

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Навчально-методичний посібник
для студентів спеціальностей 035 Філологія, 061 Журналістика

Електронний ресурс

Харків – 2024

Рецензенти:

Є. С. Чернокова – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;
О. С. Семенець – кандидат філологічних наук, завідувачка кафедри іноземної філології та перекладу Східноукраїнського національного університету імені В. Даля.

*Затверджено до розміщення в мережі Інтернет рішенням Науково-методичної ради
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
(протокол № 9 від 18 червня 2024 року)*

I-89 **Історія** світової літератури кінця XIX – початку XX століття : навчально-методичний посібник для студентів спеціальностей 035 Філологія, 061 Журналістика [Електронний ресурс] / уклад. Ю. А. Ващенко, І. Р. Мурадова. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2024. – (PDF 135 с.).

У навчально-методичному посібнику подано матеріали щодо специфіки історико-літературної доби кінця XIX – початку XX століття, типології літературно-художніх течій і художніх методів (натуралізм, імпресіонізм, символізм, естетизм, неоромантизм та ін.), які співвіднесено з творчістю найвидатніших письменників к. XIX – поч. XX століття. Розглянуто проблемно-тематичні, жанрові та поетикальні особливості літературних творів означеного періоду. Для студентів гуманітарних спеціальностей.

УДК 82.06(075.8)

© Харківський національний університет
імені В. Н. Каразіна, 2024
© Ващенко Ю. А., Мурадова І. Р., уклад.,
2024

Зміст

Вступ	3
Тема 1. Загальна характеристика літературного процесу в Західній Європі й США на межі XIX–XX століть. Філософські та естетичні засади декадансу і модернізму. Натуралізм, імпресіонізм, символізм, естетизм, неоромантизм. Авангардизм на початку XX ст. (кубізм, футуризм, експресіонізм).....	5
Тема 2. Загальна характеристика французької літератури к. XIX – поч. XX ст. Творчість Е. Золя (1802–1885) і французький натуралізм. Творчість Г. де Мопассана (1850–1893). Натуралізм та імпресіонізм у творчому методі письменника.....	17
Тема 3. Французький символізм. Творчість П. Верлена (1844–1896) і А. Рембо (1854–1891). Творчість Гійома Аполлінера (1880–1918) як сполучна ланка між декадансом (символізмом) і авангардом.....	35
Тема 4. Бельгійська література на межі століть. Символістська драма М. Метерлінка.....	49
Тема 5. Загальна характеристика німецької літератури к. XIX – поч. XX ст. Творчість Г. Манна (1871–1950) і Т. Манна (1875–1955) на межі століть.....	54
Тема 6. Австрійська література к. XIX – поч. XX ст. Творчість Р. М. Рільке (1875–1926).....	68
Тема 7. Норвезька література к. XIX – поч. XX ст. «Нова драма» межі століть і творчість Г. Ібсена (1828–1906). Імпресіонізм і неоромантизм у творчості К. Гамсуна.....	76
Тема 8. Загальна характеристика літератури Великої Британії на межі століть. Творчість Р. Кіплінга (1865–1936) у контексті неоромантизму. Англійський естетизм і творчість О. Уайльда (1854–1900). «Театр парадоксу» Б. Шоу (1856–1950) і «нова драма» межі століть.....	85
Тема 9. Загальна характеристика американської літератури к. XIX – поч. XX ст. Творчість Марка Твена (1835–1910) і Дж. Лондона (1876–1916).....	105
Теми та матеріали для самостійної роботи.....	113
Питання для підготовки до підсумкового контролю.....	122
Приклади тестових завдань.....	124
Рекомендована література.....	126
Словник понять і термінів.....	129

Вступ

Підготовка майбутніх професійних філологів (викладачів мови та літератури, літературних редакторів та лінгвістів) і журналістів неможлива без оволодіння студентами широким колом гуманітарних знань. Чільне місце в цьому процесі посідає систематичний курс «Історія світової літератури», важливою частиною якого є «Історія світової літератури кінця XIX – початку XX століття». Вивчення цієї навчальної дисципліни базується на знаннях із курсів «Історія світової літератури» попередніх епох, «Вступ до літературознавства», «Історія філософії».

«Історія світової літератури кінця XIX – початку XX століття» – навчальна дисципліна, предметом якої є літературний процес на межі XIX–XX століть. У цьому курсі вивчають специфіку історико-літературної доби, сутність літературно-художніх напрямків і художніх методів, сформованих на зламі століть, а також творчість письменників, у творах яких найповніше відбилися особливості цього літературного періоду. Література порубіжної епохи невіддільна від її історичного, філософського й мистецького контексту, тому її вивчення сприяє глибокому розумінню кризового стану суспільства і культури доби XIX–XX століть.

Належну увагу приділено письменникам, чия творчість пов'язана з журналістською діяльністю, а також митцям, які мають контактні зв'язки з Україною. Акцентовано риси типологічної єдності магістральних явищ західноєвропейської та української літератур к. XIX – поч. XX ст. Принагідно висвітлена тема українських перекладів поетичних та прозових творів письменників порубіжної епохи.

Метою курсу «Історія світової літератури к. XIX – поч. XX ст.» є формування знань про специфіку історико-літературного періоду, сутність літературно-художніх напрямків і художніх методів; проблемно-тематичні, жанрові та поетикальні особливості літературних творів означеної епохи, вироблення навичок аналізу художніх творів, у яких найповніше відбилися основні тенденції літературного процесу порубіжної епохи.

У результаті оволодіння цим курсом студент повинен *знати* найважливіші відомості про історико-культурну добу, основні літературні напрямки та течії; етапи життєвого й творчого шляху письменників; сюжет, характерні ознаки індивідуального стилю письменника, основні теоретичні поняття, визначені програмою, а також виробити *вміння* характеризувати концепцію, визначати проблематику та найважливіші особливості поетики художнього твору, порівнювати твори, що належать до різних національно-культурних традицій.

Метою курсу є формування фахових *компетентностей* бакалавра у процесі вивчення світової літератури:

— *пізнавальної*: поглиблення знань зі світової літератури; актуалізація та збагачення термінологічного апарату; ознайомлення з вершинними досягненнями зарубіжної культури;

— *практичної*: формування умінь і навичок літературознавчого аналізу; розвиток умінь щодо визначення національної своєрідності і загальнолюдської значущості творів світової літератури, зокрема в зіставленні з творами

української літератури та інших видів мистецтва; здобуття навичок порівняльного літературознавства; опанування нормативної літературної мови; оволодіння методикою обробки наукової інформації та її передачі; формування навичок самостійної літературознавчої роботи;

— *творчої*: розвиток усного і писемного мовлення, а також мислення (образного, асоціативного, абстрактного, логічного, критичного та ін.), формування творчих підходів у науковій діяльності, інтересу до світової літератури і потреби в читанні художніх творів; виховання естетичних смаків, високої читацької та загальної культури; реалізація потенційних можливостей творчої особистості;

— *соціальної*: залучення до найвищих досягнень світової культури і національних духовних цінностей через вивчення літератури; переймання кращого духовного досвіду і його втілення у власному житті; набуття навичок самостійно здобувати інформацію, поновлювати, коригувати та інтерпретувати в повсякденні; вироблення здатності сприймати або вислуховувати іншу точку зору, що йде від розмаїття художніх світів, естетичних систем і стилів світової літератури; виховання поваги до духовних скарбів людства; формування позитивних якостей емоційно-вольової сфери.

Упродовж викладання курсу застосовано методи лекції і самостійної роботи, що передбачає самостійне вивчення окремих тем і роботу студента на семінарському занятті. На семінарських заняттях використано метод евристичної бесіди. Результатом самостійного опрацювання матеріалу є письмова робота (реферат або анотування наукової літератури), під час якої реалізовані евристичний та дослідницький методи.

Форма перевірки знань студентів – аудиторний тестовий контроль. Поточні рейтингові тестові роботи передбачають перевірку засвоєння теоретичних знань і контроль самостійного читання студентами художніх текстів. Оцінювання відбувається за системою ECTS та п'ятибальною національною шкалою (Е–А). Наприкінці курсу передбачене тестування якості опанування рекомендованої художньої літератури. Для допуску до заліку або екзамену з курсу «Історія світової літератури» студент має набрати протягом семестру від 30 до 60 балів; за підсумкову роботу – від 20 до 40 балів (загалом – від 50 до 100 балів, що відповідає оцінкам Е–А).

Дисципліну «Історія світової літератури кінця XIX – початку XX століття» викладають на філологічному факультеті у VII семестрі студентам, які навчаються за освітньо-професійною програмою «Класичні мови і літератури та англійська мова» (денне відділення); у II семестрі (як частину інтегрального курсу «Історія світової літератури XIX–XX століть») – студентам, що навчаються за освітньо-професійною програмою «Журналістика» денної і заочної форм навчання; у VI семестрі (як частину інтегрального курсу «Історія світової літератури кінця XIX – XX століття») – студентам, які навчаються за освітньо-професійними програмами «Українська мова і література», «Мова і література (російська), літературне редагування і створення контенту» денної і заочної форм навчання; у IV семестрі на факультеті іноземних мов – як частину курсу «Історія світової літератури кінця XIX – XXI століття».

Завершується курс заліком або екзаменом.

Історія світової літератури кінця XIX – початку XX століття

Тема 1. Загальна характеристика літературного процесу в Західній Європі й США на межі XIX–XX століть. Філософські та естетичні засади декадансу й модернізму. Натуралізм, імпресіонізм, символізм, естетизм, неоромантизм. Авангардизм на початку XX ст. (кубізм, футуризм, експресіонізм).

Література рубежу XIX–XX століть щільно пов'язана з усіма перипетіями свого часу. Складністю та суперечливістю історичної доби, кризовим станом суспільства зумовлені своєрідність і розмаїття світового літературного процесу.

Наприкінці XIX ст. (із середини 60-х рр.) відбулося оформлення «декадансу» (фр. *decadence* від пізньолат. *decadentia* – букв. «занепад») як особливого стану суспільства і культури. Цей стан позначений настроями суспільної зневіри, відчаю, передчуттям глобальних катастроф. Людина відчувала безпрецедентний наступ технічного прогресу, невідворотність світової війни (про це свідчили численні «локальні» військові конфлікти й війни – франко-пруська (1870–1871), англо-бурська (1899–1902), російсько-японська (1904–1905), Марокканські кризи 1906 та 1911 рр., австро-угорська анексія Боснії 1908 р, що спричинила напруження між імперією Габсбургів і Росією, Балканські війни 1913 р.). Боротьба за переділ світу, неокolonіальні прагнення живилися ідеями соціального дарвінізму та «білого месіанства».

«Деградація і занепад» знаходили конкретно-історичне соціологічне пояснення і як процес деградації буржуазного ідеалу з просвітницького в підприємницький. На межі століть у прозі та драматургії розповсюдилася сатира, яка увічнила появу нового героя – «антигероя», безпринципного політикана, безсоромного дільця (твори А. Франса, Б. Шоу, Г. Манна та ін.). Образ «ярмарку на площі» (Р. Роллан), образ «форсайтизму» (Дж. Голсуорсі) – це підсумкові характеристики XIX століття, здійснені в традиції реалістичної типізації. Буржуа протистоять романтизовані образи митців – у «Жан-Кристофі» Р. Роллана, у «Будденброках» Т. Манна, у «Сазі про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, у п'єсах Г. Ібсена та Г. Гауптмана. Самі митці протиставили себе і «ярмарку на площі», і всьому суццюму, заповнюючи порожнечу світу, з якого «пішов Бог», своїм мистецтвом.

Внутрішню «незбалансованість» західної цивілізації ще наприкінці XIX ст. відчули представники філософії життя – філософського напрямку, який відкидав систематичний спосіб міркування як такий, що не відповідає життєвій реальності, і пропонував пояснювати явища за допомогою інтуїції та безпосереднього переживання. Класики нового способу філософування – А. Шопенгауер (1788–1860) та Ф. Ніцше (1844–1900), а також О. Шпенглер, В. Дільтей, Х. Ортега-і-Гассет, які являли собою «історичний» його варіант – філософію культури, – гостро відчували початок кризи європейської цивілізації. У їх особі європейська свідомість «повсталала» проти благодушності, що запанувала в християнському середовищі, і ціною «бунту» набула тієї гостроти і трагічності світовідчуття, які були давно втрачені.

Наприкінці XIX століття художній процес стає альтернативним. Абсолютному натуралістичному детермінізму, що перетворив особистість на додаток середовища, протистоїть абсолютна свобода духу, що повстав проти раціоналізму. «Померли всі боги» – ця заява Ф. Ніцше була найвідомішим свідоцтвом того історичного зсуву, який відбувався на зламі століть. Цей зсув був зумовлений кризою просвітницької оптимістичної ідеології, ідеї історичного прогресу, ідеї світу, базованого на розумі й моралі, на християнських істинах. «Смерть Бога» – це одночасно і процес «відкриття себе», однак «відкриття», супроводжуване «звільненням від моралі». Ф. Ніцше створив теорію елітарності, винятковості окремих особистостей, яких назвав «надлюдьми». Вони є носіями «волі до влади», стоять «по той бік добра і зла» і покликані керувати натовпом.

Філософська концепція А. Шопенгауера тлумачила світ як творіння вищої духовної сили, ірраціональної і невідворотної «світової волі». Один із її проявів – притаманна людині «воля до життя». Нейтралізувати «світову волю» можна лише шляхом пізнання за допомогою філософського споглядання. Мистецтво може допомогти пізнати абсурдний світ тільки шляхом інтуїтивного пізнання, через осяяння і прозріння.

Трагічний мотив, що лежав в основі філософії А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, розвинутий О. Шпенглером і Х. Ортегою-і-Гассетом та ін., плідно підживив мистецтво кінця XIX – початку XX ст. Виникаючи в XIX ст., філософія життя найбільший вплив має в першій чверті XX ст. Пізніше її значення зменшується, але низка її положень продовжує жити в екзистенціалізмі, персоналізмі, прагматизмі та інших філософських течіях.

Не менш вагомою стала й **інтуїтивістська** ірраціоналістична філософія А. Бергсона (1859–1941), згідно з якою розум, що керується зиском, може дати людині знання лише нижчого порядку, бо життя є ірраціональним, недоступним для розуму. Вищі знання здатна забезпечити лише інтуїція, осяяння, раптове прозріння. Тому мистецтво не є відображенням життя, а ірраціональним, неусвідомлюваним процесом творення дійсності, під час якого в людській свідомості поєднуються сучасність і минуле, що існує завдяки пам'яті та з її допомогою оживає у формі спогадів.

Ідеї А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона створювали філософське підґрунтя для різноманітних літературних явищ і художніх течій епохи зламу століть.

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

Великий вплив на розвиток літератури справила **психоаналітична** теорія віденського лікаря-психіатра **З. Фрейда (1856–1939)**. Він розглядав людину як поєднання трьох елементів: природного «я», раціоналістичного «я» та морального «я». Природне «я» – це носій плотських бажань та інстинктів, тобто

підсвідомість людини. Раціоналістичне «я» – розважлива, суха й фальшива свідомість, а моральне «я», яке З. Фройд називає ще «над-я», – це надсвідомість, яку суспільство нав'язує людині. Між усіма елементами особистості точиться боротьба, і людина є її жертвою. Придушення підсвідомих потягів надсвідомістю породжує різноманітні комплекси, тобто психози. Підсвідомість є джерелом енергії людини, саме її імпульси стимулюють усю її діяльність, зокрема художню творчість. З. Фройд виходить із того, що в людині закорінене зло, приховане тваринне начало, людина ніби перебуває на краю прірви, яка таїться в її душі. Тож добро мусить здолати зло в самій людині, в її душі.

