератури перших десятиріч XX ст. (персонажів творів Т. С. Еліота, Дж. Джойса та ін.), згинається під тягарем вичерпаності буття, безнадійно силкується припинити біг ворожого йому часу. Не випадково лейтмотив монологу Квентіна – цокання годинника, що продовжує свій невблаганний хід і тоді, коли герой відламує йому стрілки. Але саме прагнення зупинити «час годинника» на користь минулого, яким воно живе в пам'яті, ріднить Квентіна з іншими Компсонами.

Навіть витончено-жорстокий і сам собі виразно розсудливий Джейсон (за визнанням письменника, найбільш нелюбимий його персонаж), хоча й зрікається минулого своєї сім'ї задля спрямованості в майбутнє і жаги збагачення, все одно кінець-кінцем капітулює перед реальністю.

«Несамовита і відважна» Кедді – єдина героїня, що не отримала у Фолкнера власного голосу, але при цьому вона – центральний персонаж роману. Письменник пояснював, що вся книга виникла з одного образу, що став її лейтмотивом, – «забруднених штанців маленької приреченої дівчинки, що вилізла на квітуче грушеве дерево подивитися на приготування до похорону своєї бабусі». Кедді постає лише побаченою очима братів і тому залишається до кінця не впізнаною.

Можна подумати, що, починаючи книгу із голосу ідіота, що втілює хаос, Фолкнер будує її як шлях від хаосу до порядку, від нісенітничості до значення, від суб'єктивності до об'єктивності; оповідь у кожній наступній частині здається все більш простою і зрозумілою. Але і четверта, «авторська», частина роману не наближає читача до істини, а лише доводить нездатність людини надати сенсу хаосові буття. Загибель миру Компсонів вирішена наперед, але проте у «Шумі і люті» відкрита кінцівка: чотири рази не «зумівши» розказати цю історію, Фолкнер залишає її чекати свого часу – чергового переживання кожним новим читачем, що бере до рук книгу, в якій він спробував її висловити.

Роман «Авессалом, Авессалом!» (1936 р.) ймовірно перевершує всі інші книги Фолкнера масштабністю задуму. Тут є і привиди, і демонічний герой, і сімейна таємниця... Але авторові це потрібно лише для того, щоб виразити думку про незбагненність минулого, якому люди безуспішно намагаються надати значення і впорядкувати, створюючи все нові версії

того, що відбувається.

Син Томаса Сатпена Генрі вбиває свого кольорового зведеного брата Чарльза Бона. Герої роману шукають мотиви того, що сталося в історії Томаса Сатпена, що з'явився на Південь «нізвідки» і з маніакальною завзятістю прагнув стати багатим плантатором і південним джентльменом.

Важливе місце в романі відведено сім'ї Компсонів, і перш за все Квентіну, який у занесеному снігом Гарварді розказує однокурснику Шриву жорстоку і трагічну історію Томаса і Генрі Сатпенів, що незримо пов'язана із долею самого Квентіна і стала непрямую причиною його майбутнього самогубства.

Автор не коментує події, надавши таку можливість персонажам, що суперечать один одному і один одного доповнюють. Оповідачі – Квентін Компсон, його батько та екзальтована доморосла поетеса Роза Колфілд, не позбавлена привабливих рис, – представляють старшого Сатпена то монстром, то героїчною фігурою, то божевільним, то жертвою долі; їхні монологи примхливо перетікають один в інший, і розрізнити голоси інколи неможливо. Із цієї мозаїки читач і має скласти свою думку, а отже, запропонувати ще одне, кінець-кінцем теж недосконале, трактування подій минулого.

За іронією долі єдиним нащадком Томаса Сатпена, що мріяв стати родоначальником плантаторського роду, виявився чорношкірий недоумкуватий внук Чарльза Бона – Джим. Тему міжрасових взаємин, тему вини і прокляття, що лежать на совісті кожного білого південця, продовжує роман в оповіданнях «Зійди, Мойсею» (1942 р.), який Фолкнер присвятив своїй чорношкірій няньці Кароліні Барр.

У кінці життя письменник завершив трилогію про Сноупсів, розпочату ним романом «Село» ще в 1940 р. Заключні частини – «Місто» (1957 р.) і «Особняк» (1959 р.) – поступаються більш раннім книгам Фолкнера, проте і тут автор не залишає напружених експериментів, переосмислюючи сам жанр роману. Він тепер складається з епізодів і новел, більшість з яких раніше публікувалися окремо.

Єдність трилогії додає історія піднесення сина убогого орендаря Флема Сноупса та його численної рідні. Автор уподібнює їх до сарани, що без розбору зжирала все на своєму шляху. Сноупс – чергове уособлення зла у Фолкнера, герой-загадка, про якого читач дізнається тільки зі слів оточуючих. Позбавлений нормальних людських бажань і слабкостей, подібний до бездушного механізму, Флем готовий на будь-які злочини. Задля збагачення і просування соціальними сходами він провокує самогубство своєї дружини Юлі. Флем поступово прибрав до рук спочатку глухе село Французову Балку, а потім і місто Джефферсон. Та все ж у читача не виникає відчуття остаточної перемоги «сноупсизма», адже створений Сноупсом порядок несе саморуйнівний заряд. Відплата приходить до Флема в особі його родича Мінка, що відсидів тридцять вісім

років у в'язниці, і дочки Лінди, що допомагає сховатися вбивці батька. У трилогії Фолкнер знову звертається до теми неспроможності сучасної цивілізації, що не уміє протиставити духовне начало руйнівному «сноупсизму».

Фолкнер мав унікальну здатність втілювати у слові відчуття живого і багатовимірного потоку життя. Адже «мета кожного письменника полягає в тому, щоб засобами свого мистецтва зупинити рух, яким є життя, і утримати його зупиненим так, щоб через століття було достатньо погляду нащадка, і рух почався б знов, бо він – життя».

### **ДЖЕРОМ СЕЛІНДЖЕР (1919–2010)**

У житті Джерома Девіда Селінджера, яке нині уявляється таким незвичайним і загадковим, спочатку все складалося якнайзвичайніше. Син багатого оптового торговця копченостями й сирами, він дитиною й підлітком ніскільки не виділявся серед своїх однолітків.

Джером цікавився драматургією (а також тропічними рибами), редагував шкільну газету, був членом клубу любителів пісні і клубу авіаторів, у товаришів по навчанню мав репутацію «непоганого хлопця», але з тих, «хто навряд чи сяде грати з тобою в карти».

Після закінчення школи Селінджер довго не міг знайти свого місця в житті – як і багато молодих людей у роки Великої депресії. Він намагався вивчати технологію виробництва ковбас в Австрії і Польщі (1937–1938 рр.), розважав пасажирів туристичного лайнера під час круїзу Карибським морем (1941 р.), слухав лекції в різних вищих навчальних закладах США. З початку мобілізації (1942 р.) записався у війська, брав участь у кількох кампаніях на європейських фронтах. Проте подвигів при цьому не здійснив: служив при штабі, зв'язківцем і контррозвідником.

Літературна кар'єра Селінджера теж починалася досить буденно. У 1939 р. він вступив на літературні курси при Колумбійському університеті, де редактор журналу «Сторі» У. Бернетт учив своїх студентів писати оповідання, Селінджер виявився тямущим учнем, і 1940 р. в «Сторі» з'явилося його оповідання «Підлітки». Потім були й інші публікації – у літературних, в ілюстрованих і навіть у дамських журналах. Це були досліди літератора, що вже відбувся, але все ж таки звичайні, написані так, як у той час писав багато хто.

В американській новелі 30–40-х рр. автору, як правило, належало поводитися непомітно: або «підслуховувати» діалоги своїх героїв, наче вирвані з повсякденного життя, або ховатися під маскою наївного оповідача з народу. Захоплюючі сюжети були тоді не в моді, новелісти вважали за краще «повідомляти» про зовні незначні «події» уривчасто і скупко. Читачам пропонувалося самим відновлювати зв'язок епізодів по

натяках, схованих у «дрібницях». Цими рецептами й керувався Селінджер, щоб отримати перепустку в літературу.

Проте в кінці 40-х рр. йому стало тісно в межах «просто літератури» і він узяв на себе роль письменника-проповідника. У 1951 р. світ побачила повість «Над прірвою в житті», в якій звичні літературні прийоми використовувалися у зовсім незвичайний спосіб. Тепер вони повинні були впливати на читача так, щоб він раптом подивився на світ іншими очима і сказав: «Ось вона, істина!». Прорив був вдалим – сучасники прийняли цю книгу як одкровення.

На перший погляд повість зроблено за тими ж рецептами, що й ранні оповідання Селінджера. Її головний персонаж – шістнадцятирічний Холден Колфілд – провалив іспити і його відраховано з приватної школи. Він вирушає до Нью-Йорка, де поневіряється протягом чотирьох днів, не наважуючись повернутися додому до Різдва. Справа закінчується хворобою Холдена. Одужуючи в каліфорнійському санаторії, він і описує свої нехитрі пригоди.

Описує так, як уміє: плутано («Так, забув сказати – мене витурили зі школи»), користуючись наївними зв'язками («словом», «коротше», «а потім») і зловживаючи паразитичними виразами («і таке інше», «як би», «ніби того»). Мова Холдена протягом усієї повісті залишається живою мовою підлітка – з божбою і прокляттями («якого диявола», «чорта з два»), оціночними вигуками («Це мене вбиває!») і сленговими епітетами («phony» – «липовий», «lousy» – «вошивий», «terrific» – «крутий», або «свинський», або «страшний»). Інколи він вживає й міцніші вирази. Загалом, проста історія, розказана простим хлопцем.

Основна риса Холдена як недосвідченого оповідача мимовільно вказана ним самим. В одному з епізодів повісті він згадує про провалений ним екзамен з усної мови: «Якщо хтось відхилявся від теми, всі відразу кричали: «Відхиляєшся!». Мене це просто дратувало... Діє на нерви, коли всі кричать: «Відхиляєшся!». А ось я чомусь люблю, коли відхиляються від теми. Набагато цікавіше». Дійсно, Холден постійно «відхиляється» від основної лінії свого оповідання і при цьому вдається у подробиці, які можуть видатися зайвими. Але якраз там, де оповідач відхиляється, читачеві й варто шукати ключ до ідеї книги. Чим більш випадковою представляється деталь, тим важливіше захований у ній секрет. Саме в таких деталях зашифрована проповідь автора.

Що ж він проповідує? Перш за все він заперечує суспільство як таке. «Мене це дратує», «дратує до біса», «на мене туга напала», «нудьга смертна» – така реакція Холдена Колфілда на брехню і жорстокість оточуючих. «Ненавиджу школу, – говорить він. – І не тільки школу. Все ненавиджу. Ненавиджу жити в Нью-Йорку. Таксі ненавиджу, автобуси... ненавиджу знайомитися з зарозумільцями... ненавиджу їздити у ліфтах...

ненавиджу міряти без кінця костюми у Брукса...». Вільям Фолкнер чуйно вловив значення цієї ненависті: «Його (Колфілда. – І. П.) трагедія була в тому, що, коли він намагався вступити в рід людський, не було там роду людського».

Цю ідею вже з перших сторінок повісті виражено розгорненою метафорою – «гра за правилами». У початковому епізоді Холден не хоче йти на футбольний матч, хоча на ньому присутня вся школа. Герою Селінджера, що дивиться футбол зверху, з вершини гори Томпсон, відкривається безглуздя того, чому суспільство надає таке велике значення, – перемоги й поразки: «Звідти було видно все поле і як обидва команди ганяють одна одну з кінця в кінець».

Далі у першому розділі суспільна конкуренція прямо уподібнена до спортивного змагання. І директор школи, і вслід за ним учитель історії Спенсер говорять на прощання Колфілду, що «життя – це гра» і «треба грати за правилами». Які ж ці правила? Вони жорстокі: перемога одних досягається ціною поразки інших, тобто ціною насильства. Вони брехливі: насильство замовчують, або представляють як щось природне, закономірне, відповідне непорушним життєвим правилам.

Холден Колфілд не хоче або не може грати за цими правилами. Звідси його небажання діяти, рятівна нездатність до вчинку. Наприклад, протягом спортивної метафори він так і не потрапляє на фехтувальний турнір: «Я забув рапіри і костюми і взагалі всю цю петрушку у вагоні метро». У його невдачі – знак своєрідної обраності. Холдену не дано змагатися і бути капітаном фехтувальної команди, як не дано бити в обличчя («...краще вже хай мене б'ють»), спокушати дівчат («...головне, мені їх завжди шкода») або навіть кинути сніжок у машину або водокачку (машина «така чиста, біла», водокачка теж «чиста, біла»).

Таке негативне послання Селінджера: Не «грайте за правилами суспільства». Але як же тоді грати? Звернемо увагу на ще один епізод з першого розділу «Над прірвою в житті»: Холден розказує про те, як він з двома приятелями «ганяв м'яча перед навчальним корпусом». Тут зіставлення: з одного боку, офіційний футбольний матч, «гра за правилами», задля перемоги; з іншого – весела метушня, просто гра, задля задоволення. От так і треба грати, говорить Селінджер, утрьох, без розподілу на протилежні команди, без переможців і переможених. І тоді відкриється істинне значення гри: дитячий захват життям («...стало вже зовсім темно... але жахливо не хотілося кидати»), довір'я і приязнь один до одного («...вони славні хлопці»).

Грати варто, тільки коли любиш того, хто грає з тобою. Так, у шашковій грі з Джейн Галлахер для Холдена важливий не виграш, а сама Джейн Галлахер – те, як вона ставить усі дамки в останньому ряді. А цінність бейсболу і гольфу – у тому, що вони зв'язують Холдена з його любим померлим братом Аллі.

У своїх мріях селінджерівський герой прагне такої гри, яка б була сповнена любові, стала бажаною справою і обов'язком: «Я собі уявив, як маленькі хлоп'ята грають увечері на величезному полі, в житі. Тисячі малюків, і навкруги – ні душі, жодного дорослого, окрім мене. А я стою на самому краю скелі... І моя справа – ловити хлоп'ят, щоб вони не зірвалися в прірву». Епізод, в якому Холден розказує про цю свою мрію, стає кульмінацією селінджерівського послання. Адже саме формула «ловець у житі» надала повісті багатозначну назву, що перегукується з євангельським текстом (де Христос називає апостолів «ловцями душ людських»).

Забути про себе і розчинитися в любові до іншого – ось що проповідує Селінджер. Багато письменників зверталось до читачів з подібним закликком, але мало хто – з такою переконливістю.

Холден Колфілд все ж таки робить вчинок. Цей вчинок Холдена – у тому, що він розказав свою історію, у самому його сповідувальному вислові. Адже в результаті він полюбив тих, про кого говорив, навіть своїх недругів: «Знаю тільки, що мені якось не вистачає тих, про кого я розказував. Наприклад, Стредлейтера або того ж Еклі. Іноді здається, що цього негідника Моріса і того не вистачає. Дивна річ».

Після роману «Над прірвою в житі» проповідницька тенденція у творчості Селінджера посилилася. І настільки, що він зробив наступний, можливо, фатальний крок – до містики, до химерного змішання християнства, буддизму та індуїзму.

З кожним роком письменник усе більше нагадував героїню власного пізнього твору, що механічно й безупинно повторювала одну й ту ж молитву. Дедалі азартніше полював він за божественним одкровенням. І врешті-решт забув про читача, втратив з ним зв'язок.

Селінджер вигадав ідеальну родину, щоб у роки, що залишилися, тільки про неї і писати. Усе вказує на обраність цієї сім'ї: і число дітей (сім), й імена (Гласс, Симор). Мабуть, з метою самовдосконалення Селінджер наділяв героїв якостями, яких сам був позбавлений. Так, за контрастом із повсякденністю власного дитинства письменник зробив із Глассів вундеркіндів: у одного з них (семирічного Симора) лист до батьків з літнього табору перетворюється на філософський трактат, інший (юний Зуї) рятується від нещасного кохання тим, що перекладає староіндійський текст старогрецькою мовою. Але й цього недостатньо. У дитинстві та юності Селінджер мріяв стати актором. І ось уже Гласси-батьки – чудові естрадні артисти, а їх діти беруть участь у радіопрограмі «Розумна дитина» і, крім того, танцюють і співають. Який би терен ні вибрав кожний з Глассів – поета, прозаїка, домогосподарки, ченця або драматичного актора, він досягає досконалості, але не успіху.

Проте чим більш захоплено ставився до своїх героїв автор, тим

прохолодніше сприймав їх читач. Відомий американський письменник Джон Апдайк ніби підсумував читацькі враження: «Селінджер любить Глассів більше за самого Бога... Їх винахід став для нього печерою відлюдника».

За словами Апдайка, у пізній творчості Селінджера «лектор захопив володіння письменника». Проповідь стала дуже нав'язливою і багатослівною. Герої і разом з ними автор прирекли себе на монотонне кружляння в пошуках осяяння. А зводяться ці осяяння ось до чого: щоб навчитися відчувати божественну присутність у світі («головний потік поезії, що пронизує все в світі»), необхідно відучитися розрізняти речі, людей, явища. Для виразу знайденого героями містичного знання мають служити навмисне абсурдні формули. Наприклад, у вірші Симора Гласса з'являється дівчинка, що не відрізняє людини від ляльки («маленька дівчинка в літаку, яка повертає головку своєї ляльки, щоб та поглянула на поета»). Або раптом на Бадді Гласса зійшло осяяння, коли інша дівчинка говорить йому, «що її наречених звать Бобі і Дороті» (відрадний приклад нерозрізнення статей). Також раптово приходять до Глассів і споріднених з ними героїв (Дом'є-Сміта і Теді з «Дев'яти оповідань») усвідомлення єдності Бога і людства: «Дурнів взагалі не буває», «Усі ми черниці», «Усі вони, усі до одного – це Товста Тітка», «Товста Тітка... це ж сам Христос», «Ці сумнівні вигадки – теж Його! (Бога. – І. П.)».

Природним результатом такого відношення до життя став відхід Селінджера: після 1965 р. він зачинився в усамітненому житлі (біля містечка Корніш, штат Нью-Гемпшир) і всі подальші роки дотримувал обітницю мовчання. Чи пише він що-небудь у своєму добровільному ув'язненні – залишається таємницею. Що ж, збулося бажання письменника, загадане ним ще в юності: «Якби я був піаністом, я б закрився в коморі і там грав». Те, про що мріяв Холден Колфілд, виконав його творець: «Побудую собі на зібрані гроші хатину і житиму там до кінця життя».

## БІТНИКИ

У середині 50-х рр. Сан-Франциско і його околиці стали обітованою землею для тисяч американців. Були серед них і такі, хто тікав з дому, а потім прагнув ухилитися від поліцейських облав, які час від часу влаштовувалися на вимогу батьків.

Цих бунтарів і втікачів називали «бітники» або «розбите покоління» (*англ.* beat generation). Вони побоювалися перетворитися на безликих середньостатистичних громадян. Для них це означало б зраду всього кращого, що закладене в кожному, – людяності, душевної чуйності, того унікального образу світу, який людина носить у собі і прагне втілити



в мистецтві.

Творчість бітників нерідко опинялася за межами мистецтва у тодішньому його розумінні. Прошло немало часу, перш ніж увійшли в моду і отримали визнання рок-фестивалі, концерти авторської пісні, вистави-хепенінги, де головне – не саме уявлення, а активне залучення до нього всіх, хто зібрався в залі. Поети й музиканти, пов'язані з комунами бітників, якнайбільше дорожили саме такими формами мистецтва, що вимагали імпровізації.

Бітники ненавиділи міщанство. Вони люто повставали проти ідеологічної нетерпимості, що запанувала в американському житті невдовзі після Другої світової війни, і проти знеособленості, академічної байдужості, що запанували в національній культурі. Їх вірші, то глузливі, то грікі, викривали суспільство загальної стандартизації, культ речей, духовну стерильність, кар'єрні прагнення «середнього американця» – представника «мовчазної більшості», якою, як іграшкою, користується у своїх інтересах корумпована влада.

Бітники обожнювали вільну особистість, що відкидає загальноприйняті цінності й моделі поведінки. Тому їх ідолом став Волт Вітмен, для якого вищим ідеалом була вільна людська індивідуальність. Наслідуючи Вітмена, вони оспівували безкорисливість і природність стосунків, нерідко підкріплюючи свою проповідь посиланнями на філософію дзен-буддизму. Крім того, у поезії вони були спадкоємцями європейського авангарду першої половини ХХ ст. – сюрреалістів, футуристів. Перегородки між віршами і прозою прибрані, переважає стихія ліричного щоденника, що переривається фрагментами полум'яної публіцистики, коли автор замислюється над потворністю сучасної цивілізації або над загрозою атомного вибуху. Це не стільки література, скільки сповідь, і щоб бути щирим, потрібно не зважати на літературні канони, не лякатися стилістичної еkleктики.

Поет Лоренс Ферлінгетті (народився в 1919 р.), один з лідерів руху бітників, тримав у Сан-Франциско книгарню, а при ній видавництво, що мало ту ж назву, що й знаменитий фільм Чарлі Чапліна, – «Вогні великого міста». Тут крім Ферлінгетті друкували перші поетичні книги Грегорі Корсо (народився в 1930 р.) і Аллен Гінсберг (1926–1997), найталановитіший з поетів свого покоління. Його поема «Крик» (1956 р.) дійсно є криком жаху, який викликали у автора видіння близького ядерного апокаліпсису: він невідворотний, якщо люди не прокинуться від моральної апатії і не усвідомлять, що опинилися на краю безодні. Похмура тональність переважає і в інших книгах Гінсберга: «Падіння Америки» (1972 р.), «Дихання душі» (1978 р.). Коли рух бітників уже давно став історією, він єдиний зберіг вірність ідеалам юності і все так само пропагував відмову від корисливості, життя у спогляданні, а не в дії, духовну просвітленість. Гінсберг довго жив в Індії, вважаючи спадщину її

філософів безцінною для всього людства. Багато його віршів незрозумілі без знання символіки староіндійських священних текстів.

Інакше склалася доля Джека Керуака (1922–1969). Славу йому принесла книга «На дорозі» (1957 р.) – збірка мініатюр, автобіографічних фрагментів, віршів у прозі, ліричних замальовок. Їх об'єднує оповідач, що втілює типові риси бітника: ненависть до обивателів, жадання абсолютної особистої свободи, очікування певних містичних хвилин, коли йому десь осторонь божевільної сучасної цивілізації як одкровення з'явиться головна істина про значення Життя.

Герою необхідно залишитися віч-на-віч з природою і з самим собою, тому він пускається в безцільні мандри, які, проте, неодмінно мають привести до відкриття вогнищ первозданної гармонії, ще не зачеплених містами-спрутами, – десь на пустельному каліфорнійському узбережжі або в Мексиці.

Головна поетична книга Керуака називається «Блюзи Мехіко» (1959 р.). Після неї він взявся за багатотомний автобіографічний цикл «Сага про Дюлузу», який писав аж до своєї ранньої смерті. Це не роман, а швидше нескінченний внутрішній монолог, де важко відрізнити спогади дитинства від швидкоплинних картин того, що відбувається в той момент, коли пишеться черговий розділ. Сам автор називав свій головний твір «хронікою душі».

Рух бітників проіснував не дуже довго, якийсь десяток років. Однак, попри всю наївність багатьох їхніх вірувань і очікувань, бітники залишили по-справжньому помітний слід в американській культурі. Саме вони внесли елемент акцентованої нетрадиційності в застійну літературну атмосферу того часу.

## **КУРТ ВОННЕГУТ (1922–2007)**

Автору гостросюжетних і дотепних книг Курту Воннегуту доля дала широкі й різноманітні можливості для вивчення життя і людської природи. Прослухавши курс антропології в чикагському університеті, він пішов на війну, був поранений і потрапив у німецький полон, після війни якийсь час працював поліцейським репортером, а потім – співробітником рекламного відділу великої корпорації. Подібний досвід розкрив йому очі на темні сторони буття, проте не позбавив юнацької гостроти сприйняття і надії на можливе братерство людей.

Воннегут створив уявний, але дуже близький до реальності світ. Дія його романів відбувається у невеликих американських містах або на фантастичній планеті Тральфамадор, у них присутні одні й ті ж герої і повторюються одні й ті ж теми: нелюдськість воєн, бруд і підлота політики, згубні наслідки науково-технічного прогресу. Більшість творів

Воннегута можна віднести до популярного у ХХ столітті жанру антиутопії.

Воннегут прагне звільнити читача від нав'язаних суспільством помилкових ідей і забобонів, повернути його до природного, дитячого погляду на світ. Носієм такого погляду у нього стає оповідач, що коментує всі події. Дитячість і безпосередність цього саркастичного скептика дозволяє йому з несподіваного боку показати вади сучасної цивілізації. При цьому жартівливий, іронічний тон не тільки не суперечить серйозності проблем, а, навпаки, розкриває їх сутність. Але виявляється, що дитячість, як і все на світі, може мати й позитивні, й негативні наслідки. Адже люди, що винаходять страшну зброю, нищать промисловими відходами природу і не думають про можливу загибель людства і планети, схожі на нетямущих дітей, що захопилися грою з сірниками. Один з головних героїв роману «Колиска для кішки» (1963 р.), учений Фелікс Хоніккер, що створив атомну бомбу, не свідомий лиходій, а просто «велика дитина», що не навчилася розрізняти добро і зло.

Дія роману відбувається у вигаданій республіці Сан-Лоренцо, засновники якої – Маккейб і Джонсон – вирішили побудувати державу-утопію, де всі громадяни були б рівні між собою. Але розподіл багатства країни між її мешканцями скінчився повним провалом: на кожного припало всього по шість з чимось доларів і народ залишився в злиднях. Для того, щоб утримати владу, правителі розподіляють людей за національним і партійним принципом, втягують у штучні чвари. Маккейб бере на себе роль жорстокого диктатора, а Джонсон, під ім'ям Боконона, стає уявним бунтівником і засновником релігії, сповідування якої карається смертю.

Учення Боконона, записане в багатотомному зібранні його висловів, глибоко песимістичне, особливо по відношенню до людської природи і майбутнього людства. Його положення підтверджуються ходом фантастичного сюжету – задля власної вигоди діти Хоніккера нищать планету, розкривши таємницю винайденної їх батьком «криги-дев'ять», здатної заморозити всю рідину на Землі. Боконон, чиї погляди можна визнати близькими поглядам самого Воннегута, пропонує людям прагнути не до зміни законів природи, а до єдності з нею і до вдосконалення власної душі, яку потрібно зробити чистою, як у дитини.

Автор розглядає «вічні» філософські проблеми життя і смерті, добра і зла крізь призму комічного, і вони постають перед читачем часом у найнесподіванішому світлі. Письменник легко змішує різні літературні жанри, переплітає комічне з трагічним. Його сміх часто породжений відчаєм: адже люди сміються і плачуть тоді, коли їм більше нічого не залишається, вважає він.

У романі «Бійня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей» (1969 р.) трагічне звучання набуває особливої сили – в ньому автор згадує про пережите ним під час Другої світової війни бомбардування Дрездена.

Будь-яка війна, з погляду Воннегута, жахлива і нелюдська ще й тому, що на ній вбивають і вмирають зовсім ще юні солдати, майже діти. Світ, повний непередбачуваності, важко осмислити з позиції здорового глузду. Тому автор обирає форму викладу, яку сам у передмові визначає як «телеграфічно-шизофренічний стиль».

У головного героя Біллі Пілігрима розплющуються очі на абсурдність сучасної цивілізації тільки після того, як він ушкодив голову в авіакатастрофі.

Воннегут зображає фантастичну планету Тральфамадор, на якій нібито побував Біллі і у жителів якої уявлення про світ правильніше, ніж у людей. Для тральфамадорців час не тече, а моменти минулого, сучасного і майбутнього існують одночасно, ніколи не зникаючи. Ці інопланетяни «можуть бачити, де кожна зірка була і куди вона йде, так що для них небо сповнене окремими макаронинами, що світяться. І люди для тральфамадорців зовсім не двоногі істоти. Їм люди уявляються великими тисячоніжками, і дитячі ніжки у них на одному кінці, а ноги старих – на іншому».

У мозаїчному світі роману однаково реальні Німеччина часів Другої світової війни, благополучна Америка 60-х рр. і породжена фантазією художника далека планета. Історія по-тральфамадорськи стає оборотною, як прокручена у зворотний бік плівка баченого Біллі військового кінофільму, де Гітлер перетворюється на безневинне немовля, американські льотчики, що розбомбили Дрезден, – на підлітків, а бомби й кулі – на корисні копалини. Немає ніяких причин і наслідків, ніяких «чому», все відбувається «просто тому, що цей світ такий». І у героїв Воннегута з'являється відчуття повного безсилля перед долею.

На стіні у Біллі написана молитва: «Господи, дай мені душевний спокій, щоб приймати те, чого я не можу змінити, мужність – змінювати те, що можу, і мудрість – завжди відрізнити одне від іншого». До того, що Біллі змінити не може, відноситься і минуле, і сучасне, і майбутнє.

Але автора не влаштовує точка зору на людину як на безвольне створіння, цілком залежне від законів природи. Порятунок людства він бачить у свідомому керуванні етичними нормами, кінець-кінцем похідними від християнської моралі. У «Бійні номер п'ять» виникає образ письменника-фантаста Кілгора Траута (він присутній і в інших творах Воннегута і – з деякими обмовками – є другим «я» автора). У написаному ним «Космічному Євангелії» Траут робить спробу тлумачити Святе Письмо з позиції цінності кожної людської особистості. У Траута розпинають простого жебрака, і лише після цього Бог нарекає його сином. «І Господь прорік: відтепер Він покарає страшною карою кожного, хто мучитиме будь-якого волоцюгу без роду й племені!».

Курт Воннегут застерігає людство від сліпого поклоніння «розумним машинам» і закликає людей до любові, милосердя і відповідальності за

свої вчинки. «Інші думають, – пише він, – що ми повинні пройти еволюцію, щоб стати досконалішими мавпами з ще більш великим мозком. Нам не потрібно більше інформації. Нам не потрібні великі мозки. Усе, що потрібно, – стати менш егоїстичними, ніж ми є тепер».

## ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Далеко не марним є питання, як правильно говорити: «латиноамериканська література» або «латиноамериканські літератури»? Іншими словами, чи є в країнах Латинської Америки самобутні національні літературні традиції, і якщо так, то як вони співвідносяться одна з одною і з традицією континентальною?

Будь-яка велика країна континенту має «набір» видатних письменників і творів. І в кожній літературі виявилось особливе коло проблем і тем, свій улюблений тип героя, свої стійкі образи й мотиви, тобто створений неповторний національний художній образ світу.

Але відмінності між національними літературами Латинської Америки ніколи не були такими істотними, як між літературами європейських країн. По-перше, тому що нації почали формуватися в Латинській Америці набагато пізніше, ніж у Європі, – лише в першій третині XIX ст., коли було скинуте колоніальне ярмо і начорно склалася політична карта континенту. По-друге, через мовну спільність, якщо говорити про іспаномовні країни. Адже мова – не тільки лексика і граматики, але також і спосіб мислення, художнього у тому числі.

Латиноамериканська література, на відміну від європейської, не могла ґрунтуватися на усній народній творчості: фольклор індіанських народів був закритий для неї, перш за все, через мовний бар'єр, а іспанський відображав зовсім інший природний простір, інший соціально-історичний досвід. Так що довгий час вона формувала свій образ світу без опори на фольклор, принаймні у порівнянні з літературами європейськими, для яких фольклор був однією з первісних, ще до письменних складових.

Не маючи власної традиції, ця література вимушено використовувала європейські напрямки і жанри: послідовно засвоювала бароко, класицизм, романтизм, реалізм, натуралізм, символізм, авангардизм. Але запозичені літературні форми латиноамериканці завжди прагнули пристосувати для відображення своєї власної дійсності. Цей особливий спосіб розвитку літератури можна визначити формулою: пошук «свого» в «чужому».

Очевидно, не можна виділити «своє», інакше як підкресливши його відмінність від «чужого». Латиноамериканські письменники ведуть напружену полеміку з європейською культурою. Зіставлення «Новий Світ – Старий Світ» у тому або іншому вигляді присутнє в безлічі творів.

Європейську цивілізацію (до неї ж латиноамериканці відносять і США), що «змарніла», письменники континенту схильні представляти механістичною, раціоналістичною, матеріалістичною, відірваною від природи. Свою ж культуру вони сприймають як молоду, енергійну, що не втратила зв'язків з первісними природними силами, з магією, з дивом. Європейському «зацивілізованому» простору протиставляється образ простору невинного, таємничого, хаотичного, безмежного. Герої латиноамериканської літератури не схожі на європейських: вони тяжіють до образу «природної людини», яка невіддільна від природного світу і керується інстинктами, інтуїцією, а не розумом. До того ж ці персонажі ніби прагнуть відповідати «чудовій» реальності, що їх оточує, і своєю поведінкою постійно зневажають європейську норму.

На межі XIX–XX ст. латиноамериканська література вперше вплинула на літературу європейську, а саме іспанську. Блискучий поет-новатор нікарагуанець Рубен Даріо (справжнє ім'я Фелікс Гарсія Сарм'єнто, 1867–1916), що сприйняв уроки французького символізму, зумів глибоко і достовірно виразити своєрідність латиноамериканського світогляду. Даріо прославився в Іспанії, де у нього з'явилося чимало послідовників та імітаторів. У руслі модернізму розвивалася й творчість найбільшого кубинського поета і революціонера Хосе Марті (1853–1895).

Латиноамериканська проза першої половини XX ст. освоювала дійсність ніби окремими пластами: роман про землю, роман про місто, соціальний роман, твори, що відображають життя індіанців. Перелом відбувся у 1949 р., коли одночасно вийшли повість кубинця Алехо Карпент'єра «Царство земне» і роман «Маїсові люди» гватемальського письменника Мігеля Анхеля Астуріаса (1899–1974), удостоєного в 1967 р. Нобелівської премії. Це були перші твори «магічного реалізму»; дійсність у них постала фантастичною, побаченою через призму міфологічної свідомості.

У 50–70-х рр. на авансцену вийшла блискуча плеяда прозаїків, творців так званого «нового латиноамериканського роману»: мексиканці Хуан Рulфо (1918–1986) і Карлос Фуентес (народився в 1928 р.), аргентинці Хорхе Луїс Борхес і Хуліо Кортасар, колумбієць Габріель Гарсія Маркес, перуанець Маріо Варгас Льоса (народився в 1936 р.), парагваець Аугусто Роа Бастос (народився у 1917 р.), бразильці Жоржі Амаду і Жоао Гімарайнс Роза (1908–1967) та ін. У 60-х рр. у всьому світі почався книжково-видавничий бум латиноамериканського роману, що тривав майже два десятиріччя. Література, що протягом чотирьох з половиною століть перебувала на задвірках світової культури, опинилась на чолі літературного процесу і значно вплинула на культуру європейських країн. Бум завершився у 80-х рр., але латиноамериканська література продовжує інтенсивно розвиватися. У 1990 р. Нобелівську премію з літератури було присуджено видатному мексиканському поету і

філософу Октавіо Пасу (1914–1998).

### **ЖОРЖІ АМАДУ (1912–2001)**

Веселун, любитель жінок, революціонер і чудовий письменник Жоржі Амаду народився в бразильському штаті Баїя, Він прожив бурхливе життя: багато років був активістом бразильської компартії, потрапляв до в'язниці, кілька разів емігрував, брав участь у русі на захист миру, був висланий з Франції, у сталінську епоху дивом уцілів у комуністичній Чехо-Словаччині. Але майже все, про що він писав, пов'язане з батьківщиною – перш за все з містом Баїя (тепер Сальвадор), де химерно змішалися різні кольори шкіри, вірування, звичаї, багатство і бідність, негритянські танці і велич католицьких храмів.

Перші романи Амаду, створені в 30-х рр. («Какао», «Піт», «Жубіаба»), були витримані в реалістичній манері – позначався вплив його улюблених радянських письменників, таких, як О. О. Фадєєв, О. З. Серафімович, М. О. Шолохов, Ф. В. Гладков. Його політичні пристрасті яскраво виявилися в симпатіях до пригноблених – батраків, робітників, людей з чорним кольором шкіри. Проте вже в книзі «Мертве море» (1936 р.) можна побачити нові риси. Герої роману – баїянські рибалки, що ведуть щоденну, нестерпно важку боротьбу за існування. Автор детально, з величезним співчуттям описує убоге життя і тяжку працю хороброго рибалки Гуми та його друзів, співчуває нещасній Лівії, яка постійно з жахом чекає неминучої загибелі свого чоловіка. У той же час на сторінках «Мертвого моря» життя мешканців жалюгідних рибальських халуп вперше представлене поетичним і красивим: у ньому незмінно присутня музика, кохання, море. Ці люди бідні і приречені на загибель у хвилях, але вони горді й вільні. Одна з повноправних героїнь роману – морська богиня Іеманжі, грізна і ласкава повелителька моряків. Так Амаду почав писати про вірування баїянців, які довгий час сприймалися вищими станами бразильського суспільства лише як жалюгідні негритянські забобони.

У наступному своєму романі – «Капітани піску» (1937 р.) – письменник, здавалося б, знову повертається до суворої реалістичної оповіді. Доля нещасних безпритульників, мешканців пакгаузу на баїянському пляжі, очолюваних безстрашним отаманом Педро Кулею, описана без оздоб, зі всіма сумними подробицями. Та все ж поетичний погляд на світ виявився і в цій книзі – «обірвані, брудні, голодні хлопчиська, що сипали добірною лайкою, що смалили підібрані на тротуарах недопалки, були істинними господарями міста і його поетами: вони знали його досконало, вони любили його всім серцем». Бездомні діти мріють про сім'ю, домашній затишок, материнську турботу, але цінують вище за все свободу і дружбу. Саме це підтримує їх, не дає опуститися на

дно. Подорослівши, один з «капітанів піску» стає знаменитим художником, інший, хоча і перетворюється на бандита, але, звичайно ж, теж знаменитого, що викликає народне захоплення, а Педро Куля стає революціонером.

Наступні два десятиліття для Амаду були сповнені перш за все напруженою політичною боротьбою. Тільки в 50-х рр. письменник зміг спокійно повернутися до Бразилії. Жорстокі політичні репресії початку 50-х рр. в Чехословаччині, засудження культу особи Сталіна в 1956 р. на XX з'їзді КПРС і, нарешті, поїздка в 1957 р. до комуністичного Китаю справили на нього надзвичайно сильне враження. Амаду, відданий комуніст, автор «Пісні про радянську землю», що протягом багатьох років захоплювався досягненнями Радянського Союзу, зумів переосмислити своє життя і зрозуміти, як він напише пізніше в своїх спогадах, що комуністична ідея «призвела не до свободи і щастя, а до тиранії».

Амаду як і раніше на боці бідних і пригноблених, але його пізні романи вже не мають яскравого політичного «присмаку». Зате поетична стихія починаючи з 60-х рр. буквально захльостує твори письменника. Перевага вигадки над нудною міщанською реальністю оспівана в книзі «Старі моряки, або Чиста правда про сумнівні пригоди капітана далекого плавання Васко Москозо де Араган» (1961 р.). Її герой – заможний шибеник і нероба Васко – одержує диплом капітана, не маючи, зрозуміло, жодного уявлення про керування кораблем. Протягом багатьох років він пригощає сусідів історіями про свої дивні морські пригоди. Оскільки йому не дуже-то вірять, Васко спеціально перебирається в передмістя, де його минуле нікому не відоме, і відразу ж стає місцевою знаменитістю – людиною, на чю долю випали приголомшуючі переживання. В оповіданнях Васко люди, з якими він зустрічався в буденному житті, перетворюються на відданих моряків, фатальних красунь, мстивих лиходіїв...

Одного разу волею випадку уявному капітану доводиться прийняти командування кораблем. І тоді, не дивлячись на укладену з першим помічником домовленість про те, що він ні в що не втручатиметься, фантазер вмить входить у роль. В кінці путі команда вирішує пожартувати над самозванцем: його змушують віддавати безглузді накази – в результаті корабель пришвартований до пристані так, що ніяка сила не може відірвати його, а Васко виставлений на загальне посміховисько. Проте поезія і уява виявляються сильніші за «тьми низьких істин». Страшний ураган, що розігрався вночі, губить всі кораблі в гавані, крім того, який пришвартований так, як наказав капітан Васко – тепер уже всіма визнаний морський вовк.

Зовсім нестримно розгорнулося фантастичне начало у, ймовірно, найбільш знаменитому романі Амаду – «Дона Флор і два її чоловіки» (1966 р.). Героїня, дона Флор, здавалося б, змучилася за сім років життя з безпутним



чоловіком на прізвисько Гуляка, що не бажає ні працювати, ні піклуватися про сім'ю, проводить весь час у гральних будинках і шинках (він навіть помер, танцюючи самбу під час карнавалу). Вона виходить заміж за спокійного і врівноваженого аптекаря Теодоро, який наводить лад у будинку, оточує дружину постійною турботою, проте не здатний примусити її забути про бурхливе кохання Гуляки. Врешті-решт туга благополучної і зовні всім задоволеної дони Флор сягає такої сили, що дух першого чоловіка виходить з могили. Повернувшись на землю, Гуляка діє відповідно до свого веселого характеру: допомагає друзям вигравати в рулетку, пощипує красунь, пошиває в дурні багатих бандитів і, головне, добивається кохання дружини. Дона Флор довго опирається залицянням Гуляки і навіть звертається за допомогою до язичницьких богів, щоб вони закликали небіжчика до порядку. Проте коли їх чаклунство набуває чинності, жінка, виявляється, вже не хоче розлучатися з коханим чоловіком. Немов відьма, вона прилітає туди, де творяться магичні обряди, щоб врятувати Гуляку. У результаті дона Флор стає щасливою дружиною одразу двох чоловіків – чесного, спокійного і нудного Теодоро і, видимого їй одній, веселого, невгамовного Гуляки.

Африканські боги, що мало не повернули Гуляку в могилу, дуже часто з'являються на сторінках книг Амаду. Він неодноразово писав і говорив про те, що культ язичницьких богів, який сповідують бразильські негри, – цей вияв великої народної культури, і танці жриць, що впадають у транс, спів і музика, присвячені богам, – не стільки релігія, скільки все та ж вільна поетична стихія народного життя, яке завжди так його приваблювало.

Амаду не втомлюється з насолодою описувати жителів Баїї – міста, що стало для нього символом свободи і радості існування.

### **ХОРХЕ ЛУЇС БОРХЕС (1899–1986)**

Хорхе Луїс Борхес, один з найбільших, найзнаменитіших і в той же час один з найзагадковіших письменників ХХ ст., ще за життя встиг стати легендою. Вірніше буде сказати, що він породив багато легенд, часом діаметрально протилежних. Великий сліпий старий, що володіє мало не всією мудрістю світу, – таким здавався письменник численним шанувальникам. Безсердечний, холодний гравець цитатами – цей образ створювали його супротивники. Напевно, обидва образи якимось співвідносяться з дійсністю, але, мабуть, більш важливим є те, що письменник куди ширше і глибше за міфи про себе. Борхес – одна з ключових фігур ХХ ст., його есе, оповідання, вірші, переклади, його яскрава особистість утілили численні риси сучасної культури.

Завдяки своєму походженню і вихованню письменник опинився на

перехресті безлічі культур і різних, часом протилежних явищ. Серед предків Борхеса були аргентинці, і на сторінках його книг – безкраї латиноамериканські степи, кінджали, танго. З дитинства він чув оповідання про романтичну і жахливу епоху громадянських воєн, у юності із завмиранням серця уявляв собі жорстокий і прекрасний світ предмість Буенос-Айреса, в зрілому віці подорожував Аргентиною та Уругваєм, вивчав життя гаучо – аргентинських ковбоїв, у старості написав збірку аргентинських пісень-мілонг.

Бабуся письменника по батьківській лінії була англійкою, його батько викладав філософію і психологію англійською мовою, сам Хорхе Луїс навчився читати англійською раніше, ніж іспанською. Тому в його творчості так часто відчувається вплив англійської культури – Вільяма Шекспіра і Едгара По, середньовічної літератури і англійських детективів. Борхес неодноразово читав лекції з історії англійської літератури, співробітничав з аргентинським Товариством англійської культури. Навіть на могилі письменника цитата з «Беовульфа» – середньовічної англійської поеми.

Проте окрім «небезпечних вулиць» Буенос-Айреса і англійської літератури Борхес зумів ввібрати культуру мало не всього світу, всього людства. Не випадково образ бібліотеки – іноді нескінченної – так часто виникає на сторінках його оповідань. Для цієї людини, що буквально поглинала літературу і філософію всіх епох, звичайно ж, абсолютно природною виявилася робота в бібліотеці. Із звичайної міської, після встановлення в Аргентині диктатури полковника Перона він був звільнений у 1946 р. за антифашистські погляди, а з 1955 р., коли режим диктатора впав, став директором Національної бібліотеки в Буенос-Айресі.

Борхес був неабияким читачем, його ерудиція вражаюча. На сторінках його книг можна знайти посилання на величезну кількість американських і європейських авторів. Він чудово знав скандинавські саги і китайську літературу, античність і німецьке Середньовіччя, літературу Стародавнього Сходу і Каббалу – єврейське містичне вчення. Коментатори часто опиняються в скруті: знаючи схильність Борхеса до містифікації, іноді важко визначити, чи вигаданий згадуваний автором письменник, чи ж існував реально, але просто нікому, крім Борхеса, не відомий.

Борхес сильно відчував свою належність до аргентинської і англійської культур, але в той же час його всесвіт – це світ, де на рівних правах співіснує безліч культурних явищ різних епох і різних народів. У 1934 р. письменник у відповідь на націоналістичну критику опублікував замітку «Я – єврей». Напевно, він міг би сказати про себе: «Я – англієць», «Я – житель Стародавнього Вавилону», «Я – китаєць епохи Середньовіччя». Спадкова хвороба – сліпота, що різко прогресувала на п'ятому десятку життя і занурила письменника у повну темряву, – не змогла зупинити його творчість. Багато людей допомагали великому

сліпцю працювати, але його довга і плідна діяльність (ще кілька десятків років Борхес писав оповідання, вірші, складав збірки творів інших авторів, читав лекції в університетах різних країн) була можлива перш за все тому, що він носив у собі величезний, невичерпний світ культури. Напевно, не випадково і те, що цей великий Бібліотекар так тяжів до збірок і антологій. Кілька разів у своєму житті він видавав антології фантастичних оповідань, що мали, до речі сказати, величезний вплив на латиноамериканських письменників ХХ ст., випустив антологію аргентинської літератури, антологію детективів. У збірках виходили його новели, вірші, літературознавчі роботи, а одна з найзнаменитіших книг Борхеса (що складається з коротких оповідань) називається «Загальна історія ганьби» (1935 р.).

Отже, бібліотекар, упорядник розлогих каталогів книг і цитат, але, крім цього, ще й гравець. Письменника привертала нескінченна, безперервна гра життя, ставкою в якій часто саме життя і виявлялося. Найяскравіше втілення такої гри він бачив у буйних вдачах предмість Буенос-Айреса. Своєрідну енциклопедію цього романтичного і кривавого світу ми можемо знайти в одній з ранніх Борхесових збірок, «Еваристо Каррієго» (1930 р.), заголовки нарисів якої говорять самі за себе. «Труко» (опис картярської гри, що сприймається не як розвага, а як азартний спосіб життя і мислення), «Історії про вершників» (воїни минулих епох перетворюються на аргентинських гаучо), «Клинок», «Історія танго» – письменник вже тоді визначив для себе ті сюжети, які згодом будуть для нього такі привабливі. Загадкові і жорстокі гаучо, що ведуть вільне і суворе життя, несподівані бійки, чарівна стихія танцю – цей світ з'явиться в багатьох оповіданнях Борхеса, написаних у різні роки.

Проте це була лише мала частина величезного всесвіту Борхеса. Гра, в якій згоряло життя завсідників буенос-айресівських шинків, стала основою для набагато складніших і заплутаніших конструкцій.

Збірка, в якій було надруковано знамениту новелу «Південь», отримала назву «Вигадки» (1944 р.). Заголовок для книги досить дивний – якими ж ще можуть бути оповідання, якщо не вигаданими? Але в даному випадку майже в кожній новелі автор не просто вигадує, він створює загадкові світи, нові всесвіти або ж змушує людей, що живуть у нашому світі, діяти за абсолютно новими і неясними законами.

У новелі «Тльон, Укбар, Orbis tertius» описується якась область Укбар, що знаходиться, мабуть, в Азії. Укбар не зовсім зрозумілим чином пов'язана з фантастичною планетою Тльон. Автор весь час майстерно утримує нас на межі віри й невіри. З одного боку, оповідання насичене посиланнями на різні енциклопедії, дослідження і публікації з псевдонауковими заголовками. На його сторінках діють реальні люди – так, про Укбар Борхес нібито вперше почув від свого молодого друга, учня і співавтора Адольфо Біой Касареса. Називається навіть адреса того

будинку, де відбувалася розмова. У той самий час безліч дрібниць, що підступно підкидаються автором, повинні посіяти в нас сумнів у істинності того, що відбувається.

Реальність і містика тісно переплітаються з самого початку оповідання: «Дзеркало тривожно мерехтіло в глибині коридору в дачному будинку на вулиці Гаона в Рамос-Мехіа...». Про Укбар написано в 26-му томі енциклопедії, але лише в одному-єдиному примірнику цього тому – в інших ця стаття відсутня. Мало того, енциклопедія – символ точності і об'єктивності – ховає «за суворістю викладу істотну невизначеність. З чотирнадцяти згаданих у географічній частині назв ми відшукали тільки три – Хорасан, Вірменія, Ерзерум, – якимось двозначно включені в текст. З імен історичних – лише одне: брехуна і мага Смердиса, наведене швидше в значенні метафоричному».

Якщо про Укбар важко сказати, існував він насправді чи ні, то з Тльоном, здавалося б, усе ясно – відразу говориться, що це уявна країна, яка пізніше, втім, буде названа планетою. Але тут же з'ясовується, що вся література Укбара була присвячена тільки опису вигаданого Тльону, світу, влаштованого за абсолютно особливими, фантастичними законами. На цьому двозначності не закінчуються. З'ясовується, що по всьому нашому світі, далеко за межами таємничого Укбара, розкидані вчені, що вивчають мови, філософію та історію Тльону, і цей вигаданий світ поступово змінює наш, реальний. «Контакти з Тльоном і звичка до нього розклали наш світ... Уже проникла у школи «первинна мова» (гіпотетична) Тльону, вже викладання гармонійної (і сповненої хвилюючих епізодів) історії Тльону заступило ту історію, яка володарювала над моїм дитинством; уже в пам'яті людей фіктивне минуле витісняє інше, про яке ми нічого з упевненістю не знаємо – навіть того, що воно брехливе. Відбулися зміни в нумізматичці, фармакології і археології. Думаю, що й біологію, і математику також чекають перетворення...».

По суті, перед нами одна з найулюбленіших ігор Борхеса – поєднання і взаємодія різних реальностей. Дзеркала, лабіринти – усе, що породжує нескінченність і дає можливість для нових поєднань різних світів, для письменника надзвичайно привабливе. В оповіданні «Кола руїн» великий мудрець і чарівник створює сина силою духу, витягуючи його з власних пророчих снів, але потім із жахом розуміє, що і сам він тільки чиєсь сновидіння.

Оповідання «Лотерея у Вавилоні» описує світ, що має дуже слабе відношення до історичного Вавилону. Там життя людей визначається якоюсь постійно розігруваною лотереєю, що прославляє одних і нищить інших, щоб під час наступного розіграшу знову перемішати всі долі, – і так до безкінечності.

Гра реальностей може відбуватися і в одному світі. Герой оповідання «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота»» не намагається описувати

фантастичний всесвіт. Він поставив перед собою інше, мабуть не менш складне завдання. Француз П'єр Менар вирішив стати автором «Дон Кіхота». Не «другого «Дон Кіхота» хотів він скласти – це було б неважко, – але саме «Дон Кіхота». Зайве говорити, що він ні в якому разі не мав на увазі механічного копіювання, не мав наміру переписувати роман. Його відважний задум полягав у тому, щоб створити кілька сторінок, які б співпадали – слово в слово і рядок у рядок – з написаними Мігелем де Сервантесом». При цьому завдання було ускладнене тим, що «бути тією чи іншою мірою Сервантесом і прийти до «Дон Кіхота» він визнав менш важким шляхом – і отже, менш захоплюючим, – ніж продовжувати бути П'єром Менаром і прийти до «Дон Кіхота» через життєвий досвід П'єра Менара». У даному випадку кілька пересічних реальностей – світ «Дон Кіхота» і світ П'єра Менара – виявляються ніби співпадаючими, але в той же час з'ясовується, що «Дон Кіхот» Менара сприймається абсолютно інакше, ніж книга, написана Сервантесом. Тут перед нами ще одна з поширених борхесівських ігор – нове прочитання старих текстів.

Оповідання Борхеса сповнені цитат, імен, назв – одні з них реальні, інші – вигадані, але, що особливо важливо, навіть історичні персонажі або друзі й сучасники Борхеса на сторінках його творів починають жити новим, фантастичним життям, що часом не має нічого спільного з їх колишнім існуванням. У дуже важливому для Борхеса оповіданні «Алеф» (1949 р.) героя звать Борхес, а його кохану, що померла, – Беатрис Вітербо. Так у тексті виникають образи Беатріче – коханої Данте – і ченця Джованні з Вітербо, якому в XV ст. були містичні видіння. Смерть Беатрис і туга Борхеса здаються спочатку не пов'язаними з основним сюжетом оповідання, де герой, знемагаючи від нудьги, спілкується з кузеном покійної, що описує «весь світ» у нестерпно бездарних віршах. Проте поступово з'ясовується, що Беатріче і Джованні з Вітербо виникли на сторінках оповідання не випадково. Вони належним чином підготували читача до найважливішого: до появи Алефа, містичного місця, що чомусь знаходилося в старому будинку невдалого поета. Перед тим, хто зазирнув до Алефа, дійсно відкривався весь світ – у прямому розумінні слова.

Очевидно, якоюсь мірою людиною, що не боялася зазирати до Алефа, був не тільки Борхес – герой оповідання, але й Борхес – його автор. Людина, що створила нескінченний лабіринт часів, віддзеркалень, традицій, постійно грала з можливим і неможливим, що без утоми створювала все нові й нові світи.

### **ХУЛІО КОРТАСАР (1914–1984)**

Один з найвидатніших аргентинських письменників XX ст. Хуліо

Кортасар був улюбленцем інтелектуальної еліти 60-х рр. Але протягом останніх десятиліть його популярність не зменшилася. Навіть навпаки, роль Кортасара у світовому літературному процесі стає все більш відчутною. Письменник, що постійно експериментував у своїх книжках, проклав шлях для численних новаторських змін у літературі.

Кортасар, подібно до інших латиноамериканських авторів, з одного боку, дуже гостро відчував зв'язок з рідною країною чи навіть з рідним континентом, а з іншого – завжди був спрямований на сприйняття європейської культури, частиною якої волею долі він став.

Письменник народився в Брюсселі, де служив його батько-дипломат. Так вперше його життя перетнулося з франкомовною Європою. Після закінчення Першої світової війни сім'я повернулася до Аргентини, і перша половина життя Кортасара виявилася тісно пов'язаною не лише з Буенос-Айресом, що постійно виникає на сторінках його ранніх творів, містом, у якому він довго жив, вчився і працював, але і з аргентинською провінцією, куди його занесла робота викладача літератури. Проте вже в цей час молода людина відчуває себе на перехресті кількох культур, вивчаючи мови, читаючи європейських письменників і філософів, мріючи про життя у вільних європейських країнах, де немає диктаторів, подібних до аргентинського президента Перона. У 1951 р. Кортасар, що болісно сприймав політичну ситуацію в Аргентині, виїхав до Парижа. Там він провів останні роки життя до смерті від СНІДу.

Він зріднився з Парижем, і, звичайно ж, не випадково його героями виявлялися латиноамериканці, що живуть у Франції. Проте, насправді, не так уже важливо, де відбувається дія його оповідань або романів – у Буенос-Айресі, Парижі або якійсь іншій точці світу. Все одно всесвіт Кортасара не вповні відповідає нашому. Недаремно у вступі до свого роману «62. Модель для складання» автор сам зізнається, що в його книзі «географія, розташування станцій метро, свобода, психологія, ляльки і час явно перестають бути тим, чим вони були...». Певною мірою ці слова відносяться до всієї творчості письменника. Найважливіший мотив, що проходить через більшість його творів, можна визначити як гру з кількома паралельними реальностями, що іноді несподівано перетинаються. Інші, дивні, загадкові, часом страшні світи вриваються у спокійне повсякдення його героїв, причому у багатьох випадках це вторгнення сприймається як щось абсолютно природне.

Герой оповідання «Лист до Парижа одній сеньйорі» (1951 р.) звик до того, що його «час від часу рве кроленям». Для нього це лише невелика побутова незручність. Навіть якщо кроленят виявляється цілих десять, він і тоді примудряється пристосуватися. Але чомусь одинадцяте кроленя переповнює якусь, невідомо ким встановлену норму, і зворушлива історія про симпатичних звірятко закінчується самогубством героя, що не витримав натиску іншої реальності.

Перетин нашого буденного життя й іншого, прихованого світу майже завжди призводить до трагічної розв'язки. В оповіданні «Далека» (1951 р.) молода, красива, багата латиноамериканка починає відчувати себе не собою, а угорською жебрачкою, що змерзла і побита стоїть на мосту в Будапешті. Врешті-решт покликання іншого життя стає настільки сильним, що Кора Оліве переконує нареченого вирушити у весільну подорож до Угорщини, зустрічає на мосту своє «інше я» і перетворюється на нього.

Двоїнність – тема, що виникла в творчості Кортасара, можливо, під впливом такого шанованого ним Достоевського, – стає під його пером одним з виявів зустрічі різних реальностей. Герой оповідання «Вночі на спині, обличчям догори» (1956 р.) – звичайний мешканець сучасного Буенос-Айреса, потрапляє до лікарні через не дуже небезпечну травму, Раптом, мабуть, тому, що його звичне життя вломалося, у сновидіннях він виявляється полоненим ацтеків, якого збираються принести в жертву. Врешті-решт божевільні сни засмоктують героя у свій світ, і, змирившись із наближенням загибелі від ножа жерця, «тепер він вже знав, що не прокинеться, що він уже не спить і що чудовим сном був той, інший, безглуздий, як всі сни, сон, у якому він мчав дивовижними дорогами дивного міста...».

Інша реальність майже завжди бере верх над звичайним життям. Наприклад, в оповіданні «Ми так любимо Гленду» (1980 р.) вузький гурток шанувальників кінозірки Гленди Гарсон спочатку просто захоплюється її прекрасним мистецтвом (яке, подібно до будь-якого твору кінематографа, вже не зовсім реально). Поступово у шанувальників Гленди зріє потреба зробити її фільми абсолютно досконалыми. Вони викрадають усі існуючі на світі копії плівок і перемонтують їх так, як вважають за потрібне. У той момент, коли всі фільми Гленди Гарсон стають бездоганними, кінозірка оголошує про те, що залишає кіно. Коли ж через деякий час Гленда вирішує відновити зйомки, її таємним обожнювачам не залишається нічого іншого, як убити акторку, яка може своїми діями зруйнувати створений ними прекрасний образ.

Спілкування між різними світами іноді здатні здійснювати люди творчі, хоча і для них тут таїться велика загроза. Великий саксофоніст Джоні Картер з оповідання «Переслідувач» (1959 р.) відчуває, що, коли він грає, час іде абсолютно інакше, вміщаючи інколи величезні періоди його життя. Він болісно намагається розказати про свої прозріння критику Бруно, що старанно описує його життя і творчість, але той, при всьому захопленні генієм Джоні, вважає такі одкровення просто маренням п'яниці і наркомана. І музикант продовжує виражати іншу реальність у своєму мистецтві, розплачуючись за це нещасним і абсолютно невлаштованим життям.

Герой оповідання «Слина диявола» (1959 р.) Роберто Мішель, що

дивно нагадує самого Кортасара, чилієць, що живе в Парижі, професійний перекладач і фотограф-аматор, випадково робить дивний знімок, відобразивши на плівці незнайому йому жінку, що ніби спокушає недосвідченого молодика. Поява фотографа дає хлопцеві можливість втекти, але фотографія, зроблена Роберто Мішелем, починає жити власним життям, і на ній проступає інша реальність. Вдивившись у зображення, герой розуміє, що він зняв не побачення закоханих, а звідницю, що намагалася добути хлопчика для розваг свого жорстокого і страшного господаря.

Значно далі шляхом експерименту з різними рівнями нашого існування письменник пішов у романі «Гра в класики» (1963 р.). Він написав, по суті, дві книги. Перші 56 розділів розповідають історію якогось аргентинського інтелектуала Орасіо Олівейри, що живе в Парижі у страшних злиднях, але оточений богемними друзями і коханими жінками. Болісна рефлексія, що позбавляла багатьох героїв Достоевського можливості зробити вчинок, паралізує і дії Олівейри, який намагається відмовитися від усіх людських почуттів.

Він поводить підло по відношенню до кохаючої його наївної і щирої Маги. Мага кидає Олівейру, друзі відвертаються від нього, а французька влада за зухвалу поведінку висилає його на батьківщину. У цей момент герой вперше переноситься до іншого світу. Не випадково першу частину книги названо «По той бік», а другу – «По цей бік». Олівейра, що перетнув океан, зустрічає в Буенос-Айресі свого старовинного друга Тревеллера і його дружину Таліту, що працюють у цирку – одному з місць, де реальність спотворюється. Олівейра сприймає Таліту як двійника безслідно зниклої Маги. Його хворобливе почуття вносить розлад у життя подружньої пари. Із незрозумілої причини господар цирку продає свій заклад і стає адміністратором божевільні, куди вся трійця вступає на службу. В результаті Олівейра, що абсолютно заплутався в своїх переживаннях, чи то божеволіє, чи то вбиває себе. Проте книга на цьому не закінчується. Розділи з 57-го по 155-тий, що названі автором «необов'язковими», на відміну від попередніх, не можна читати підряд, оскільки в них немає ніякого зв'язного сюжету. Кортасар пропонує читачам повернутися до початку роману і прочитати його знову, але тепер за особливою схемою, чергуючи вже знайомі розділи вставками з необов'язкових. У результаті книга набуває абсолютно іншого вигляду – з'являються нові персонажі, нові епізоди, стає зрозумілим внутрішній світ Олівейри, що не сприймає оточуючої його дійсності.

Експериментування з описом реальності і з самою формою роману Кортасар продовжив у своєму наступному крупному творі – «62. Модель для складання» (1968 р.). Його назва відсилає до 62-го розділу «Гри в класики», де наведені роздуми письменника Мореллі, що збирався



зобразити в своїй книзі «групу людей, які вважають, що реагують психологічно в класичному значенні цього старого, старого слова»; насправді ж «чужорідні сили, що мешкають у нас, наступають, прагнучи завоювати права на проживання, спрямовуються до пошуку чогось більш високого, ніж ми самі, і використовують нас як засіб, проявляючи невиразну необхідність піти від стану homo sapiens... до якого homo?».

Якраз таку групу людей і описує Кортасар. Що є в даному випадку моделлю для складання – дивна компанія приятелів, що приїхали до Парижа з різних частин світу, або ж сама структура роману, де епізоди, пов'язані з одними персонажами, постійно перериваються іншими сюжетними лініями? Перед читачем проходять кілька «міні-романів»: кохання перекладача Хуана до холодної і відстороненої від світу Елен; розрив скульптора Марраста і його дружини Ніколь, безмовно закоханої в Хуана; почуття виникає між молоденькою Селією і наївним Остіном. Але це не просто роман про численні закоханості. Тяжіння і відштовхування героїв теж представляють своєрідну «модель для складання». Вони створили свій особливий всесвіт, з якимось таємничим містом, куди можна ввійти, в якій би частині світу людина не знаходилася. Герої подорожують по місті, іноді зустрічаючись у ньому, іноді ніяк не знаходячи шляху один до одного, і їх мандри в певний момент стають більш реальними, ніж решта життя. Паралельно з цим у цілком реальні ситуації вклинюються дивні, фантастичні персонажі і події, які починають визначати життя людей. Хуан і його подруга датчанка Телль довго стежать за благопристойною немолодою німкою фрау Мартою, уявивши її новим втіленням середньовічної злочинниці, – і, природно, в результаті з'ясовується їх правота.

На сторінках роману діють якісь містичні ляльки; картина, написана в минулому столітті художником середньої руки, раптом опиняється в центрі уваги мало не всього Лондона; потяги рухаються абсолютно не так, як у реальному житті. У результаті Хуан, Елен і Ніколь – три вершини трагічного трикутника – замкнені кожний у своїй самотності, приречені вічно ходити по таємному місті без надії на зустріч. У той же час інші куди більш живі й прості персонажі – і серед них два латиноамериканці, підкреслено звані «дикунами», – залишаються в цій реальності, сповнені сил. Мабуть, на кінець життя Кортасар став віддавати перевагу існуючій дійсності, яка здавалася йому все більш привабливою.

Революціонери в «Книзі Мануеля» (1972 р.), як і багато героїв Кортасара, належать до кола латиноамериканських інтелектуалів-емігрантів, але в їх існуванні інше життя не присутнє – вони повністю занурені в цей світ, у свою політичну боротьбу, в систему щирих людських стосунків. Хто знає, можливо, якби хвороба не урвала життя письменника, в подальших книгах ми знали б зовсім іншого Кортасара.

## ПАБЛО НЕРУДА (1904–1973)

«Той, хто мав би на меті відшукати недоліки поезії Неруди, не потребував би багато часу. Тому, хто схотів би знайти її сильні сторони, не довелося б витратити часу зовсім» – це слова з офіційної заяви Шведської академії, що присудила в 1971 р. Нобелівську премію з літератури Нефталі Рікардо Рейесу Басоальто, відомому під псевдонімом Пабло Неруда.

В особистості і творчості цього, за виразом Хуана Рамона Хіменеса, «великого поганого поета» осяйне й трагічне ХХ століття відбилася з усіма його суперечностями. «Мое життя виткане з безлічі життів», – писав Неруда, знаходячись у zenіті світової слави. До такого ж висновку приходять читач після знайомства з величезною літературною спадщиною чилійського поета або з будь-яким з численних його життєписів. Утікач і одинак, найтонший лірик, що пройшов у своїй творчості звивистий шлях від модерністських шукань до ясної глибини поетичного виразу, і одночасно пристрасний борець за комуністичні ідеали людства, «народний трибун», глашатай упослідженої справедливості, що нерідко ставив поезію на службу політиці...

Нефталі Рікардо виріс у маленькому провінційному містечку Темуко, «...в краї, де на веселці-коромислі вулкани і море / несе крізь століття босонога дівчинка Чилі». Земля нескінченних дощів і не зачеплених цивілізацією лісів, справді край світу – таке це дивне місце на південно-західному краї Південної Америки. Звідси й почався шлях Неруди – спочатку всередину себе, потім у світ людей і речей, у царство природи – людської і земної.

Під час написання першої книги віршів – «Зібрання сутінок» (1923 р.) – у нього з'явилася мрія про поезію, яка зуміла б «охопити якомога більше». Неруда зачитується такими, здавалося б, різними авторами, як У. Вітмен і Р. Тагор, шанує разом з російськими письменниками (серед них – Л. М. Толстой, Л. М. Андреев) французьких поетів – Ш. Бодлера, А. Рембо. Проте молодому поету самому вдається звучати цілком щиро і природно. «Рух від життя до поетичного рядка – постійний, безперервний, і тому цей рядок відображає щонайменшу зміну в його бутті, в його плоті, в його душі», – пише друг і біограф Неруди В. Тейтельбойм.

«Усі речі у світі сповнені моєю душею...» – це формула стосунків поета з предметним, речовинним світом, адже він кінець-кінцем «від світу цього», плоть від плоті. Героями книги, разом з почуттям поета, яке щохвилини змінюється, є саме сонце і захід – «заціпеніле багаття», лава і птахи, тиша і вітер...

Через 35 років після «Двадцяти віршів про кохання» він створив книгу зі схожою назвою – «Сто сонетів про кохання» (1959 р.), де формула «я у всьому» поступається місцем своєму дзеркальному двійнику – «все в мені» (або «в тобі»).

Проте, для того, щоб «обійняти все, що навколо існує», необхідно побачити світ зі всіх його боків. Так і не закінчивши педагогічного інституту в Сантьяго, поет у 1927 р. вступив на дипломатичну службу і відбув у «подорож країною Сходу». П'ять років він провів у Південно-Східній Азії – Бірмі, Сінгапурі, побував в Індії, Китаї, Японії. «Це величезний злосчасний людський рід, але моя душа не прийняла ні його обрядів, ні його богів», – писав Неруда після повернення.

Тим часом роки, проведені наодинці, серед чужих народів і звичаїв, не пропали даремно. Звідти родом одна з найбільш вдалих, переломних його книг з характерною назвою «Місцепроживання – Земля» (перша частина побачила світ у 1933 р.). У ній перед читачем постає вже інший Неруда – що відмовився від рим і розмірів в ім'я «природного, як дихання», потоку мови, що відступив від образів символістів, але вірний своїй одвічній ідеї.

Вірші його сповнені абстракціями («час», «вічність», «тотожність»), але, схоже, лише вони здатні тепер визначити стосунки поета зі світом речей, що його оточує. Речі («каміння», «руда», «мед») конкретні, реальні, але крім фізичної сутності вони мають власні імена. І хто знає, можливо, цей відображений понятійний світ і є місцем, де сплітається між собою їх коріння, – «державна розмитої єдності»... Взагалі, «коріння» – один з найулюбленіших образів Неруди. Соком свого коріння, подібно до рослини, живиться людина, і тим вище вона пнеться до неба, чим глибше в землю йде її коріння.

В кінці 30–40-х рр. Неруда активно займається політикою; бувши сенатором, він всенародно засудив діяльність уряду і президента Чилі і був вигнаний з країни. У ці роки Неруда створює свій грандіозний епос, поетичний літопис Латинської Америки – «Загальну пісню» (повністю видано у 1950 р.). І знову ним рухає бажання охопити якщо не все, то якомога більше – від дитинства материка, коли «людина була – земля / первозданне місиво глини гончарної», до «гнаних вітрами пісків / на заході часів...».

Коли настали більш спокійні часи, Неруда повернувся на батьківщину і, оселившись на Тихоокеанському побережжі, приступив до написання лірико-філософських поем «Ода початковим речам» (1954–1957 рр.). Так, в алфавітному порядку з'явилися «Ода атому», «Ода повітрю», «Ода деревині», «Ода життю», «Ода кактусу на березі», «Ода солі», «Ода сонцю»...

Пізніше, вже будучи серйозно хворим, незадовго до військового перевороту в Чилі (1973 р.), що прискорив його смерть, поет з надзвичайним натхненням, боячись не встигнути, не донести, не досказати, продовжував здобувати «з надр душі найрідкісніший мінерал»...

## АЛЕХО КАРПЕНТЬЄР (1904–1980)

Знадобилися дивні примхи долі для того, щоб Алехо Карпентьєр – видатний кубинський письменник, уся творчість якого найтісніше пов'язана з культурою, традиціями, історією цього острова, – став кубинцем. У його жилах не було жодної краплі латиноамериканської крові. Батько письменника – француз, а мати – росіянка, що приїхала до Швейцарії вивчати медицину. Молодому архітектору, як згадував через багато років його син, «обридла Європа», подружжю хотілося почати абсолютно нове життя, і вони вирушили на Кубу, де у 1904 р. і народився Алехо.

Майбутній письменник вивчав у Гавані архітектуру, а в Парижі – музику і навіть написав роботу «Музика Куби» (1946 р.). Дослідники часто відзначають паралелі між романами Карпентьєра і музичними творами, так само як і «архітектурну» стрункість його книг. Молода людина, втім, досить рано зрозуміла, що її покликання – література і політична боротьба. Уже з 18 років він почав друкуватися і вів рубрику в одній з кубинських газет.

Із самого початку Карпентьєр прагнув описати світ кубинської, і перш за все афрокубинської, культури. Його перший роман, створений у в'язничній камері, названий на діалекті кубинських негрів «Екуе Ямба-о» (1933 р.), що означає «Хвала Богу», і присвячений життю і звичаям кольорових мешканців Куби. Величезний інтерес до негритянського фольклору і релігії збережеться і пізніше виявиться в романі «Царство земне» (1949 р.). Ця книга розповідає про події, що відбувалися на початку ХІХ ст. на Гаїті; письменник відтворив їх, ретельно вивчивши безліч історичних джерел. Головний герой, бідний негр Ті Ноель бере участь у повстанні чорношкірих на чолі з Макандалем і бачить його придушення; до нього доходять відгомони Великої французької революції і подій наполеонівської епохи; він багато працює: спочатку на свого білого пана, а потім – зводячи замок для чорного імператора Гаїті, колишнього кухаря і власника готелю Анрі Крістофа.

Не зважаючи на достовірність історичних фактів і появу на сторінках роману цілком реальних персонажів, він сповнений фантастичних елементів. У передмові до роману Карпентьєр, що чудово розбирався в новітньому перебігу європейського мистецтва, різко протиставив латиноамериканське фантастичне начало, цю «сповнену див дійсність», пошукам європейських письменників і художників, у першу чергу сюрреалістів. Їх «світ чудового» він жорстко визначив як «плід жалюгідних потуг... убого представлений професійним штукарством і професійною потворністю ярмаркових блазнів».

Карпентьєру здавалися вимученими і непотрібними спроби європейських авангардистів створити якісь штучні фантастичні

конструкції, тоді як у Латинській Америці «незвичайне – повсякденність, і так було завжди». Ті Ноель жадібно слухає перекази про великих африканських королів-богів, що мали надприродні здібності. Повстанці переконані, що їх вождь уміє перетворюватися на тварин, і ні на секунду не вірять у можливість його страти. Негри збираються на площі подивитися не на те, як білі сплять Макандаля, а на те, як він обдурить білих, обернувшись на комара. Віра цих людей така сильна, що вони бачать диво і не помічають, як насправді їх предводитель згорає на вогнищі. У кінці життя втомлений і змучений Ті Ноель теж знаходить у себе здатність перетворюватися на інші істоти і вселяється в тіла птаха, мурашки, осла. У романі «Царство земне» було закладено основи тієї тенденції латиноамериканської літератури, яка пізніше отримає назву «магічний реалізм».

У більш пізніх творах Карпентьєра фантастичне начало відходить на задній план, хоча повністю не зникає. В історичних романах письменник часто навмисне змішує пласти часів. У повісті «Концерт бароко» (1974 р.) якийсь багатий мексиканець і його слуга вирушають до Європи начебто в XVIII столітті, адже в Італії їм зустрічаються великі композитори Вівальді, Скарлатті і Гендель. Проте раптом, без якихось видимих змін, дія переноситься спочатку в XIX, а потім і в XX століття.

З роками на перше місце у творчості Карпентьєра виходять проблеми естетичні. Герой роману «Втрачені сліди» (1953 р.) – талановитий латиноамериканський композитор, що живе в Сполучених Штатах і переживає важку духовну кризу. Він незадоволений життям, розчарований у північноамериканській і європейській культурі, відчуває жах перед цивілізацією, що породила фашизм. Переломний момент у його долі настає, коли герой вирушає до Латинської Америки вивчати індіанські музичні інструменти. Тут він потрапляє у відрізане від світу місто, засноване золотошукачем у долині, яку населяють індіанці. Атмосфера таємничого міста і кохання до прекрасної Росаріо викликають у героя бажання залишитися тут назавжди, проте в цьому природному світі його музика нікому не потрібна. До того ж життя місцевих мешканців виявляється зовсім не таким простим і ясним, яким здавалося йому спочатку. Композитор повертається до цивілізації, як він гадає, лише на якийсь час, але його спроба знову вирушити до далекого міста закінчується невдачею, і він змушений залишитися в звичному світі.

Людські долі на тлі історії завжди приваблювали Карпентьєра. В останньому своєму романі, «Весна священна» (1978 р.), він робить кубинця Енріке і росіянку Віру свідками або учасниками багатьох найважливіших подій XX ст. Енріке бився в інтербригадах під час громадянської війни в Іспанії, Віра втекла з Росії від революції, пізніше вони, вже разом, залишають Європу, рятуючись від наступу фашизму. Письменник показує нам закоханих і при цьому дуже різних людей. Обое

вони зневажають доброчесне міщанство і тонко цінують мистецтво. Але Енріке весь час хворобливо переживає політичні події, що відбуваються як на Кубі, так і в Європі. Віра ж, яка ще в дитинстві зазнала жаху перед революцією, що позбавила її батьківщини, не хоче нічого знати про політику. Вона – балерина, і єдине, що її по-справжньому хвилює, – це школа танцю, яку вона створила на Кубі. Проте бурхлива вододверть історії не залишає нікого осторонь. Події змушують Віру по-новому оцінити дійсність. Кількох талановитих танцюристів з її школи за революційну діяльність по-звірячому вбито поліцією. Спочатку героїня відчуває бажання просто сховатися, зникнути з Гавани. Але незабаром вона вже вітає революцію. «Весна священна» – балет І. Ф. Стравинського, який Віра все життя мріяла поставити на сцені, – є в той же час символом весни, що наступає, на думку автора, на кубинській землі.

### ГАБРІЕЛЬ ГАРСІА МАРКЕС (1927 - 2014)

«Пройдуть багато років, і полковник Ауреліано Буендіа, стоячи біля стіни в очікуванні розстрілу, згадає той далекий вечір, коли батько взяв його із собою подивитися на кригу».

Із цієї звучної фрази починається один з найбільш знаменитих романів ХХ ст. – «Сто років самотності». Його творець, Габріель Гарсія Маркес, стверджує, що придумав такий початок ще в сімнадцятилітньому віці, а потім довгі роки йшов до створення книги. Важко сказати, чи правда це, адже Гарсія Маркес – великий містифікатор. Його твердження суперечливі, та й дуже часто він розказував про своє життя як про якийсь літературний твір. Але безумовно ясно одне: «Сто років самотності» – книга, до створення якої письменник поступово наближався, описуючи породжений ним чарівний світ – місто Макондо.

Дитинство хлопчика пройшло в будинку дідуся й бабусі, в маленькому колумбійському містечку Аракатака. Це місто, що колись, за часів «бананової лихоманки», зазнало короткого періоду процвітання, а потім застигло у нерухомому, майже мертвому спокої, з'являтиметься на сторінках книг Гарсія Маркеса то як безіменне «містечко», а то як фантастичне і таємниче Макондо. На маленького Габріеля величезний вплив мала особистість діда – полковника Ніколаса Маркеса, сильної і цікавої людини, що занурила хлопчика в химерний світ минулих часів. У спогадах Ніколаса минуле країни (громадянські війни і державні перевороти) і містечка (дивні і таємничі події з його історії) перепліталось з минулим сім'ї і самого полковника. Загадковий, фантазмагоричний світ, що виникав в оповіданнях діда, назавжди відбився в уяві онука. Через багато років Гарсія Маркес скаже, що після смерті діда (хлопчику тоді було вісім років) у його житті не відбулося більше нічого цікавого.

Що стосується цікавих і нецікавих подій, то тут, напевно, Гарсія Маркесу видніше, але якщо говорити про зовнішні обставини його життя, то, як легко здогадатися, головне було ще попереду.

Йому судилося багато вчитися і багато пережити, перш ніж він зміг висловити те, що вже зародилося в його душі. Маркес жив у різних містах, готувався стати юристом, брав участь у бурхливому політичному житті Колумбії, намагався писати вірші, запоем читав, у 50-х рр. захопився журналістикою. Очевидно, саме в ці десятиріччя сформуються ліві політичні погляди Гарсія Маркеса, які приведуть потім до його дружби з Фіделем Кастро і гарячої підтримки Кубинської революції та нікарагуанських повстанців.

Приблизно двадцять років свого життя Гарсія Маркес віддав журналістиці. Він багато друкувався в Колумбії, потім опинився в Європі, звідки протягом кількох років відправляв репортажі до різних латиноамериканських газет. Незважаючи на те, що газета «Експектадор», що відрядила молодого журналіста до Європи, була закрыта невдовзі після його прибуття до Франції, Гарсія Маркес прожив кілька років у Парижі, багато подорожував і посилав свої репортажі до інших видань. Він побачив майже всю Європу, дістався навіть до Радянського Союзу – під час фестивалю молоді і студентів у 1957 р. Роки, проведені в Старому Світі, звичайно, збагатили його життєвий досвід, але були дуже нелегкими, оскільки майже весь час він страждав від страшного безгрошів'я. Проте, не зважаючи ні на які труднощі, саме в 50–60-х рр. відбувалося його формування як письменника і з'явилися його перші книжки. І, що особливо важливе, саме в ці роки Гарсія Маркес почав створювати світ Макондо.

Уже в «Опалому листі» (1955 р.) – його першій повісті – було зроблено першу, поки що боязку спробу ущільнити час оповіді за майже повної відсутності подій і показати таким чином долю міста і городян, а по суті – усього світу. Дія повісті розгортається протягом того короткого відрізка часу, який проводять біля труни лікаря, що повісився, троє людей – старий полковник, його дочка і її маленький син. Але власне дії, у звичайному значенні слова, майже немає – вона розчинена в спогадах і роздумах трьох героїв. Проте саме тут вперше з'являється Макондо і виникають, поки ще на задньому плані, численні мешканці містечка. Крім того, саме в «Опалому листі» починає звучати найважливіша для Гарсії Маркеса тема – тема безвиході й трагічної людської самотності.

У середині 50-х рр. у Парижі Гарсія Маркес довго і важко працює над романом «Недобрий час», який буде закінчено тільки через кілька років – у 1961 р. На сторінках роману з'являється маленьке, поки що безіменне містечко, застигле в жаху перед жорстокістю політичного терору уряду і партизанської боротьби революціонерів. Жителі містечка роз'єднані, залякані й безмежно самотні, і в той же час місто, як певна

єдність, живе своїм особливим і таємничим життям. На стінах з'являються анонімні пасквілі, і автор їх, як говорить ворожка, «ніхто і все місто». У «Недоброму часі» виявилася ще одна риса стилю Гарсії Маркеса – химерне поєднання звичайного, буденного життя і таємничих, загадкових подій.

Припинивши роботу над «Недобрим часом», Маркес створює в 1958 р. повість «Полковнику ніхто не пише». Він переробляв її одинадцять разів і написав нарешті маленький шедевр.

У творах Гарсії Маркеса все сильніше виявляється те світовідчуття, яке сам він пізніше назве «фантастичним реалізмом». У його оповіданнях і повістях життя йде звичною колією, підкоряючись законам реального життя. Тут крадуть і вбивають, закохуються і сумують. І при цьому постійно відчувається дихання тієї чудової, фантастичної сторони всесвіту, яка відкрилася Гарсії Маркесу ще в дитинстві. В оповіданні «Похорон Великої Мами» (1962 р.) реальний світ маленького містечка остаточно перетворюється на химерний космос Макондо. Велику Маму, «одноосібну правительку царства Макондо», ховає весь світ, включаючи президента і папу римського, хоча царство Макондо – це все те ж крихітне провінційне містечко. Проте події, що відбуваються в ньому, з перших же рядків оповідання набувають вселенського значення.

За визнанням самого письменника, в якийсь момент він відчув осяяння, після якого весь роман «Сто років самотності» з абсолютною ясністю з'явився перед його внутрішнім зором. Проте, для того, щоб перенести персонажів, що вже ожили, на папір, знадобилося ще півтора роки. У 1967 р. роман побачив світ. Він вмить привернув до себе увагу, був багато разів перевиданий, перекладений практично всіма мовами і приніс своєму творцю світову славу.

У романі реальне життя і фантастичні події так перемішалися, що розділити їх неможливо. Герої, що живуть у цілком знайомому провінційному містечку, куди доходять відгомони реальних подій, наприклад громадянських воєн, у той же час існують у чарівному світі. Одна героїня підноситься на небо на білих перкалевих простирадлах, за іншим героєм постійно слідує метелики, любовне поєднання двох персонажів магічним чином сприяє розмноженню худоби, а у дворі будинку, де живуть члени роду, приреченого на сто років самотності, під величезним каштаном сидить примара одного з його засновників, полковника Ауреліано Буендіа.

Історія Макондо розказана через історію роду Буендіа. Містечко виникло після того, як сюди прийшли перші поселенці на чолі з Хосе Аркадіо Буендіа. Ціле століття в ньому житимуть усе нові й нові нащадки «батька-засновника і його дружини Урсули, і весь цей час їх палитимуть божевільні, трагічні пристрасті. Один з їх синів, полковник Ауреліано Буендіа, стане героєм 32 громадянських воєн і у всіх зазнає поразки, а їх



онук і племінник полковника, Аркадіо, буде розстріляний під час однієї з воєн. Другий син – теж Хосе Аркадіо – тікає з дому, злякавшись того, що батьки дізнаються про його зв'язок з Пілар Тернерою, жінкою не надто твердих моральних принципів.

Гарсія Маркес написав історію сім'ї, сповнену смішних подій і шекспірівських пристрастей, сім'ї, в якій кожне попереднє покоління не зникає, а немов продовжується в нащадках, що носять одні й ті ж імена – Хосе Аркадіо і Ауреліано – і одержують у спадок від предків їх вину, їх гріхи і самотність. У той же час це ніби історія всього людства. Починається вона з того моменту, коли «світ був ще таким новим, що багато речей не мали назви і на них доводилося вказувати пальцем», а закінчується вона апокаліптичною катастрофою – місто знищує вітер, «сповнений голосами минулого», і воно назавжди зникає з пам'яті людей.

Роман мав приголомшуючий успіх. Дивно соковита, музична мова (що іноді збивається на ритмічну прозу), десятки вражаючих характерів, фантастичні повороти захоплюючого сюжету, що дають у той же час можливість доторкнутися до найскладніших питань буття, – усе це забезпечило Гарсії Маркесу любов і захоплення читачів різних країн. Але Макондо – світ, який Гарсія Маркес вчився описувати протягом багатьох років, – виявився вичерпаним: «Тим родам людським, які приречені на сто років самотності, не судиться з'явитися на землі двічі».

Письменник виразно відчуває необхідність пошуків інших шляхів й інших сюжетів. У 1975 р. виходить роман «Осінь патріарха», що описує долю диктатора, в якому можна пізнати риси багатьох латиноамериканських деспотів. Реальні і життєво достовірні деталі не заважають побачити в герої й інше, страшне обличчя таємного володаря, що зливається з міфічним образом Зла, що живе в людях. Страшний диктатор вже колись нібито вмирав, викликавши своєю уявною смертю спочатку загальний жах, а потім триумф. Але це було інсценування: насправді в труні лежала зовсім інша людина, патріарх же підглядав у шпарку за ритуалом урочистого прощання, щоб потім несподівано з'явитися і поставити все на свої місця. Він сповнений безсердечної, нелюдської величі. Чи людина він, чи істота іншої породи – читачу залишається тільки здогадуватися. Для нього викрадено і привезено з Ямайки у «ящику з-під кришталевого посуду» красуню Летисію Насарено. Проте немає жодних доказів того, що її викрали з метою задовольнити любовний голод диктатора.

Але є й інший рівень оповіді, і в ньому великий правитель, що підноситься над людьми, виявляється насправді жалюгідним старим. Він насилу пересувається по залах свого палацу, мучиться від величезної пухлини-кили, від спорохнілості свого тіла та від нескінченних спогадів. Недаремно його мати ніяк не могла зрозуміти, до яких висот піднісся її син. Одного разу вона навіть попросила його по дорозі на парад заїхати до

магазину і здати порожні пляшки. Їй невтямки, що морські піхотинці, які охороняють президентський палац, зовсім не тримають її сина в ув'язненні.

Постарілий диктатор продовжує уявну розмову з матір'ю. Перед його внутрішнім зором проходить історія його правління, виникають картини нещасної, убогої країни, що остаточно зневірилася, і він нескінченно намагається щось пояснити своїй уже давно покійній матері, переконати її і самого себе, що його життя було правильним.

Оповідь в «Осені патріарха» ведуть таємні «ми» – жителі країни, поєднані своїм страхом і ненавистю. Книга написана повільною, часом тягучою мовою, яка затягує й зачаровує: «Налякані чумою, десантники розібрали по дощечках і вклали в контейнери свої офіцерські котеджі, здерли із землі свої синтетичні голубі галявини, скрутивши їх у рулони, немов килими, скрутили свої клейонкові цистерни для дистильованої води, яку їм присилали з дому, щоб позбавити від вживання гнилої води наших річок, поруйнували білі будівлі своїх шпиталів, підірвали казарми, щоб ніхто не знав, як вони були побудовані...».

Гарсія Маркес продовжує працювати, хоча сам уже давно зізнався журналістам, що у нього немає більше тем для книжок. Він випускає роман «Генерал у своєму лабіринті» (1989 р.), присвячений визволителю Латинської Америки Симону Болівару, й історичний роман «Про кохання й інші напасті» (1994 р.).

В 1982 р. Габріелю Гарсії Маркесу була присуджена Нобелівська премія. Незважаючи на те що з моменту виходу його головної книги пройшло вже п'ятнадцять років, очевидно, що премію отримав не стільки автор «Осені патріарха» і безлічі оповідань, скільки творець Макондо, що навіки зв'язав свою славу з цим таємничим містом.

На сторінках оповідання «Похорон Великої Мами» раптово з'являються «дударі з Сан-Хасинто, контрабандисти з Гуахіри, збирачі рису із Сину, повії з Гаукамаїяля, віщуни з Сіерпе і збирачі бананів з Аракатаки». Саме цей перелік, такий характерний для письменника, створює враження чарівного поклику, здатного викликати будь-яке диво. У переліку багатств Великої Мами – земні надра, територіальні води, кольори державного прапора, національний суверенітет, права людини, цивільні свободи, вишукані сеньйори, вишколені кавалери, високоморальні офіцери. На її похороні разом зі збирачами перлів і копильниками креветок з'являється і герцог Мальборо в тигровій шкурі – той самий, що з'явився в повісті «Полковнику ніхто не пише».