На рубежі XIX–XX століть формувався й «новий стиль» в архітектурі, живописі, декоративному мистецтві. Цей стиль називали Сецесіон в Австрії (частково в Україні), Арнуво («нове мистецтво») – у Франції, Югендштіль («молоде мистецтво») – у Німеччині, модерн – у Росії та в Україні. Митці відкидали традицію XIX ст., в основному, соціально-побутовий реалізм. У новому стилі поєднані еклектизм (сполучення різних стилів), романтизм, чуттєвість і східна декоративність. Саме на цей час припадають вищі досягнення мистецтва театральної декорації та сценографії: писання декорацій, костюмів, оформлення спектаклів, театральних завіс, інтер'єрів. На зламі XIX і XX ст. відбулося безпрецедентне в історії культури злиття театру і живопису. Явище це було характерне для різних європейських мистецьких шкіл.

Розчарування в життєвій дійсності та художньому реалістичному способі її відтворення спричинило не тільки зацікавлення новітніми філософськими теоріями й формування «нового стилю» в мистецтві епохи модерну, а й появу нових художньо-літературних напрямків, які отримали назви **декадентських** і **авангардистських** («авангард» – від фр. *avant* — попереду, *garde* – сторожа, передовий загін) та **модерністських** (від фр. *moderne* – сучасний, найновіший). Цими термінами почали позначати якісно нові явища в літературному процесі, ті, що стояли на передових, авангардних позиціях та були пов'язані з кризою суспільної думки й культури, з новітніми художніми пошуками, звертанням у цих пошуках до містичного та ірраціонального. Всі ці явища часто об'єднують загальною назвою «модернізм» (у широкому значенні терміну).

Отже і **декаданс**, і **модернізм** як художні напрями є внутрішньо неоднорідним конгломератом художніх явищ, ґрунтованим на спільних світоглядних, філософських і художніх засадах.

Наприкінці XIX ст. виникають **декадентські (ранньомодерністські) течії** – **натуралізм, імпресіонізм, символізм, естетизм та неоромантизм**. Саме естетичний плюралізм – наявність численних течій, шкіл, угруповань – визначальна ознака культури межі століть. Термін **декаданс**, таким чином, використовують не тільки як характеристику певного умонастрою «присмеркового часу», а й на позначення групи художніх течій, шкіл й окремих діячів мистецтва (Ш. Бодлер, О. Вайлд, Ж. К. Гюїсманс, П. Верлен, А. Рембо та ін.), у творчості яких переважали песимістичні умонастрої, панували культ краси як вищої цінності, індивідуалізм та естетизм.

Термін декаданс не варто трактувати лише як «занепад», «занепадництво», швидше це певна світоглядна настанова, що спричиняє розпад, деструкцію цілісної картини світу, розпад єдності прекрасного, істинного і морального.

Декаданс важко ототожнити з тим чи іншим літературним напрямком, однак очевидні його ознаки наявні в символізмі, особливо французькому (з погляду його залежності від «Квітів Зла» Ш. Бодлера, а також від його принципу «відповідностей»).

Декаданс – це й «розпад», «розшарування» цілісних художніх концепцій, якими були, скажімо, романтизм і критичний реалізм. Важливою прикметою літературного процесу к. XIX – поч. XX ст. є його надзвичайна строкатість. Сумнів у художніх можливостях критичного реалізму, невідповідність між естетичним ідеалом, проголошуваним реалістами, і дійсністю, що ускладнилася й набула трагічного забарвлення, стимулює художній пошук і зумовлює появу в межах декадансу низки нових літературно-художніх явищ (натуралізму, імпресіонізму, естетизму, неоромантизму та ін.). Ці художні доктрини відкидають типізацію та узагальнення життєвого матеріалу, намагання дати універсальні рецепти на всі випадки життя, відкрити глибинні життєві істини. Натомість вони формують новий спосіб створення художнього образу, відмінний від традиційного, притаманного реалістичній естетиці. Він базується на виокремленні, абсолютизації, загостренні одного з компонентів традиційного образу. Відбувається перетворення «художнього засобу» на «метод» (приміром, натуралісти абсолютизують об'єктивне наповнення художнього образу, символісти – його символічний зміст і т. п.)

«Розпад цілісності» – це також одночасне формування в межах декадансу крайнощів у вигляді натуралізму і символізму. Натуралізм скеровував погляд на матеріальну поверхню буття, скуту біологічним детермінізмом. Натомість символісти долали натуралістичну одномірність за допомогою ідеї «відповідностей», шляхом прозріння інших, окрім видимого, світів, першооснови буття, його духовної субстанції. Загадка «світу першоїдей» розковувала уяву митця, вимагала «сугестивних» засобів її розкриття, уподібнення словесного мистецтва музичному, креслила шлях до синтезу мистецтв.

Натуралізм (від лат. *naturalis* – «природний») – літературний напрям і художній метод, який утвердився в Європі і США в 60–80-х рр. XIX ст. Філософською основою натуралізму став позитивізм. Позитивісти (Г. Спенсер, О. Конт) вважали, що наука повинна описувати явища (феномени), вона не здатна проникнути в їхню суть. Натуралісти обмежували роль літератури копіюванням дійсності. Натуралізм з'явився у Франції, теоретиком напрямку був Е. Золя. Він писав, що не хоче, як О. де Бальзак, розв'язувати питання, яким повинен бути устрій людського життя, бути політиком, філософом, моралістом. Картини, які він малює, – «простий аналіз шматка дійсності, такої, якою вона є». Натуралісти намагалися зробити свої твори «клінічно точними документами» дійсності, її фотографією. Відбір фактів, типізацію, присутність вигадки, суб'єктивізм вони рішуче відкидали. Натуралісти закликали не уникати змалювання неприємних деталей навколишнього світу, залюбки показували життя соціального дна, відтворювали хворобливу психіку людини, її сексуальні звички. Літературні попередники натуралізму – письменники «реалістичної школи» 1850-х років (Ж. Шанфлері та Л. Е. Дюранті, які прагнули об'єктивно змалювати дійсність, показати естетичні можливості

«низьких» тем; а також брати Е. і Ж. Гонкур, які створювали романи в дусі «клінічного дослідження»).

Утім як метод натуралізм оформився у творчості Е. Золя. Письменник розробив теорію натуралістичного роману і театру (зб. «Експериментальний роман», «Романісти-натуралісти»). Натуралізм, полишивши соціально-психологічні узагальнення і реалістичну типізацію, звернувся до точного, фактографічного, заземлено деталістичного зображення життя; намагався пояснити соціальну нерівність біологічною спадковістю, до якої дотична ідея невідворотного фатуму, визначеної кожному долі. Натуралісти враховували й фактори середовища – насамперед побутового, професійного, природного (на відміну від «соціальних обставин» у критичному реалізмі).

Е. Золя створив школу письменників-натуралістів, до якої увійшли представники так званої меданської групи (Г. де Мопассан, Ж. К. Гюїсманс, А. Сеар, П. Алексіс), а також Е. Гонкур і А. Доде. Наприкінці 80-х років XIX ст. «натуралістична школа» розпалася через естетичні суперечки. Натуралізм справив вплив на творчість К. Лемоньє (Бельгія), А. Гольца і Г. Гауптмана (Німеччина), Дж. Еліот, Дж. Гіссінга (Англія), Ф. Норріса, С. Крейна, Г. Гарленда (США). Натуралістичні тенденції сполучалися з реалістичними у творчості італійських веристів (італ. *verato*, від *vero* – правдивий) – Дж. Вергі та ін. Риси натуралізму проявлені й у творах Г. Ібсена, К. Гамсуна, А. Стріндберга.

Імпресіонізм (від фр. *impression* – «враження») бере свій початок у другій половині XIX ст. і розквітає у XX ст. Він виник як реакція на «салонне» мистецтво та натуралізм спершу в живописі (Е. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега та ін.), звідки поширився на інші мистецтва (О. Роден у скульптурі, М. Равель, К. Дебюссі, І. Стравінський – у музиці) і літературу. Тут основоположниками імпресіонізму стали брати Ж. та Е. Гонкури та П. Верлен. Виразні прояви імпресіонізму є у творчості Г. де Мопассана і М. Пруста, К. Гамсуна. До імпресіоністів належать Г. фон Гофмансталь, Ю. Тувім.

Протестуючи проти надмірної залежності від реального життя, проти копіювання дійсності, імпресіоністи описували власні враження від побаченого – зорові й чуттєві, мінливі, як і самий світ; змальовували відтінки вражень і барв. Їхні уявлення та асоціації часто були фантастичними й завжди суб'єктивними. Художній твір імпресіоніста – це не об'єктивна картина світу, а система складних суб'єктивних вражень від нього, яскраво забарвлена творчою індивідуальністю митця: «пейзаж душі», ліричний щоденник без сюжету і без героя, серія статичних картин при динаміці почуття, що їх сприймає. Особливо вразливі імпресіоністи до чуттєвої краси світу; вони чудово відтворювали природу, її красу, розмаїтість і мінливість життя, єдність природи з людською душею.

Головні ознаки імпресіонізму в живописі: ефект плерності (франц. *plein air* – відкрите повітря), акцентування «перехідних» станів природи, фіксація вражень і відчуттів, збагачення палітри відтінками барв, komponування картини за принципом моментального знімку. Літературному імпресіонізму властиві фрагментарність оповіді, виняткова увага до деталей, найтонших нюансів характеру або явища; імпресіоністична мальовничість у передачі кольорів; прагнення зобразити стан невизначеності, недосказаності.

Імпресіонізм демонструє хитку рівновагу суб'єктивно-об'єктивного, постійно порушувану в конкретній мистецькій практиці. З одного боку, імпресіонізм живить свої враження саме об'єктивною реальністю, з другого – цю реальність він суб'єктивізує, збагачує почуттям, асоціаціями, пам'яттю. Якщо ця «ненадійна» рівновага порушена в бік об'єктивного, імпресіонізм взаємодіє з реалізмом (Г. де Мопассан) і натуралізмом (Е. Золя), якщо в бік суб'єктивного – переплітається з символізмом (П. Верлен), естетизмом (О. Вайлд), неоромантизмом (К. Гамсун).

Найвизначнішою серед декадентських течій к. XIX – поч. XX ст. був **символізм**. Художня практика символізму склалася раніше, ніж відбулася його світоглядно-естетична рефлексія. На початку 70-х рр. А. Рембо викладає програму «ясновидіння»; у 1882 році П. Верлен друкує програмний вірш «Поетичне мистецтво» і серію нарисів «Прокляті поети»; 1886 р. Ж. Мореас, творець терміну «символізм», публікує «Маніфест символізму».

Основою символістської концепції мистецтва слугувало вчення Платона про «світ ідей» і «світ речей», перший з яких, на думку давньогрецького філософа, є істинним, вічним, незалежним від простору і часу, а другий, матеріальний, являє собою лише віддзеркалення першого. На символістську естетику також вплинули А. Шопенгауер, Е. Гартман, Ф. Ніцше, А. Бергсон. Об'єктивно символізм був запереченням позитивізму і його художнього заломлення – натуралізму.

Задачу мистецтва символісти вбачають в осягненні «світу ідей». Символ митці використовують як засіб вираження незбагненої суті життєвих явищ і потаємних або навіть містичних особистих уявлень, творчих прозрінь, ірраціональних осяянь. Образи-символи відтворюють таємничу та ірраціональну суть людської душі та її життя, величний поступ невідвортної долі, зображають потойбічне життя, метафізичний світ «інобуття». Символ є полісемічним, містить у собі нашарування смислів, які не підлягають однозначному трактуванню. Образно-символічне осягнення «невидимого» можливе, на думку символістів, лише за посередництва інтуїції, шляхом сугестії (франц. *suggérer* – навіювати, підказувати, від лат. *suggestio* – навіювання). Сугестивність є обов'язковою складовою символістського вірша, який, подібно до музичного твору, навіює певний настрій, але жодним чином не називає і не аналізує явище.

Для символістів поезія, як і музика, була найвищою формою пізнання таємниць – пошуком і відкриттям «інобуття». Символ породжував численні асоціації, захоплював багатозначністю, глибинним прихованим змістом, який важко або навіть неможливо було зрозуміти. Символісти надавали великого значення внутрішньому звучанню, мелодиці й ритму слів, милозвучності та мелодійності мови, емоційному збудженню, яке огортає читача завдяки ритміці та мелодиці вірша. Символістам зобов'язаний своїм розвитком на рубежі століть «вільний вірш», або «верлібр» (франц. *vers libre*). «Завоювавши» Францію завдяки творчості П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, символізм швидко поширився в усій Європі. У різних її країнах символізм представляли: Г. д'Аннунціо (Італія), Р. М. Рільке та Г. фон Гофмансталь (Австрія), С. Георге (Німеччина), О. Вайлд (Англія), Е. Вергарн і М. Метерлінк (Бельгія), Г. Ібсен (Норвегія), С. Пшибишевський (Польща).

На шляху синтезу мистецтв символізм зрощувався з імпресіонізмом та естетизмом. Сугестивний вплив, навіювання абстрактної символічної ідеї були недосяжними поза чуттєвою формою, поза тими безпосередніми враженнями й емоціями, які втілював імпресіонізм. *«Бачити, відчувати, виражати»* – це імпресіоністичне завдання дозволяло віднайти новітні можливості відкриття зовнішнього світу: безкінечної вібрації кольорів, складного поєднання нюансів, світлової палітри вічно змінюваної природи, «потoku свідомості», що відкривав, «заголював» емоційне, інтуїтивне, позасвідоме. Імпресіонізм «приземлював» символістську ідею, перекладав її абстрактну мову мовою природи.

Саме з імпресіоністичного принципу «все у враженні» виходять і важливі тези **естетизму** (про це свідчать романи Ж. К. Гюїсманса *«Навиворіт»* (1884) і О. Вайлда *«Портрет Доріана Грея»* (1891)). Їх герої-гедоністи творять новий світ за законами нової краси, яка «вища за мораль», – і відповідно, їм «усе дозволено». «Квіти Зла» дозріли, і заради свіжого, оригінального враження естети Ж. К. Гюїсманса й О. Вайлда здатні на все, навіть на вбивство. **Естетизм** сформувався у 80–90 рр. XIX ст. в Англії. Його передумови вбачають у діяльності поетичного угруповання «Парнас» (Т. де Банвіль, Т. Готьє, Ш. Леконт де Ліль та ін.), у поезії англійських романтиків та мистецтві художників-«*прерафаелітів*» (Д. Е. Міллес, Д. Г. Россетті, В. Г. Гант та ін.), яке жилося ідеями Дж. Рескіна та В. Пейтера. Їхні погляди поділяв О. Вайлд, якому принципи В. Пейтера були особливо близькі. О. Вайлд не тільки відкинув реалістичний підхід до зображення дійсності, а й постулював примат мистецтва над життям. Естетизм породив культ витонченої краси. Творці естетизму вірили, що реалізм приречений на цілковитий крах, що соціальні проблеми зовсім не стосуються справжнього мистецтва, і висували гасла на кшталт «мистецтво заради мистецтва», «краса заради самої краси».

Неоромантизм – новітні естетичні тенденції, що виникли в літературі європейських країн на рубежі XIX–XX століть як реакція, з одного боку, на приземленість, грубість і фотографічність натуралізму, а з другого – на граничний песимізм і суб'єктивізм ідеалістичних шкіл (символізм, естетизм). Ці тенденції охопили безліч ідейних і стильових явищ, активно взаємодіючи як із реалістичним напрямом, так і ранньомодерністськими течіями. Неоромантизм втілений у прозі К. Гамсуна, творах Р. Л. Стівенсона, А. Конан-Дойла, Дж. Конрада, Р. Кіплінга, С. Пшибишевського, Г. д'Аннунціо.