Часом смішні, часом трохи іронічні, а часом цілком серйозні переліки, що заповнюють багато сторінок у книгах Гарсії Маркеса, неодноразово порівнювали з таким же нагромадженням людей і предметів у романі Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Письменників XVI і XX століть розділяє дуже багато, та все ж їх зіставлення далеко не

випадкове. Гарсія Маркес, як і Рабле, конструював власний фантастичний всесвіт, населяв його численними персонажами, породженими своєю фантазією, і, називаючи їх усіх на ім'я, набував якоїсь магічної влади, що допомагала йому краще зрозуміти і осмислити створений ним світ.

## ЗАХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ

### ЧЕСЬКА ЛІТЕРАТУРА

У ХХ ст. чеська література продовжувала властиві їй демократичні традиції. Це, перш за все, увага до життя простої людини, розуміння її цінності, заперечення пафосу стверджуваних на крові «великих ідей». І звичайно, любов до батьківщини, її скромної природи і славної історії, до людей праці, до речей, що оточують людину. Нарешті, гумор – гротесковий, трохи абсурдний, з яким легше долати безладність життя.

Навіть модернізм, що виражав, як і в решті Європи, нове розуміння відносин між світом і людиною, у чехів не втратив людського виміру.

«Маніфест чеського модернізму» (1895 р.) свідчив: «Ми хочемо правди в мистецтві, не тієї, що є фотографією зовнішньої сторони справи, а внутрішньої, сучасної правди», і носієм цієї правди є «творчий індивідуум».

Об'єднання лівих письменників, поетів і художників «Деветсил» у 20-х рр. поклало початок новій течії – поетизму (творчість Вітезслава Незвала, 1900–1958; Костянтина Бібла, 1898–1951; Франтішека Галаса, 1901–1949; Ярослава Сейферта, 1901–1986 та ін.). Це чеський аналог європейського авангарду. Поетисти мріяли створити новаторське мистецтво вільне від прямого виразу змісту. Інтелектуалізму вони протиставляли інтуїцію, а романтичній емоційності – тонку передачу зміни переживань. Поетисти дуже цінували ігрове начало в культурі, яке найбільш яскраво виявляється в «низьких» жанрах мистецтва – в цирку, балагані, «киношці», естрадних пісеньках і модних танцях, у джазі й дитячих забавах, у народному лубку, анекдотах, пригодах.

Поетизм, близький до футуризму і сюрреалізму, орієнтувався на соціалістичну ідею.

У прозі панував реалістичний роман, що критикує буржуазну дійсність. Майстром слова був близький до поетизму Владислав Ванчура (1891–1942), автор роману «Три річки» (1936 р.) та історичної епопеї «Картини з історії чеського народу» (1939–1940 рр.). Його, перекonanого комуніста і антифашиста, стратили гітлерівці. Ця ж доля спіткала іншого комуніста – журналіста і критика Юліуса Фучика (1903–1943). У в'язниці він таємно написав «Репортаж із зашморгом на шії» (1943 р.) – приголомшуючий документ людської мужності та любові до людей.

У соціалістичній Чехословаччині (1948–1989 рр.) література ідеологічно обслуговувала владу. На сірому тлі «пустопорожнього пропагандизму» лише іноді виникали проблески справжніх талантів. Їх зусиллями Спілка письменників став авангардом боротьби за «соціалізм з людським обличчям», за демократизацію тоталітарного режиму, що стала основою для Празької весни 1968 р.

Після її придушення радянськими військами хвиля репресій змусила кращих письменників емігрувати або, залишившись у країні, духовно чинити опір отупляючому режиму «нормалізації». В еміграції заслужену світову славу здобув романіст Мілан Кундера (народився у 1929 р.). Лідером дисидентського руху був драматург Вацлав Гавел (народився в 1936 р.) – автор п'єс, що розкривають абсурдність соціалістичного суспільства, що спотворює душі людей.

### **КАРЕЛ ЧАПЕК (1890–1938)**

Творчість найбільшого чеського письменника Карела Чапека дуже різноманітна. Ми не перестаємо сміятися, читаючи його гумористичні оповідання, нас дивують його соціально-фантастичні передбачення, вражає глибина розуміння людського життя, його складності і суперечності, разом з автором нас обурює тоталітаризм і короткозорість людей, які не усвідомлюють його небезпеку.

Чапек отримав добру філософську освіту і, ставши письменником, зберіг потяг до філософських парадоксів. Багато сил він віддавав журналістиці. «Роботу в газеті, – говорив Чапек, – я вважаю великою вигодою: вона примушує мене цікавитися всім на світі – політикою, економікою, спортом, останніми новинками і тощо». Деякі гумористичні і науково-фантастичні твори він писав разом зі своїм братом Йозефом – чудовим художником, що загинув пізніше у фашистському концтаборі.

Очевидно, спільно вони придумали й нову істоту – людину-машину – і назвали її «робот» (від чеського слова, що позначає кріпосного селянина). У п'єсі «R.U.R.» (1920 р.) Чапек розвиває тему штучної людини. Налагоджене виробництво роботів, набагато більш вигідних підприємцю, оскільки вони слухняні і позбавлені людських потреб, обіцяє позбавити людей від необхідності працювати. Проте роботи, вийшовши з покори, влаштовують бунт проти господарів-експлуататорів; у результаті гине все людство й самі машини. Лише двоє роботів, які наділені людськими відчуттями і кохають один одного, вселяють надію на відродження цивілізації.

У середині 20-х рр. до Чапека приходять європейська слава. Він подорожує Європою, звітує перед читачем серіями гумористичних дорожніх нотаток. За участю брата пише цикли смішних замальовок «Як

це робиться» (1925–1938 р.), де у гротесковому вигляді розкриває «таємниці ремесла» в газетній справі, кіно, театрі і тощо. Чапек стає одним з перших теоретиків нового виду мистецтва – кінематографа.

Прихід у 1933 р. до влади в Німеччині фашистів, з їх відкритою проповіддю расизму і насильства, жажнув письменника. Він зрозумів, що «ми присутні при найбільшій культурній катастрофі у світовій історії: ціла нація, ціла імперія прийняла духовну віру в звірині начала». У 1936 р. Чапек публікує антифашистський роман-памфлет «Війна з саламандрами». Це фантастична сатира на буржуазне суспільство, на фашизм, капіталізм, мілітаризм, расову теорію. Автор віртуозно використовує прийоми журналістики, політичної полеміки, наукового викладу, коміксів і пригодницької літератури, створюючи стилістичну гру, що пародіює масову культуру.

Роман складається з ряду епізодів, що описують шлях саламандр від рідкісних рептилій до господарів світу. В океані знайдені якісь «морські біси», вони «зовсім чорні, приблизно 1,6 м у довжину, враховуючи хвіст, і бігають на двох ногах». Заповзятливий капітан видресировав тварин, їх стали показувати в зоопарках і балаганах. Журналісти зробили з цього сенсацію. Саламандри навчилися читати й говорити. Коли учені обговорювали питання про їх розумові здібності, рептилії демонстрували уміння висловлюватися газетними і рекламними фразами: «А газети ти часто читаєш? – Так, сер. Щодня, сер. – А що тебе там якнайбільше цікавить? – Судова хроніка, перегони і скачки, футбол... – и можна оглянути ваш язик? – Так, сер. Чистить зуби пастою «Фліт». Найекономніша. Найкраща з усіх».

Капіталісти організують синдикат з експлуатації праці саламандр, торгують ними як дешевою робочою силою. Учені їх досліджують (Чапек навіть наводить цілий список «наукової літератури» з саламандрознавства). Поступово за допомогою людей саламандри проходять великий шлях сходінками цивілізації й уподібнюються до людей. У людей же з'являється ненависть до своєї історії і культури, вони хочуть простоти, «осаламандрюються». Один філософ навіть почав доводити, що на місці Заходу, що духовно розклався, саламандри створять щасливий, цілісний і однорідний світ.

Потім саламандри переходять у наступ. Вони переймають у людей ідеологію фашизму і беруться за оновлення світу на здорових началах, без західної культури, що «розклалася». Вождем саламандр стає людина, подібна до Гітлера. Великі держави через взаємні чвари фактично потурають саламандрам, проводячи «мирні конференції». Пророчі попередження про небезпеку люди не сприймають всерйоз, як і перші військові акції саламандр, що влаштовують землетруси за допомогою вибухів в океані. Автор перериває розповідь і розмірковує про можливе майбутнє: «саламандри підпорядковують людей, розрізатимуть континенти, щоб було більше берегів. Врятувати світ зможе тільки світова війна між

самими саламандрами в ім'я істинної саламандренності, національної слави і величі». Отруївши воду хімічними отрутами, бактеріями і жаб'ячою чумою, саламандри загинуть, і тоді з гір спустяться люди і знов створюватимуть людську цивілізацію, в переказах якої, подібно легенді про Атлантиду, збережуться неясні спогади про якусь затонулу Англію або Францію...

«Війна з саламандрами» стала найпопулярнішим твором Чапека. В радіозверненні до народу у вересні 1938 р. письменник закликав «запастися твердими і незмінними духовними засадами, щоб витримати будь-яке випробування». Він був упевнений: якщо люди не втратять віру в майбутнє і надії на кращий світоустрій, якщо відмовляться від співучасті у злочині, вони зупинять фашизм. Чапека почули в усьому світі, його публічно підтримали Бернард Шоу, Томас Манн і Рабіндранат Тагор. Чеського письменника висунули на Нобелівську премію, але комітет із премій злякався німців.

Права преса вимагала заборони творів Чапека, лунали загрози фізичної розправи. Дар провидця катастроф не зрадив письменника: за Мюнхенською угодою 1938 р. західні держави дозволили Німеччині віддати значну частину чеських земель. У тій частині, що залишилася, встановився антидемократичний режим. Незабаром Чапек помер.

Після повної окупації німцями чеських земель фашисти згадали про нього. Але трапився якийсь збій у роботі гестапо – у березні 1939 р. прийшли арештовувати вже покійного письменника. Це була реальна фантазмагорія у дусі створених Чапеком похмурих сатир.

### **ЯРОСЛАВ ГАШЕК (1883–1923)**

Хто не знає бравого вояка Швейка? Він посів місце у ряді найвідоміших літературних героїв, прославивши на весь світ чеський гумор, уособленням якого став творець роману про Швейка – письменник і журналіст Ярослав Гашек.

Гашек народився в інтелігентній сім'ї, але рано був змушений заробляти на життя. З вісімнадцяти років писав статті в газетах, набув слави блискучого фейлетоніста. Задушлива поліцейська атмосфера Австро-Угорської імперії, під владою якої залишалася Чехія на початку ХХ ст. не відповідала веселій, життєлюбній вдачі Гашека, і він обрав для себе досить дивний спосіб життя: злився з низами суспільства, став завсідником пивних; не маючи постійного дому, виходив пішки пів-Європи, складаючи всілякі смішні історії у дусі грубуватого народного гумору. Писав він звичайно в корчмах, у галасливій і веселій компанії друзів і прихильників. Його сатира була соціально забарвлена і дуже

боляче поранила адресатів, яких він виводив під їх справжніми іменами.

На Першу світову війну Гашек пішов добровольцем, сподіваючись якомога швидше здатися в полон росіянам. Він давно полюбив російську культуру, якою захоплювалося все чеське суспільство, вивчив російську мову. В армії він був в основному на тилівій роботі, але брав участь і в боях, отримав медаль «За хоробрість». Правда, сам Гашек стверджував, ніби її дали за те, що він якоюсь маззю позбавив від вошей свого командира. Незабаром після нагородження Гашек здався в полон, побував у таборах для військовополонених під Києвом і Самарою. Після Жовтневої революції пристав до більшовиків, став комісаром чехо-словацької червоноармійської роти, що боролася з повсталими проти радвлади колишніми військовополоненими чехами. Ті видали наказ піймати і стратити Гашека, а празькі газети навіть опублікували повідомлення про смерть «зрадника» і некрологи. Але Гашеку вдалося здійснити ще один розиграш, що врятував йому життя: на території, зайнятій білими, він удав із себе сина німецького колоніста з Середньої Азії, недоумкуватого від народження, що заблукав у вихорі Громадянської війни. Є версія, що його все ж таки впізнав солдат на ім'я Йозеф Швейк, що дружив з письменником ще в Празі, але не видав свого приятеля.

Із жовтня 1918 р. Гашек обіймав відповідальні посади в політвідділі Червоної Армії, став, як згадували його соратники, переконаним комуністом, хоча засоби, що використовуються більшовиками для досягнення світлої мети, лякали його.

За рішенням партії у 1920 р. Гашека направляють на батьківщину. Проте надії на більшовизацію Чехословаччини, що здобула нарешті незалежність, виявилися ілюзорними, і Гашек, приїхавши на батьківщину, повертається до звичної для себе і оточуючих ролі божественного блазня і дратує всіх обіцянками написати роман про своє комісарське минуле.

Весною 1921 р. по околицях Праги були розклеєні афіші, що оголошували про видання книги про бравого вояка Швейка. У них повідомлялося, що це «перша чеська книга, перекладена на найважливіші мови світу», «краща гумористично-сатирична книга світової літератури», «тріумф чеської книги за кордоном», а тираж – 100 тисяч екземплярів! Чи міг Гашек припускати, що його жартівлива самореклама стане дійсністю, а загальний тираж «Швейка» тільки російською мовою перевищить 16 мільйонів!

Роман друкувався поступово і залишився нескінченим. Гашек помер у тихому містечку Липниці у віці сорока років. Його празькі приятелі не поїхали на похорон – думали, що це знову розиграш...

«Пригоди бравого вояка Швейка» дають широку сатиричну панораму життя чеської провінції Австро-Угорської імперії напередодні та під час Першої світової війни. Роман побудований як ланцюжок усних оповідань та анекдотів, він близький до фольклору, хоча всі сюжети Гашек

вигадав сам. Цілу галерею утворюють карикатурні персонажі: тупий солдафон поручик Дуб, з його вічною приказкою: «Ти мене ще визнаєш!»; чепурун і хвалько поручик Лукаш; лицемірний священник Кац – шахрай і п'яниця, що проголошує сміховинні, безглузді проповіді; благонадійний, але відштовхуючий кадет Біглер; тупий ненажера Балоун і багато інших. А ось головний герой такої однозначній характеристиці не піддається.

Ми бачимо бравого вояка Швейка у шинку «Під чашею», в поліцейському відділку, на військовій медичній комісії, у божевільні, в денщиках у полкового священника, в ешелоні з військовополоненими і в маршовій роті. Лікарі двічі визнавали його ідіотом (другий раз на тій підставі, що він кричав: «Хай живе імператор Франц-Йосип Перший!»). Його арештовували і за те, що він впав у патріотичний запал, коли почалася Перша світова війна (не може ж нормальний чех бути австрійським патріотом, – значить, знущається), і за симулянтство (призваний до армії, Швейк вирушив на медкомісію в інвалідній колясці і, вимахуючи милицями, вигукував військові гасла), і як російського шпигуна і дезертира (відставши від ешелону і випивши в шинку дуже багато пива, він пішов пішки, але у протилежному напрямку), і як втеклого військовополоненого... Швейкові двічі загрожувала страта: один раз він уцілів через чиясь недбалість – його справа загубилася, а іншим разом врятувався завдяки тупій педантичності німця-майора. Оповідь уривається на тому місці, коли полк має нарешті прибути на передову.

Отже, власне на війні Швейк не побував. Але дослідники встановили, як Гашек збирався розпорядитися долею свого героя: Швейк здається в полон росіянам, вступає до чехо-словацького легіону, їде до Сибіру, можливо, потрапляє до Китаю... Гашек обіцяв написати «Швейка в Кремлі» і «Швейка в денщиках у Леніна».

У головному герої роману, що нагадує самого автора, попри всю його комічність, залишається якась загадка. Коли він дійсно наївно безрозсудний, а коли лише прикидається? І з якою метою?

Зрозуміло, вигода від поставленого судовими лікарями діагнозу «природжений кретинізм і повне розумове отупіння» безперечна. Можна всмак потішатися над дурістю начальства і над офіційною ідеологією. Але ж Швейк часто діє собі на шкоду, наприклад, коли підписує свідчення, що загрожують йому смертю, або переодягається в російську форму. Незрозуміло, знущається він або дійсно через недоумкуватість будить офіцера, що заснув, щоб запитати, коли його збудити. Звичайно, Швейк добродушний і, напевно, по-простонародному мудрий, але нічого доброго він не вчинив, а мудрість його комічна.

У романі немає портрета героя, його потім зробив друг письменника художник Йозеф Лада. З його ілюстраціями книжка про Швейка видається до цього часу.



## ПОЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА

У XIX столітті польська література, як правило, випереджала історію. Поети і письменники бралися за перо, щоб звати співвітчизників у майбутнє, на майбутню боротьбу, і не випадково найбільші фігури польського романтизму – Адам Міцкевич (1798–1855), Юліуш Словацький (1809–1849) і Зигмунт Красинський (1812–1859) – об'єднані характерним загальним визначенням «національні пророки». У XX ст. ситуація виявилася прямо протилежною. Ті неймовірні обличчя, яких прибирала дійсність, перевершували можливості навіть найвитонченішого провидця. Своєрідним мостом з одного століття в інше стала для польської культури творчість драматурга, поета і художника Станіслава Виспянського (1869–1907). У драмі «Весілля» (1901 р.) він поєднав глибоке розуміння патріотичних сподівань попереднього століття з їх нещадним сатиричним розвінчанням. Основою сюжету послужила реальна подія – одруження одного зі знайомих автора по краківській богемі із простою селянкою. Читач має право очікувати, що дія, по ходу якої на сцені в ритмі веселого весільного танцю з'являються і зникають ключові, знакові фігури минулого і теперішнього часу країни, завершиться об'єднанням присутніх у загальному пориві до свободи і щастя. Проте все закінчується зовсім інакше.

Наречений-городянин не витримує сільської гостинності й під кінець бенкету міцно засинає, а хлопчик Ясек втрачає чарівний Золотий Ріг, який має сповістити про початок Великих Змін.

Песимізму Виспянського судилося виправдатися. У 1918 р. Польща отримала свободу, а у 1920 р. вийшла переможницею з війни з Радянською Росією. Але вже через декілька років публіцисти назвали відчуття, що охопили співвітчизників у зв'язку з цими подіями, «радістю придбання смітника». Поет Юліан Тувім написав пронизливий вірш про «страшних міщан», які в «страшних житлах жахливо живуть»... У 1926 р. на фоні затяжної політичної і економічної кризи влада в країні перейшла до військових. Урядова пропаганда почала малювати картини щастя народу в «сильній, згуртованій», готовій до всього державі. І лише одиниці, у тому числі Вітольд Гомбрович (1904–1969), змогли передбачити катастрофу, що нею обернулося у 1939 р. сусідство з гітлерівською Німеччиною.

Ще більш суперечливим було життя повоєнної Польщі. Звільняти країну від фашистської окупації в 1944 р. випало Радянській армії, тоді як Росія сама не раз робила замах на польську свободу і незалежність. У кінці 40-х – початку 50-х рр. за підтримки Москви в Польщі встановився режим «народної демократії». Нова влада проголошувала вірність світлим традиціям польської культури. Але насправді історію національно-визвольного руху кінця XVIII– XIX ст. було піддано повному переглядові: адже головним ворогом повстанців-патріотів була Росія. «Сумнівними»

виявилися навіть великі «Дзяди», у третій частині яких Міцкевич вельми неприємно зображує росіян.

Непросто складалися відносини комуністів з традиційно впливовою в країні Католицькою церквою, особливо після того, як у 1978 р. кардинал Кароль Войтила вступив під ім'ям Іоанна Павла II на папський престол. Заборона була накладена на багато сторінок історії Другої світової війни, у першу чергу на ті, що стосувалися Армії Крайової – могутньої сили некомуністичного Опору.

Що залишалося пишучій людині в ситуації, коли практично всі животрепетні теми виявилися «політично некоректними»? Для польської літератури другої половини ХХ ст. характерна свого роду втеча від непривабливої дійсності, прагнення створити на сторінках книг свій власний, незалежний світ. Одні письменники, подібно до Славоміра Мрожека (народився в 1930 р.), використовували при цьому прийоми гротеску, інші, і в першу чергу Станіслав Лем, звернулися до жанрового багатства наукової фантастики. Опис фантастичних ситуацій, зовні ніяк не пов'язаних з насущними проблемами сучасності, давав авторам певний ступінь свободи, художньої і філософської.

### **СТАНІСЛАВ ЛЕМ (1921–2006)**

У 20-х рр. ХХ ст. наукова фантастика стає одним із провідних жанрів масової літератури. З того часу у цьому жанрі написано дуже багато, проте лише небагатьом авторам вдавалося утриматися в межах «високої» культури. І в їх числі поляк Станіслав Лем.

Попередниками сучасної наукової фантастики були відразу декілька жанрів. Це утопія і антиутопія, тобто прибрані в художню форму роздуми про устрій ідеального суспільства або, навпаки, про небезпечні тенденції суспільства сучасного; філософська притча, що втілює у зримі образи абстрактні поняття; соціальна сатира, що «переодягає» сучасні автору звичаї у найдивніший одяг, щоб підкреслити їх безглуздість. Лем неначе будить у сучасній науковій фантастиці пам'ять про ці жанри: усі його твори можна сприймати як роздуми про філософські або соціальні проблеми, яким задля цікавості надано форму фантастичних романів або оповідань. Недаремно серед його творів окрім фантастики є і повноцінні філософські трактати: «Діалоги» (1957 р.), «Summa technologiae» (1964–1974 рр.), «Філософія випадку» (1968 р.), «Фантастика і футурологія» (1970 р.).

І разом з тим твори Лема – не притчі: дуже любовно і ретельно виписує він образи майбутнього, дуже достовірними і «щільними» вони виходять. Сюжет теж займає дуже багато місця: філософська притча вважає за краще розмірковувати і показувати, а не розказувати. Лем іде за

законами жанру, які вимагають тримати читача у постійній напрузі: письменник-фантаст не має права бути нудним.

З вельми просторого арсеналу «фірмових» тем наукової фантастики Лем обрав тему космосу. Взагалі у фантастичній літературі космос зображається по-різному: або як простір, співмірний з людиною – щось подібне до величезного архіпелагу, де можна мандрувати між островами-планетами, дивуючись з незвичайних тварин, рослин і традицій, або як щось інше, з людиною неспівмірне і до кінця незрозуміле. У «серйозних» творах Лем обирає другий шлях, у сатиричних і гумористичних – перший.

Дебютував Лем романами «Астронавти» (1951 р.) і «Магелланова хмара» (1955 р.). В «Астронавтах» він розвиває тему, якою забарвлене все світовідчуття 50-х – початку 60-х рр.: тему можливої загибелі людства у ядерній війні. «Ось що може трапитися з нами», – говорить Лем, описуючи планету, де ця війна відбулася. «Усю поверхню пологого схилу вкривали дрібні пазури склоподібної маси, застиглої у момент кипіння... На гладенькому тлі проступали два силуети, загострені догори, немов тіні у високих капюшонах. Один сильно нахилився вперед, немовби падаючи, інший скорчився, ніби сівши і втягнувши голову в плечі» – такою побачили земні астронавти Венеру. Важко не взнати в цьому описі страшні наслідки атомного вибуху в японському місті Хіросіма (1945 р.), де на стінах будинків залишилися силуети тих, чиї тіла випарувалися від немислимого жару, але частину його ввібрали в себе, і тому за ними стіни сплавилися трохи менше...

На відміну від «Астронавтів» другий роман Лема – утопія. Автор малює світлу картину далекого майбутнього, де єдине людство, давно вирішивши всі соціальні й економічні проблеми і побудувавши ідеальне суспільство, спрямоване в космос, щоб знайти там братів по розуму. Обидві книги тепер здаються надто наївними, і хоча майбутнього майстра вже видно в окремих, живо виписаних деталях, але його ще дуже сковують звичні думки й уявлення.

У двох наступних романах – «Едем» (1959 р.) і «Повернення із зірок» (1961 р.) – Лем постає вже зрілим письменником. Райдужна картина комуністичного суспільства змінюється в них критикою комуністичної ідеї, під владою якої жила в ті роки Польща.

«Едем», або «рай земний», – так назвали земляни дивну своєю красою планету. Експедиція, що прилетіла її досліджувати, намагається встановити контакт з жителями. Але результати спостережень виявляються дивними: заводи, які нічого не виробляють, вірніше, переробляють власну продукцію; рови, наповнені трупами; тіла аборигенів незвичайно спотворені; дивні поселення, схожі на концтабори... Жителі не тільки не йдуть на контакт, вони відгороджуються від землян, намагаючись накрити їх корабель непроникним куполом. Протягом усього роману читач, як і герої книги, нічого не розуміє. І лише під кінець приходить розгадка.

У самій основі суспільства Едему – брехня: воно свідомо видає себе не за те, чим є насправді. Того, хто насмілюється сказати правду, знищують. Якийсь час тому влада (про саме існування якої заборонено навіть згадувати) зробила спробу перебудувати біологічну природу жителів планети (звідси й понівечені тіла). Експеримент не вдався, і тепер кожного, хто заговорить про нього, чекає кара... Земляни дізнаються про це від місцевого вченого, який з жаги пізнання добровільно йде на вірну загибель.

Усе це було добре відоме тим, хто жив у тоталітарному суспільстві, – і масовий терор, і «створення нової людини», задля якої можна знищувати тих, хто «оновлюватися» не хоче, і недавнє минуле, про яке заборонено згадувати, і непривабливий теперішній час, який наказано вважати щасливим. Цьому жаху Лем протиставляє потяг людини до пізнання – тільки прагнення до Істини можна протиставити суспільству, що живе брехнею.

У романі «Повернення із зірок» Лем знову торкається теми створення «нової людини». Тут він ставить ще більш тонкий експеримент: спробуємо уявити, що ми змінили людську природу в ім'я безумовного, начебто, блага – гуманності. Герой роману повертається з космічної подорожі, а на рідній планеті все вже не так, як раніше (один з улюблених фантастичних сюжетів). Тепер житель Землі не здатний заподіяти шкоди іншому: за допомогою спеціального щеплення кожного ще в дитинстві позбавляють агресивності. Насильство зникло, і настало, здавалося б, загальне блаженство. Але чому ж не радіє герой (і читач)? З'ясовується, що після щеплення зникає і мужність, і навіть потяг до зірок, адже в людській природі все взаємопов'язане. Та й чеснота, яка прищеплена лікарем, а не обрана вільно, якось не викликає поваги...

Одночасно ті самі мотиви Лем розробляв і в гумористичній, ігровій формі – так виникли його «Зоряні щоденники Йона Тихого» (1957–1971 рр.), а за ними «Казки роботів» (1964 р.) та «Кіберіада» (1965 р.). Перша з книг – пригоди такого собі космічного Мюнхгаузена, що мандрує між зірок. Дві інші є казками, що їх могли б розказувати один одному роботи. Знущальні пародії на теорію і практику соціалізму поєднуються в них з дотепним використанням усілякого фантастичного антуражу – петлі часу, штучного надрозуму і т. п. Так, на одній з планет, де побував Йон Тихий, місцеві жителі (індіоти) ввірили правління машині, щоб вона встановила загальний порядок і гармонію. Та заявила, що кращий шлях до порядку і гармонії – перетворити всіх індіотів у красиві різнокольорові шестикутні плитки і викласти візерунками з них поверхню планети. Перед космічним мандрівником машина теж гостинно відкриває двері у перетворювач. «Я ж не індіот», – відповідає він. На іншій планеті правитель оголосив, що люди мають повернутися до способу життя найдавніших предків, і проголосив гасло «ориблення». Перехід до ідеалу,

звичайно, буде плавним – просто вода почне потихеньку прибувати, а сили еволюції у цей час поступово пристосують людство до дихання зябрами...

Особливе місце в творчості Лема займає роман «Соляріс» (1961 р.). Сам автор визнає його своїм кращим твором. Лем виступає тут як письменник-філософ, і його філософія виявляється чимось ніби спроби побудувати нове богослов'я.

На планеті Соляріс (*лат.* «сонячний») земляни знаходять... живий океан і починають його досліджувати. Океан неначе не звертає на них уваги – він живе своїм життям: у ньому на якийсь час формуються якісь складні утворення, які потім зникають. Люди їх вивчають і класифікують, а про сам океан не можуть сказати, по суті, нічого.

Кельвін, герой роману, прилітає на дослідницьку станцію. На його здивування, його ніхто не зустрічає – мешканці станції дуже зайняті своїми справами, а один з них нещодавно наклав на себе руки.

Поступово Кельвін дізнається, що до кожного з мешканців приходять «гості» – образи людей, що таїлися в глибинах пам'яті. З дивної примхи живого океану вони знаходять плоть і слідуєть як тінь (або як сумління) за тим, до кого прийшли. Вони живі – думають, відчувають, плачуть і кохають, але все ж таки є лише фантомами. До Кельвіна приходить жінка, яку він колись кохав і яка покінчила з собою з його вини. Спочатку він (як і інші) намагається позбутися «гості», потім грає сам з собою, уявляючи, ніби вона – дійсно його кохана, потім починає кохати по-справжньому – вже цю, саме цю жінку. І «гостя» з проекції чужих думок, розкаєнь сумління і спогадів усе більше стає самостійною особистістю і починає розуміти, що вона – несправжня, що всі її спогади – уявні. Це жахливо – вона не хоче жити. Один з учених винаходить апарат, який повинен захистити їх від «гостей», і кохана Кельвіна добровільно йде на знищення – вона не бажає бути «уявно».

Живий океан, придуманий Лемом, – образ багатовимірний. Це образ Невідомого: всі спроби зрозуміти і пояснити або передбачити його поведінку виявляються марними. Мабуть, це і образ Природи, яка дозволяє людині відкрити окремі таємниці всесвіту, але їй ніколи не вдасться пояснити його цілком. Океан Лема вступає з людиною в контакт, хоча ні мета, ні спосіб цього контакту людям незрозумілі. Так океан стає неначе іншим найменуванням Бога, над таємницями якого б'ється людина (недаремно «гості» приходять до людей через «двері» сумління). Але і це не дає однозначного розуміння. Лем говорив про «Соляріс»: «Річ, яку я ціную, хоча сам не вповні розумію».