Неоромантизм намагався відірватись від похмурої та сповненої незгод дійсності, утекти у світ мрій та ідеалів. Письменники зображують екзотичні краї, шляхетних, прекрасних душею і вчинками героїв, які невтомно змагаються зі злом. Відмовившись, так само як і натуралісти, від соціально-психологічних узагальнень, неоромантики звернулись до зображення унікального, героїчного та екзотично-романтичного. У декадентську епоху неоромантизм постає як вияв пошуку підвищеної експресивності й трагічного виміру лірики (Р. М. Рільке), утілення ідеї творчої активності гармонійно розвиненої особистості. Неоромантизму властива пантеїстична концепція людини-творця, акцентування індивідуально-вольових чинників, бачення творчості як розкриття духовного потенціалу особистості й гармонізації ідеалу та дійсності. Неоромантизм, виникаючи на рубежі століть, у своєму розвитку

набуває різноманітних відтінків залежно від періоду, мети та прагнень творчого самовираження митців слова.

Реалізм також не відмежовується від естетичних пошуків порубіжної епохи. Він прагне – часто у взаємодії з іншими художніми методами – до аналітичності, стереоскопічності погляду на реальність, до її адекватного художнього вираження. Значно збагачена жанрово-стильова палітра реалізму, розширене проблемно-тематичне коло його творів. Тоді як в реалістичних творах XIX століття домінувало соціально-побутове начало, на рубежі століть його замінює філософсько-інтелектуальна, духовно-особистісна проблематика. Поетика життєподібності поступається місцем іншим структуротворчим тенденціям, суттєву роль починає відігравати умовність (А. Франс, Б. Шоу, Г. Веллс та ін.). Конкретно-емпіричне зображення дійсності поєднується з узагальнено-символічним, «параболічним». У психологізації мистецтва слова, наявній у ранній прозі К. Гамсуна, новелах Т. Манна, драмах Г. Ібсена й А. Стріндберга, виразно окреслена перспектива літератури найновішого часу.

Значне місце в прозі другої половини XIX – поч. XX ст. посідають масштабні, монументальні твори («Ругон-Маккари» Е. Золя, «Будденброки» Т. Манна, «Жан-Крістоф» Р. Роллана, «Сучасна історія» А. Франса, «Сага про Форсайтів» і «Сучасна комедія» Дж. Голсуорсі.). Ознакою часу стає різноманіття жанрових форм: соціально-психологічний роман (Т. Манн, Г. де Мопассан, Р. Роллан), історичний (А. Франс), соціально-політичний (Дж. Лондон, Т. Драйзер), соціально-фантастичний (Г. Веллс), соціально-утопічний (А. Франс, Г. Веллс), сатиричний (Г. Манн). Істотні ідейні та художні зрушення відбуваються у царині драматургії («нова драма» рубежу століть).

Авангардизм на початку XX ст. На початку XX ст. до вже означених «декадентських» художніх явищ додаються **власне «модерністські» – експресіонізм, футуризм, кубізм.**

Експресіонізм (від фр. *expression* – «виразність, вираження») авангардистський напрям у мистецтві й літературі, що розвивався переважно в німецькомовних країнах у період від 1905 до 1925 р. і став значним внеском у розвиток світової літератури. Експресіонізм виник як своєрідна відповідь на гостру соціоісторичну кризу, що призвела до Першої світової війни, революцій та падіння імперій на початку XX ст. Попередники експресіонізму з'являються в малярстві (В. Ван-Гог, П. Гоген, П. Сезанн та ін.) і в музиці (Р. Штраус). Представниками експресіонізму в поезії були Г. Гайм, Ф. Верфель, Г. Тракль, Г. Бенн та ін.; у драмі – В. Газенклевер, Г. Кайзер, Л. Рубінер та ін.; в образотворчому мистецтві – Е. Мунк, О. Кокошка, Е. Гекель, П. Клеє, Е. Нольде та ін.; у музиці – І. Стравінський, Б. Барток, А. Шенберг; у кінематографі – Р. Вінс, Ф. Ланг, Ф. Мурнау та ін.

Творчість експресіоністів була тісно пов'язана з реальністю – саме вона їх сформувала і глибоко хвилювала. Вони засуджували потворні явища життя, жорстокість світу, протестували проти війни і кровопролиття. Експресіоністи уявляли світ як хаос, сповнений зла і потворності, в якому панують незбагненні сили, – непізнанні, руйнівні, таємничі, і від них немає порятунку. Провідні емоції експресіоністської лірики – настрої жаху та відчаю, очікування катастрофи, пошук духовних і моральних засад буття.

Єдино справжнім експресіоністи вважали внутрішній світ людини і митця, їх почуття і думки. Саме він має перебувати в центрі уваги письменника.

В експресіонізмі відбувається перехід від зовнішньої споглядальності до заглиблення у внутрішні, душевні й духовні процеси. Зосереджуючись на внутрішній сутності предметів і явищ, експресіоністи не довіряють зв'язку між зовнішнім і внутрішнім. Часто для того, щоб довести, що поряд із «зовнішнім» є «внутрішнє» існування, експресіоністи спотворюють, деформують звичний вигляд предметів і явищ. Тому деформація стає одним із найяскравіших експресіоністських прийомів (художньо-концептуальний сенс цього принципу – недовіра до реальності). Відтворення «сутності» відбувається виразно, яскраво, з використанням грандіозних образів – умовних, з порушеними пропорціями, надмірно напружених, з максимально чіткими інтонаціями, із застосуванням парадоксального гротеску та у фантастичному ракурсі.

Експресіоніст Й. Бехер вважав найхарактернішим для експресіонізму поетичним образом «напружений, відкритий в екстазі рот». Картину Е. Мунка «Крик» часто називають «емоційним камертоном» експресіонізму. (В абстрактно-урбаністичному просторі зображено обличчя людини з розкритим в несамовитому крику ротом. Провалля величезного рота є композиційним центром картини. Художник не зображує жодної реальної небезпеки, що загрожує цій людині. Однак звук жахливого крику ніби розповсюджується довкола, наповнює простір. Та світ лишається глухим: він не помічає несамовитого крику, він байдужий до людського болю, бо є ворожим до людини незалежно від її якостей. Єдиним зв'язком людини зі світом лишається жах, спричинений його дисгармонійністю й недосконалістю).

Експресіоністській поезії притаманні загострена емоційність, гротескність образів, «вибухове» слово, плакатність письма, узагальненість і суб'єктивність оцінок реальності.

Кубізм – авангардистська течія в образотворчому мистецтві початку ХХ століття, яка передувала абстрактному мистецтву. Його засновники, Ж. Брак і П. Пікассо захоплювалися роботами П. Сезанна, їх надихала його спроба створити об'ємну структуру на поверхні полотна. Кубізм мав бути мистецтвом, котре відтворює світ не таким, яким його бачить митець, а таким, яким він його мислить. Шляхом розкладання всіх предметів і форм на прості геометричні фігури – куби (звідси й назва), квадрати, прямокутники, лінії, циліндри, кола тощо – та їх перекомбінування відповідно до задуму митця кубісти сподівалися прийти до створення інтелектуального й аналітичного живопису, здатного розкривати структуру речей і їхню внутрішню сутність, виражати «константи буття», підніматися до рівня вимог сучасності, входити в неї і сприяти її перебудові.

У літературній царині французькі кубісти (Г. Аполлінер, П. Реверді) були щільно пов'язані з малярами-кубістами, які намагалися епатувати, вразити обивателів різкістю фарб і незвичністю змісту. Проголосивши культ форми, письменники-кубісти відсунули зміст на задній план, звели його до форми. Вони спантеличували обивателя не тільки «мовою, якої ще ніхто не чув», а й відходом від милозвучності в бік какофонії, дисонансів, нагромадженням важких для вимови приголосних, відмовою від пунктуації.

Футуризм (від лат. *futurum* – «майбутнє») виник 1909 р. в Італії, коли італійський поет Ф. Т. Марінетті надрукував «Перший маніфест футуризму». За рік з'явилися футуристичні маніфести італійських художників (У. Боччоні, Л. Руссоло, Дж. Северіні) і музикантів (Б. Прателла та ін.). У 1910 р. Ф. Т. Марінетті створює роман (до речі, єдиний футуристичний роман) «Мафарка-футурист», відомий як відображення політичної програми італійського футуризму. У 1912 р. виходить антологія «Поети-футуристи», яку відкриває «Технічний маніфест футуристичної літератури», де Ф. Т. Марінетті теоретично обґрунтовує формальні новації митців-футуристів. Саме маніфести «як жанр, що вміщує програму глобальної переробки Всесвіту», а також створення «всебічного типу поведінки», є найбільш адекватним вираженням італійського футуризму в галузі словесної творчості. Футуристична естетика, регламентована в маніфестах, базується на антитрадиційності. Футуризм відмовляється від художньої спадщини («Ми вщент рознесемо всі музеї, бібліотеки»), протиставляє старій культурі нову антикультуру («Стара література оспівувала лінощі думки, захоплення й бездіяльність. А ми оспівуємо зухвалий натиск, лихоманковий деліріум, стройовий крок, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій»). Якщо експресіоністи з жахом сприймають світ нової технічної цивілізації, то футуристи, навпаки, вважають, що «наш чудовий світ став ще більш чудовим – тепер у ньому є швидкість», а з красою реву гоночного автомобіля «не зрівняється ніяка Ніка Самофракійська». Крім цього, італійські авангардисти оспівують війну як «найліпшу гігієну світу». «Хай живе війна, – проголошує Ф. Т. Марінетті в „Першому маніфесті футуризму“, – лише вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, руйнівна сила анархізму, високі Ідеали знищення всього і вся!».

Італійські футуристи намагаються оновити мистецтво, літературні форми. Вони проголошують примат форми над змістом, вимагають повного «звільнення літератури від власного „я“ автора, тобто від психології» («Технічний маніфест»). Футуризм вважає за необхідне цілковите знищення синтаксису й пунктуації, відміну прикметників і прислівників, вживання дієслова лише в неозначеній формі. Футуристи, спираючись на інтуїцію, а не на розум, намагаються звільнити людину «від думки про смерть», що є «кінцевою метою розумової логіки». Італійські авангардисти – за образну насиченість твору: «Тільки дуже образна мова здатна охопити всю багатоманітність життя та його напружений ритм». Рух життя треба відтворювати за посередництва «ланцюга асоціацій». Література ж, на думку Марінетті, має «влитися в життя і стати невід'ємною його частиною». Ф. Т. Марінетті та його соратники прагнуть також до синтезу різних мистецтв (насамперед літератури і живопису). Вони вдаються до звуконаслідування, шукають нові засоби виразності (як звукові, так і графічні), мріють створити книгу, яка б навіть своєю зовнішньою формою могла впливати на людину.

Поширюючись Європою, футуризм взаємодіє з кубізмом у Франції (кубофутуризм Г. Аполлінера, М. Жакоба, П. Рікарду), побутує під назвою авангардизму в Польщі (Ю. Пшибось та ін.). Український футуризм, започаткований М. Семенком, отримав згодом назву «панфутуризм».

Футуристи проголошували, що вони створюють мистецтво майбутнього, суголосне ритмам нової епохи «хмарочосно-машинно-автомобільної» культури,

і закликали відкинути традиції старої культури, яку зневажали. Футуристи співали гімни технічному прогресу, місту, машинам, моторам, пропелерам, «механічній» красі, наголошували на необхідності створення нової людини, гідної своєї доби техніки, людини нового складу душі. Загальною основою футуристичного руху в Росії було передчуття краху старого світу й передчуття майбутнього «світового перевороту», настанова на розрив із культурно-літературною традицією, розробка нових принципів поетичної мови (відмова від знаків пунктуації, опрацювання нових ритмів та типів рим, словотворчі експерименти, створення зразків віршованої графіки тощо).

Під час і після Першої світової війни, тобто вже в літературі XX століття, цю *авангардно-модерністську лінію* в мистецтві продовжать *дадаїзм, сюрреалізм, роман «потоку свідомості»*; згодом (к. 30-их – 50-ті рр.) – *література екзистенціалізму* (роман і драма), *алітература* («неоавангард»), до якої належать «театр абсурду» («антитеатр») та «новий роман» («антироман»), *pop-art*.

Усвідомлюючи цілісність художніх процесів межі XIX–XX століть, базовану на спільних світоглядних позиціях (криза християнської і просвітницької ідеї), філософських засадах (суб'єктивний ідеалізм), способах формування художнього образу (деструкція), варто, однак, зауважити й принципові розбіжності між декадентською та модерністською (у вузькому розумінні терміну) ідейно-художніми парадигмами. Важливо розуміти, що представники течій, умовно об'єднаних визначенням «декадентські» (натуралізм, імпресіонізм, символізм, естетизм, неоромантизм), у пошуку нових виражальних засобів ніби «озираються назад», спираються на естетичну традицію минулого. Вони вибудовують нове на основі синтезу попередніх культурних досягнень, зберігають орієнтацію на «ідеал», «прекрасне» (традиція «чистого мистецтва» поетів-«парнасців» у символістів, культ краси в О. Вайлда), хоча вже з боєм констатують трагічний розлад між ідеалом і дійсністю, мистецтвом і життям (П. Верлен, А. Рембо), а іноді навіть рішуче заперечують «літературне» уявлення про ідеал і прекрасне («Венера Анадіомена» А. Рембо). Представники «декадентських» течій відкидають орієнтацію на моральні критерії, на шляху естетизації дійсності роблять ці критерії «нерелевантними», однак абсолютизують естетичне («Немає книг моральних чи аморальних, є книги добре написані, або ж написані погано», – стверджує О. Вайлд).

Суттєва відмінність авангардистських і модерністських течій від «декадентських» полягає в тому, що вони роблять «наступний крок» – відмовляються не тільки від шкали моральних цінностей, а й від естетичних критеріїв («Настав час відмовитися від цього абсурдного поділу на прекрасне і потворне, правдиве і неправдиве», – так формулює цю думку теоретик сюрреалізму А. Бретон). Такий підхід породжує процеси естетизації потворного, заперечує традиційне уявлення про ідеал і прекрасне як художню мету. Однак парадокс модерністського мистецтва в тому й полягає, що, виходячи із суперечливих теоретичних тез, митці-модерністи створюють значущі художні феномени, здатні у формі деструктивних, «розірваних» художніх образів утілити деструкцію і хаос сучасного світу, трагедію відчуженої особистості.

Протестуючи проти застарілих ідей і форм, представники авангардно-модерністського мистецтва шукали докорінно нові шляхи й формальні засоби художнього відображення дійсності, прагнули кардинального оновлення літератури. З цього погляду модернізм став справжньою художньою революцією і може пишатися такими епохальними знахідками в літературі, як внутрішній монолог та зображення людської психіки у формі «потoku свідомості», відкриттям далеких асоціацій і «приголомшливої» сюрреалістичної метафори, теорії багатоголосся, універсалізації конкретного художнього засобу і перетворення його на загальний естетичний принцип, збагачення художньої творчості через відкриття прихованого змісту життєвих явищ, прозрінням ірреального та непізнаного.

Модернізм – це й соціальне бунтарство, а не тільки революція в царині художньої форми, бо спонукає до виступу проти жорстокості соціальної дійсності та абсурдності світу, проти гноблення людини, обстоюючи її право бути вільною особистістю (найяскравіше це відбилося в **авангардистських** школах на кшталт *експресіонізму, кубізму, футуризму, дадаїзму, сюрреалізму*).