Думка, яка прагне Істини, яка б'ється на межі віри, але не переступає її з побоювання збрехати собі, – ось тема, що стала однією з основних у творчості Лема. І саме ця тема робить його одним з найбільш чутливих до свого століття письменників, хоча і зображував він частіше століття майбутнє, ніж своє власне.

## МАСОВІСТЬ ТА ЕЛІТАРНІСТЬ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Одним з найбільш яскравих літературних і культурних феноменів, що ними відзначається літературний процес ХХ століття, є масова література, що передбачає потічне «виробництво літературної продукції». Вона засадничо протистоїть літературі елітарній, розрахованій на обраного, високоосвіченого читача, готового до суттєвого інтелектуального напруження, що його вимагатиме прочитання творів Дж. Джойса, Г. Гессен чи М. Пруста. Натомість масова література пропонує необтяжливу розважальну оповідь у заздалегідь окресленій формі. Найбільш яскраво це виявляється у таких жанрових напрямках, як детектив, фантастика і фентезі. При цьому слід зауважити, що біля джерел кожного з цих напрямків стоїть кілька надзвичайно талановитих авторів, що, певною мірою, створюють своєрідну «модель» жанрової форми, за якою дотепер продовжують писати численні ремісники-епігони.

### АГАТА КРІСТІ (1890–1976)

Агату Крісті вважають королевою детективного роману, і цілком заслужено. Щорічно у всьому світі продаються сотні мільйонів примірників її книг. До кінця ХХ століття твори письменниці перекладені понад 100 мовами. А створені нею герої – сищик Еркюль Пуаро і прониклива старенька міс Марпл – живуть не тільки на сторінках книг, але і на сцені театру і на кіноекрані.

У чому ж секрет її популярності? Таємниця, що зачаровує, захоплюючий розвиток події, непередбачуваність розв'язки – і при цьому злегка іронічний тон викладу, симпатичні, інколи дивакуваті шукачі істини, ідилічні замальовки провінційного англійського побуту. Логічна і психологічна переконливість висновку: знайти злочинця в калейдоскопі персонажів завжди виявляється непросто, але чітко розраховані ходи ведуть до неймовірного на перший погляд фіналу, «коли... розсіянні там і тут частинки правди раптом з'єднуються в чіткий, геометрично правильний візерунок». Нарешті, неодмінна перемога добра над злом, покарання злочину.

Агата Мері Кларисса Міллер народилася в маленькому курортному містечку Торкі графства Девон. Писати детективи вона почала, уклавши парі з сестрою. Свій перший роман – «Таємнича подія в Стайлсі» – Агата написала в роки Першої світової війни, працюючи доглядальницею в шпиталі, а потім навчаючись на помічника фармацевта у шпитальній аптеці. Видавництва спочатку повертали рукопис, але в 1920 р. книгу було надруковано. Наступні твори публікувалися вже під ім'ям Агати Крісті (у 1914 р. вона вийшла заміж за військового льотчика Арчибальда Крісті).

Невдовзі письменниця набула популярності, але справжню славу, причому скандальну, їй приніс шостий роман – «Убивство Роджера Екройда» (1926 р.). Він був побудований всупереч канонам детектива: оповідач і злочинець виявляються однією і тією ж особою. Публіку такий прийом збентежив, критики теж сприйняли його неоднозначно: одні розцінили як провал, інші – як блискучий успіх.

Уже в перших творах Агати Крісті з'являється детектив Еркюль Пуаро, що відразу здобув симпатію публіки. Його чарівливість зовсім іншого роду, ніж у блискучого Шерлока Холмса або добродушного Жуля Мегре. Автор ставиться до нього з іронією, у вигляді героя підкреслено смішне: лисина, франтівські вуса, манірність, котячі звички. Навіть ім'я Еркюль (французький варіант імені Геркулес) стосовно маленького на зріст франтуватого бельгійця звучить комічно. Пуаро – іноземець, дивак, але він тримається з гідністю і кожного разу з блиском розплутує найскладніші злочини, насолоджуючись інтелектуальною діяльністю, роботою «сірих клітинок». Є у нього і свій Ватсон – це капітан Гастінгс, якому сищик пояснює сутність власного методу. А метод Пуаро полягає в розкритті психології підозрюваних, адже він переконаний, що характер злочину визначається характером злочинця.

Майстерність Крісті як автора детективів також ґрунтується на власному методі. Це відточений нею прийом «убивства в закритій кімнаті», коли злочин скоєно в ізольованому місці (в будинку, в потязі, на острові) і злочинець – один з присутніх. Автор підтримує психологічну напругу не стільки стрімким розвитком дії, скільки створенням пасток для читача: тінь підозри падає на кожного з персонажів. Врешті-решт вбивцею виявляється той, кого найменше підозрюєш.

Іншою особливістю книг Крісті є авторська відчуженість, яка досягається за рахунок іронічного тону викладу. Він помітний навіть у найпохмуріших її творах, таких, як «Кінь Блід» (1961 р.), «Десять негрят» (1939 р.), «Спляче вбивство» (1976 р.), де нагнітається атмосфера страху, містичного жаху. Але відчуженість не означає повної безсторонності. Автору безумовно симпатичні шукачі істини: і пихатий старомодний Пуаро, і прямолінійний Гастінгс, і міс Марпл, допитлива стара леді, що своєю проникливістю вражає професіоналів, і дещо божевільна вигадниця детективних історій Аріадна Олівер, яку Крісті наділяла деякими власними рисами і звичками (кажуть, вона обдумувала сюжети, гризучи яблука, – пристрасно до яблук відрізняється й місіс Олівер).

Серед численних творів Агати Крісті є й шпигунські романи, зокрема «Таємний супротивник» (1922 р.), «Н або М» (1941 р.), у яких діє шпигунська подружня парочка Томмі і Таппенс, що не сумують у найважчих ситуаціях.

Треба зазначити, що, не зважаючи на теплі почуття автора до Пуаро, відносини між ними склалися непрості. В якийсь момент детектив неабияк

набрид письменниці. «Він висів у мене на шиї», – говорила вона. Крісті вирішила позбутися сищика, написавши в 1940 р. роман «Завіса», але ризикнула опублікувати книгу лише в 1971 р. Протягом дії у романах Агати Крісті Пуаро дожив до 130 років (письменниця визнавала, що дуже прорахувалася, вивіши його на сцену відставним поліцейським комісаром не першої молодості), зовні майже не змінюючись і зберігаючи вірність своїм звичкам. А з міс Джейн Марпл, старенькою з провінційного містечка, що з'явилася вперше в 1930 р., Крісті вже не розлучалася. Попри всю винахідливість письменниці використання нею відпрацьованих схем створює враження одноманітності. Неспроста один з її критиків, Ч. Осборн, відзначав: прочитати більше двох її історій підряд все одно що відразу з'їсти коробку шоколадних цукерок – задоволення вишукане, але й надмірне («Життя і злочини Агати Крісті», 1982 р.).

Можна сперечатися про літературні переваги творів Агати Крісті (окремо серед них стоять вісім психологічних романів, опублікованих під псевдонімом Мері Уестмекотт). Сама письменниця із цього приводу не переймалася. «Якби я писала, як Грем Грін, – визнавала вона, – я б стрибала до стелі». Проте про цінність її книг говорять не тільки численні премії, почесний ступінь доктора літератури, дворянський титул, наданий їй королевою Єлизаветою в 1971 р. Англійці брали її детективи з собою в бомбосховища під час повітряних нальотів у роки Другої світової війни. Ці історії допомагали зберегти спокій духу, повірити у справедливість, у те, що добро врешті-решт обов'язково переможе.

### **ДЖОН ТОЛКІН (1892–1973)**

Доля Джона Роналда Руела Толкіна була б найзвичайнішою, якби не одне диво. Дивом цим стала книга, опублікована, коли її автору виповнилося 63 роки. Книга, визнана фахівцями шедевром «високої» літератури і разом з тим нечувано популярна. Шлях до неї був довгим і важким. А почалося все з гри.

Протягом багатьох років Толкіна знали як чудового університетського викладача й ученого-філолога – але не більше.

А тим часом його займала не стільки філологічна кар'єра, скільки філологічна гра. Вивчаючи стародавні мови (він говорив французькою, німецькою, іспанською, знав готську, давньоісландську, англосакську, середньоанглійську, валлійську і фінську мови), Толкін придумував на їх основі нові. Перекладаючи і коментуючи середньовічні тексти, він складав, наслідуючи їх, свої власні.

Так, граючи зі словами, він придумав слівце «хоббіт». З нього народилася речення: «У землі була нора, а в норі жив собі хоббіт», а з речення – оповідь.



Уже в самому слові були визначені властивості майбутнього літературного персонажа. У «хоббіті» поєдналися англійське «rabbit» («кролик») з середньоанглійським «hob» – так за старих часів іменувалися маленькі чарівні істоти, добрі пустуни і нешкідливі злодюжки.

Мовна гра привела Толкіна до казкової традиції. Саме звідти для хоббітів були запозичені риси казкових чоловічків: волохаті ніжки, гострий зір, уміння безшумно пересуватися і миттєво зникати. До цих рис Толкін додав дещо від комічних буржуа з «дорослих» романів ХІХ ст.: приземленість, вузький кругозір, консерватизм і здоровий глузд. Так вийшов персонаж казкової повісті «Хоббіт, або Туди й Назад» (1937 р.) – Більбо Беггінс.

На початку повісті Більбо Беггінс – п'ятидесятирічне дитя, що присвятило всі попередні роки, за звичаєм зразкової хоббітської родини Беггінсів, ситним трапезам і палінню тютюну.

Тим часом у характері Більбо ховаються досі невідомі самому герою якості – весела заповзятливість і творча цікавість, по материнській лінії успадковані ним від дивної та незвичайної хоббітської родини Туків. Ця початкова суперечність явного і можливого, беггінсівського і туківського начал у житті героя – основа сюжету повісті.

Після успіху казки від Толкіна, звичайно, зажадали «ще хоббітів». Під час роботи над продовженням «Хоббіта» несподівано з'явився задум грандіозної епопеї «Володар кілець». Щоб утілити цей задум у життя, університетському професору було потрібно 12 років наполегливої, майже героїчної праці. Коли ж у 1954–1956 рр. трилогія побачила світ, читачі були більш ніж здивовані. Чекали чергову чарівну історію для дітей – отримали чарівну історію на рівні найбільш вражаючих досягнень «дорослої» літератури ХХ ст.

Одного хоббіта для створення такого складного і глибокого твору було, звичайно, замало. Іншим зерном, з якого виросла книга, став загадковий рядок поета VIII ст. Кіневульфа: «Це Еренділ, найяскравіший з янголів Середзем'я». Красиве ім'я Еренділ захотілося поставити в ряд інших красивих імен, а Середзем'я населити персонажами улюблених поем і легенд. Так було розпочато створення чарівної країни, її міфології та історії.

До початку роботи над епопеєю Толкін уже створив цілий континент – з розробленою географією, комплексом переказів, легенд і пісень, системою вигаданих мов. Вписавши в нього сюжет своєї епопеї, автор досягнув дивного для чарівної історії ефекту достовірності. У читача виникає відчуття, що світ, створений фантазією Толкіна, існує насправді. Адже в ньому так само, як і в реальному світі, орієнтуєшся по карті, пізнаєш нові мови, вивчаєш міфи і перекази різних народів. У «Володарі кілець» хоббіт став частиною цієї «уявної реальності». Внаслідок цього змінилися і Середзем'я, і хоббіт. Середзем'ю до хоббіта не вистачало дії, літературного сюжету і героя, з яким би читач міг співставити самого себе.

І ось з появою такого персонажа закінчилася філологічна гра Толкіна і почалася велика література. Але і сам хоббіт тут не міг уже залишатися колишнім персонажем дитячої казки.

В епопеї «Володар кілець» Толкін розгорнув один з епізодів «Хоббіта». Епізод цей – з кільцем, яке втратила підступна істота на ім'я Горлум і знайшов Більбо, – не здається читачу «Хоббіта» надто важливим. У повісті кільце не більше ніж традиційний чарівний предмет-«помічник», що робить власника невидимкою. Але в трилогії воно набуває величезного значення. Це Кільце Всеваддя, створіння і потенційне знаряддя універсального зла, що несе смертельну загрозу всьому Середзем'ю. Так знахідка Більбо, передана ним своєму племіннику Фродо, виштовхує хоббітів з їх притулку у водоверт великого часу, в епіцентр одвічної боротьби добра і зла.

Кільце було «призначене» хоббіту наперекір злу і «волі Ворога». Проте подальша доля кільця залежить від вільного вибору самого хоббіта. Воно ж не в змозі притягти гріх ззовні, воно шукає – і знаходить – гріховні інстинкти в душі свого власника, випробовуючи сильних спокусою влади, слабких – спокусою володіння. Ще в повісті Більбо був поставлений перед вибором: скористатися «підказкою» кільця й убити «слизьку тварюку» Горлума або, згідно з хоббітською природою, пожаліти його. Більбо «почав з жалості», і цей «нікчемний» вчинок – його перша перемога над злою волею кільця, дає надію Середзем'ю. Друга перемога – добровільна відмова Більбо від кільця на користь свого племінника Фродо. Тепер уже спадкоємець Більбо має зробити вибір: чи прийняти покладену на нього місію чи відмовитися від неї.

Місія здається непосильною – знищити кільце. Сказавши «так», Фродо не тільки стикається з майже непереборними зовнішніми перешкодами, але і виявляється приреченим на болісну внутрішню боротьбу. Влада кільця не може не вплинути на волю його володаря, будь-яка гріховна думка якого відтепер у багато разів посилюється кільцем, тіло «розутілюється», стає все більш примарним, а душа прагне смерті.

Протистояти всьому цьому здається вищим за можливості хоббіта. Адже він – «малозростик». І читач розуміє: вказівка на малий зріст хоббіта – метафора, обернена до нього, читача, теж маленького по відношенню до великої історії. Та й сам Толкін зізнався одного разу: «Насправді, я – хоббіт». Але якраз «маленькі люди» і стають героями – така думка Толкіна. Саме із звичайного і рядового зростають великі справи; ґрунт великої історії – повсякденність і побут. Буденні властивості хоббітів здатні перетворюватися: скромність обертається на самопожертву, здоровий глузд – на героїчну винахідливість, оптимізм і життєлюбність – на стійкість і мужність. У слабкості хоббітів закорінена їх сила. «Хоббіти чіпко тримаються за світ», «обомі ногами стоять на землі», «то вони м'якші за масло, то раптом жорсткіші за старе деревне коріння» – так про

них говорять персонажі епопеї. За словами автора, він створив хоббітів маленькими, щоб «виявити в істотах більш ніж слабких вражаючий і несподіваний героїзм звичайної людини у надзвичайних обставинах».

Суворі випробування випадають на долю Фродо і його друзів-хоббітів під час однієї з найважчих криз Середзем'я. Це той етап космічної боротьби добра і зла, коли сили добра тануть, замикаючись у своїх самотніх оазисах, на останніх острівцях стародавнього чарівництва. Ці оазиси – Заповіданий Край Тома Бомбадила, володіння ельфів і стародавній ліс Фангорн, житло деревних велетнів онтів. А в цей час зло, втілюване переможеним янголом Сауроном, стрімко поширюється і захоплює все нові території. Сила зла у «Володарі кілець» більша, ніж у будь-якій іншій чарівній казці. Сила добра, навпаки, обмежена ззовні і обмежує себе зсередини. Добро не має права робити замах на чинись свободу волі, а отже, і претендувати на владу.

Воно відчуває себе винним за минуле, тому що в майбутньому йому загрожує небезпека перетворитися на зло. Перемога добра здається читачу неймовірною. Щоб перемогти, воно мобілізує всі свої можливості, об'єднавшись навкруг мага Гендальфа і нащадка стародавнього королівського роду Арагорна.

На раді вільних народів Середзем'я Фродо вирішує таємно пробиратися в Мордор, підвладний Чорному Володарю Саурону. Там він повинен знищити кільце в тому місці, де воно було створене, – в надрах Вогненної Гори Ородруїн. З Фродо, окрім хоббітів Піна і Меррі, зголошуються йти представники вільних народів, що об'єдналися у Братерство Кільця, – люди Арагорн і Боромир, ельф Леголас, гном Гімлі і маг Гендальф.

Дороги хоббітів незабаром розходяться. Пін і Меррі потрапляють у світ епічної героїки (до Мустангриму і Гондора), де вони самі сприймаються як прибульці із стародавніх переказів і де мають прилучитися до військової слави стародавності. Доля Фродо, що пробирається до Фатальної Гори Ородруїн, інша. Не випадково ландшафт, що його оточує, так нагадує сучасні військові полігони й індустріальні звалища. Наближаючись до кінця подорожі, він стає все більше подібний до героїв ХХ ст. і все далі від легендарного минулого.

Велика частина «Володаря кілець» була написана під час Другої світової війни, що багато пояснює в героїзмі Фродо. Йому не дано відкрито протистояти ворогу. Натомість він відчайдушно чинить опір кільцю, яке відвертає хоббіта від земляків, прирікає його на самотність, роздвоює свідомість. Викликана кільцем душевна хвороба Фродо лякає читача своєю «сучасністю»: у маленькому хоббіті раптом вгадується відкрита новітньою літературою «маленька людина», змушена протистояти «пустелі» навколо себе і «чудовиську» в самій собі.

Історії Фродо не судиться завершитися традиційною казковою формулою: «Відтоді він жив щасливо до кінця своїх днів». Доля його є

сповнена трагічних суперечностей. Здійснивши подвиги понад свої сили, він проте зазнав поразки. Подолавши непереборні зовнішні перешкоди, сам собі виявився найзлішим супротивником. Три рази Фродо добровільно жертвував собою. Вперше – ще удома: «Доведеться мені залишити Торбу, покинути Хоббітанію і взагалі піти світ заочі». Вдруге – в ельфійському Роздолі: «Я готовий віднести кільце, хоча й не знаю, чи дістануся до Мордора». Втретє – на горі Овід, після розколу Братства Кільця: «Я повинен йти один». Але у вирішальний момент він привласнив кільце і зрікся своєї місії: «Я прийшов. Але я можу вчинити інакше, ніж було задумано. Чужий задум я відкидаю. Кільце – моє!».

Все ж таки Середзем'я було врятоване не з волі випадку і не тільки з волі Божественного провидіння. Вирішальним у долі вільних народів Середзем'я став акт милосердя. Фродо зумів не тільки пожаліти свого слугу-ворога і супутника-переслідувача Горлума, але зрозуміти його і навіть, переступивши через відразу, полюбити. Те, що всупереч прямій доцільності Горлуму подаровано життя, кінець-кінцем і вирішило справу: у фатальну хвилину він напав на Фродо, відкусив палець з надітим на нього кільцем і, похитнувшись, впав у жерло Ородруїна. Так за допомогою злої волі була отримана перемога над злом.

Цю перемогу читач сприймає як диво – дуже мало можливостей залишалось для її здобуття. У чому все ж таки був шанс добра? Вільний вибір на користь добра наділяє навіть слабого елементарним здоровим глуздом, здатністю уяви і мужністю в хвилину небезпеки, коли доводиться рятувати себе, свій дім і свій світ. А Саурон позбавлений саме здорового глузду і уяви. Він не в змозі передбачати дій добра, бо не може навіть уявити собі, що таке добро. Саурон не здатний зрозуміти, як можна добровільно відмовитися від кільця. Злий Володар робить фатальну помилку, тому що про все і всіх судить по собі.

Після завершення епопеї, її публікації і приголомшуючого успіху Толкін повертається до філологічної гри. В останні 20 років життя він пише невеликі стилізації, складає додатки до «Володаря кілець» і безуспішно намагається реалізувати свій давній проект «Книги втрачених переказів» під новою назвою «Сільмаріллійон». Останній твір так і залишився, за влучним виразом видавця С. Ануїна, «книгою в собі». Посмертна публікація незакінченого рукопису, здійснена сином Толкіна Крістофером, стала не стільки фактом літератури, скільки «культовою» подією.

З початку 60-х рр. Толкін стає об'єктом культу, який у 80–90-х рр. набуває форми молодіжної «гри в Толкіна». У кінці ХХ століття доля спадщини Толкіна представляється парадоксальною: складна і глибока книга «Володар кілець» все частіше стає для молодих читачів лише приводом погратися в лицарів і чарівників.

У «Володарі кілець» Толкін-письменник успішно використовує свій досвід філолога. Приклад – дослідження характеру Горлума. Толкін-філолог розкриває його за допомогою тонких мовних деталей. Доля Горлума тісно пов'язана з долею імені, яке він носить. Його «правильне» ім'я – Смеагорл – підкреслено хоббітське. На одній з вигаданих Толкіном мов Середзем'я воно означає «той, що заривається в нору». Тут за першим значенням (хоббітська нора) ховається друге – прогноз підземелля, тьми і самотності. Як ім'я, що втратило перші два склади, перетвориться на вигук «Горлум», так і хоббіт Смеагорл перетвориться на «слизьку тварюку». Особливості мови Горлума вказують на його роздвоєння: то він Горлум, то Смеагорл. Смеагорл діє «від себе». Тоді він вживає займенник «я». Горлум же, по-перше, намагається утекти від відповідальності, кажучи про себе в третій особі, по-друге, він плазує перед кільцем, називаючи себе в множині – «ми», по-третє, він замикається у власному егоїзмі, називаючи своєю «втіхою» одночасно і кільце, і себе.

## ФЕНТЕЗІ

Фентезі (*англ.* *fantasy* – фантазія) – один з наймолодших жанрів світової літератури, що динамічно розвивається. Для більшості читачів уявлення про фентезі пов'язане з ім'ям Джона Толкіна, якого вважають засновником жанру. Але це не зовсім так.

Толкін опублікував свій перший твір, «Хоббіт, або Туди і назад», у 1937 р. Тоді критики (нечисленні, до речі сказати, тому що на цю книгу мало хто звернув увагу) визначили жанр оповідання як авторська казка. Але за п'ять років до цього молодий американський автор Роберт Е. Говард (1906–1936) випустив серію оповідань про Конана – варвара з Кіммерії. Незабаром Роберт Е. Говард загинув. Після його смерті збірка оповідань про Конана вийшла окремою книгою під назвою «Конан-завойовник» (1937 р.). В оповіданнях нове і несподіване все; головний герой, персонажі, місце і час дії. Протягом оповіді вільний воїн Конан б'ється зі злом у будь-яких його втіленнях, звільняє народи і міста, визволяє з полону прекрасних принцес. І відбувається це приблизно 11 тисячоліть тому.

У Конана з Кіммерії з'явилося багато прихильників. Привабливий образ зацікавив інших письменників, які продовжили оповідь за покійного автора. Літературознавці помітили оповідання і повісті про життя Конана і назвали новий жанр «the sword and sorcery», що в перекладі з англійської означає «меч і магія».

У 1950 р. книгу «Хроніки Нарнії», жанр якої теж підходив під визначення авторської казки, випускає Клайв Стейплз Льюїс (1898–1963), до речі, друг Толкіна. Ріднило «Хроніки» з «Хоббітом» головне – казковий

стиль оповіді. Цим обидва твори відрізнялися від історій про Конана, створених у літописно-легендарному стилі.

І ось у 1954 р. Толкін публікує нову книгу – «Володар кілець», продовження «Хоббіта». Твір викликав у читачів не менший інтерес, ніж історії про Конана. А критики замислилися: як визначити його жанр? Авторська казка? Але книга вже жодною мірою не підходила під визначення казки. Або цей твір у жанрі «меч і магія»? Адже «Володар кілець» повністю був написаний у літописно-легендарному стилі. Проте в порівнянні з творами про Конана її зміст набагато глибший і філософічніший.

Пройшло ще десять років, перш ніж стало ясно, що виник новий, цікавий і своєрідний жанр. Так трапилося, що в 1966–1967 рр. «Хоббіт» і «Володар кілець» були видані в США. Їх вихід у світ співпав з перевиданням всіх написаних на той час творів про Конана. І всі зрозуміли, що ці книги – явища одного порядку.

Зараз вже не встановити, хто придумав термін «фентезі». Протягом 60-х рр. твори у цьому жанрі публікують багато письменників, як початківців, так і вже відомих. Серед них – Андре Нортон (1912–2005) із циклом романів, повістей і оповідань «Чаклунський світ», Урсула Ле Гуїн (народилася в 1929 р.) з тетралогією «Чарівник Земномор'я» (1968–1990 рр.), Пол Андерсон (1926–2008) з романами «Зламаний меч» (1954 р.) та «Операція «Хаос»» (1971 р.) і багато інших. Усі вони до кінця ХХ ст. стали класиками літератури фентезі.

Із середини 60-х рр. у фентезі явно намітилися два напрямки – героїчний і комічний. Наприклад, книги Толкіна, Льюїса, оповідання про Конана, тетралогія Ле Гуїн – фентезі героїчне. Більшості книг цього напрямку притаманні глибока філософічність, драматичність і навіть трагедійність сюжету, оскільки часто вирішення героями моральних і етичних проблем відбувається на межі життя і смерті.

Так, у першій частині тетралогії Урсули Ле Гуїн «Чарівник Земномор'я» розказується про мага на ім'я Гед, про роки його зростання і навчання. Під час свята в школі магів він дозволяє собі не стримувати власну пихатість. Зачеплений жартами випускників, Гед виконує найскладніше заклинання і випускає в світ страшну Тінь, яка з тієї миті полнеє на нього, коячи жахливі лиходійства. І доти, доки він не зупинить її, не матиме спокою. Через кілька років, проведених у виснажливих пошуках Тіні та важкій боротьбі з нею, Гед перемагає ворога. Але, перемігши, розуміє, що Тінь – не щось потойбічне, а втілення людської гордині і зла, усього, що було темного в його власній душі.

Інший підхід у авторів фентезі комічного, хоча й тут герої ведуть боротьбу із злом у всесвітніх масштабах. Наприклад, у сповненій гумору книзі Роберта Аспріна (народився в 1946 р.) «Ще один чудовий міф» (1978 р.). Сків, маг-початківець, без особливих здібностей, але веселий і добродушний

хлопець, зустрічає нового друга – демона Ааза, який береться навчити його чаклунства. Дуже швидко стає ясно, що всього багатотисячолітнього життя демона не досить для того, щоб вбити в голову нетямущого учня хоча б якісь початки чаклунського мистецтва. А світу тим часом загрожує небезпека – могутній злий чарівник хоче підкорити його своїй владі. Але Сків та Ааз, використовуючи той мінімум можливостей, який є у їх розпорядженні, примудряються перемогти чарівника, доводячи, як важливі в житті дружба, доброта і кмітливість.

Попри уявну простоту і легкість викладу твори фентезі зачіпають вічні теми – протиборства добра і зла, абсолютної влади, всеперемагаючого кохання і віри. Природа в них постає як колиска людини і комора її сил, знань і магічної енергії, яку використовують герої творів.

Інша характерна особливість фентезі – магія як один з головних двигунів сюжету. Магія виступає найважливішою складовою космосу, природи; сама по собі вона не є ні злом, ні добром, а набуває цих якостей тільки залежно від того, до чийх рук потрапляє.

Як не дивно, загальноприйнятого визначення жанру фентезі не існує дотепер. Одна з його виразних ознак – те, що дія розгортається в інших, вигаданих світах. Проте у такому випадку до фентезі не можна віднести ні оповідання про Конана, ні «Зламаний меч» Пола Андерсона, герої яких діють на Землі, але у далекому минулому. Разом з тим ці твори давно стали класикою жанру.

Відомий польський дослідник і письменник, що працює в жанрі фентезі, А. Сапковський бачить витoki жанру в кельтських легендах про короля Артура і лицарів Круглого столу. Але багатство персонажів і сюжетів, створених авторами фентезі, вже давно вийшло за межі літературної схеми лицарських переказів.

У чому ж секрет популярності фентезі? Багато хто вбачає тут спробу прихильників нового жанру утекти від реальності, в буквальному розумінні слова «зачитатися». Адже чарівні пригоди у вигаданому світі – це те, що так вабить нас в дитинстві і дає відпочинок в зрілості. Сам Толкін в есе «Про чарівні казки» писав: «Уражені недугою сучасності, ми гостро відчуваємо і потворність наших творінь, і те, що вони служать злу. А це викликає бажання утекти – не від життя, а від сучасності і від створеної нашими власними руками потворності. Тому що для нас зло і потворність нероздільно зв'язані».

## **НАУКОВА ФАНТАСТИКА**

Наукова фантастика стала одним з найпопулярніших жанрів ХХ ст. Історії про космічних прибульців і відроджених динозаврів з'являються на кіно- і телеекранах ймовірно частіше, ніж історії з реального життя,

рекордними тиражами видаються книжки з поміткою SF (science fiction). Наукова фантастика у ХХ ст. – це не тільки різновид літератури, але й цілий рух, з періодичними виданнями, з'їздами любителів, бурхливими обговореннями новин. У чому ж секрет успіху фантастики, які струни в душі людини вона торкає?

У найперших зразках жанру, створених на зорі науково-технічної революції, у центрі уваги були вигадані автором відкриття і винаходи. Сьогодні, коли розвиток науки і техніки випереджає найбурхливішу фантазію, науково-технічна складова відійшла на другий план. У кращих науково-фантастичних творах автор покидає звичну реальність для того, щоб подивитися на людину і світ ніби ззовні.

Одна з найважливіших можливостей, які надає автору і читачу фантастика, – соціальне моделювання. У науковій фантастиці наш світ розуміється як система з безліччю можливих варіантів розвитку, і нерідко автори ставлять перед собою завдання впливати на вибір шляху, показуючи читачу результати тих або інших дій (або бездіяльності).