Це мистецтво є формою заперечення, протесту, стихійної революційності, руйнування банальної офіційної культури. Авангардисти пародіюють усталені мистецькі цінності, традиційні художні засоби, руйнують межі між мистецтвом для еліти і масовою культурою. Вони прагнуть до підвищеної активності художньої форми з метою найбільш ефективного втілення ідейного змісту мистецтва. На початку XX ст. авангард постулює ситуацію «банкрутства» традиційних систем цінностей, неспроможність «здорового глузду», піддає нищівній критиці такі феномени, як закон, порядок, поступовий рух історії та ідеали, що не витримали перевірки часом.

Модернізм заперечує грубий матеріалізм, духовне звиродніння та вбогість, самовдоволену ситість. Однак, протестуючи проти реалізму, модернізм на практиці не відкидає цілком його досягнень, а навіть використовує їх, розвиває та збагачує у своїх пошуках нових шляхів у мистецтві (це стосується насамперед форм **«високого модернізму»** – роману «потoku свідомості», екзистенціального роману і драми та ін.).

Із другого боку, модерністські та авангардистські течії збагатили й урізноманітнили літературний процес, залишивши світовій літературі чимало шедеврів художньої творчості. Вони помітно вплинули й на письменників, які не відмовились від художніх принципів реалізму: виникають складні переплетіння реалізму, символізму, неоромантизму і «потoku свідомості». Реалісти у своїх творах використовують ідеї З. Фрейда, ведуть формалістичні шукання в царині художньої форми, широко застосовують «потік свідомості», внутрішній монолог, поєднують в одному творі різні часові шари.

Літературний процес к. XIX – поч. XX ст. збагачено не лише художніми напрямками, а й жанрами. Передусім урізноманітнено роман: поряд із соціальним побутують науково-фантастичний, соціально-утопічний, а також історичні, соціально-психологічні, філософські, політичні, біографічні романи, романи-памфлети, романи-епопеї. Набуває різновидів драма, популярною стає психологічна новела, жанрово збагачується лірика.

Запитання та завдання 1. Розкажіть про характер та особливості розвитку літератури на рубежі століть. Чому кінець XIX – початок XX ст. називають «присмерковою добою»? 2. Як ви розумієте явище декадансу? Назвіть його найвидатніших представників у літературі. 3. Які художні течії формувалися наприкінці XIX та на початку XX століття в межах декадансу? 4. Назвіть авангардистські (модерністські) течії, які виникли в хронологічних рамах «рубежу століть».

Тема 2. Загальна характеристика французької літератури к. XIX – поч. XX ст. Творчість Е. Золя (1840–1902) і французький натуралізм. Творчість Г. де Мопассана (1850–1893). Натуралізм та імпресіонізм у творчому методі письменника.

Майже півстолітній період від франко-пруської війни до Першої світової війни – чітко окреслена епоха в історії Франції, насичена доленосними для країни подіями. Точка відліку – 1870 рік – поразка Франції у війні з Пруссією й падіння Другої імперії. Далі йшли криваві події в столиці, проголошення й загибель Паризької комуни (березень-травень 1871 р.). На зміну Другій імперії прийшла Третя республіка (1870–1940 рр.) і перші десятиліття її існування були затьмарені корупцією і цинізмом політиків, торжеством буржуазних і міщанських настроїв.

Ці події знайшли відгук у творчості Е. Золя, А. Франса, Г. де Мопассана, А. Доде та ін. Наприкінці XIX ст., у 1889 країна широко відзначала сторіччя Великої французької революції, уроки якої активно обговорювали й літератори (роман «Боги жадають» А. Франса, «драми революції» Р. Роллана). У цей час Франція активно вела колоніальні війни в Північній Африці. Конфронтація консервативно-націоналістичних і демократичних сил вийшла на поверхню під час справи Дрейфуса, яка сколихнула Францію і розколола країну на два табори; активну участь у цій справі взяли Е. Золя та А. Франс. Важким потрясінням для суспільства стала Перша світова війна.

Літературні явища у Франції цієї доби відзначені художнім різноманіттям та естетичним новаторством. Твори Е. Золя, А. Франса, Г. де Мопассана, Р. Роллана, братів Е. і Ж. Гонкурів, П. Верлена й А. Рембо отримують міжнародний резонанс. Плідний і сміливий художньо-естетичний пошук французьких письменників, розвиток нових художніх течій і шкіл (натуралізм, імпресіонізм, символізм та ін.), які знаходили тут живильний ґрунт, істотно вплинули на інші національні літератури.

Брати **Едмон (1822–1896) і Жюль (1830–1870) Гонкури** відіграли видатну роль в історії французького роману, а також займались журналістикою, публікували історичні й мистецькознавчі праці. У програмній передмові до свого найкращого роману «Жерміні Ласерте» (1865) брати Гонкури декларують концепцію сучасного роману (вони спираються на тезу О. Бальзака про роман як «історію сучасних звичаїв» і пропонують «клінічний аналіз» життєвих явищ; їх роман, «суворий і чистий», має право на зображення життя «нижчих класів», бо в народа, що перебуває під «літературною заборорою», «є і душа, і серце»). Цей твір – один із перших художніх маніфестів натуралізму: Гонкури не тільки досліджують соціально-психологічні аспекти, а й показують роль

фізіологічного чинника в характері та вчинках героїні роману. «Бачити, відчувати, виражати», – так сформулювали ці письменники своє мистецьке кредо. Усе життя брати Гонкури вели «Щоденник», який став унікальним літописом культурного та суспільного життя Франції. З 1857 по 1896 рік вийшло дев'ять його томів.

1877 року після публікації роману Е. Золя «Пастка» навколо письменника почали групуватися молоді літератори (Г. де Мопассан, А. Сеар, Л. Еннік, П. Алексіс і Ж.-К. Гюїсманс). Вони часто навідували Е Золя в його будинку в Медані, а 1880 року випустили збірку новел і повістей «Меданські вечори», присвячену подіям минулої франко-пруської війни. Цю спільноту письменників називають «меданцями», «**меданською школою**» (синонім натуралізму). **Жоріс Карл Гюїсманс** (1848–1907) теж написав для збірника новелу «З мішком за плечима» (її герой – рядовий, пацифіст, сповнений антивоєнних настроїв). Це знаменувало входження в літературу непересічного митця, найвидатнішого серед «молодших натуралістів». У його творчості натуралістична методологія переживає кризу, і з часом Ж.-К. Гюїсманс оголосить, що «з натуралізмом покінчено». Відтепер на перший план у творах письменника виходять декадентські настрої та мотиви. Герой найпоказовішого його роману «Навиворіт» (1884), заможний аристократ, естет Дез Ессент відчуває рішучу відразу до реальної дійсності, до «царства контори, торгівлі з її вузькими гендлярськими ідеалами». Він усамітнюється на замиській віллі й намагається створити там особливий світ, оточуючи себе мистецькими витворами, картинами, коштовностями, вишуканими стравами – усім тим, що може викликати витончені відчуття. Дез Ессент мріє написати роман, що став би прозовим аналогом віршів П. Верлена й С. Малларме – твором, який містив би лише загадкові фрази з зашифрованим смислом.

Роман «Навиворіт» є справжнім художнім маніфестом мистецтва кінця XIX століття. О. Вайлд назвав його «Кораном» декадансу, бо твір суголосний філософії естетизму. Надалі Гюїсманс стає містиком і католіком: він виходить із того, що тільки віра може дати людині опору, врятувати від відчаю. Письменник намагався обґрунтувати і втілити на практиці так званий «містичний» натуралізм (романи «На шляху», 1895, «Собор», 1898).

Помітну роль в літературному процесі Франції кінця XIX ст. відіграв **Альфонс Доде (1840–1897)**. Він увійшов в історію літератури як автор трилогії про Тартарена («Надзвичайні пригоди Тартарена з Тараскона», 1872, «Тартарен в Альпах», 1885, «Порт Тараскон», 1890). Постать головного героя настільки виразна, що його ім'я стало називним. Найширшу відомість здобула перша частина трилогії, яка відтворює в комічній манері побут і звичаї північного містечка на півдні Франції в епоху Другої імперії. Тартарен – хвалько, кумедний товстун, що начитався пригодницьких романів, пройнятий жадою подвигів і слави. Він боягузливий, вайлуватий, однак наділений невтомною уявою. Тартарен зажив у Тарасконі репутацію хороброго мисливця: роман ґрунтується на оповідях про вигадані пригоди, пов'язані з полюванням Тартарена на лева в Африці. А. Франс порівнював цю літературну постать із Дон Кіхотом, називав «народним» типом, подібним до Гаргантюа Ф. Рабле. Як стиліст, майстер іронічної оповіді, А. Доде близький до Г. Флобера та Е. Золя, поділяє їх естетичні позиції, хоча й поступається їм масштабом обдарування.

У різних країнах *неоромантизм* мав своє національно-естетичне забарвлення. У Франції неоромантизм вирізняла героїчно-романтична тональність, протиставлення умовно-ілюзорного світу «пласкій» реальності. Вплив поетики неоромантизму відчутний у ранній творчості Р. Роллана – у «трагедіях віри» («Аерт», «Святий Людовік»), у циклі «Героїчні біографії», а також у художньому втіленні образу Жана Крістофа.

Стилістика неоромантизму виразно проявлена в жанрі «поетичної драми», видатним майстром якої був **Едмон Ростан (1868–1918)**. Його знаменита героїчна комедія «Сірано де Бержерак» стала окрасою світового театрального репертуару. В основі драми – реальна життєва історія сучасника Корнеля і Расіна, поета-вільнодумця, драматурга, філософа Савіньєна де Сірано де Бержерака (1619-1655). Особистість Бержерака імпонувала Е. Ростану, однак, спираючись на біографічні факти, письменник настільки їх перетворив, що його герой перевершив свого прототипа. Сюжет драми побудований навколо кохання героя до красуні Роксани. П'єса зачаровує поетичною атмосферою, емоційністю. Драматург використовує поетику контрасту й гротеску (дається в знаки засвоєння романтичного досвіду В. Гюго): Сірано має негарне обличчя з величезним носом, але чисту й шляхетну душу, його щасливий суперник Кристіан – гарний зовні, але не надто розумний, Роксана – розумна, але почуття героїні притлумлені й збіднені через її надмірну розсудливість.

1901 року Е. Ростан стає «безсмертним» членом Французької академії. Промова Ростана під час вступу до академії – це справжній маніфест неоромантизму («Треба реабілітувати пристрасть... Потрібен жанр, поетичний і навіть героїчний», – зазначав драматург).

Анатоль Франс (1844–1924), почавши з літературної критики, дебютував як майстер інтелектуальної прози в романі «Злочин Сільвестра Боннара», 1881. Його особлива манера, філософічна й іронічна, була закріплена в пізніших творах. А. Франс продовжував глибинні філософські та художні традиції своєї країни, зокрема сатиричну лінію, представлену в літературі Ренесансу Франсуа Рабле, а в літературі Просвітництва – Вольтером. Серед кумирів А. Франса також були Дж. Байрон і В. Гюго. У його творах часто постає зіткнення різних точок зору, а одною з головних дійових осіб є людський інтелект, здатний оголювати неправду й виявляти істину (дилогія про Жерома Куаньяра, тетралогія «Сучасна історія»). У знаменитій книзі «Острів пінгвінів» (1908) А. Франс засобами алегорії, фантастики, комізму й гротеску відтворює етапи національної історії Франції, намагаючись очистити її від міфів і легенд. Характеризуючи структуру своїх творів, А. Франс вживав слово «мозаїка», бо в них література і політика перемішані. У текст творів часто включені позасюжетні елементи, вставні новели. Така форма відображає естетичні тенденції *імпресіонізму*, який сформувався в цей час у Франції. У своїй інтелектуальній прозі А. Франс провістив важливі жанрово-стильові тенденції літератури ХХ століття з її філософсько-просвітницьким началом (ідеться про філософські, притчево-алегоричні твори Б. Шоу, Б. Брехта, Ф. Кафки, Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. Беккета та ін.).

Видатним твором французької літератури цієї доби став «музикальний роман» **Р. Роллана (1866–1944)** «Жан-Крістоф», створений на початку ХХ століття. Загалом письменник залишив багатожанровий художній спадок – це

романи, драматургія, мемуари, біографічні та мистецькознавчі праці, публіцистику, щоденники, листи. Р. Роллан виходив із уявлення про високу моральну місію літератури і відповідальність письменника. 1915 року йому була присуджена Нобелівська премія «за піднесений ідеалізм» і «прихильність до любові й істини». Осмислення Р. Ролланом найважливіших для Франції історичних уроків – подій і наслідків Великої французької революції 1789–1794 рр. – сприяє створенню циклу «Драми революції» («Вовки», «Торжество розуму», «Дантон»).

На початку 1900-их рр. Роллан втілює задум про серію «героїчних біографій» видатних людей, але завершує лише три з них, зокрема життєписи Мікеланджело і Бетховена. Однак уся попередня творча робота Р. Роллана виявляється лише прологом до створення ним масштабної прозової форми – роману «Жан-Крістоф» (1904-1912). У центр роману письменник поставив геніального композитора Жана-Крістофа, увівши в історію персонажа багато фактів біографії Бетховена, наділивши героя бетховенським характером, його пристрасністю й безкомпромісністю. Р. Роллан зробив свого героя німцем, підкресливши, що велике мистецтво вище за національні кордони. Новий життєвий матеріал потребував нової художньої форми. Письменник створив десяти томний роман, якому дослідники дали визначення «*роман-ріка*» (певною мірою він передує «суб'єктивній епопеї» М. Пруста «У пошуках втраченого часу»). Стилiстичні ознаки цього жанру – ліризм, експресія, метафоричність. Пізніше, 1921 року, Р. Роллан запропонував об'єднати близькі за «звучанням» книги в чотири частини, уподібнивши структуру свого твору «чотиричастній симфонії». Музикальність «Жана-Крістофа» виростає з його романтичної стихії, ознаками якої є згущення барв, надмірна інтенсивність переживань героїв. З романтикою пов'язана і певна двоплановість твору, особливо його протагоніста: Жан-Крістоф не тільки героїчний представник нової генерації людей, а й символічний образ, який утілює Добро і Справедливість у вічному двобої добра і зла. Напередодні Першої світової війни Р. Роллан пише повість «Кола Брюньйон», 1914, герой якої втілює найкращі риси французького національного характеру – оптимізм, працелюбство, мистецьку обдарованість, здоровий глузд і вільний «галльський» дух.

У творчості багатьох митців цієї доби помітна плідна взаємодія слова і живопису (Е. Золя, Гі де Мопассан), слова і музики (поети-символісти, Р. Роллан), слова і філософської думки (А. Франс).

Творчість Е. Золя (1840–1902) і французький натуралізм. Дійсність Франції останніх десятиліть XIX – початку XX століть поставила літературу перед проблемами, з якими не стикалися митці XIX століття. Багатство й новизна тем спрямовували митців до пошуку нових форм творчого вираження.

Уже в 1860–1870-ті рр. реалізм у його класичному вигляді, представлений Стендалем, О. Бальзаком, П. Меріме, зазнає помітних змін. Це засвідчують романи Г. Флобера «Пані Боварі» та «Виховання почуттів» і його естетика «об'єктивного», «неупередженого» реалізму. У творчості Г. Флобера чітко проявлене неприйняття надмірної екзальтації романтизму. Письменник постав за точність, об'єктивність, граничну достовірність зображення, зберігаючи при цьому реалістичний принцип типізації.

Формування *натуралістичної* доктрини і нової літературної течії визначали такі чинники;

1. **Вплив природничих наук.** Поєднання літератури з передовою науковою думкою відповідало настроям доби й, здавалося, відкривало нові художні перспективи. Успіхи природничих наук, біології та медицини, дарвінівська теорія, відкриття гену як носія спадкової інформації та досліди з гібридизації стимулювали художні пошуки в цьому ж напрямку.

2. **Філософія позитивізму.** Е. Золя, теоретик натуралізму, і його послідовники знаходили новий філософський світогляд у *позитивізмі*, який, апелюючи до досягнень природничих наук, заперечував можливість проникнення в сутність предметів, пізнання внутрішніх законів і зв'язків між явищами й убачав завдання філософського дослідження в описі результатів зовнішнього безпосереднього спостереження й у систематизації фактів (О. Конт, Г. Спенсер). На цій основі О. Конт створював нову науку – соціологію, ототожнюючи закони суспільного розвитку з законами природи, уподібнюючи людину біологічній істоті.

3. **Естетична теорія І. Тена.** Із філософією позитивізму була пов'язана й творчість талановитого літературного критика того часу І. Тена (1828—1893). На початку 60-х рр. він видав низку праць із питань мистецтва й літератури. Основні тези своєї методології І. Тен виклав у вступі до «Історії англійської літератури». Слідом за О. Контом він прагнув застосувати методи природничих наук до вивчення суспільства. І. Тен розглядає художній твір як документ, що віддзеркалює *психологію епохи*, яку визначає низка *біологічних і географічних* чинників, а також *історичний «момент»* («раса – середовище – момент» – ця концепція здобула назву «тріада І. Тена»). Уважаючи, що літератор є пасивним виразником «середовища», І. Тен позбавляє письменника права оцінювати дійсність. Відповідно до цього І. Тен відмовляється й від оцінювання естетичних явищ: оскільки кожне явище є породженням певних об'єктивних умов, визначення його цінності не відповідало б науковому підходу.

4. **Вплив школи «щирого реалізму» (Ж. Шанфлері, Л. Е. Дюранті) та братів Е. і Ж. Гонкур.** На початку 50-х рр. XIX ст. навколо письменника і теоретика мистецтва Ж. Шанфлері групувалися демократично налаштовані письменники й художники. У 1857 році Ж. Шанфлері опублікував збірник статей про мистецтво під назвою «Реалізм». Під такою ж назвою його послідовник Л. Е. Дюранті видавав мистецький часопис. Однак естетична теорія Ж. Шанфлері, незважаючи на її назву, була надто далекою від поглядів на мистецтво видатних реалістів, таких, як О. де Бальзак. Ж. Шанфлері закликає відтворювати об'єктивну дійсність, відкидає творчу уяву й піклування про художню форму і стиль. Ж. Шанфлері також відмовляється від притаманної романтикам схильності до історичних тем і зосереджує увагу на зображенні сучасної дійсності, демонструючи естетичні можливості «низьких» тем. Задля створення сучасного роману літератор, на переконання Ж. Шанфлері, має здійснювати копітку роботи зі збирання та вивчення життєвого матеріалу, відмовляючись від тенденційності, тобто оцінки фактів.

Безперечно, деякі принципи французького натуралізму були вже закладені в теорії й романах Ж. Шанфлері та його послідовників, а також в естетичних поглядах і художніх творах братів Ж. і Е. Гонкур. Однак як літературний

напрям і художній метод натуралізм сформувався в останній третині XIX століття.

Отже, доктрина натуралізму є однобічним розвитком реалістичних принципів літератури XIX ст. Вона підкреслює необхідність відмови від фантастичних ідеалів, вимагає звернення до фактів дійсності. Однак у межах натуралізму факти позбавлені узагальнювального сенсу. Узяті ізольовано, вони стають тільки численними окремими випадками, в яких відсутні життєві закономірності. Художнє осягнення дійсності письменники-натуралісти замінюють на її емпіричний опис, відтворюючи з точністю копії *«шматок життя»*. Вони не створюють ані справжніх узагальнень, ані типових образів. Е. Золя писав, що не хоче, як О. Бальзак, розв'язувати питання про те, яким повинен бути устрій людського життя, не хоче бути політиком, філософом, моралістом. Картини, які він малює, – «простий аналіз шматка дійсності, такої, якою вона є».

Відмова натуралізму від проникнення у внутрішню сутність явищ корелює з основними положеннями позитивізму. Натуралізм механічно переносить закони біології на суспільне життя. Людина постає не як суспільна істота, а як особина, залежна переважно від фізіологічного і навіть патологічного начала. Суспільні закони видаються натуралістам природними і незмінними.

Найбільш послідовними натуралістами у французькій літературі були другорядні, сьогодні вже забуті письменники (так звані «меданці»), що групувалися навколо Е. Золя, який розробляв натуралістичну теорію (зб. «Експериментальний роман» «Романісти-натуралісти»). До школи письменників-натуралістів увійшли також Г. Де Мопассан, Ж. К. Гюїсманс, А. Сеар, Л. Еннік, П. Алексіс, Е. Гонкур і А. Доде. Наприкінці 80-х років XIX ст. «натуралістична школа» розпалася через естетичні суперечки.

Однак художня сила і велич Е. Золя полягає саме в тому, що у вирішальних випадках творчості він відкидав хибні естетичні принципи, які сам проголошував у теорії. Проблема методу Е. Золя – це й проблема реалізму, і натуралізму, й імпресіонізму, і навіть романтизму. Саме в цій складності Е. Золя одна з рис його творчої оригінальності, яку неможливо повністю ототожнити з натуралізмом у жодному з його трактувань. Варто враховувати й розвиток Е. Золя-художника в ті роки, протягом яких була створена його епопея «Ругон-Маккари».

Еміль Золя народився в Парижі в сім'ї інженера, італійця за походженням. Закінчив школу в маленькому містечку Екс, де пройшло його дитинство, і 18-річним юнаком приїхав у Париж. Кілька років жив у бідності, працював переписувачем у доках, був пакувальником на книжкових складах. Літературна діяльність Е. Золя почалася з журнальних і газетних статей, і надалі він усе життя зберігав зв'язок із журналістикою.

У середині 60-х рр. в Е. Золя складається «формула» натуралістичного методу. Вона міститься в передмові до роману «Тереза Ракен» (1867), написаному під сильним впливом братів Ж. та Е. Гонкур з характерним для них прагненням до «клінічного дослідження». У «Передмові» Е. Золя попереджав про те, що в його «наукових» романах характери перетворюються на *темпераменти, «рок плоті», «нерви, а не душі»* – от що має намір

безпристрасно вивчати письменник (романи «Тереза Ракен» і «Мадлена Фера» – реалізація цих задумів).

У передмові до другого видання роману «Тереза Ракен» Е. Золя вперше зарахував себе до письменників-натуралістів і намітив основи «наукового роману». За кілька років письменник розробляє вже цілу систему естетичних поглядів, яку викладає в багатьох літературно-критичних статтях, що виходили у французьких часописах і в російському «Віснику Європи». У 80-х рр. ці статті склали збірники: «Експериментальний роман» (1880), «Натуралізм у театрі» (1881), «Наші драматурги» (1881), «Романісти-натуралісти» (1881), «Літературні документи» (1881) і «Кампанія» (1881).

Достатньо зіставити теоретичні статті Е. Золя, щоб переконатися, наскільки заважали йому натуралістичні впливи, що наповнювали його роботи суперечностями. Однак ці ж статті показують, як Е. Золя відсторонюється від позитивістських поглядів, знаходить художні рішення, що збагачують його творчий метод.

У 1880 р. Е. Золя випускає збірник «Експериментальний роман», що складається з 24 статей. Стаття «Натуралізм у театрі», де значне місце віддано й проблемі роману, найбільш близька до натуралістичної естетики й сповнена позитивістських декларацій: «натура не потребує домислу», її слід зображувати, «ні в чому не змінюючи». Точність описів, логічний зв'язок подій, «більш-менш глибокий» аналіз, на якому й зупиняється письменник, «не наважуючись на синтез», – такими є вимоги до літературного твору, звільненого від «висновків і умовиводів» і перетвореного на «протокол». Романістові відведено пасивну роль «реєстратора фактів», що остерігається «виносити судження й робити висновки», що відповідає важливій тезі цієї статті: роман – *«це сучасне знаряддя пізнання, <...> дослідження природи, людей і середовища»*, адже ні про пізнання, ні про правдиве відображення дійсності не йдеться, якщо художник залишається на рівні чуттєвого споглядання, не піднімаючись до творчої переробки життєвого матеріалу.

Такий погляд на творчий процес визначив сутність натуралістичної доктрини Е. Золя:

- *відмова від узагальнення* (романіст дотримується «тільки фактів, доступних спостереженню»);
- *применшення значення художньої форми* як певної системи, підпорядкованої внутрішній єдності (романіста не турбують більше «ні експозиція, ні зав'язка, ні розв'язка», він «не втручається в природний хід речей»);
- *заперечення ролі свідомості у творчому акті*;
- *концепція «моральної безособовості»* створеного безпристрасною рукою твору мистецтва, у якому зникають «сліди хвилювання майстра» і заперечена ідейна оцінка зображуваного («Ми не судимо ні одних, ні других»). Е. Золя наводить аргументи, узяті з царини природничих наук: «Неможливо уявити собі хіміка, який обурювався б на азот тому, що цей елемент не бере участі в підтримуванні життя, або ж виявляв ніжну симпатію до кисню через протилежні мотиви».
- *зближення явищ біологічного ряду із соціальними, уподібнення дослідження людського життя хімічному аналізу (це веде до втрати цілісного*

погляду на людину: вивчення окремих сторінок її історії може захопити письменника, «як хіміка приваблює вивчення тих або інших властивостей речовини» (Е. Золя, «Натуралізм у театрі»).

Навряд чи могла відбутися як велике художнє явище серія «Ругон-Маккари», якби автор додержувався цих положень. Письменник, програмою якого було «піклуватися тільки про істину», нагромаджував на шляху до неї купу оман. Але найпершим полемістом щодо «морально безособового», об'єктивістського погляду на творчість був сам Еміль Золя.

У статтях «Лист до молоді» й «Експериментальний роман» суттєво поглиблене уявлення письменника про завдання мистецтва. У цих роботах згадане ім'я Клода Бернара, відомого фізіолога, чий «Вступ до експериментальної медицини» (1865) відіграв значну роль у формуванні теорії «експериментального роману». Е. Золя цитує К. Бернара: «Нашому розуму властиво шукати *першопричину* речей. Подібної мети ми не можемо досягти; незабаром ми переконуємося на досвіді, що нам не слід заходити далі питання *яким чином*, тобто далі безпосередньої причини або умов виникнення явищ».

Однак для Е. Золя питання **чому** мало першорядне значення. У «Листі до молоді» він писав: «Ми шукаємо причини соціального зла, ми робимо анатомічний аналіз, прагнучи пояснити причини тих розладів, які відбуваються в суспільних класах і окремих індивідах». У другій частині цієї роботи Е. Золя пояснює суть **експериментального роману**: *«опанувати механізм явищ людського життя, добратися до найменших коліщат інтелекту й почуттів людини, які фізіологія пояснить нам згодом, показати, як впливає на неї спадковість і навколишнє оточення, потім намалювати людину, що живе в соціальному середовищі, яке вона сама створила, яке повсякденно змінює, у свою чергу піддаючись у ньому безперестанним змінам. Отже, <...> ми беремо з рук фізіолога окрему людину й продовжуємо вивчення проблеми, науково вирішуючи питання про те, як поведуться люди, коли вони живуть у суспільстві. Завдання експериментального роману – відповідь на питання: „**чому** відбувається те або інше явище”».*

Е. Золя цікавило вчення про спадковість («Трактат про природну спадковість» доктора Люка й ін.). Не уникнув він і впливу фаталістичної теорії Ч. Ломброзо. Однак схильність до тлумачення темпераменту й спадковості як основи поведінки людини є однією з найслабкіших сторін методу Е. Золя. Людина в його розумінні – істота, фатально залежна від своєї фізіології й спадковості. У поняття середовища Е. Золя включав і природні умови, і побутові обставини, і професійну діяльність персонажа.

У тому ж 1868 році, коли була видана «Мадлена Фера», Е. Золя склав план багатотомної серії романів – майбутніх «Ругон-Маккарів». Він писав, що має намір простежити дію спадковості в одній сім'ї, відтворити «фізіологічний елемент», що, на відміну від О. Бальзака, не має наміру змальовувати сучасне суспільство.

Менш ніж за рік Е. Золя уточнює завдання серії, фактично змінює їх за рахунок посилення її суспільно-політичного змісту: *«Вивчити Другу імперію в цілому, від перевороту до наших днів <...>. Утілити в типах сучасне суспільство».*

Таке завдання – нове для Е. Золя, це завдання реалізму, що нагадує про «доктора соціальних наук» О. де Бальзака і його «Людську комедію». Основні романи серії: «Кар'єра Ругонів» (1871), «Здобич» (1872), «Череве Парижа» (1873), «Його високість Ежен Ругон» (1876), «Пастка» (1877), «Нана» (1880), «Накип» (1882), «Дамське щастя» (1883), «Жерміналь» (1885), «Земля» (1886), «Людина-Звір» (1890), «Гроші» (1891), «Розгром» (1892), «Доктор Паскаль» (1893).

Свою епопею Е. Золя назвав «Природною і соціальною історією однієї сім'ї в епоху Другої імперії». За початковим задумом Е. Золя прагнув показати історію чотирьох поколінь однієї сім'ї, члени якої, при всіх своїх відмінностях, зберігають закладені в них інстинкти й пов'язані загальною спадковою хворобою.

Зміст усіх романів серії – долі нащадків душевно невірноваженої дочки городника з міста Пласана Аделаїди Фук (від її шлюбу із селянином Ругоном і від її незаконного зв'язку з контрабандистом і алкоголіком Маккаром). Члени сім'ї Ругонів досягають багатства й влади, стають міністрами й фінансистами. Нащадки лінії Маккарів – ремісники, робітники, селяни, які часто мають ознаки виродження, – стають алкоголіками, повіями й убивцями (родовідне дерево додане до роману «Доктор Паскаль»).

Величезна кількість персонажів, з яких тільки невелика частина належить до сім'ї Ругон-Маккарів, є в романах Е. Золя представниками різних соціальних шарів Франції 70-х рр. Картина життя однієї сім'ї переростає в картину життя різних класів французького суспільства епохи Другої імперії. Е. Золя будував то одну, то іншу частину цілого. Як і О. Бальзак, він змінював об'єкти, звертаючись то до сцен столичного життя, то провінційного, то до життя верхівки суспільства, то до найнижчих його прошарків, до людей різних професій.

Одночасно Е. Золя варіював *жанр* романів – від *соціального* роману всіляких відтінків, включаючи політичні романи, соціальну утопію, соціально-побутовий роман, до *психологічного* роману то позитивістськи-натуралістичного відтінку, то романтичного. Своє місце в циклі зайняв навіть детективний роман «Людина-Звір».

На першому етапі, в 70-ті рр., переважають соціально-побутові романи. Перший – «Кар'єра Ругонів» – виокремлений у цій низці творів, оскільки це пролог серії, передісторія імперії, а також і тому, що це єдиний роман, написаний у роки Другої імперії. Відчутно, що республіка попереду, що Франція йде до неї, і Е. Золя з ентузіазмом оспівує тих, хто піднімає її прапор. У романі не стільки типізовано конкретно-історичний зміст республіканізму, скільки оспівано щось піднесене, прекрасне, що протистоїть «епосі божевілля й пороку».