Слово «наукова» у визначенні жанру набуває нового значення: це не тільки література про досягнення науки, але й література, що використовує такі наукові методи, як побудова гіпотези, уявний експеримент, доказ «від протилежного». У той же час така риса фантастики, як роздуми про найважливіші властивості і проблеми людини, історії, світу, ріднить її з філософською притчею. Сьогодні наукова фантастика вкрай різноманітна за темами, жанрами і стилями. Є в ній свої романтики, сатирики, філософи.

У другій половині ХХ ст. наукова фантастика найбільш активно розвивалася в США та Великій Британії. З численних її творців найбільш відомі Рей Бредбері, Артур Кларк, Урсула Ле Гуїн, Кліффорд Саймак, Айзек Азімов, Роберт Шеклі.

Айзек Азімов (1920–1992) вражав читачів невичерпністю фантазії: він автор понад двохсот книг. Популярність йому приніс цикл оповідань про роботів, де сформульовано три знамениті «закони роботехніки»:

1. Робот не повинен завдавати шкоди людині або допускати, щоб його бездіяльність завдавала людині шкоди.
2. Робот повинен підкорятися наказам інших людей, якщо це не суперечить першому закону.
3. Робот повинен піклуватися про свою життєздатність, якщо це не суперечить першим двом законам.

Ці правила «етики для роботів» багато разів випробовуються на сторінках оповідань найрізноманітнішими ситуаціями, даючи поживу для роздумів про етику людську. Трилогія Азімова «Підґрунття» (1952–1986 рр.) будується на основі концепції психоісторії – гіпотетичної точної науки майбутнього, здатної передбачити розвиток людства на тисячоліття вперед. Азімов дивиться на людську історію як учений-технократ, який вважає, що за будь-якими подіями стоїть невблаганна логіка об'єктивних законів. Тому



завжди перемагає той, хто краще за інших обчислює майбутнє і прогнозує людські вчинки. Перед читачами розгортається картина занепаду, загибелі і поступового відновлення космічної імперії. До відродження її ведуть мудреці і техніки «Підгрунття» – могутньої організації, створеної у передбаченні майбутньої кризи ще тоді, коли імперія знаходилася в zenіті слави.

Сатиричний напрямок у фантастиці, що походить від Свіфта, не тільки виявляє прихований абсурд звичного нам світу, він також обігрує стереотипи самої фантастики. У 60-х рр. зійшла зірка сатирика Роберта Шеклі (1928–2005). На відміну від Азімова, Шеклі гостро бачить зворотний бік науково-технічного прогресу, що перетворюється зі слуги людини на її господаря. У романі «Корпорація «Безсмертя»» (1958 р.) наука вміє навіть забезпечувати безсмертя душі (за помірковану платню). Як наслідок, позбавляється сенсу все, чим живе людство (крім, мабуть, кохання). Навіть чужі світи, дивні й незбагненні, не більш чужі, ніж земний світ, де за кожним рогом на людину чекають два чудовиська: самотність і божевілля. Герої Шеклі рідко знаходять вихід із цієї ситуації. Головний герой повісті «Координати див» (1968 р.) вважає за краще загубитися в абсурді космічних пригод і врешті-решт загинути, але не повертатися на Землю. Не повертається на Землю й герой роману «Обмін розумів» (1965 р.) Марвін Флінн, віддавши перевагу спотвореному світу псевдо-Землі.

Парадоксальність Шеклі яскраво виявляється в його блискучих оповіданнях – притчах і анекдотах одночасно. Герой оповідання «Дещо задарма» (1966 р.) довгий час насолоджується дарами машини виконання бажань, що потрапила до нього випадково; у фіналі він стає рабом, що виконує бажання її нових господарів. Отримавши несподіване безсмертя, він усвідомлює, що тепер приречений на вічне безпросвітне існування («...нічого, першу тисячу років важко, а потім звикаєш», – заспокоює його такий самий бідолаха). В оповіданні «Ордер на вбивство» мешканці давно покинутої земної колонії, загубленої в безкрайому космосі, живуть своїм особливим устроєм, заснованим на взаємодопомозі і солідарності. Коли в село прибула земна військова експедиція, колоністи, бажаючи краще виглядати в очах гостей, звернулися до стародавніх книг. Виявилось, що вони втратили деякі відвічні цивілізовані звичаї: крадіжка і вбивство. Вони урочисто споруджують в'язницю і призначають злочинця. Герою оповідання Тому терміново доручають вчинити вбивство, адже він рибалка, а це, на думку місцевих жителів, «дуже криваве заняття». З їх задуму, щоправда, так нічого й не вийшло. Як філософськи зазначив один з мешканців планети: «Подивіться, скільки часу знадобилося Землі, щоб стати цивілізованою. Тисячі років. А ми хотіли цього досягти за два тижні».

Рідкісним даром створювати особливу атмосферу, що зачаровує читача, володіє американський фантаст Кліффорд Саймак (1904–1988). На відміну від Азімова Саймак на перше місце ставить не зростання науково-технічної могутності, а людські стосунки, етичне начало. Кожний черговий виток технічного прогресу потенційно містить нові етичні проблеми, і немає гарантії, що людство зуміє їх вирішити. Втім, немає й песимізму. У героїв його епічного роману «Місто» (1945 р.), наскільки б складне не було їх становище, завжди є вибір. Немає ніякої жорстко заданої необхідності діяти певним чином, усе залежить від самих людей. Людську історію, за Саймаком, принципово неможливо «розрахувати».

Особливо виразно відчуваються позиція і симпатії автора в романі «Заповідник Гоблінів» (1968 р.). На Землі, що перетворилася на галактичний науковий центр, зустрічаються представники сотень різних рас. Саймак показує, що між прихильниками різних культур можливе взаєморозуміння, хоча на цьому шляху завжди є величезна кількість перешкод. «Слово «терпимість» так само образливе для нас, як «нетерпимість»», – говорить головний герой книги професор Максвелл.

Не до терпимості, не до лицемірної політкоректності прагнуть герої «Заповідника», а до справжнього глибокого взаєморозуміння і духовного взаємозбагачення.

У затишному світі Заповідника спокійно уживаються наука і магія, релігія і мистецтво. Міфологічні істоти – тролі і гобліни – є сусідами технічно розвиненої цивілізації людей. «Заповідник Гоблінів» – це добра казка про такий шлях розвитку людства, на якому нові цінності не відмінятимуть старі, а гармонійно доповнюватимуть їх.

Хайнський цикл фантастичних романів Урсули Ле Гуїн (народилася в 1929 р.) оповідає про світи далекого майбутнього. Мільйони років тому мешканці планети Хайн підкорили космос. Згодом з хайнських колоній розвинулася безліч розумних рас, зі своєю історією і культурою (одна з таких рас – земляни). І ось прийшов час, коли представники цих рас зіткнулися один з одним.

Один з найвідоміших романів циклу – «Знедолені» (1974 р.) – розказує про співіснування двох планет: Урраса – материнської планети, де панує буржуазна цивілізація, і її планети-супутника Анарреса, заселеного нащадками анархістів, що втекли з Урраса. Обидва світи заявляють про те, що не бажають знати один одного, насправді ж вони не можуть розв'язати власні проблеми поодиночі.

У них немає іншого виходу, крім того, щоб прислухатися один до одного, говорить своєю книгою Урсула Ле Гуїн.

Контакт між різними культурами може закінчитися і трагічно – про це інша повість хайнського циклу, «Слово для лісу і світу одне» (1972 р.). Тут показаний конфлікт між високорозвиненою, але не технологічною цивілізацією планети Атши і землянами. У комерційних цілях земляни

знищують ліси Атши і тим самим руйнують середовище існування аборигенів. Атшиани піднімають повстання і знищують майже всю земну колонію. Але кривавий конфлікт руйнує внутрішню гармонію і самої цивілізації Атши, яка до цього моменту не знала воєн і агресії.

### **АРТУР КЛАРК (1917–2008)**

Англієць Артур Чарлз Кларк – фізик і астроном, що першим висунув у 1945 р. ідею використання для потреб зв'язку штучних супутників Землі, – являє собою класичну фігуру письменника-фантаста.

Близько двадцяти років, з 1935 по 1955 р., Кларк працював над романом «Місто і Зірки». Колись земляни, злякавшись непередбачуваності майбутнього, свідомо спотворили свою історію. Вони створили легенду про якихось жорстоких Прибульців, що пощадили Землю лише за тієї умови, що люди ніколи більше не вийдуть у космос. І лише герой Кларка Елвін, поставивши істину і пізнання вище за стабільність, знаходить спосіб відродити Землю до життя під бездонним зоряним небом.

Особлива доля випала роману «2001 рік: Космічна одісея» (1968 р.). Книга писалася одночасно зі зйомками однойменного фільму американського кінорежисера Стенлі Кубрика. Це була не новелізація фільму і не екранізація роману. Під час зйомок, розпочатих на основі оповідання «Вартовий», Кларк міняв задум задля основної ідеї. Астронавт Девід Боумен, втрачаючи по дорозі супутників, спрямовує свій корабель у Зоряну Брану на далекому Япеті, де повинна відбутися друга метаморфоза людини. Завдяки першій метаморфозі наші предки перетворилися колись із збирачів на мисливців. За Браною Боумен набуває здатності переміщуватися в космосі без видимих технічних пристроїв і, перетворившись на Зоряну Дитину, повертається на Землю. Людство повинно вступити у нову стадію розвитку – тільки тоді, говорить автор, воно зможе врятуватися від загибелі.

Один з останніх романів Кларка – «Пісні далекої Землі» (1986 р.). Колоністи на далекій планеті живуть мирно завдяки рішенням їх предків не брати на корабель нічого, що відображало б земну релігійну ворожнечу. Але спокійне життя продовжується лише до того часу, поки з гинучої Землі не прибув останній корабель. У нього на борту Біблія, Коран, Тора, Упанішади – втілення всієї культури колишніх століть.

«Містик і сучасний творець міфів» – так називають Артура Кларка, хоча важко уявити собі менш схильну до містицизму людину. Кредо письменника, що поєднав у своїх творах літературне, наукове, філософське і релігійне начала, виражають «три закони Кларка»:

1. Коли шанований, але немолодий учений стверджує можливість

чого-небудь, він майже завжди має рацію. Якщо ж наполягає на неможливості – швидше за все не має рації.

2. Єдиний спосіб визначити межі можливого – заглибитися в неможливе.

3. Достатньо високорозвинена техніка не відрізняється від магії.

### **РЕЙ БРЕДБЕРІ (народився у 1920 р.)**

Фантазія Рея Дугласа Бредбері оживила Марс – планету, яка з часів Герберта Уеллса вважалася оплотом войовничих марсіан. «Чи чувана це справа, щоб марсіани – і раптом не подумували про вторгнення?» – вигукує старий інопланетянин з оповідання Бредбері «Бетономішалка» (1949 р.). Але ні він, ні інші марсіани з роману в двадцяти чотирьох оповіданнях й інтермедіях «Марсіанські хроніки» (1950 р.) про це дійсно не думають. На тлі підготовки на Землі атомної війни, якої не вдається уникнути, «хронографується» історія відкриття, заселення і грабежу землянами четвертої планети Сонячної системи з 1999 по 2026 рр. У Бредбері Марс одночасно і матеріальний, відчутний – і хиткий, таємничий: під холодними місяцями зростають витончені міста на берегах піщаних морів, по яких на кораблях-напівпримарах невагомо проносяться марсіани у срібних масках. По поверхні Марса прокладаються дороги, у каналах з'являється вода, на кам'янистому ґрунті зростають тисячі саджанців, сповитих зеленкуватим серпанком листя, – наступає Зелений Ранок надії.

Мораліст у літературі, як Бредбері невтомно називає себе, він бунтує проти будь-яких спроб захистити свідомість від думок про «погане», «страшне», «непрактичне і нереальне», він знову і знову звертається до зображення «темних» сторін буття. В оповіданні «Вельд» (1951 р.) батьки залишили дітей «виховним» турботам телекімнати або, як ми б сказали сьогодні, віртуальної реальності, і чада віддали їх на розтерзання згенерованим нею диким звірам.

Необхідно пам'ятати про минулі помилки, щоб не повторювати їх знову, – ця думка гранично ясно виражена в оповіданні «Ешер II», включеному в «Марсіанські хроніки». Його герой, чию бібліотеку знищили поборники чистоти Етичного Клімату, мстить стерильно-безплідному суспільству, що забуло старі легенди і книги, використовуючи це незнання. Інспектор Управління Етичного Клімату, що не чув про Едгара По, безславно гине, до останньої хвилини не підозрюючи про небезпеку, що насувається, хоча йому пропонують випити амонтильядо, ведуть у підвал і показують кельму (після подібних приготувань героя оповідання По «Барильце амонтильядо» живцем замурували в стіну підвалу).

Вельми своєрідно минуле сплітається з майбутнім у творах про

інших літературних попередників і вчителів автора, наприклад про Томаса Вулфа, чий роман підкорили сімнадцятирічного Бредбері. Герой оповідання «Про поневіряння вічні і про Землю» (1951 р.) Генрі Вільям Філд сімдесят років безуспішно намагався відобразити на папері велич космічного століття. І ось з 1938 р., коли Вулф у реальності помер на лікарняному ліжку, він переносить письменника у свій час, в епоху підкореного космосу. Бредбері бачить у Вулфі якості, яких бракує більшості фантастів: уміння показати життя в розмаїтті емоційно значущих деталей, залучити читача у водовіральні вражень і спогадів, щоб він міг вірніше оцінити значення кожної секунди існування. У зеленому серці червня (метафора Вулфа, що вважалася у 30-х рр. прикладом рідкісної нісенітничі) визріває насичене сонцем і радістю вино з кульбаб, оспіване Бредбері (у 1957 р. він видав частково автобіографічну повість «Вино з кульбаб»).

Віру в літературу як концентрований вираз культури Бредбері втілює у фінальній сцені свого найзнаменитішого роману – «451° за Фаренгейтом». Світ, що відмовився від книжкової мудрості як від вигадки й брехні, посилає пожежників палити книги, гине, але після ядерної катастрофи виникають люди-книги, які несуть замість спалених живі слова у своїй пам'яті.

## АНТИУТОПІЯ

З найдавніших часів людство замислювалося про майбутнє, про те, якими будуть світ, відносини між людьми. Письменники, філософи пробували створити образ суспільства майбутнього. Так народився жанр утопії – творів, що описують ідеальний суспільний устрій. Назву жанру дала книга англійського письменника Томаса Мора «Утопія» (1516 р.). Це слово складено з двох грецьких коренів і означає «місце, що ніде не існує».

У ХХ ст. бурхливий розвиток науки, а головне, небачені досі суспільні перетворення викликали стурбованість тим, куди рухається суспільство. Коли прекрасний сон про майбутнє став перетворюватися на жахіття, народився жанр роману-попередження – антиутопії. У першій половині століття антиутопії з'являються одна за одною: в 1924 р. – роман Є. І. Замятіна (1884–1937) «Ми», в 1932 р. – «О, дивовижний новий світ» англійця Олдоса Хакслі (1894–1963), а в 1949 р. – «1984» його співвітчизника Джорджа Оруелла (справжнє ім'я Ерік Блер, 1903–1950). «Утопії виявилися набагато більше здійсненими, ніж здавалося раніше. І тепер стоїть інше болісне питання, як уникнути остаточного їх здійснення», – писав у 1924 р. російський філософ М. О. Бердяєв. Його слова подані як епіграф до роману Хакслі.

На перший погляд світ майбутнього в цих книгах зображений по-

різному. У романі «1984» панує убогість. Планета розділена на три великі держави – Євразію, Океанію і Остасію, які постійно воюють одна з одною. У «чудовому новому світі» суспільство прагне споживати якомога більше товарів і послуг. Господом цього світу (замість Господа Бога) є Форд, американський автомобільний магнат, що став символом споживацької цивілізації.

Антиутопія попереджає про небезпеки збочення ідеї загальної рівності, з часів Великої французької революції, яка надихає мрійників про світле майбутнє. У казці Оруелла «Скотарня» (1945 р.) революційні перетворення починаються під гаслом: «Усі тварини рівні», а закінчуються появою іншого гасла: «Усі тварини рівні, але деякі рівніші за інших». У «1984» суспільство поділяється на членів партії (всередині якої, у свою чергу, є привілейована «внутрішня партія») і пролів (скорочення від слова «пролетарі»). У книзі Хакслі розподіл на касти (від альфи до епсилона) закладається хімічними методами ще на ембріональній стадії розвитку.

Соціальна нерівність не виключає нівелювання особистості, прагнення держави до того, щоб усі її піддані були однаковими. У романі Замятіна у людей немає імен, є тільки номери (як пізніше в реальних концтаборах – і радянських, і гітлерівських). У Хакслі питання знеособлення розв'язується ще більш кардинально: шляхом маніпуляцій з ембріонами одержують кілька десятків близнюків. Знищення особистості – головна заставка стабільності.

Герої Оруелла живуть у тоталітарній державі, під владою Старшого Брата, який все бачить і все чує (натяк на Сталіна та інших сучасних Оруеллу тоталітарних вождів), якого треба не просто слухатися, а потрібно любити. Злочиним вважається не тільки протизаконний вчинок, але й незалежна думка («мислезлочин»). Люди позбавлені права на істину, об'єктивну, вільну від влади партії: «Свобода – це можливість сказати, що двічі по два – чотири. Якщо дозволено це, все інше звідси витікає», – розмірковує головний герой роману Уїнстон. Життя людини повністю прозоре для держави: у кожній кімнаті є «телеекран», що працює не тільки на передачу інформації, але і на прийом, тобто у будь-який момент влада контролює твої дії і слова.

Усе побудоване на брехні, вірніше, на тому, що називається «двоємисленням». «Двоємислення означає здатність одночасно триматися двох протилежних переконань. Партійний інтелігент знає, в який бік змінювати свої спогади; отже, усвідомлює, що шахраює з дійсністю; проте за допомогою двоємислення він запевняє себе, що дійсність залишилася недоторканною... Навіть користуючись словом «двоємислення», необхідно вдаватися до двоємислення. Бо, користуючись цим словом, ти визнаєш, що шахраюєш з дійсністю; ще один акт двоємислення – і ти стер це в пам'яті; і так до безкінечності...». Стверджується, що минуле не існує об'єктивно, а лише в документах і спогадах, тому «мінливість минулого – головний

догмат англосоціу» (англійського соціалізму). Партія керує не тільки сучасним і майбутнім, але й минулим, а отже, вона всесильна. Особливе відомство – Мінправ (Міністерство правди) – займається створенням і розповсюдженням брехні, фальсифікацією історії (подібно до цього, Міністерство миру зайняте війною, а Міністерство достатку – злиднями).

У новому ж світі Хакслі історії взагалі немає: її забуто, викреслено через непотрібність. А управління свідомістю людей здійснюється більш безболісно, але від цього не менше жахливо. При вихованні дітей використовується гіпнопедія – нескінченне повторення одних і тих же фраз під час сну. У результаті вони сприймаються як неспростовні істини, в яких навіть в голову не прийде сумніватися.

Герої Хакслі висловлюються гіпнопедичними фразами, закладеними в їх свідомість, вони не звикли думати, – по суті, їм немає про що говорити один з одним. В Оруелла проблема знищення думки розв'язується засобами мови: винайдений «новояз», відмінний від інших мов тим, «що словник його з кожним роком не збільшується, а зменшується. Кожне скорочення було успіхом, бо чим менше вибір слів, тим менше спокуса замислитися». Знамениті новоязівські скорочення і складні слова – «благомислення», «англосоці», «нелии» (страчені, а тому нібито ніколи й не існуючі люди) – нагадують мову радянської епохи. Всі слова, що виражають щось неортодоксальне, виключаються з мови: людина буде не «в силах вчинити багато злочинів і помилок просто тому, що вони безіменні а отже, немислимі».

Бути не таким, як усі, не можна, жахливо, це підрив суспільних засад, зло, яке суспільство карає. У «1984» для цього існує поліція думок – страшне Міністерство любові. У «чудовому новому світі» всіх «несхожих» засилають на острови. У будь-якому випадку суспільство важливіше за людину. «Вбивство означає загибель особистості, а, власне, що для нас одна особистість?.. Ми дуже легко можемо створити скільки завгодно нових», – міркує герой роману Хакслі. Внаслідок знеособлення втрачається неповторність, а отже, й цінність окремої людини.

Відносини між чоловіком і жінкою в романах «1984» і «О чудовий новий світ» з першого погляду побудовані на протилежних засадах. В Оруелла пропагується повна стриманість (Молодіжний антистатевий союз та ін.), можливий тільки шлюб з дозволу партії (але якщо існує взаємна схильність, дозволу не дають). У Хакслі головний принцип – «взаємокористування»: «Кожний належить усім іншим». Але сутність одна й та сама – у стосунках чоловіка і жінки відсутня душа, кохання. Руйнуються і родинні відносини. У «1984» родина ще є, але вже немає кохання і довіри, діти доносять на батьків. У Хакслі проблема вирішена за допомогою штучного запліднення, а слова «батько» і «мати» стали непристойними лайками.

Усе життя необхідно звести до матеріальних інтересів, хай люди навіть

не підозрюють, що в світі є щось окрім волі партії або ідеалів споживача. І хоча в обох романах присутній якийсь сурогат релігійних обрядів – «двохвилинки ненависті» в Оруелла і «фордослужіння» у Хакслі, – у новому світі не можна припустити навіть думку, що «життєва мета знаходиться десь далі, десь зовні нинішньої сфери людського життя, що призначення життя полягає не в підтримці благоденствування, а в поглибленні, ушляхетненні людської свідомості» (Хакслі).

Глобальна зміна свідомості, мови призводить до нерозуміння колишньої культури, до розриву з традиціями. Старі книги або зачитані, або «перекладаються» так, що від їх змісту нічого не залишається. І навіть надзвичайно розумний і витончений Гельмгольц, «технолог почуттів» (а ми б сказали – талановитий поет), у Хакслі сміється над «Ромео і Джульєттою», настільки безглуздою здається їхня трагедія в контексті сучасної йому моралі. Назвою роману послужила фраза з драми Шекспіра «Буря». Шекспір, цитатами з якого говорить один з героїв, Дикун Джон, стає в романі символом усього, що виходить за межі «чудового нового світу»: людської індивідуальності, сили почуттів, поезії.

У світі майбутнього знищуються мистецтво, література: їх виробництво машинізоване, зведене до техніки, вони стали звичайними «споживчими товарами, як повидло і шнурки для черевиків» (Оруелл). Поет Гельмгольц болісно намагається зрозуміти, про що можна писати в тій духовній порожнечі, в якій живе суспільство.

Спроби протистояти такому суспільству є в обох антиутопіях. У «1984» Уїнстон і Джулія насмілюються боротися за право на власну думку, на свободу, на кохання. Але фінал книги похмурий. Потрапивши в підвали Міністерства любові, Уїнстон після довгого опору спочатку капітулює інтелектуально (визнає, що двічі по два – п'ять), а потім і духовно – у відчайдушній спробі врятуватися він кричить: «Віддайте їм Джулію! Не мене!». «Вони не можуть в тебе влізти», – сказала Джулія. Але вони «змогли влізти». Остання фраза роману говорить про повну перемогу партії: «Він любив Старшого Брата».

В Оруелла світ майбутнього – це «світ страху, зради і мук», світ, символом якого служить «чобіт, що топче обличчя людини – вічно». У Хакслі головною метою держави є щастя людей, і можна було б сказати, що мета ця досягнута. Але обидва варіанти лякають читача: позбавившись індивідуальності, свободи, людина майбутнього перестає бути людиною.

Світ пережив 1984 рік, уникнувши буквального втілення оруеллівського жаху (хоча сталінський та інші тоталітарні режими були не такі вже далекі від нього). Проте небезпеки тоталітаризму, маніпуляції свідомістю, знеособлення, споживацтва – усього, що вбиває в людині Людину, – залишаються. І тому можна погодитися з думкою істориків про романи-антиутопії: якщо ми ще не дожили до зображеного в них майбутнього, то цим ми якоюсь мірою зобов'язані їм. А якщо ми все ж



таки прийдемо до нього, ми повинні будемо визнати, що знали, куди йдемо.

## ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Постмодернізм можна, ймовірно, окреслити як культурологічний і, зокрема, літературний феномен, сутність, визначення й навіть часові межі якого є дотепер певною мірою контроверсійними. Різновекторність, можливо, навіть деяку хаотичність цього явища тією чи іншою мірою відзначає більшість дослідників, які аналізують літературу постмодернізму.

Великою мірою це зумовлене тим, що в основі естетики постмодернізму лежить певна дифузія різних художніх і навіть світоглядних систем. Причому дифузія ця є вкрай неоднорідною, і часто справляє враження безсистемної, евентуальної. Відтак органічно звучить іронічне визначення постмодернізму, що належить одному з найяскравіших постмодерністів в українській літературі Ю. Андруховичу, «постмодернізм – це одна з інтелектуальних фікцій нашого часу, така собі конференційна вигадка якихось французів чи американців...»

Своєрідним підтвердженням наведеного визначення може бути, зокрема, те, що дотепер серед дослідників немає сталої єдності, стосовно питання, коли саме розпочинається доба постмодернізму.

Одні науковці за початок постмодернізму вважають появу знакового роману Дж. Джойса «Улліс», який водночас більшість дослідників літератури відносять до модернізму. Інші пов'язують перехід до постмодернізму з появою останнього роману цього ж автора «Поминки по Фіннегану» (1939 р.). Третя група дослідників, схиляється до того, що постмодернізм розпочинається з американської «нової поезії» 1940-х – 1950-х рр. і творчості бітників. Ще одна група науковців окреслює постмодернізм не як «фіксоване хронологічне явище», а як особливий духовний стан, який «у будь-якому епосі є власним постмодернізмом» (У. Еко). Разом із цим існує також думка, що початок модернізму в літературі пов'язаний саме з публікацією першого роману У. Еко «Ім'я троянди» (1980 р.), що великою мірою вплинув на розвиток літератури кінця ХХ ст.

У цілому ж більшість літературознавців, схиляються до того, сходяться на тому, що модернізм поступається місцем постмодернізму приблизно в середині 1950-х рр. Згодом, у 1960-х – 1970-х рр. постмодернізм тією чи іншою мірою знаходить певні прояви у більшості національних літератур, стаючи в 1980-х рр. провідним напрямком

сучасної літератури й культури.

Крім розбіжностей в оцінці хронологічних рамок постмодернізму науковці також мають часто досить суперечливі погляди на сутність і природу самого цього явища. Одні заперечують існування постмодернізму як літературного напрямку взагалі, інші закликають до боротьби з ним як з явищем кризовим, що відображає кризу чи то світоглядних і ціннісних орієнтирів людської особистості, чи то кризу західного мистецтва, зокрема літератури. Є також дослідники, що ставляться до постмодернізму як до явища в цілому позитивного, яке є новим етапом розвитку сучасного мистецтва й, зокрема літератури.

Попри таку неоднозначність оцінок, в принципі характерні риси й теоретичні засади постмодернізму, а також найяскравіші його представники цілком надаються до визначення. Хоча щодо останнього навряд чи можна сказати однозначно, адже до представників постмодернізму, або до тих, у чиїх творах є ознаки цього феномену, часто відносять представників загалом інших літературних напрямків чи епох. Так, серед постмодерністів іноді називають не лише згадуваного вже Дж. Джойса, який традиційно вважається все ж таки представником модернізму, а й навіть Ф. Достоевського й М. Гоголя.

Вперше термін «постмодернізм» згадується у 1917 р., але популярності набуває тільки наприкінці 1960-х рр. спершу для позначення стильових тенденцій в архітектурі, спрямованих проти безликої стандартизації, а невдовзі – у літературі та малярстві.

Основу теоретико-філософських засад постмодернізму закладено в працях філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, Ж.-Ф. Ліотара, М. Фуко, а також у роботах Р. Барта. Постмодерністи, завдяки гіркому історичному досвідові, переконалися у марноті спроб поліпшити світ, втратили ідеологічні ілюзії, вважаючи, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ, а й досягнути, систематизувати його, що подія завжди випереджає теорію.. Прогрес визнається ними лише ілюзією, з'являється відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва. Реальним вважається варіювання та співіснування усіх (і найдавніших, і новітніх) форм буття. Принципи повторюваності та сумісності перетворюються на стиль художнього мислення з притаманними йому рисами еkleктики, тяжінням до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, алюзії. Митець має справу не з «чистим» матеріалом, а з культурно освоєним, адже існування мистецтва у попередніх класичних формах неможливе в постіндустріальному суспільстві з його необмеженим потенціалом серійного відтворення та тиражування.

Ці принципи присутньо й визначили найбільш характерні риси літератури постмодернізму.

Головною з них є, ймовірно, засаднича схильність до сприйняття й використання в художньому творі (у випадку постмодернізму більш доцільним буде сказати «тексті») різноманітних фактів, подій, явищ із будь-яких періодів та епох світової літератури, історії, мистецтва і культури. Усі ці об'єкти використання можуть бути не лише різноманітними, а й абсолютно різнорідними: окремі факти, згадки про якісь твори, уривки текстів, образи, мотиви, сюжети й сюжетні елементи, автори, історичні постаті на рівні з героями історичних анекдотів тощо. Подібна гіперрецептивність (за визначенням Ю. Ковбасенка) надає авторові можливість створити своєрідний полівалентний текст, де рівень валентності визначається лише кількістю тих ниточок-натяків, асоціацій, алюзій, цитат та ремінісценцій, що їх здатен помітити або відчутти читач, який вибудовує у своїй свідомості власний текст художнього твору.

Відтак за своєю суттю постмодерністський твір є своєрідним ідеальним втіленням інтертексту відповідно до окреслених Р. Бартом засад, згідно з якими в кожному тексті завжди присутні інші тексти в різних, так би мовити, агрегатних станах. Отже постмодерністський текст є таким собі тривимірним інтелектуально-розважальним тетрісом, у якому кожен гравець-читач може сягнути того рівня, який зумовлений його власною освіченістю, допитливістю й здогадливістю. Яскравим зразком є роман У. Еко «Ім'я троянди», який на першому рівні прочитується як детектив в історичному антуражі, подібному до єгипетських романів А. Крісті, а на вищих рівнях з'являються вже нові валентності, запрошуючи читача до все складнішої гри натяків, цитат і ремінісценцій.

Подібна гра найбільш повною мірою може бути реалізована у форматі гіпертексту, тобто тексту, який подібно до тексту словника, енциклопедії чи будь-якого довідкового видання, читати можна по-різному: від однієї статті до іншої, ігноруючи гіпертекстові посилання; читати всі статті поспіль або ж рухаючись від одного посилання до іншого, здійснюючи «гіпертекстове плавання». Саме такий спосіб читання пропонує сербський письменник М. Павич у своєму романі «Хозарський словник» (1984 р.)

Роман не має традиційного сюжету, проте в ньому є головна тема – історично реальна хозарська полеміка щодо вибору релігії (християнства, ісламу чи юдаїзму) хозарами у VIII–IX ст. Текст складено з трьох основних частин: Червоної, Зеленої та Жовтої книг, поділених на словникові статті, в яких містяться відповідно християнські, мусульманські та юдейські джерела з хозарського питання. Окрім цього в кінці роману є два невеликі розділи Appendix I та Appendix II. Назви словникових статей в різних Книгах-джерелах часто збігаються, проте кожна з них подає своє бачення та вирішення полеміки. Словникові статті навіть однієї Книги-джерела мало пов'язані змістом, кожна з них має свій сюжет. Завдяки такому Формату словника, Роман можна читати в будь-який спосіб, не обов'язково

від початку до кінця. Таким чином, читач стає активним співучасником відтворення роману й елемент за елементом складає пазл власної історії історію.

Більшість персонажів вигадані так само, як опис Хозарської держави та її культури.

Роман є своєрідною містифікацією, вигаданим псевдодокументом, у якому всі люди та події зображені як такі, що існували реально.

Роман має дві версії – чоловіча та жіноча, які відрізняються змістом одного абзацу в 11-ому розділі словникової статті **Шульц, д-р Дорота** (у *Жовтій книзі*). Ось текст цих абзаці у переклад Ольги Рось:

<i>Чоловічий примірник</i>	<i>Жіночий примірник</i>
<p>І він простягнув мені тих декілька аркушів із ксерокопіями, що лежали перед ним. <i>У ту хвилину я могла б вийняти зброю. Крайшого моменту я не знайшла б – у саду був один-єдиний свідок, та й то дитя. Але сталося інакше. Я простягнула руку і взяла тих декілька хвилюючих сторінок, які додаю до цього листа. Беручи ті папери замість того, щоб стріляти, я дивилася на сарацинські пальці з нігтями, схожими на ліщину, і думала про те дерево, яке згадує в своїй книзі про хозар Халеві. Я думала про те, що кожен із нас – одне таке дерево: чим вище ростемо ми вгору до неба, крізь вітри й дощі, до Бога, тим глибше змушені занурюватися своїм корінням у болото й підземні води, наближаючись до пекла. З такими думками я прочитала аркуші, які дав мені той сарацин із зеленими очима. Вони схвилювали мене, і я з недовірою запитала в д-ра Муавії, звідки вони в нього.</i></p>	<p>І він простягнув мені тих декілька аркушів із ксерокопіями, що лежали перед ним. <i>Подаючи мені той згорток, він на хвилю торкнувся своїм великим пальцем мого великого пальця, і я аж стрепенулася від того дотику. Мені здалося, що наше минуле і майбутнє – в наших пальцях і що вони торкнулися. Тому, почавши читати запропонований мені текст, в якусь мить я згубила сенс читива й занурилася в свої відчуття. В ті миті відсутності й самозаглиблення з кожним прочитаним, проте незбагненим і неприйнятним рядком, протекли віки, і коли я за декілька хвилин опам'яталася і знову встановила зв'язок зі читивом, я вже знала, що той читач, котрий повертається з глибин свої чуттів, вже не той самий, що поринав у ту глибіню. Багато чого відкрила і спізнала я не від самого лиш читання саме тих аркушів. Коли ж я спитала д-ра Муавію, звідкіль вони в нього, його відповідь мене ще більше здивувала.</i></p>

Таким чином, у романі М. Павича максимально реалізований,

характерний для літератури постмодернізму принцип інтелектуальної гри. Недаремно автора «Хозарського словника» ще наприкінці ХХ століття називали першим автором століття ХХІ.

Визначально характерною для літератури постмодернізму рисою є також іронія та самоіронія. Це своєрідна втеча, самоусунення від боротьби за якісь (зрештою будь-які) ідеали, оскільки перебіг її мислиться не надто привабливо й навіть похмуро, а результат часто й являє собою зразок іронії, часто досить сумної.

Власне певною мірою інтерпретацію людських прагнень і поривань у постмодернізмі можна окреслити сумно філософським Горацієвим «Куди, куди мчите ви, навіжені?», адже те, що чекає на них на фініші, може прикро розчарувати учасників. Як-от прагнення віднайти втрачений примірник «Поетики» призводить кінець-кінцем до спалення бібліотеки в романі У. Еко «Ім'я троянди».

Ще одним зразком яскравої постмодерністської іронії є роман П. Зюскінда «Запахи, або Історія одного вбивці» (1985 р.), головний герой якого йде до свого ідеалу, створення абсолютних парфумів, по людських життях. (іронічний натяк на єзуїтське «мета виправдовує засоби»). Але досягнувши своєї Мети, Гренуй розчаровується в ній, і зрештою досягнута мета його ж й пожирає у буквально-макабричний спосіб.

Цікаво, що запропонований П. Зюскіндом формат роману – герой позбавлений від природи певної базової якості, що зумовлює успішність його пошуків, велика творчо дослідницька Мета, така характерна для зображуваної доби Просвітництва, навіть притаманна філософським повістям ХVІІІ століття двочленна назва «..., або ...» – був успішно використаний іншим письменником, Н. Фробеніусом, у романі «Каталог Латура, або Лакей маркіза де Сада» (1996 р.). Зрештою, ймовірно, і сам роман можна розглядати як такий собі зразок постмодерністської іронічно-пародійної гри.

Різні дослідники визначають різну кількість рис постмодернізму, часом обмежуючись чотирма-п'ятьма, часом нараховуючи більше десятка.

На завершення цього розділу вважаємо за доцільне знову звернутися до українського постмодерніста Ю. Андруховича й навести його бачення визначальних рис цього напрямку, а також характеристику того, яким же постмодернізм є.

Отже, «він:

1) перейнятий майже виключно цитуванням, колажує, монтажує, паразитує на текстах попередників;

2) абсолютизує гру заради гри (за Єшкілевим, «ситу гру»), виключивши поза дискурс живу автентику оповіді (наративу), переживань і настроїв;

3) підриває віру в Призначення Літератури (хто би і що би під цим

призначенням не розумів);

4) іронізує з приводу всього на світі, в т.ч. й самої іронії, відкидаючи будь-які етичні системи і дидактичні настанови;

5) комбінує параіндивідуальне авторське «я» з уламків інших авторських світів, убиває автора як творця власного індивідуального авторського світу;

6) «карнавальною» (бо насправді всього тільки посткарнавальною) маскою відмежовується від будь-якої відповідальності перед Навколишністю і за Навколишність;

7) тупо експериментує з мовою (-ами);

8) рабськи плазує перед віртуалом, мультимедіальними безоднями й бестіями, прагне підпорядкувати мистецтво електронним імперіям та навіки поховати його дух в їхній інтерпаутині;

9) заграє з масовою культурою, демонструючи несмак, вульгарність, «секс, садизм і насильство»;

10) руйнує ієрархію, підмінює поняття, позбавляє сенсу, розмиває межі, бере слова в лапки, хаотизує й без того хаотичне буття.

Таким чином, про постмодернізм залишається сказати, що він:

а) агностичний, агонізуючий, амбівалентний, американський, анемічно-німецький, антологічний,

б) «безмежно відкритий глухий кут», безплідний, бі (і більше)-сексуальний,

в) варіативний, вторинний, вульгаризаторський,

г) гермафродитичний, гетеросемантичний, гомоеротичний,

г) гвалтовно-претензійний,

д) дискурсивно дефекаційний,

е) егалітарний, ентропійний, «елліністичний», еkleктичний, епігономний,

є) євнухоморфний,

ж) жартоцентричний, жидомасонський,

з) закомплексовансько-збоченський, зомбінативний,

і) імітативно-плагіативний, імпотентний, інтертекстуальний, інцестуальний,

к) кліповий, колажний, колаптичний, комбінаторно-компілятивний, компіляторно-комп'ютерний, конформістський, консумптивний,

л) лоботомічний,

м) манірний, маньєристичний, мертвотний, млявий,

н) надлишковий, неонекрофілійний, новоневротичний, нудний,

о) онтологічно маргінальний,

п) палімпсестичний, паразитарний, патовий, патологічно пересичений, перверзійний,

р) рекреаційний, ремінісцентний, роздери-рота-зівотний,

розхристаний,

с) ситий, ситуативний, структуОїдний і сруктуроїдний,

т) трансвестичний,

у) уранічний,

ф) фейлетонний, фемінізований, феллінізований, фрагментний, фукоїдний, фуфлоїдний,

х) хвороботворний, химеризуючий,

ц) центонічний, цинічний, цитатократичний,

ч) часопідсумковий,

ш) шаманічний,

щ) ще раз іронічний,

ю) юж сам не в'єм які еще,

я) яловий.

Крім того, його характеризують як «постколоніальний» і «посттоталітарний».

Крім того, він «ніякий»[39].

### УМБЕРТО ЕКО (1932 - 2016)

Відомий семіотик, історик культури, професор Болонського університету і почесний доктор багатьох університетів Європи і Америки Умберто Еко в 1980 р. з'явився в новому вигляді – як автор сенсаційного роману «Ім'я троянди». Це своєрідний переклад наукових ідей Еко на мову художньої літератури. В своїй книзі «Відкритий твір» (1962 р.) він стверджує, що поетичний текст здатний породжувати безліч різних прочитань. Як віяло нескінченних прочитань, що залишають значення невичерпаним, будується і «Ім'я троянди».

Перший і найдоступніший пласт – детективний. Роман про Середньовіччя, дія якого відбувається в XIV ст., в якомусь бенедиктинському абатстві, створений за зразком класичного детективного роману. Вже імена головних героїв – францисканського ченця Вільгельма Баскервільського і його учня Адсона – змушують пригадати Шерлока Холмса та його вірного помічника. А епізод, коли Вільгельм Баскервільський, застосувавши дедуктивний метод, не тільки безпомилково описує, як виглядав кінь, що втік, але і вмить визначає його місцезнаходження, просто пародійна цитата. Еко прагне переконати читача, що його герой покликаний розплутати цілий ряд злочинів, скоєних в абатстві.

Проте Вільгельму Баскервільському, не зважаючи на його бездоганний дедуктивний метод, не вдається ні розслідувати, ні запобігти жодному із злочинів: гинуть ченці, згорають у пекельному полум'ї пожежі абатство і бібліотека з безцінними рукописами. Вільгельм не сищик, він –

учений, що займається в абатстві розшифровкою рукописів.

Його вустами Еко перекладає сучасні ідеї семіотики мовою Середньовіччя. Розгадуючи сон Адсона, Вільгельм шукає в ньому код, за допомогою якого хаотичне поєднання персонажів і дій набуло б стрункості й значущості. Він знаходить його відразу ж: сон організований за системою образів популярного в Середньовіччі твору «Кипріанів бенкет». Вільгельм говорить Адсону: «Люди і події останніх днів стали у тебе частиною однієї відомої історії, яку ти сам вичитав десь або чув від інших хлопчиків у школі, в монастирі». З міркувань Вільгельма витікає, що реальність може бути осмислена за допомогою тексту.

Пробираючись лабіринтом припущень у пошуках організатора вбивств, що відбуваються в абатстві, Вільгельм використовує код Апокаліпсису. «Вистачило однієї фрази, щоб я уявив, що череда злочинів повторює музику семи апокаліптичних труб». Розгадка виявилася помилковою. Проте деталі останнього вбивства співпали з апокаліптичним текстом не випадково – чернець Хорхе вчинив його, використовуючи припущення Вільгельма. «Ось, виявляється, як вийшло! – говорить Вільгельм. – Я склав помилкову версію злочину, а злочинець підлаштувався під мою версію».

Ситуація обігрується на рівні ідей семіотики: якщо реальність може бути осмислена за допомогою тексту, то текст, навіть неправильний, впливає на цю реальність.

Історія в романі теж розглядається з позиції наукових інтересів автора. Еко використовує всі «аксесуари» історичного твору: точно вказаний час дії (1327 р.); введені реальні історичні особи – Убертін Казальський та Михайло Чезенський; відображено боротьбу за папський престол і діяльність єретичних сект. Для більшої достовірності вводиться стереотипний для будь-якого історичного роману зачин. Автор тримає в руках старовинний рукопис, цікавий за змістом, але написаний варварською мовою. Авторське слово заховано всередині трьох інших оповідних структур: «Я говорю, що Валле говорить, що Мабійон говорив, що Адсон сказав».

Оповідь ведеться від імені вісімдесятирічного Адсона, який згадує про події, пережиті ним більше шістдесяти років тому. Він лише фіксує їх, але навіть тепер, ставши старим, не розуміє причин. Такою подвійною грою – Адсон у старості коментує те, що він бачив і чув у молодості, – Еко створює ефект відчуженості: «Хроніст скаже за мене, я буду вільний від підозр».

Історія єретика Дольчіно, що підняв маси «простеців» на боротьбу за «рівність, справедливість і братерство», – це історія утопії, реалізованої в потоках крові: «Ми хотіли кращого світу, спокою і благодаті, щастя для всіх... Ми крові не шкодували». Коментар Вільгельма красномовний: «Часто буває так, що єретик спочатку прославляє Мадонну, Бідність,



а потім сам не вміє впоратися із спокусами війни й насильства. Межа, що відділяє добро від зла, така хитка». Ці історичні події породжують асоціації з сучасністю, з епохою тоталітарних воєн, революцій і масових убивств в ім'я благородних цілей. Примушують думати про «етичний» зміст історичної дії.

Роман про Середньовіччя при всій своїй історичній правдоподібності насичений проблемами, однаковою мірою актуальними як для XIV століття, так і для століття XX. Недаремно Еко називає Середньовіччя «дитинством» сучасної культури. Роман починається цитатою з Євангелія від Іоанна: «На початку було Слово» – і кінчається латинською цитатою, в якій повідомляється, що троянда зів'яла, а слово «троянда», ім'я «троянда» залишилось.

Люди створюють слова, а слова керують людьми. Роман Еко – це роман про місце слова в культурі, про відношення до культури людини.

## Лауреати Нобелівської премії з літератури

Нобелівська премія з літератури, щорічно присуджувана членами Шведської академії, – вища офіційна нагорода, якої може удостоїтися за свою творчість письменник. Численні нобелівські лауреати стали класиками літератури, їх книги цінують і з цікавістю читає вже не перше покоління.

Але в той же час про деяких письменників і пам'ятають лише тому, що колись на них зупинили свій вибір скандинавські академіки, а читачі зустрічають імена цих лауреатів хіба що в підрядкових примітках. При цьому, на загальний подив, премії не були удостоєні ні Лев Толстой, ні Володимир Набоков, що зробив величезний внесок у російську й американську літератури, ні Грем Грін, один з найбільших англійських прозаїків ХХ століття, ні видатний аргентинець Хорхе Луїс Борхес.

Подібні «помилки» нобелівського журі можна пояснити тим, що, на відміну від Нобелівських премій з економіки, природничих і точних наук – фізики, хімії, фізіології і медицини, – премію з літератури вручають, не чекаючи, поки досягнення претендента витримають перевірку часом. Крім того, у своєму виборі члени Шведської академії часом керуються мотивами, що мають слабе відношення до літератури – частіше за все політичними. Та все ж, як правило, вручення Нобелівської премії означає всесвітнє визнання внеску того або іншого автора у світову культуру.

### ЛАУРЕАТИ НОБЕЛІВСЬКОЇ ПРЕМІЇ З ЛІТЕРАТУРИ У ХХ ТА ХХІ СТОЛІТТІ

**1901** Рене Сюллі-Прюдомм (1839–1907), французький поет.

**1902** Теодор Моммзен (1817–1903), німецький історик, автор фундаментальної «Історії Рима»; на його користь Нобелівський комітет відкинув кандидатуру Л. М. Толстого.

**1903** Б'єрнстєрне Б'єрнсон (1832–1910), норвезький поет, драматург, прозаїк.

**1904** Фредерік Містраль (1830–1914), французький поет; Хосе Ечегарай-і-Ейсагірре (1832–1916), іспанський драматург.

**1905** Генрик Сенкевич (1846–1916), польський прозаїк, автор історичних романів.

**1906** Джозуе Кардуччі (1835–1907), італійський поет.

**1907** Редьярд Кіплінг (1865–1936), англійський письменник.

**1908** Рудольф Кристоф Ейкен (1846–1926), німецький філософ.

**1909** Сельма Лагерлеф (1858–1940), шведська письменниця.

- 1910** Пауль Йоган Людвіг Гейзе (1830–1914), німецький поет, прозаїк, драматург.
- 1911** Морис Метерлінк (1862–1949), бельгійський поет і драматург.
- 1912** Герхарт Гауптман (1862–1946), німецький драматург.
- 1913** Рабіндранат Тагор (1861–1941), індійський поет, прозаїк, мислитель.
- 1914** Премія не присуджувалася.
- 1915** Ромен Роллан (1866–1944), французький романіст.
- 1916** Карл Густав Вернер фон Хейденстам (1859–1940), шведський поет і романіст.
- 1917** Карл Адольф Г'еллеруп (1857–1919), датський романіст і драматург, останні 25 років життя писав німецькою мовою; Генрик Понттопідан (1857–1943), датський романіст.
- 1918** Премія не присуджувалася.
- 1919** Карл Фридрих Георг Шпіттелер (1845–1924), швейцарський німецькомовний поет.
- 1920** Кнут Гамсун (1859–1952), норвезький романіст.
- 1921** Анатоль Франс (1844–1924), французький письменник.
- 1922** Хасінто Бенавенте-і-Мартінес (1866–1954) іспанський драматург.
- 1923** Вільям Батлер Єйтс (1865–1939), ірландський поет, прозаїк, драматург.
- 1924** Владислав Реймонт (1867–1925), польський романіст.
- 1925** Бернард Шоу (1856–1950), англійський драматург і мислитель.
- 1926** Грація Деледда (1871–1936), італійська романістка.
- 1927** Анрі Бергсон (1859–1941), французький філософ, що зробив сильний вплив на західну літературу ХХ ст.
- 1928** Сіґрид Унсет (1882–1949), норвезька письменниця, автор історичних романів.
- 1929** Томас Манн (1875–1955), німецький письменник.
- 1930** Сінклер Льюїс (1885–1951), американський романіст.
- 1931** Ерик Карлфельдт (1864–1931), шведський поет.
- 1932** Джон Голсуорсі (1867–1933), англійський романіст.
- 1933** Іван Бунін (1870–1953), російський письменник.
- 1934** Луїджі Піранделло (1867–1936), італійський драматург і прозаїк.
- 1935** Премія не присуджувалася.
- 1936** Юджин О'Ніл (1888–1953), американський драматург.
- 1937** Роже Мартен Дю Гар (1881–1958), французький романіст.
- 1938** Перл Бак (1892–1973), американська романістка і філантропка.
- 1939** Франс Еміль Сілланпя (1888–1964), фінський письменник, автор романів про сільське життя.
- 1940–1943** Премія не присуджувалася.
- 1944** Йоганнес Вільгельм Єнсен (1873–1950), датський письменник.

- 1945** Габрієла Містраль (1889–1957), чилійська поетеса.
- 1946** Герман Гессе (1877–1962), німецький письменник, що більшу частину життя жив у Швейцарії.
- 1947** Андре Жид (1869–1951), французький письменник.
- 1948** Томас Стернз Еліот (1888–1965), англо-американський поет, драматург і літературний критик.
- 1949** Вільям Фолкнер (1897–1962), американський письменник.
- 1950** Бертран Рассел (1872–1970), англійський філософ і суспільний діяч.
- 1951** Пер Лагерквіст (1891–1974), шведський письменник
- 1952** Франсуа Моріак (1885–1970), французький романіст.
- 1953** Вінстон Черчилль (1874–1965), англійський політичний діяч, прем'єр-міністр Великої Британії під час Другої світової війни, автор історичних праць і мемуарів.
- 1954** Ернест Міллер Гемінгвей (1899–1961), американський письменник.
- 1955** Галлдор Лакснесс (1902–1998), ісландський романіст.
- 1956** Хуан Рамон Хіменес (1881–1958), іспанський поет.
- 1957** Альбер Камю (1913–1960), французький письменник і філософ.
- 1958** Борис Пастернак (1890–1960) російський поет; під тиском влади Радянського Союзу від премії відмовився.
- 1959** Сальваторе Квазімодо (1901–1968), італійський поет.
- 1960** Сен-Жон Перс (1887–1975), французький поет і релігійний мислитель.
- 1961** Іво Андрич (1892–1975), югославський романіст.
- 1962** Джон Стейнбек (1902–1968), американський письменник.
- 1963** Георгос Сеферис (1900–1971), грецький поет.
- 1964** Жан Поль Сартр (1905–1980), французький філософ і письменник; від премії відмовився.
- 1965** Михайло Шолохов (1905–1984), російський прозаїк.
- 1966** Шмуель Агнон (1888–1970), ізраїльський письменник; Неллі Захс (1891–1970), єврейська німецька письменниця, поет і драматург, що жила в Швеції.
- 1967** Мігель Астуріас (1899–1974), гватемальський письменник.
- 1968** Кавабата Ясунарі (1899–1972), японський прозаїк.
- 1969** Семюель Беккет (1906–1989), ірландський драматург.
- 1970** Олександр Солженіцин (1918–2008), російський письменник.
- 1971** Пабло Неруда (1904–1973), чилійський поет.
- 1972** Генріх Белль (1917–1985), німецький прозаїк.
- 1973** Патрик Вайт (1912–1990), австралійський прозаїк.
- 1974** Ейвінд Юнсон (1900–1976), шведський прозаїк; Гаррі Мартінсон (1904–1978), шведський поет і романіст.
- 1975** Еудженіо Монтале (1896–1981), італійський поет.
- 1976** Сол Беллоу (1915–2005), американський романіст.

- 1977** Вісенте Алейксандре (1898–1984), іспанський поет.
- 1978** Ісаак Башевіс Зінгер (1904–1991), американський прозаїк, що писав на їдиш.
- 1979** Одісеас Елітіс (1911–1996), грецький поет.
- 1980** Чеслав Мілош (1911–2004), американський, а раніше польський поет, мислитель, перекладач; пише в основному польською мовою.
- 1981** Еліас Канетті (1905–1994), британсько-австрійський романіст, драматург і мислитель, що писав німецькою мовою.
- 1982** Габріель Гарсія Маркес (1927 – 2014), колумбійський прозаїк.
- 1983** Вільям Голдінг (1911–1993), англійський прозаїк.
- 1984** Ярослав Сейферт (1901–1986), чеський поет.
- 1985** Клод Симон (1913–2005), французький романіст.
- 1986** Воле Шоїнка (народився в 1934 р.), нігерійський письменник.
- 1987** Йосип Бродський (1940–1996) російський поет, що останні чверть століття жив у США.
- 1988** Нагіб Махфуз (1911–2006), єгипетський прозаїк.
- 1989** Камілло Хосе Села (1916–2002), іспанський прозаїк.
- 1990** Октавіо Пас (1914–1998), мексиканський письменник і мислитель.
- 1991** Надін Гордімер (народилася в 1923 р.), південноафриканська романістка.
- 1992** Дерек Волкотт (народився в 1930 р.), поет з острова Тринідад, що пише англійською, перекладач віршів Й. Бродського.
- 1993** Тоні Моррісон (народилася в 1931 р.), американська романістка.
- 1994** Ое Кендзабуро (народився в 1935 р.), японський прозаїк.
- 1995** Шеймас Гіні (народився в 1939 р.), ірландський поет.
- 1996** Віслава Шимборська (народилася в 1923 р.), польська поетеса.
- 1997** Даріо Фо (народився в 1926 р.), італійський драматург і актор.
- 1998** Жозе Сарамаго (1922–2010), португальський прозаїк.
- 1999** Гюнтер Грасс (народився в 1927 р.), німецький прозаїк і драматург.
- 2000** Гао Синцзянь (народився в 1940 р.), китайський письменник, що живе в еміграції у Франції.
- 2001** Найпол Відьядхар (народився в 1932 р.), тринідадський письменник індійського походження.
- 2002** Імре Кертес (народився в 1929 р.), угорський письменник.
- 2003** Джон Максвелл Кутзеє (народився в 1940 р.), південноафриканський письменник.
- 2004** Ельфріда Єлінек (народилась в 1946 р.), австрійська письменниця.
- 2005** Гарольд Пінтер (1930–2008), англійський письменник.
- 2006** Орхан Памук (народився в 1952 р.), турецький письменник.
- 2007** Дорис Лессінг (народилась в 1919 р.), англійська письменниця.
- 2008** Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо (народився в 1940 р.),

французький письменник.

**2009** Герта Мюллер (народилась в 1953 р.), німецька письменниця.

**2010** Маріо Варгас Льяоса (народився в 1936 р.), перуанський письменник.

**2011** Томас (Тумас) Транстремер (народився в 1931 році), шведський поет.

**2012** Мо Янь (народився в 1955), китайський письменник.

**2013** Еліс Енн Манро (народилася в 1931 році), канадська письменниця.

**2014** Патрік Модіано (народився в 1945 році), французький письменник.

**2015** Світлана Алексієвич (народилася в 1948 році), білоруська письменниця та публіцистка.

## ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА

### МЕТА Й ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ

#### Мета курсу:

- удосконалення знань та навичок з зарубіжної літератури та теорії літератури, набутих у школі;
- засвоєння науково-теоретичних основ історико-літературних та теоретико-літературних студій;
- набуття навичок літературознавчого аналізу художніх текстів;
- орієнтація у світовому літературному та культурному просторі.

#### Завдання курсу:

- ознайомити студентів з провідними етапами, напрямками і художніми течіями в європейській літературі ХХ століття;
- сформувати стале уявлення про цілісність та тяглість світового літературного та культурного процесу;
- засвоїти основні теоретико-літературні положення;
- ознайомити з корпусом найбільш репрезентативних текстів європейської літератури окресленого періоду.
- виробити навички літературознавчого аналізу художніх текстів.

### МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ЗВ'ЯЗКИ

Викладання дисципліни ведеться з опорою на шкільний курс зарубіжної літератури відповідно до розробленої на кафедрі інтегрованої програми із зарубіжної літератури.

Окремі теми курсу перегукуються з дисциплінами «Латинська мова», «Культурологія», «Риторика», «Філософія», «Вступ до мовознавства» тощо.

Вивчення курсу розпочинається зі вступної організаційної поточної лекції на 2 години. На лекції висвітлюються наступні положення:

1. Мета і завдання курсу «історія зарубіжної літератури».
2. Предмет курсу «історія зарубіжної літератури» та його періодизація.
3. Мотивація вибору текстового корпусу.
4. Місце літератури серед інших видів мистецтва в контексті європейської цивілізації.
5. Поняття культурного коду.
6. Принципи організації аудиторної самостійної та індивідуальної роботи.

**ПРОГРАМА ОПРАЦЮВАННЯ КУРСУ  
ЗА КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОЮ СИСТЕМОЮ**

№	Зміст модулів	Кільк. годин				Форми контролю
		усього	практ.	самост.	індивід.	
<b>МОДУЛЬ 1</b>						
1.1	Антимілітарність і гуманізм Ярослава Гашека.	4	2	1	1	Співбес.
1.2	«Степовий вовк»: проблема місця інтелігенції в сучасному світі.	4	2	1	1	Співбес.
1.3	Місце Агати Крісті в детективній літературі.	4	2	1	1	Літ. диктант, співбес.
1.4	Ернест Гемінгвей – совість століття.	4	2	1	1	Літ. диктант, співбес.
<b>Модульний контроль № 1</b>		2	2	0	0	
<b>МОДУЛЬ 2</b>						
2.1	Альбер Камю і література абсурду.	4	2	1	1	Співбес
2.2	Генріх Бель в літературі повоєнної Німеччини.	4	2	1	1	Співбес.
2.3	«Шпигунський роман» у творчості Грехема Гріна.	4	2	1	1	Співбес.
2.4	«Самотність» Габріеля Гарсії Маркеса.	4	2	1	1	Співбес.
<b>Модульний контроль № 2</b>		2	2	0	0	



## ПЛАН ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

### МОДУЛЬ 1

#### **Тема 1.1. Антимілітарність і гуманізм Ярослава Гашека.**

1. Ярослав Гашек – людина і легенда.
2. Історія написання «Пригод бравого вояка Швейка».
3. Система персонажів роману. Проблема позитивного героя.
4. Прототипи Швейка у світовій літературі.
5. «Мілітарність і патріотизм» Я. Гашека.

#### **Тема 1.2. «Степовий вовк»: проблема місця інтелігенції у сучасному світі.**

1. Герман Гессе і німецька література ХХ століття.
2. Фантасмагорія у «Степовому вовку».
3. Образ «Степового вовка» як homo in se.
4. Співвідношення масової та елітарної субкультур у баченні Германа Гессе.
5. «Божевільність» як перепустка до...

#### **Тема 1.3. Місце Агати Крісті в детективній літературі.**

1. Життя і творчість Агати Крісті. Жінки у детективній літературі.
2. Еркюль Пуаро та міс Марпл серед інших детективів.
3. Традиції та інновації Агати Крісті.
4. Специфіка британськості у детективах Агати Крісті.
5. Смерть як складник сюжету і як моральна катастрофа.
6. Епігони Агати Крісті в сучасній детективній літературі.

#### **Тема 1.4. Ернест Гемінгвей – совість століття.**

1. Життєвий і творчий шлях Гемінгвея в контексті історії ХХ ст.
2. Причетність як життєве кредо Гемінгвея.
3. «Прощавай, зброе», «І сонце сходить» і література «втраченого покоління».
4. Літературний Париж у романі «Свято, що завжди з тобою».
5. Відповідальність перед собою та перед історією за романом «По кому подзвін».
6. Людина і природа: гармонія чи боротьба у повісті «Старий та море».