Та незабаром республіка стала дійсністю, і Е. Золя зміг звільнитися від ілюзій щодо республіканського ладу. Конфлікт тепер замінено інтригою, боротьба – зіткненням апетитів жадібного, розтлінного суспільства й у Парижі, і в Пласані, і у вищих колах («Його високість Ежен Ругон»), і в колах середньої та дрібної буржуазії («Завоювання Пласана», «Нана», «Накип»). Класи в цих романах не зіштовхуються – вони живуть, співіснуючи, отруюючи один одного, зливаючись, як злилися народ і буржуазія в образі дочки пралі

Нана, яка стала символом Імперії. Тут немає героїв, тут тільки інтригани. Фізична й моральна деградація стає і долею робітників – героїв роману «Пастка». Похмурий фінал вінчає історію пралі Жервези й покрівельника Купо.

Але Е. Золя зумів знайти поезію і в непоетичних явищах. Він – один із перших урбаністів у літературі. Письменник увів у мистецтво весь барвистий, багатий, повний сил світ. Доктор Паскаль у романі «Провина абата Муре» говорить: «...ближче до тваринного життя, – от що нам потрібно. Усі тоді будуть гарні, веселі, сильні. От про що треба мріяти!» У цій книзі – романтика гарних і сильних «природних людей».

Через обожнювання «тваринного стану» і відбулося повернення Е. Золя до натуралістичного фізіологізму «Терези Ракен». Виникло те, що можна назвати «*натуралістичним романтизмом*» Е. Золя. Розуміння людини є в нього то реалістичним, що виходить із урахування всієї її складності, включаючи фізіологію, та насамперед як характеру соціального, то натуралістичним, базованим на тому, що людина насамперед біологічна істота, подібна до тварини, до того ж романтично ідеалізована й опоетизована.

Роман «Дамське щастя» передвіщає новий період творчості письменника. Героїні роману доручено «перетворювати суспільство». Уперше роман Е. Золя набуває риси публіцистичного твору. Із цього моменту Е. Золя переносить пропаганду своїх ідей зі статей у романи, створюючи для цього образи – рупори ідей. «Жерміналь» – одна з перших книг про організовану боротьбу робітників. Супротивником робітників виявляється не шинок, як у «Пастці», а компанія, що висмоктує всі соки в трудівників. Після роману «Жерміналь» проблема майбутнього, проблема трансформації суспільства стала домінуючою в Е. Золя.

Однак письменник завершив роботу над серією «Ругон-Маккари», перебуваючи в полоні найгостріших суперечностей. Суперечності пронизували всі його образи, усі книги, визначаючи на диво нерівну лінію розвитку творчості письменника після роману «Жерміналь», сполучаючи силу й слабкість, прозорливість і наївність. Бажаючи бути всеосяжним, Е. Золя стає еклектичним. Останні романи письменника відзначені рисами публіцистичності. Завершують творчість Е. Золя два цикли: «Три міста» – «Лурд», «Рим», «Париж» (1894–1898) і «Чотири Євангелія» – «Плідність», «Праця» і «Істина» (1899–1902).

Отже, Е. Золя і натуралісти вважали, що завдання письменника – досліджувати закономірності життя людини. Оскільки людина – істота біологічна, письменник повинен вивчати біологічні закони її існування. Характер людини, на думку натуралістів, зумовлений *спадковістю*, фізіологічною природою і біологічними законами. Фізіологічні імпульси диктують поведінку Жерміні Ласерте з однойменного роману братів Ж. та Е. Гонкур. Біологічний фаталізм яскраво виражений у творчості Е. Золя. У «Ругон-Маккарах» письменник пояснює кар'єру Ругонів тим, що в їхніх жилах тече здорова кров, а занепад роду Маккарів – їх біологічною неповноцінністю. Натуралісти втілюють у своїх творах теорію Ч. Ломброзо про злочинність, яку диктує погана спадковість.

Важливу роль в естетиці натуралізму відіграє теорія середовища. Натуралісти розуміли середовище перш за все як обставини побутові. У романах Е. Золя «Череві Парижа», «Пастка» побут постає з усіма подробицями,

барвами і запахами. Натуралісти вважали, що, змальовуючи побут, вони залишаються на ґрунті реальності, яку можуть втратити, коли звернуться до актуальних соціальних узагальнень. Утім Е. Золя, змальовуючи побут шахтарів у романі «Жерміналь», життя селян у романі «Земля», все ж розкрив і соціальні проблеми.

Натуралісти демонструють вплив середовища на людину, забуваючи, що людина впливає на середовище, змінює його. Їхні герої – пасивні, статичні, вони жертви соціальних умов. Звичайно, не всі твори натуралістів проникнуті ідеями фаталізму і песимізму. Натуралісти вважали, що література повинна використовувати науковий метод пізнання, відмовитися від моралізаторства, бути безпристрасною. Твори натуралістів іноді нагадували протоколи судової експертизи, історії спадкових хвороб. На думку натуралістів, факти не потребують оцінок письменника, висновки з побаченого, прочитаного має робити читач, глядач. Таке об'єктивне, неупереджене ставлення до зображених предметів і явищ близьке до наукового пізнання.

Прагнучи точно задокументувати факти і явища, натуралісти відмовляються від вигадки і фантазії. Вони вважали, що для письменника не може бути непридатних сюжетів і негідних тем. Утім справжній художній талант не дозволяв натуралістам залишатися байдужими реєстраторами подій і явищ. Золя, Мопассан, брати Гонкур виходили за межі натуралістичної системи, перевершували художніми образами жорсткі рамки натуралістичної доктрини. Натуралізм сприяв демократизації мистецтва, розширив його тематику і проблематику, розкрив неусвідомлені біологічні імпульси в поведінці людини.

Наприкінці XIX століття натуралізм позначився на творчості письменників різних країн. Його впливу зазнали Г. Гауптман, А. Гольц, (Німеччина), Ф. Норріс, Г. Гарленд, С. Крейн (США), Дж. Мур, Дж. Гіссінг, А. Моррісон (Англія). Тенденції натуралізму проявилися у творах українських письменників Івана Білика «Пропаша сила», Панаса Мирного «Повія», І. Франка «Воа constrictor», В. Винниченка «Чесність з собою», «Записки Кирпатого Мефистофеля», «Базар», «Гріх».

Основні твори: «Тереза Ракен» (1867), «Мадлена Фера» (1868), «Ругон-Маккари» (1870–1893), «Три міста» (1894–1898), «Чотири Євангелія» (1899–1902).

Запитання та завдання. 1. Перелічіть основні фактори формування натуралістичного методу (наукові, філософські, естетичні, літературні). 2. Назвіть літературних попередників французьких натуралістів. 3. Сформулюйте основні тези натуралістичної доктрини. 4. Окресліть концепцію та структуру романного циклу Е. Золя «Ругон-Маккари» (з погляду тематики, проблематики, жанрової специфіки). 5. У чому полягають суперечності між натуралістичною теорією Е. Золя та його художньою практикою?

Творчість Г. де Мопассана (1850–1893). Риси натуралізму та імпресіонізму у творчому методі письменника.

Гі де Мопассан (1850–1893) – один із найвизначніших майстрів французького реалізму XIX ст., автор новел і романів, послідовник О. де Бальзака та учень Г. Флобера й І. Тургенєва. Зазнав істотного впливу

натуралізму та імпресіонізму. Засновник так званої «психологічної новели» Г. де Мопассан водночас був творцем бездоганних зразків цього жанру. Він писав: «Твір мистецтва досконалий лише тоді, коли він є водночас як символом, так і точним зображенням дійсності».

Письменник народився 1850 року в Нормандії, на півночі Франції. Його батько був нащадком збіднілого дворянського роду. Він навчив сина малювати й розумітися на мистецтві, а мати скеровувала його літературні прагнення.

У 1859–1860 роках Г. де Мопассан навчався в Імператорському ліцеї Наполеона в Парижі. Коли йому виповнилося 13 років, мати віддала його до духовної семінарії в місті Івето. Гі швидко зненавидів похмуру будівлю, ворогував із вчителями, тікав. Розрадою на той час для нього стала поетична творчість. Врешті-решт підліток залишив семінарію і вступив до Руанського ліцею (1868). 1869 року його було зараховано на факультет права.

Руанський період вагомий у літературній біографії Г. де Мопассана. Тут він зустрів свого першого літературного наставника – поета-«парнасця» Луї Буйле, викладача французької літератури, хранителя Руанської бібліотеки. Саме він познайомив Гі з Густавом Флобером.

У 1870 році почалася франко-пруська війна. Г. де Мопассан був призваний на військову службу й став свідком швидкої поразки французької армії та окупації Франції. Воєнні враження покладено в основу багатьох його творів. Після війни через брак коштів продовжити навчання в університеті Г. де Мопассан не міг. 1872 року він вступив на службу до морського міністерства. Дружба з Г. Флобером дозволила йому увійти до кола таких митців, як А. Доде, Е. Золя. Протягом семи років Г. де Мопассан загартовував своє перо, а свої літературні спроби віддавав на суд Г. Флоберу.

Художні настанови Г. Флобера:

- 1) не з'ясовувати психологію героя – хай про неї кажуть його вчинки;
- 2) не викладати подробиць – хай обрана риса дозволить гостро й повно відчувати ціле;
- 3) не коментувати й не оцінювати – хай говорять дії та підтекст, лексика та барви.

Г. де Мопассан працював вельми напружено. До початку 1876 року в його письменницькому доробку вже було чимало віршів, прозових творів, п'єс. Із 1878 року Г. де Мопассан увійшов до кола письменників «меданської школи». До «меданців» Г. де Мопассана вабило і схоже розуміння мистецтва, і прагнення приєднатися до перспективної групи.

1880 року побачили світ поеми та вірші Г. де Мопассана. Він написав новелу про один із епізодів франко-пруської війни («Пампушка»). Цього ж року вийшла друком збірка «Меданські вечори». Новелу «Пампушка» було визнано найкращою в збірнику. 1881 року надрукована перша збірка новел Г. де Мопассана «Дім Тельє», а незабаром і друга – «Мадемуазель Фіфі».

1883 року побачив світ його перший роман «Життя». Однак здоров'я письменника погіршувалося. Його мучили напади депресії та страх смерті.

У 1884 році були надруковані три збірки новел Г. де Мопассана: «Місячне сяйво», «Сестри Рондолі», «Міс Гаррієт», а також книга подорожніх нотаток «Під сонцем». Письменник багато й наполегливо працював. Результатом цієї праці стали збірки новел «Івета», «Казки дня і ночі», «Туан» і, нарешті,

найвідоміший твір письменника – роман «Любий друг» (1885). Протягом 1887–1888 років прозаїк надрукував романи «Монт-Оріоль» і «П'єр і Жан», напівавтобіографічну книгу «На воді», збірки новел «Горля», «Обранець пані Гюсон». Взимку він відвідав Алжир і Туніс, здійснив на яхті подорож Середземним морем. Навесні 1888 року Г. де Мопассан закінчив роман «Сильна, мов смерть».

Проблеми переслідували письменника: смерть брата в психіатричній лікарні, прогресування власних хвороб. У ніч на 2 січня 1892 р. Г. де Мопассан спробував накласти на себе руки, потрапив до лікарні. Наступні півтора роки були довготривалою агонією. Письменник помер 1893 року.

Новелістика Г. де Мопассана. Своєї вершини французька новела XIX століття досягла у творчості Г. де Мопассана. Його творчий доробок складають понад 300 новел, надруковані протягом 1880–1890 рр. Відтворивши на обмеженому просторі новели чийось долю або випадкову подію, письменник прагнув показати фрагмент життя, а через нього – найхарактерніші риси всього суспільства. Якщо в епоху Ренесансу новела здебільшого мала комічний характер, в її основі лежав анекдотичний, кумедний сюжет, вона була насичена динамічними подіями, мала чітку фабулу й майже не зображувала внутрішнього світу героїв, то французька новела критичного реалізму значною мірою втратила ці риси. Більш статична й описова, вона стала передусім психологічною, розповідала про душевні поривання людини.

Г. де Мопассан створив новий тип новели, якого не знала європейська література. Її сюжет став ніби верхнім ґрунтом, який приховував значний художній шар. Такий принцип зображення пізніше отримав назву «підтекст».

Важливою для творчості письменника стала тема франко-пруської війни 1870–1871 рр., про яку він написав близько двадцяти новел («Пампушка», «Мадемуазель Фіфі», «Два приятелі» та ін.). Суттєве місце у новелістиці Г. де Мопассана займає любовна тема. У зверненні письменника до теми кохання далось взнаки уявлення про раблезіанську повноту буття, потужний бурлескний струмінь, властивий французькій літературі. Є в Г. де Мопассана і сатиричне вирішення цієї теми. Виявилася тут і тенденція епохи: пробуджене натуралістами зацікавлення питаннями фізіології, табуованого раніше у великій літературі життя плоті. Чимало сторінок Г. де Мопассана присвячено сумним роздумам про людську долю, очікування старості та смерті. Ці настрої особливо увиразнені в останніх новелах, де ірраціональні, ворожі людині сили набувають таємничого, містичного характеру («Горля» й ін.).

Майстерність Г. де Мопассана-новеліста проявилася в таких ознаках:

- струнка сюжетна лінія, сконцентрована на одній події;
- гострий та динамічний сюжет;
- психологічна вмотивованість усіх вчинків персонажів;
- найсуворіший добір істотного, типового в слові, образі, характері, ситуації;
- різке зіткнення характерів;
- драматичне напруження дії;
- прийом контрасту;
- жвавий діалог; індивідуалізована мова героїв;
- використання виразних художніх деталей;

- несподівана розв'язка (часто іронічна);
- стислість і лаконічність.

Найпоширенішим типом новели в Г. де Мопассана є *новела характерів*. Визначні художні досягнення зробив він і в жанрі *ліричної новели* («Місячне сяйво»). Найменше відповідала характеру його обдарування *новела події* («Вендета»).

Вплив натуралізму відчутний і в романах, і в новелістиці Г. де Мопассана. Митець не сприйняв, однак, головних засад натуралістичної естетики про верховенство «документа», «правдивого життєвого факту». В основу багатьох новелістичних сюжетів покладено реальні події, однак Г. де Мопассан надавав першочергового значення фантазії та інтуїції митця, адже реалізм для нього полягав не в копіюванні життя, а в образі, повнішому за саму дійсність.

Так, уже в «Пампушці» історія спротиву та падіння мадемуазель Елізабет Руссе не вичерпує змісту новели. Ця історія вставлена в широку раму авторської оповіді. Новела розпочинається картиною відступу французької армії – «не війська, а безладних орд». Героїчні назви вільних дружин – «Месники за поразку», «Громадяни могили» – звучать у цьому контексті іронічно. Авторська іронія має в новелі точну адресу: продажність буржуазних державних діячів, яка призвела до того, що офіцерами французької армії стали «колишні торговці салом чи милом, (...) яким дали офіцерські звання за гроші».

Цей мотив повторений і в провідному сюжеті новели, де йдеться про подорож десяткох руанців до Гавру. Головна причина подорожі – «потреба в торговельних угодах», що «ожила в серцях місцевих комерсантів». Зібравши своїх персонажів у просторі поштового диліжансу, Г. де Мопассан пильно до них приглядається. Це й подружжя гуртових виноторговців, це «офіцер ордену Почесного легіону», фабрикант із дружиною, а також і граф із графінею. Г. де Мопассан визначає їх як «товаришів по багатству» і вказує на його джерела. Один є шахраєм, бо продає погане вино, другий торгує політичними переконаннями, графство третього засноване на тому, що його предок вдало «продав» власну дружину, котра стала коханкою короля.