## МОДУЛЬ 2

### Тема 2.1. Альбер Камю і література абсурду.

1. Життя Альбера Камю: абсурд чи позитив.
2. Мікрокосм і макрокосм у повісті «Сторонній».
3. Калігула: homo ludens чи homo in se.
4. Символіка натуралізму в романі «Чума». Ідеалізм і скептицизм у творі.
5. Абсурд світоглядний і мистецький.

### Тема 2.2. Генріх Белль в літературі повоєнної Німеччини.

1. Складність життєвого шляху Белля.
2. Белль та «література руїн».
3. Проблема батьків і дітей в романі «Більярд о пів на десяту».
4. Суперечності і гармонія мікрокосму і макрокосму в «Ірландському щоденнику».
5. Нонконформізм та особистісність Белля.

### Тема 2.3. «Шпигунський роман» у творчості Грехема Гріна.

1. Життєвий і творчий шлях Грехема Гріна.
2. Американська «благодійність» у «Тихому американці». Жанр твору.
3. Британсько-американські взаємини у баченні Гріна. Образи американців в англійській літературі.
4. «Наш резидент в Гавані» у порівнянні із класичними зразками шпигунського роману (Флемінг, Маклін, Райнов, Семенов).
5. Гуманізм і патріотизм Гріна.

### Тема 2.4. «Самотність» Габріеля Гарсії Маркеса.

1. Г. Г. Маркес і література Латинської Америки.
2. «Сто років самотності». Стиль і жанр.
3. Реалізм і містичний гротеск у романі «Сто років самотності».
4. Смерть як якор земної реальності у творчості Г. Г. Маркеса.
5. Кохання й ентальпія Всесвіту за романом «Кохання під час холери».

## ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

Самостійна робота студентів з курсу «Історія зарубіжної літератури» включає підготовку до практичних занять, прочитання обов'язкових художніх творів, а також самостійне опрацювання деяких тем курсу й окремих теоретичних питань.

### МОДУЛЬ 1

№	Тема	Індивідуальні завдання	Кіль-кість годин
1.1	Модернізм та авангард в європейській літературі.	Підготувати відповідь, написати реферат на одну із запропонованих тем за власним вибором.	3
1.2	Література Франції до Другої Світової війни.	Підготувати відповідь, написати реферат на одну із запропонованих тем за власним вибором.	2
1.3	Література Англії та Німеччини до Другої Світової війни.	Підготувати відповідь, написати реферат на одну із запропонованих тем за власним вибором.	2
1.4	Література Скандинавії до Другої Світової війни.	Підготувати відповідь, написати реферат на одну із запропонованих тем за власним вибором.	2

### МОДУЛЬ 2

2.1	Література США до Другої Світової війни.	Підготувати відповідь, написати реферат на одну із запропонованих тем за власним вибором.	2
2.2	Літературні рухи після Другої Світової війни.	Підготувати відповідь, написати реферат на одну із запропонованих тем за власним вибором.	2
2.3	Масовість та елітарність сучасної літератури. Феномен	Підготувати відповідь, написати реферат на одну із запропонованих тем за власним вибором.	2

	творчості У. Еко.		
2.4	Література Латинської Америци. Загальний підсумковий огляд літератури XX ст.	Підготувати відповідь, написати реферат на одну із запропонованих тем за власним вибором.	2

## ТЕМАТИКА РЕФЕРАТІВ

1. Антична міфологія як складник єврогенетичної художньої культури (на матеріалі романів Д. Джойса та Д. Апдайка).
2. Принципи художньої реалізації антимілітаризму у творчості Я. Гашека.
3. У пошуках «втраченого покоління» (Ремарк, Гемінвей, Олдінгтон).
4. Жанрові інновації роману Г. Г. Маркеса «Кохання під час холери».
5. «Англійський гумор» як міфологема та її реалізація у красному письменстві (Г. Грін, І. Во).
6. Празька весна через призму особистісного світосприйняття (за романом М. Кундери «Нестерпна легкість буття»).
7. Апокрифічна белетристика М. Валтарі («Таємниця царствія»).
8. Художньо-історичні містифікації О. Стампаса (за циклом романів «Тамплієри»).
9. Р. Р. Толкін як батько сучасної креативної літератури.
10. Художня есхатологія другого тисячоліття (цикл романів «Омен»).
11. Новітнє відкриття Америки у романі А. Поссе «Райські пси».
12. Реалізм і магічність у літературі Латинської Америки.
13. Агата Крісті: вибір героя.
14. Розважальність та елітарність у романістиці Умберто Еко.
15. Герой нашого часу в інтерпретації Альбера Камю.

## СПИСОК ХУДОЖНІХ ТВОРІВ (обов'язкових)

1. Амаду Ж. Капітан піску. (Крамниця див. Габріела. Безкраї землі).
2. Апдайк Д. Кентавр. (Ферма).
3. Белль Г. Більярд о пів на десяту. Ірландський щоденник. Оповідання.
4. Брехт Б. Матінка Кураж та її діти. (Життя Галілея. Добра людина із Сезуана).
5. Во І. Мерзенна плоть. (Повернення у Брайнсхед). Оповідання.
6. Гашек Я. Пригоди бравого вояка Швейка.
7. Гессе Г. Степовий вовк. (Сідхартха. Гра в бісер). Життя Кнульпа. (Останнє літо Клінгзора).
8. Голсуорсі Д. Сага про Форсайтів.

9. Грін Г. Наш резидент в Гавані. (Тихий американець. Відомство страху. МонсенЬор Кіхот).
10. Дойл А. К. Собака Баскервілів. Оповідання про Шерлока Холмса.
11. Драйзер Т. Фінансист. Титан. Стоїк. Американська трагедія. Сестра Кері.
12. Еко У. Ім'я троянди. (Маятник Фуко).
13. Камю А. Чума. (Сторонній). Калігула.
14. Кафка Ф. Процес. (Замок). Вирок. Перетворення.
15. Кіплінг Р. Лірика. Оповідання.
16. Крісті А. Роман за власним вибором.
17. Лондон Дж. Мартін Іден. Оповідання.
18. Маркес Г. Г. Сто років самотності. (Кохання під час холери). Полковникові ніхто не пише.
19. Оруелл Д. Ферма. Рай для тварин. (1984).
20. Ремарк Е. М. На західному фронті без змін. (Три товариші. Чорний обеліск).
21. Сартр Ж. П. Нудота. Мухи. Стіна.
22. Сент-Екзюпері А. Планета людей. Маленький принц. (Південний поштовий).
23. Уелс Г. Машина часу.
24. Гемінгвей Е. Прощай, зброє. (По кому подзвін. Свято, що завжди з тобою. І сонце сходить). Старий і море. Сніги Кіліманджаро.

## СПИСОК ДОДАТКОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Валтарі М. Таємниця царствія. Імператорський вершник.
2. Воннегут К. Сніданок для чемпіонів. Бійня № 5.
3. Гакслі Ол. О дивний новий світ.
4. Гамільтон Е. Зоряні королі.
5. Гаррісон Г. Сталевий щур.
6. Говард Ж. Демьєн (Омен-2).
7. Говард Р. Година дракона. Пікти, народ тіні.
8. Голдінг В. Шпиль. Володар мух.
9. Джойс Д. Улісс.
10. Дю Гар Р. М. Сім'я Тібо.
11. Желязни Р. Дев'ять принців Амбера.
12. Жід А. Іммораліст. Підвали Ватікана. Повернення з СРСР.
13. Зельцер Д. Знамення (Омен-1).
14. Кінг С. за власним вибором.
15. Кортассар Х. Про життя хронопів та фамів.
16. Кундера М. Нестерпна легкість буття.
17. Ле Гуїн У. Чарівник Земномор'я.

18. Лоуренс Г. Коханець леді Чаттерлі.
19. Льюїс К. Хроніки Нарнії.
20. Льюїс С. Беббіт. У нас це неможливо.
21. Мак Гіл Г. Останній бій (Омен-3).
22. Манн Т. Будденброки. Доктор Фаустус. Смерть у Венеції. Тоніо Крегер.
23. Міллер Г. Тропік рака.
24. Моріак Ф. Гадючник. Дорога в нікуди.
25. О'Нілл Ю. Кохання у затінку берестів.
26. Олдінгтон Р. Смерть героя. Семеро проти Рівза.
27. Поссе А. Райські пси.
28. Пруст М. На Сваннову сторону.
29. Рід Д. Десять днів, що вразили світ.
30. Рільке М. Лірика.
31. Ролан Р. Зачарована душа.
32. Синклер Еп. Джунглі.
33. Стампас О. Тампліери.
34. Стаут Р. Роман за власним вибором.
35. Тагор Р. Гора. Лірика.
36. Толкін Д. Р. Р. Хоббіт. Володар кілець. Сільмаріліон.
37. Флемінг Я. Роман за власним вибором.
38. Фучік Ю. Репортаж із зашморгом на шії.
39. Чапек К. Війна з саламандрами.
40. Шоу Б. Професія пані Уоррен. Дім, де розбиваються серця.

Гірко, але правда.

## **МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ПРОВЕДЕННЯ ПОТОЧНОГО ТА ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ**

Для визначення успішності навчання використовуються контрольні заходи. Контрольні заходи включають поточний та підсумковий контроль.

Поточний контроль здійснюється під час проведення практичних занять і має на меті перевірку рівня підготовленості студента до виконання конкретного завдання.

Підсумковий контроль проводиться з метою оцінки результатів навчання після закінчення вивчення дисципліни (семестровий контроль) або логічно завершених розділів чи модулів (проміжний контроль).

Під час вивчення даної дисципліни використовуються такі форми поточного контролю: співбесіда, написання літературних диктантів.

Під час вивчення курсу використовуються такі форми проміжного (модульного) контролю: написання підсумкового есе.

Під час вивчення даної дисципліни використовується такі форми семестрового контролю: залік та екзамен.

Студентам пропонується відповісти на одне питання зі списку питань до заліку та проаналізувати за вибором викладача один твір з індивідуального списку прочитаних творів. На екзамені студентам пропонується відповісти на два питання зі списку питань до екзамену та проаналізувати за вибором викладача один твір з індивідуального списку прочитаних творів

### ПИТАННЯ ДО ІСПИТУ

1. Місце літератури серед інших видів мистецтва.
2. Специфіка гумористичного у творах Г. Гріна.
3. Латиноамериканська література як культурно-естетичний феномен.
4. Співвідношення абсурду і гуманізму у творчості А. Камю.
5. Американець як образ-тип в англійській літературі.
6. Роман жахів: особливості жанрової форми.
7. Кінематографічна екзистенція художньої літератури.
8. Роман-притча у творчості Голдінга.
9. Проблематика «національного» гумору в літературі ХХ ст.
10. Всесвітня література між світовими війнами.
11. Есхатологія в сучасній літературі.
12. «Серйозність» і «цікавість» в літературі: проблематика співвідношення.
13. «Шпигунський роман» і його автори.
14. Література кінця ХІХ – початку ХХ ст. Загальна характеристика.
15. Загальна характеристика детективної літератури як жанру.
16. Специфіка елітарності красного письменства в ХХ ст.: від Д. Джойса до У. Еко.
17. «Мечі та магія» у сучасній фантастиці.
18. Складність та суперечності в літературі кінця ХХ століття.
19. Феномен масової літератури та її головні напрямки.
20. Схід і Захід у контексті світової літератури.
21. Багатство уяви і поетична фантазія творів М. Метерлінка і С. Лагерлеф.
22. Література «старого» і «нового» світу: єдність і суперечності.
23. Завдання герменевтики в розумінні сучасної літератури.
24. Місце творчості Е. Гемінгвея у світовій літературі повоєнного періоду.
25. Феномен людини в літературі ХХ століття.
26. Еволюція мілітарності в літературі: від Гомера до Гашека.
27. Антимілітарні мотиви в літературі ХХ століття.



28. «Райські пси» – проблематика жанру.
29. «Чорний гумор» і тотальна література.
30. Специфіка літературної творчості У. Еко.
31. Міф як засіб художнього осмислення сучасності в літературі ХХ ст.
32. Гуманізм А. Сент-Екзюпері.
33. Антиутопічна література.
34. Д. Р. Р. Толкін як майстер креативного жанру. Епігони Толкіна.
35. Біблійні мотиви у світовій літературі.
36. Фантастика і реальність у творах С. Кінга.
37. Література «втраченого покоління».
38. Науково-фантастичні ідеї у творах К. Чапека.
39. Література і театр абсурду.
40. Міфічний час у романі Г. Г. Маркеса «Сто років самотності».
41. Модернізм у літературі ХХ століття.
42. Парадоксальність внутрішнього світу людини у творах Г. Гессе.
43. Лауреати Нобелівської премії з літератури.
44. Проблема неординарності особистості у творах С. Моєма.
45. Літературні напрямки і стилі як пошук естетичної думки.
46. А. Франс – майстер філософського роману.
47. Періодизація літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Аналіз кожного періоду.
48. Гармонія і антагонізм у повісті Е. Гемінгвея «Старий та море».
49. Життєвий і творчий шлях Грехема Гріна.
50. Американська благодійність у «Тихому американці». Жанрова належність твору.
51. Британськість і американськість у баченні Гр. Гріна.
52. «Наш резидент в Гавані» у порівнянні із класичними зразками шпигунського роману (Флемінг, Маклін, Райнов, Семенов).
53. Смерть як якір земної реальності у творчості Г. Г. Маркеса.
54. Нарис життя і творчості І. Во.
55. Життя й існування героїв «Мерзеної плоті».
56. Трагічність і комізм долі Адама та Ніни (за «Мерзеною плоттю» І. Во).
57. Місце І. Во в англійській та європейській прозі ХХ ст.
58. Г. Г. Маркес і література Латинської Америки.
59. Життя і творчість Е. Гемінгвея в контексті історії ХХ ст.
60. Напрямок розвитку фантастичної літератури у другій половині ХХ ст.

## НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение : Учебник / Г. Л. Абрамович – 6-е изд. – М. : Просвещение, 1975. – 352 с.
2. Автономова Н. С. Рассудок, разум, рациональность. / Н. С. Автономова – М. : Наука, 1988. – 287 с.
3. Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. / Н. С. Автономова – М. : Наука, 1977. – 271 с.
4. Анастасьев Н. А. Творчество Эрнеста Хемингуэя / Н. А. Анастасьев. – М. : Просвещение, 1981. – 112 с.
5. Андреев Л. Г. Актуальные проблемы зарубежной литературы XX века : Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Андреев Л. Г. – М., 1989. – 175с.
6. Андреев Л. Г. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть Чувствовать. Выразить / Л. Г. Андреев. – М. : Гелеос, 2005. – 320 с.
7. Андреев Л. Г. Порывы и поиски двадцатого века / Л. Г. Андреев // Называть вещи своими именами : Progr. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Андреева Л. Г. – М. : Прогресс, 1986. – С. 3–18.
8. Андреев Л. Г. Французская литература и «конец века». / Л. Г. Андреев // Вопр. лит. – 1986. – № 6. – С. 81–101.
9. Аникин Г. В. История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – М. : Высшая школа, 1975. – 528 с.
10. Балтроп Р. Лондон: человек, писатель, бунтарь / Р. Балтроп ; [пер. с англ. ; авт. предисл. А. Зверев]. – М. : Прогресс, 1981. – 208 с.
11. Барт Р. S/Z. / Р. Барт ; [пер. с фр. ; под ред. Г. К. Косикова]. – 2-е изд. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
12. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт ; [ пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступит. ст. Косикова Г. К.]. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
13. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; [пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
14. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит, 1975. – 504 с.
15. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
16. Богословский В. Н. История зарубежной литературы 1917–1945 гг. / В. Н. Богословский, З. Т. Гражданская. – М. : Просвещение, 1990. – 304 с.
17. Богословский В. Н. История зарубежной литературы XX века / В. Н. Богословский. – М. : Наука, 1990. – 289 с.
18. Борев Ю. Б. Художественные направления в искусстве XX века. Борьба реализма и модернизма / Ю. Б. Борев – Киев. : Мистецтво, 1986. – 137 с.
19. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.

20. Боротьба нового і старого чи витіснення національного? (Постмодернізм – український варіант сьогодні й завтра) [Учасники полілогу В. Дончик, Д. Дроздовський, П. Іванишин] // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 16–34.
21. Введение в литературоведение / Под. ред. Г. Н. Пospelова. – М. : Искусство, 1988. – 528 с.
22. Волинський П. К. Основи теорії літератури. / П. К. Волинський. – Київ : Наук. думка, 1967. – 365 с.
23. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков – М. : Искусство, 1978. – 264 с.
24. Вступ до літературознавства: Хрестоматія / Упоряд. Н. І. Бернадська. – Київ. : Либідь, 1995. – 256 с.
25. Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. / З. Геник-Березовська – Київ : Гелікон, 2000. – 368 с.
26. Головенченко Ф.М. Введение в литературоведение. / Ф. М. Головенченко. – М. : Высшая шк., 1964. – 320 с.
27. Гражданская З. Т. Б. Шоу: Очерк жизни и творчества / З. Т. Гражданская. – М. : Просвещение, 1965. – 212 с.
28. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. / Т. Гундорова – Київ : Критика, 2005. – 263 с.
29. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. / Т. Гундорова. – Київ : Критика, 2009. – 448 с.
30. Гуревич А. Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». / А. Я. Гуревич – М. : Индрик, 1993. – 328 с.
31. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття : навч. посіб. / Г. Й. Давиденко, О. М. Чайка – Київ : Центр учбової літератури, 2007. – 400 с.
32. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навч. посіб. / Г. Й. Давиденко, Г. М. Стрельчук, Н. І. Гречаник. – Київ : Центр учбової літератури, 2009. – 488 с.
33. Делез Ж., Гваттари Ф. Капіталізм и шизофрениа: Анти-Эдип. / Ж. Делез, Ф. Гваттари – Екатеринбург : У-Фактория, 2007. – 672 с.
34. Денисова Т. Джек Лондон. Життя і творчість / Т. Денисова. – Київ : Дніпро, 1978. – 123 с.
35. Денисова Т. Ернест Гемінгвей. Життя і творчість / Т. Денисова. – Київ : Дніпро, 1972. – 164 с.
36. Деррида Ж. Письмо к японскому другу. / Ж. Деррида // Вопр. философии. – 1992. – № 4. – С. 53-57.
37. Деррида Ж. Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. / Ж. Деррида – М. : РИК «Культура», 1993. – 208 с.
38. Естетика : підручник / [Л. Т. Левчук та ін.] ; за ред. Л. Т. Левчук. – Київ : Вища школа, 2005. – 461 с.

39. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII–XX вв. – Киев – Одесса, 1985. – 148 с.
40. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. / Под ред. Г. К. Косикова – М. : Изд-во МГУ, 1987. – 512 с.
41. Зарубіжна література ХХ ст. / за ред. Ніколенко О. М., Хоменко Н. В., Конєвої Т. М. – Київ : Видавничий центр «Академія», 1998. – 320 с.
42. Засурский Я. Н. Американская литература XX века / Я. Н. Засурский. – М. : Московский университет, 1984. – 504 с.
43. Затонский Д. В. Реализм – это сомнение? / Д. В. Затонский – Киев : Наук. думка, 1992. – 278 с.
44. Зверев А. М. Дворец на острие иглы: Из худож. опыта ХХ в. / А. М. Зверев // Новий мир. – 1985. № 9. – С. 237-253.
45. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века : учебник / В. В. Ивашева. – М. : Высшая школа, 1984. – 488 с.
46. Ивашева В. В. Судьбы английских писателей: Диалоги вчера и сегодня / В. В. Ивашева. – М. : Советский писатель, 1989. – 448 с.
47. Ильин И. П. Английский постструктурализм и традиция социального историзма. / И. П. Ильин // Диапазон. – 1992. – № 2. – С. 32-38.
48. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. / И. П. Ильин – М. : Интрада, 1988. – 28 с.
49. Ильин И. П. Постструктурализм и диалог культур. / И. П. Ильин – М. : ИНИОН, 1989. – 60 с.
50. Ильин И. П. Проблема личности в литературе постмодернизма: Теоретические аспекты. / И. П. Ильин // Концепция человека в современной литературе, 1980-е годы. – М. : ИНИОН, 1990. – С. 47-70.
51. Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись, графика, литература, музыка / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Институт истории искусств Министерства культуры СССР ; [под редакцией А. Д. Чегодаева, В. Н. Прокофьева, И. Е. Даниловой – М. : Искусство, 1976. – 318 с.
52. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века. : Учебник для студ. филол. фак. ун-тов / под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд. – М. : Высш. шк., 1978. – 470 с.
53. История зарубежной литературы XIX века: В. 2 ч. – Ч.2 / Под ред. Н. П. Михальской. – М. : Просвещение, 1991. – 256 с.
54. История зарубежной литературы XX века, 1917-1945: Учебник для студ. пед. ин-тов. / Под ред. В. Н. Богословского и З. Т. Гражданской. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1990. – 429 с.
55. История зарубежной литературы, 1945-1980: Учебник для студ.-филол. / Под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд., перераб. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. – 413 с.

56. История итальянской литературы XIX –XX веков : учеб. пособие для студ. вузов / [И. П. Володина и др.] . – М. : Высш. шк., 1990 . – 286 с.
57. Історія зарубіжної літератури. XX століття : конспект лекцій : для студ. ф-ту «Референт-перекладач» / Нар. укр. акад., [каф. українознав. ; упоряд. І. О. Помазан].– Харків : Вид-во НУА, 2004. – 318 с.
58. Історія зарубіжної літератури XX ст. : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / за ред. В. І. Кузьменка. – Київ : Академія, 2012. – 431 с
59. Історія української літератури XIX століття : у 3-х кн. Кн. 2 : 40-ві - 60-ті роки XIX ст. / За ред. М. Т. Яценка. – Київ : Либідь, 1996. – 384 с.
60. Історія української літератури XIX ст. : в 3-х кн. Кн. 3 : 70 - 90-ті роки XIX ст. / За ред. М. Т. Яценка. – Київ : Либідь, 1997. – 432 с.
61. Історія української літератури XIX століття : у 3-х кн. Кн. 1 : Перші десятиріччя XIX ст. / За ред. М. Т. Яценка. – Київ : Либідь, 1995. – 368 с.
62. Історія української літератури XX століття : Навч. посібник : у 2 кн. Кн. 1. : 1910–1930-ті роки / за ред. В. Г.Дончика. – Київ : Либідь, 1993. – 784 с.
63. Как всегда – об авангарде: Антология франц. театр, авангарда. / Пер. с фр. – М. : Гитис, 1992. – 288 с.
64. Карельский А. В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы / А. В. Карельский. – М. : Советский писатель, 1990. – 400 с.
65. Кларк К. Сталинский миф о Великой семье / К. Кларк // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 72-96.
66. Ковбасенко Ю. І. Література постмодернізму: по той бік різних боків / Ю. І. Ковбасенко // Зарубіж. література в навчальних закладах. – 2002. – № 5. – С. 2-12.
67. Ковбасенко Ю. І. Архіпелаг «Павич», острів «Дамаскин» / Ю. І. Ковбасенко // Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літ-ри. – 2002. – № 4. – С. 80-126.
68. Кухар-Онишко О. С. Індивідуальний стиль письменника. Генезис. Структура. Типологія. / О. С. Кухар-Онишко – Київ : Вища школа, 1985. – 172 с.
69. Лавринович Л. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? / Лілія Лавринович // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 39–46.
70. Лакан Ж. Інстанція букви в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. / Ж. Лакан – М. : ИНИОН РАН, 1997. – 183 с.
71. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис [Пер. с французского и предисловие Автономовой Н.С.] – М. : Высш. шк., 1996. – 623 с.
72. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. – Київ, 2002.
73. Литературный энциклопедический словарь. / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
74. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

75. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
76. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
77. Малахов Д. Модернизм. Критический очерк. / Д. Малахов – М. : Изобразительное искусство, 1986. – 152 с.
78. Методичні матеріали до практичних занять з курсу «Історія зарубіжної літератури ХІХ та ХХ століть» : для студ. ф-ту «Референт-перекладач» / Нар. укр. акад., [каф. українознав. ; авт.-упоряд. І. О. Помазан]. – Х. : Вид-во НУА, 2003. – 28 с.
79. Михальская Н. П. Английский роман XX века : Учеб. пособие для филол. специальностей. / Н. П. Михальская, Г. З. Аникин. – М.: Высш. школа, 1982. – 192 с.
80. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: Навч. посіб. для студ. вузів. Ч.1. Українська література. / М. В. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – 154 с..
81. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. : Навч. посіб. для студ. вузів. Ч. 2. Зарубіжна література. / М. В. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – 181 с.
82. Моруа А. От Монтеня до Арагона : Литературные портреты / А. Моруа. [Пер. с франц., сост. и предисл. Ф. С. Наркир'єра, комментарий С. Н. Зенкина, редактор З. В. Федотова.] – М. : Радуга, 1983. – 678 с.
83. Наєнко М. К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. / М. К. Наєнко – Київ : Просвіта, 2005. – 660 с.
84. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму. / Д. Наливайко // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 46-52.
85. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – Киев : Мистецтво, 1981 – 288 с.
86. Неустроев В. П. Литература скандинавских стран : Учеб. пособие для филол. спец. вузов / В. П. Неустроев. – М. : Высш. шк., 1980. – 279 с.
87. Обломиевский Д. Д. Французский символизм. / Д. Д. Обломиевский – М. : Наука, 1973. – 303 с.
88. Павличко С. Теорія літератури. / С. Павличко – Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679 с.
89. Плавский З. Ж. Испанская литература XIX–XX веков / З. Ж. Плавский. – М. : Высш. шк. , 1982. – 245 с.
90. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. / Я. Поліщук – Івано-Франківськ : Лілея, 1998. – 293 с.
91. Руссова С. Постмодернізм у сучасній поезії, або Набоков – автор «трікстер» / С. Русова // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 17-24.
92. Рыклин М. К. Искусство как препятствие / М. К. Рыклин – М. : Ад Маргинем, 1997. – 223 с.
93. Рыклин М. К. Террорологиики. / М. К. Рыклин – Тарту : Моства, 1992.

– 223 с.

94. Савенець А. Літературна школа – один із «блукаючих» термінів / А. Савенець // Слово і час. – 2000. – № 4. – С. 44-51.

95. Соколов А. И. Теория стиля. / П. Ф. Соколов – М. : Искусство, 1968. – 224 с.

96. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. / Ф. де Соссюр ; [Пер. с фр. под ред. Хлодовича А. А.]. – М. : Прогресс, 1977. – 696 с.

97. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. / А. Ткаченко – Київ : Київський університет, 2003. – 448 с.

98. Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. / М. Фуко – М. : Касталь, 1996. – 448 с.

99. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. / М. Фуко – СПб. : А-сэд, 1994. – 406 с.

100. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». | У. Эко // Иностран. лит. – 1988. – № 10. – С. 193–230.

### **КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ УСПІШНОСТІ НАВЧАННЯ ШКАЛА ОЦІНЮВАННЯ ХГУ «НУА»**

За шкалою ECTS	Визначення за національною шкалою	За національною шкалою	За шкалою ХГУ «НУА»
А	ВІДМІННО – відмінне виконання лише з незначною кількістю помилок	5, відмінно	85 – 100
В	ДУЖЕ ДОБРЕ – вище середнього рівня з кількома помилками	4, добре	75 – 84
С	ДОБРЕ – загалом правильна робота з певною кількістю значних помилок		65 – 74
Д	ЗАДОВІЛЬНО – непогано, але зі значною кількістю недоліків	3, задовільно	57 – 64
Е	ДОСТАТНЬО – виконання задовольняє мінімальні критерії		50 – 56
FX	НЕЗАДОВІЛЬНО – потрібно попрацювати перед тим, як перескласти	2, незадовільно	25 – 49

F	НЕЗАДОВІЛЬНО – необхідна серйозна подальша робота, обов'язковий повторний курс		0 – 24
---	--	--	--------

**85–100 балів** ставиться, якщо студент ґрунтовно засвоїв теоретичний матеріал (допускаються окремі незначні неточності у визначеннях, формулюваннях) і вільно застосовує його на практиці при аналізі художнього тексту, описі окремого літературного періоду, потрактуванні творчості певного автора, при вмінні спілкуватися літературною українською мовою з незначними порушеннями культури мовлення.

**65–84 бали** ставиться при значних неточностях у викладі теоретичного матеріалу, але за наявності загального уявлення про предмет вивчення. При допущенні невправностей щодо аналізу поезики тексту, ідейно-тематичної структури твору, формулюванні мотивів, естетичних доміант тощо. Припускаються незначні стилістичні огріхи, логічні помилки.

**50–64 бали** ставиться, якщо студент частково володіє матеріалом, не завжди може застосувати отримані знання на практиці, не знайомий з переважною кількістю текстів, рекомендованих для прочитання. Не здатний здійснити аналіз поезики тексту в повному обсязі. Припускається помилок при побудові відповіді.

**25–49 балів** ставиться, якщо студент майже не володіє матеріалом, припускається мовних і стилістичних помилок при укладанні відповіді. Не знайомий зі змістом текстів. Не здатний аналізувати текст за рекомендованою схемою, плутається в дефініціях. Студенту необхідно попрацювати перед тим, як скласти залік повторно.

**01–24 бали** ставиться за відсутності загального уявлення про предмет вивчення. При використанні в мовленні значної кількості русизмів, суржикових елементів; при нерозумінні літературного тексту як об'єкта аналізу, відсутності загального уявлення про поезику художнього твору.



*Навчальне видання*

ПОМАЗАН Ігор Олександрович

## **ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ**

Підручник для студентів  
гуманітарних факультетів  
вищих навчальних закладів

В авторській редакції  
Комп'ютерний набір *І. О. Помазан*

Підписано до друку 04.04.16. Формат 60×84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура «Тайме».  
Ум. друк. арк. 15,54. Обл.-вид. арк. 16,55.  
Тираж 100 пр.

Видавництво  
Народної української академії  
Свідоцтво № 1153 від 16.12.2002.

Надруковано у видавництві Народної української академії

Україна, 61000, Харків, МСП, вул. Лермонтовська, 27.