Республіканець-демократ Корнюде, знаний у дешевих пивницях, та дві черниці слугують ніби тлом для розподілу головних акцентів. Шести особам, котрі уособлюють «прошарок людей порядних, впливових, вірних релігії, з твердими устоями», протиставлена продажна жінка на прізвисько Пампушка. Г. де Мопассан далекий від її ідеалізації чи героїзації, насміхається над наївністю й обмеженістю Пампушки, її довірливістю та сентиментальністю, і все ж робить її незмірно морально вищою за «порядних» супутників. Пампушка з готовністю пропонує зголоднілим буржуа, котрі щойно ображали її, свої припаси; вона доброзичлива та здатна на самопожертву. І їй єдиний з усієї компанії притаманне почуття національної гордості. Вона рішуче відмовляє прусському офіцерові, котрий домагається її кохання. Для неї пруссак – ворог, і поступитися йому не дозволяє почуття власної гідності. Погоджується вона тільки внаслідок тривалої психологічної атаки, яку вчиняють її супутники. Патріотична цнотливість Пампушки затримували їхній від'їзд, і вони продали Пампушку, як до цього продавали честь і батьківщину.

Композиція «Пампушки» проста і точно продумана. Експозиція новели дає широку картину прусської навали. Сюжет складений із трьох

врівноважених частин: подорож у диліжансі, вимушена затримка на заїжджому дворі, знову диліжанс. Кульмінація новели – протест Пампушки. Вирушаючи із заїзду, Пампушка не встигла потурбуватися про їжу, але тепер з нею ніхто не ділиться, всі квапливо та жадібно їдять по кутках, поки ображена повія ковтає сльози. Ідейну і стильову складність новели створює наявність у ній двох полюсів: зневажливо-насмішкуватого ставлення автора до боягузливих і продажних буржуа та співчутливо-захопленого – до французьких патріотів, що відображено в авторській мові завдяки низці оціночних висловів.

Тематична та структурна складність новели Г. де Мопассана, її філософська глибина та художня досконалість отримали захоплені відгуки Г. Флобера, Е. Золя, А. Франса.

Загальна характеристика романістики Г. де Мопассана. Г. де Мопассан є автором шести романів, три з яких здобули світову славу. Написані в той самий період, що й новели, романи Г. де Мопассана продовжували розвиток їхніх тем і прийомів. Роман «Життя» ніби розпадається на серію новел, що взаємно продовжують одна одну. «Любий друг» виріс із оповідання-памфлету. Образи «Монт-Оріоля» нагадують про досвід одночасно створюваної новели характерів у збірках «Маленька Рок» (1886) і «Добродій Паран» (1886). Романи «Сильна, мов смерть» і «Наше серце» перегукуються з пізніми символістськими новелами про містичну природу зла, непізнаваність і нелогічність людських учинків. Проте елегійні мотиви відчутні вже і в першому, найвідомішому романі Г. де Мопассана «Життя». Словами «щира правда», взятими за епіграф, автор заявляє, що він не прагне до цікавості сюжету, а подає історію звичайного людського життя. На питання про те, що таке людське життя, автор відповідає, прослідковуючи етапи дорослішання, розчарувань і старіння Жанни, пов'язані з обставинами поступового занепаду дворянського гнізда. Батько Жанни – чесний і добрий барон де Во – замислює виховання доньки в дусі просвітників XVIII ст. – у безпосередній наближеності до природи, на прикладах доброти та великодушності. Після виходу з монастиря, де дівчина виховувалась до сімнадцяти років, на Жанну чекають затишний будинок у власному маєтку «Осокори», люблячі батьки, нові враження. Утім XVIII століття відходить у минуле: Г. де Мопассан змальовує загибель дворянсько-поміщицького світу і його культури, який нищать ринкові відносини, наступ корисливих і аморальних ділків (їх уособленням є чоловік Жанни Жюльєн де Ламар).

Вибір як головного персонажа жінки, яка отримала від матері «успадкований інстинкт мрійливої чуттєвості», ускладнює психологічний рисунок роману-біографії. Чимало подій і описів подані в ньому очима Жанни, котра втрачає свої ілюзії одну за одною. Вона розчарована в чистому коханні, у щасливому заміжжі, у материнській чесноті, у жіночій порядності, у синівській прихильності. Внутрішні психологічні переживання Жанни гальмують дію роману, побудованого як низка нещасть, що спіткали героїню. Гіркий підсумок роману в тому, що таким є фінал будь-якого людського життя. Але відчуття похмурої трагедії людського існування заперечує думка про повторюваність, відроджуваність буття. Вустами служниці Розалі Г. де Мопассан дає остаточну відповідь на питання, яким є життя: «Не таке хороше, але й не таке вже погане, як здається». У цьому резюме міститься глибока думка про те, що життя

тотожне лише самому життю, що воно ширше і за індивідуальну долю, і за соціальні негаразди.

Роман «Життя» став виявом тонкого і глибокого проникнення письменника в людську психологію. Ґ. де Мопассан не просто зробив головною героїнею жінку, а ніби змалював її очима історію руйнації ілюзій, розставання з чудовим минулим.

Написаний слідом за «Життям» роман «Любий друг» має іншу жанрову природу. Це не психологічний роман. Його походження з написаного двома роками раніше памфлету «Чоловік-повія» визначило і тематику, і художню форму твору. Сходження відставного унтер-офіцера Жоржа Дюруа до вершин влади та багатства вмотивоване передусім соціально. Характер Дюруа, заявлений як характер соціального негідника, розкрито шляхом прямої авторської оцінки. Уже в його зовнішності – «спокусника з бульварного роману» – акцентовано тваринний, примітивний первень. Неосвічений, неродовитий герой робить попри те стрімку кар'єру. Динамізм сюжету відповідає внутрішній установці героя, котрий добре тямить, що для досягнення успіху слід поспішати. У романі-памфлеті «Любий друг» немає суперечностей і «психологічних зупинок», наявних у романі «Життя». Його подієвий ряд вибудовано за невблаганною логікою. Нахабство, нерозбірливість у засобах, брутальна біологічна сила, успіхи в жінок – риси, які доповнюють одна одну й роблять характер головного героя Жоржа Дюруа по-своєму цілісним.

Торжеству такої особистості особливо сприяють періоди політичного безчасся. Такою епохою постає в романі Третя республіка з бурхливим розвитком капіталізму, економічними та зовнішньополітичними аферами, зрослою владою преси, яка формує суспільну думку. Саме в газеті робить перші кроки вгору цілковито бездарний журналіст, майже неграмотний Дюруа. Преса, що виражає інтереси фінансових ділків, котрі стали справжніми господарями Франції, колоніальні війни в північній Африці, так звана «Танжерська експедиція», безвладний закон і несправедливий суд репрезентують у романі середовище, в якому розвиваються «нищість, підлість і заздрість, що угніздилися в глибині людського серця». Іронічно-захоплений опис весілля «дворянина» дю Руа та доньки банкіра у фіналі роману наочно демонструє і перемогу «чоловіка-повії», і ставлення до нього автора. Окрім ремарок і безпосередніх оцінок, це ставлення відчутне в самому стилі роману – і у виборі лексики, характерної для вульгарної, брутальної мови героя, і в синтаксисі. Музичні та гнучкі фрази «Життя», що передають складний ритм роздумів і аналізу психології героїні, змінюють в «Любому другові» різкі, короткі речення, що змальовують «соціального негідника», «антигероя» мопассанівської прози.

Психологічну природу першого роману та розвінчувальну критику другого поєднав третій роман Ґ. де Мопассана – «Монт-Оріоль». Перипетії кохання, зародження, наростання та загибель почуттів відтворені в ньому на тлі шахрайства довкола організації нового модного курорту. У «Монт-Оріолі» є вражаючі за ліризмом, або сарказмом сцени, але в ньому немає цілісності, він не досягає рівня ані психологічної глибини «Життя», ані уїдливої іронії

«Любого друга». Те саме можна сказати і про три останні романи Г. де Мопассана.

Імпресіонізм у творчості Г. де Мопассана. Г. де Мопассана захоплювала творчість художників-імпресіоністів, яких не сприйняла ні широка публіка, ні офіційна преса. На захист їх новаторського мистецтва він виступив із серією статей. Називаючи К. Моне «мисливцем за дивними ефектами живої природи», Г. де Мопассан із захватом розповідає, як працює художник, кидаючи на своє полотно «то блискучий водоспад світла, що бризнуло на білу скелю, то повні пригорщі зливи, що пронеслися над морем». У статті «На виставці» Г. де Мопассан зізнається, що сам живе тільки очима; «очі мої, розкриті на зразок рота, пожирають небо й землю. Так, я відчуваю чітко й глибоко, що пожираю світ своїм поглядом і перетравлюю фарби, як перетравлюють м'ясо й плоди». Внутрішню спорідненість письменників і живописців Г. де Мопассан вбачає в тому, що вони відкривають у природі й у людському житті нескінченне розмаїття тонів і відтінків, які існують у кожному кольорі й кожному почутті. І подібно до того, як імпресіоністи створювали нові тони кольору, з'єднуючи гуаш і олійну фарбу, акварель і пастель, Г. де Мопассан узявся за створення мови, яка могла б передати порух тремтливості листка або відчай в очах змученої жінки.

З погляду новаторства Г. де Мопассана в царині художнього слова, близького новаторству імпресіоністів у живописі, цікаво розглянути насамперед його новелістичну творчість. Безліч новел письменника присвячено окремим психологічним станам людини, суперечливим почуттям, настроям, переживанням. Він прослідковує ментальні зміни, боротьбу почуттів і відчуттів у душі однієї людини. Новела «Син» розповідає про цілий рій почуттів, які переживає старий академік стосовно свого сина-алкоголіка. Тут усе: і запізніле каяття, і бажання побачити сина, і неможливість його бачити, тому що вигляд сина приносить батькові «жахливі страждання», і бажання поцілувати сина, й неможливість доторкнутися «до його огидної руки». У новелах «Він», «Самотність» Г. де Мопассан розглядає такі тонкі й ледь уловимі відчуття, як сум'яття почуттів, «вислизання» розуму з-під влади людини, відчуття страху, що наповнює її душу.

У новелі «Пампушка» вражає прекрасне відчуття наповненості речей. Натюрморти Г. де Мопассана наділені свіжою соковитістю полотен старих фламандських малярів. Г. де Мопассан помічає білі струмочки сала, що перетинають м'якуш смаженої дичини, рум'яну скоринку хліба, який лежить поміж чотирма пляшками в плетеному кошику, жовтий шматок швейцарського сиру, настільки ніжний, що на ньому відбився газетний заголовок.

Дослідники часто називають Г. де Мопассана «особистим» письменником – напевне тому, що власні смаки й переживання майстра, відчуття краси і поезії, розлитої в природі, наповнюють усі його твори. Природа в Г. де Мопассана ніколи не буває байдужою до людини; вона завжди забарвлена її живою емоцією – чи то любові, чи то ніжності, чи то розчулення («Міс Гарріет»). Важливо, що за такого суб'єктивізму почуттів у творах Г. де Мопассана ніколи не порушена єдність суб'єктивного і об'єктивного. За почуттями й переживаннями людини завжди стоїть об'єктивний світ, який викликає ці

почуття, іноді скоряючи навіть найсуворіші душі. Показовою щодо цього є новела «Місячне сяйво».

Романна творчість Г. де Мопассана також позначена яскравим впливом імпресіонізму. Так, «Життя» – це не роман стрімкої насиченої дії, а роман нюансованих душевних станів його героїні Жанни. Письменник помічає безліч найрізноманітніших порухів її душі. Очима Жанни ми дивимося на пейзажі Нормандії, і ці пейзажі розкривають її радість і сум. От Жанна, ще молоденька дівчина, гуляє алеями саду, прислухаючись до звуків і шерехів чарівної літньої ночі, мріє про кохання й щастя. Потім той самий пейзаж, але в житті Жанни багато що змінилося, з'явилися перші розчарування. Тепер Жанна дивилася «немов на чудо, на це сяюче народження дня й не могла зрозуміти, як можливо, щоб у світі, де займаються такі зорі, не було ані радості, ані щастя».

Пізні романи Г. де Мопассана «П'єр і Жан» (1888), «Сильна, мов смерть» (1889), так само як і ліричний щоденник «На воді», є, по суті, дослідною лабораторією, де власне подія є менш важливою, ніж дослідження потаємних порухів людської душі.

Творчість письменника, котрий продовжив традиції французької реалістичної прози, яка увібрала найскладніші та найрізноманітніші тенденції епохи – від натуралізму до символізму, – залишається зразком класики європейської літератури.

Перша українська збірка новел Г. де Мопассана «Дика пані» вийшла 1899 р. у Львові за редакцією і з передмовою І. Франка. Твори Г. де Мопассана перекладали Марко Вовчок, В. Щурат, О. Маковей, І. та М. Рильські, В. Підмогильний та ін.

Основні твори: зб. «Дім Тельє» (1881), «Мадемуазель Фіфі» (1882), «Сестри Рондолі» (1884), «Міс Гаррієт» (1884), «Місячне сяйво» (1884); романи «Життя» (1883), «Любий друг» (1885), «Монт-Оріоль» (1887).

Запитання та завдання. 1. Хто із французьких письменників став літературним учителем і опікуном Г. де Мопассана? 2. Який тип новели розробив у своїй творчості Г. де Мопассан? 3. Розкрийте провідні теми творчості Г. де Мопассана-новеліста. 4. У чому полягає новизна та майстерність новелістики письменника? 5. Охарактеризуйте специфіку проблематики і поетики романів «Життя» та «Любий друг».

Тема 3. Французький символізм. Творчість П. Верлена (1844–1896) і А. Рембо (1854–1891). Творчість Гійома Аполлінера (1880–1918) як сполучна ланка між декадансом (символізмом) і авангардом.

Поль Верлен (1844–1896) посідає особливе місце серед видатних французьких ліриків кінця XIX століття. Проголошений «принцем поетів» і шанований як визнаний майстер символічного напрямку, він, проте, не був ні його лідером, ні теоретиком.

Факти особистої біографії поета і його творчість нерозривно пов'язані. Натура пристрасна і неврівноважена, П. Верлен часто згинався під тягарем життєвих обставин, заплутувався у суперечностях власної долі й характеру. Але, як справедливо зауважив А. Франс: «Не можна застосовувати до цього

поета те ж мірило, яке застосовують до людей розсудливих. Він має права, яких у нас немає, оскільки він стоїть незрівнянно вище й водночас незрівнянно нижче за нас. Це несвідома істота, і це такий поет, який зустрічається раз на століття».

Поль Марія Верлен народився в 1844 році у містечку Мец. Його батько був військовим інженером, і родина часто переїжджала, доки в 1851 році не залишилася у Парижі, де минули шкільні роки майбутнього поета. У 1862 році він отримує диплом бакалавра словесності. Уже в юнацькі роки у П. Верлена з'являється схильність до літературної творчості. Він зачитується віршами Ш. Бодлера, поетів-«парнасців» Т. де Банвіля і Т. Готьє. Восени 1862 року П. Верлен записується на факультет права – вивчати юриспруденцію, та незабаром через матеріальні нестатки полишає навчання і стає до роботи.

У 1866 році П. Верлен публікує свої вірші у журналі «Сучасний Парнас» і видає власним коштом збірку **«Сатурнічні поеми»**. У першій збірці поета ще відчутний вплив естетики поетів-«парнасців». «Парнасці» відмовлялися від романтичного «кипіння почуттів», від «сповідальної лірики». Основним критерієм прекрасного, на їхню думку, мала бути досконалість форми, «рівновага між об'єктивним і суб'єктивним», і цей принцип почасти зберігається в поетичних образах молодого П. Верлена. Однак вірші «Сатурнічних поем» вже мають ознаки оригінального верленівського стилю: меланхолійність інтонації, здатність передавати таємні порухи душі, її «музику».

Збірка присвячена тим, хто народився «під знаком Сатурна», усім, «хто нещасливий на землі, кого тривожить бентежна уява, хто приречений на земні, а можливо, і на віковічні страждання». Саме таким бачив поет себе і свого читача, сподіваючись на його співчуття. Поет захоплено говорить про твори і предмети мистецтва, часто вживає слова *прекрасне, ідеал, безприсстрасний, байдужий*. Але у його сприйнятті світ не є холодно гармонійним і прекрасно байдужим, яким він поставав у «парнасців». Створені П. Верленом пейзажі здебільшого зображують осінь, захід сонця, сутінки («Осіння пісня», «Сонце на спаді», «Never more»). Ліричний герой цих віршів статичний, у його застиглості відчутне щось фатальне.

Наприкінці 60-х років П. Верлен співпрацює з літературними журналами; у 1869 році видає своїм коштом збірку під назвою **«Вишукані свята»**. Відправним пунктом для створення збірки стала книга братів Ж. та Е. Гонкурів про мистецтво XVIII століття, окремі вірші В. Гюго і Т. де Банвіля, а також відкриття залів Лувру, присвячених цій «галантній» епосі. У збірці «Вишукані свята» П. Верлен використав характерний для «парнасців» прийом створення пейзажу: не враження від живої природи, а її відображення в живописі надихають поетичні рядки. Поета захоплюють картини Ватто, Фрагонара, Греза, а між тим замальовки природи набувають суто верленівського характеру «пейзажу душі», вони підпорядковані тут основному художньому завданню – виявити відтінки стану душі ліричного героя. Дами і кавалери, що з'являються в книзі, не живуть у реальному світі, а існують як гра уяви, як примхлива вистава на тлі витонченого «пейзажу душі»: *«Твоя душа — витворний красвид, / Яким проходять з піснею і грою / Чарівні маски, радісні на вид, / Та сповнені таємною журою»*.

Вірші «Вишуканих свят» написані у новій, абсолютно відмінній від «парнаської», меланхолійно-грайливій формі, яка допускає розмовну інтонацію. Поет бавиться новими, неможливими у традиційному віршуванні римами. Збірка «Вишукані свята» дала поштовх подальшим творчим шуканням самого П. Верлена і А. Рембо.

Любовна пристрасть до Матільди Моте, чарівної 16-літньої дівчини, навіяла П. Верлену вірші, зібрані у третій книзі **«Добра пісня» (1870)**. Це розповідь про палке й водночас несміливе кохання до дівчини, яка полонила поета чистотою і жіночою чарівністю. Віршам, що увійшли до збірки, притаманна спільна мелодія. Голос поета стає ніжним, ліричним. Він пише про нетерпіння, з яким «чекає союзу двох сердець», про скромну приналежність своєї нареченої, пробудження в душі високих почуттів. У цілому збірка знаменує перехід від «епічного» до особистого, повсякденного, до вражень «цієї миті». Проникливе засвоєння подробиць буття, звичайних, щоденних речей, які П. Верлен перетворює в деталі істинно поетичного світу, у «пейзаж душі», – усе це, як і характерна природність вірша, стає ознакою «імпресіоністичної» поезії.

Збірку «Добра пісня» було видруковано влітку 1870 року, напередодні франко-пруської війни. Саме тоді й відбулося весілля П. Верлена і Матільди. Молодята оселилися в Парижі, і незабаром їм довелося пережити облогу столиці пруськими військами. Після 1871 року верленівська меланхолія поглиблюється. У цьому відіграють свою роль і поразка Паризької Комуни, і особисте життя, що не склалося. Родинні стосунки перетворюються на справжню драму після знайомства поета з Артюром Рембо. Суцільний нігілізм і анархізм цього юного генія підштовхують П. Верлена до рішучішого розриву з поетичною традицією.

Із січня 1872 року П. Верлен повсякчас із А. Рембо, який глибоко вплинув на нього своєю думкою про необхідність пошуку нових шляхів поетичної творчості. Поети вирушають у мандри до Бельгії, до Англії, знову повертаються до Бельгії. Між ними відбувається кілька суперечок і примирень, аж поки в липні 1873 року не вибухає кульмінаційна сварка. П. Верлен стріляє в А. Рембо з револьвера й легко ранить його в руку, за що його заарештовують, а згодом засуджують до двох років ув'язнення. На волю поет вийде тільки в січні 1875 року, тому першим виданням **«Романсів без слів» (1874)** він керує з в'язниці.

«Романси без слів» – найвище поетичне досягнення П. Верлена. Знову, як і в перших збірках, звучать ноти суму й меланхолії, нетривалого забуття й печалі. Окремі вірші збірки нагадують пейзажі художників-імпресіоністів, часом у них усе ніби вкрите сірою паволокою або розчинене в тумані. При цьому чітко проявлена притаманна поезії рубежу століть тенденція до синтезу словесних і живописних образів, використання образотворчих художніх можливостей мови. Прислухаючись до монотонного шуму дощу, до відлуння церковних дзвонів, блукаючи насиченими осіннім повітрям вулицями, занурюючись у бузково-зелену тінь дерев, поет зливається душею з сумним і таємничим світом. Навколишні предмети не існують для нього окремо від світла, яке вони випромінюють, від вібрації повітря: *«Зеленаво й малиново / У*

непевнім світлі лампи / За вікном все знову й знову / *Мерехтять* пригорки й рампи...».

«Романси без слів», *імпресіоністичні* за своєю природою, складені переважно з віршів, що змальовують пейзажі. Інші сюжети (історичні, героїчні, сатиричні) безслідно зникають. Але пейзаж тут незвичайний – це знов-таки «пейзаж душі». Природа і душа поета злиті в одному образі, в єдиній істоті, яка, залишаючись природою, стає водночас людиною. «Миттєвість» вражень підкреслена тим, що П. Верлен із усіх часів дієслова віддає перевагу теперішньому, а самі дієслова у нього поступаються місцем іменникам. Разом із дієсловом-присудком із поетичної фрази зникає дія. П. Верлен спробував довірити спілкування душі і природи барвам і звукам. Сама назва збірки «Романси без слів» свідчить також про прагнення поета підсилити *музичну забарвленість* віршів: «*Мжиці зажурені звуки / і на землі, й по дахах! / В серці, що в'яне від скуки, / ллються зажурені звуки*».

Поезія П. Верлена вперше у Франції покладається на *сугестивну* силу лірики: поетичне слово в його віршах впливає не стільки завдяки своєму предметному значенню, скільки завдяки «смисловому ореолу», який навіює, підказує ті чи інші настрої. Саме цьому поети-символісти вважали П. Верлена своїм попередником.

Після виходу із в'язниці у світосприйнятті поета відбувся справжній переворот – він навернувся в католицтво. Наступна книга П. Верлена «Мудрість» (1881) явила світові нову властивість його поезії – релігійне натхнення. Релігійне обернення, бурхливе й пристрасне, було, як це притаманно П. Верлену, суперечливим і непослідовним, разом із тим, «Мудрість» – книга глибоко продумана. Поет, відрікаючись від свого розпусного минулого з Рембо, розраховував знайти «підкріплення» у вірі, з її допомогою розв'язати конфлікт між «життям» і «мистецтвом».

У 1875–1877 роках поет живе переважно в Англії, багато працює.

У 1882 році П. Верлен публікує вірш «Поетичне мистецтво», який стає художньою декларацією поета. Вірш ніби подає теоретичне обґрунтування тих особливостей поезії П. Верлена, які намітилися у «Сатурналіях» та «Вишуканих святах» і повністю втілилися у «Добрій пісні» й особливо в «Романсах без слів».

У «Поетичному мистецтві» у наспівних, ритмічно витончених віршах, які своєю якістю повинні були показати можливості нової поетики, П. Верлен протиставляє *музичність* вірша *визначеності його смислу*, закликає до максимального нюансування зображення і демонстрації відтінків. Замість барв певних тонів суттєвими виявляються переходи, напівтони. Саме звідси гасло «Музика перш за все», оскільки музика знищує чіткість граней у зображуваному. П. Верлен закликає вигнати з віршів розум і дотепність, сміх і красномовство, оголошує війну рими як пустому брязкальцю. Вірш, за П. Верленом, цінний лише своєю безпосередністю, за умови, однак, що він прагне «до небес інших». Він повинен бути як «пісня захмелена», оскільки у ній до чіткого обов'язково домішується хистке: «*Найперше – музика у слові! / Бери ж із розмірів такий, / Що плине, млистий і легкий, / А не тяжить, немов закови*».

Правила традиційного французького *олександрійського* (силабічного) віршування вимагали певної кількості складів у рядку і наявності рими, мова мала «підкорятися» розміру. П. Верлен же піддавав сумніву і рими, і мірність вірша, а поруч із тим демонстрував можливості «неправильностей». Повтори, внутрішні рими, системи співзвучних голосних (асонанси) і приголосних (алітерації) – все це створює ефект справжньої музики слова. Мова тут покликана навіювати, а не описувати чи доводити. Поет вплітає у вірші просторіччя, провінціалізми, архаїчне мовлення й мовні «неправильності». Це створює ілюзію абсолютної спонтанності й мовної інтимності. П. Верлен розчленовує олександрійський вірш за допомогою незвичних цезур і неочікуваних переносів таким чином, що часом здається, ніби вірші переходять у прозу. Саме П. Верлен проклав шлях *верлібру* поетів-символістів.

«Поетичне мистецтво» було сприйняте молодими поетами-символістами як справжній маніфест, хоча сам П. Верлен застерігав своїх послідовників від буквального наслідування своїх настанов. У циклі «Прокляті поети» (1882) П. Верлен дав вичерпну характеристику найновішій школи поетів-символістів і визнав геніями зовсім невідомих у той час С. Малларме, А. Рембо, Т. Корб'єра та ін. Успіх «Проклятих поетів» викликав цікавість публіки і до самого П. Верлена – поет отримав змогу видавати свої твори й одержувати за них гроші. А доти він продовжує злиденне існування, хворий та переслідуваний постійними невдачами. П. Верлен видає збірку «Далеке і близьке» (1884), до якої увійшли вірші, написані ще в молодості, а також збірки «Любов» (1888) і «Паралельно» (1889). Останньою художньо значущою поетичною книгою П. Верлена стала збірка релігійних віршів «Щастя» (1891). Після цього він створив понад десять книг віршів, прози та спогадів, але жодна з них не мала майже ніякого художнього значення. Помер Поль Верлен 1896 року у лікарні від запалення легенів.

Імпресіоністична лірика П. Верлена важко піддається адекватному перекладу іншими мовами. Українською його перекладали М. Рильський, Г. Кочур, М. Лукаш, Юрій Клен.

Основні твори: поетичні збірки «Сатурнічні поеми» (1866), «Вишукані свята» (1869), «Добра пісня» (1870), «Романси без слів» (1874), «Мудрість» (1881), «Прокляті поети» (1882), «Далеке і близьке» (1884), «Любов» (1888), «Паралельно» (1889), «Щастя» (1891).

Запитання та завдання. 1. Дайте загальну характеристику творчості П. Верлена. У чому полягає новаторство його поезії? 2. Окресліть коло основних тематичних пріоритетів у творчості поета. 3. Поезію П. Верлена «Поетичне мистецтво» називають твором-маніфестом. Поясніть, чому. 4. Як ставиться ліричний герой П. Верлена до природи? У чому полягає складність його почуттів? 5. Проаналізуйте один із віршів П. Верлена за такою схемою: ритміка – строфіка – звукопис – римування. Які висновки ви можете зробити? 6. Доведіть, що П. Верлен – поет-символіст. 7. Чим, на вашу думку, пояснюється надзвичайна складність, а часто – і неможливість перекладу поезії П. Верлена іншими мовами?

Артюр Рембо (1854–1891) народився 1854 року в Шарлевілі і прожив коротке життя – лише тридцять сім років. Однак Рембо-поет помер задовго до офіційної дати своєї смерті: останній з відомих його творів – «Пекельні

канікули» – був завершений улітку 1873 року, коли поетові було лише дев'ятнадцять. Тобто ця геніально обдарована людина спромоглася прожити ще майже два десятиріччя, назавжди вилучивши поезію зі свого життя.

Шарлевіль – невелике містечко на північному сході Франції. Там А. Рембо у семирічному віці почав писати прозу, а потім і вірші, там він здобув і шкільну освіту. Вже підлітком Артюр вражав своїх вчителів не тільки надзвичайними успіхами у навчанні, а й феноменальною зрілістю розуму.

У серпні 1870 року А. Рембо залишив Шарлевіль, діставсь до Парижа, а потім вирушив до Бельгії, де намагався зайнятися журналістикою. За допомогою поліції мати повернула неповнолітнього сина додому. Так відтепер буде завжди, до самої смерті, – ніби націлений до якоїсь таємничої мети, А. Рембо намагається безперестанку пересуватися, щось шукає. Постійне оновлення стає пафосом його поетичного мислення.

У долі цього поета відобразилися переломні моменти сучасної історії Франції. Події Паризької Комуни допомогли бунтареві «вирвати коріння», піти з минулого, із буржуазного Шарлевіля. Перший протест поета був романтичним, романтизм надихав і його лірику. Починав А. Рембо з учнівської відданості тодішнім авторитетам: В. Гюго, поетам «Парнасу», Ш. Бодлеру – тобто французьким романтикам. Показовим для початку творчості А. Рембо є великий вірш «Коваль». Усе в ньому нагадує поезію В. Гюго: історичний сюжет часів Великої французької революції, епічний зміст і епічна форма, республіканська ідея і монументальний стиль.

Освоюючи досвід романтизму, А. Рембо за короткий час ніби повторив у власному творчому шляху етапи розвитку цього літературного напрямку. Це відбулося у найпершій фазі творчої біографії поета, яка тривала півтора роки – від 2 січня 1870 року, дати опублікування першого вірша А. Рембо, до травня 1871 року – дати поразки Комуни. Кожний крок поетичного зростання поета відзначався дивним на перший погляд бажанням – позбавитися того, що ним самим вже створено.

До осені 1870 року А. Рембо створив більше десяти віршів, у яких найбільш відчутна залежність від романтичної традиції. Майже всі вони написані олександрійським віршем, який утілював усталені норми «правильного» французького віршування. При переході до наступної фази творчості тон і стиль поезії А. Рембо різко змінюються. Патетика поступається місцем сарказму – від минулого, яке варте захоплення, поет переходить до негідного сьогодення. Образи величні й піднесені змінюються образами нищими й карикатурними. Затверджуються жорсткі, різкі, викличні інтонації.

Етапи шляху А. Рембо-поета вимірюються інколи кількома віршами. Так, засвоюючи досвід романтизму, А. Рембо захопився Ш. Бодлером. «Квіти зла» згадуються при читанні його сонета «Венера Анадіомена». Цей сонет вже є новим етапом у розвитку його естетики. Поет ніби викорінює «літературне» уявлення про красу. Втілення кохання – жінка і символ любові – Венера принижується до карикатурного образу повії. А. Рембо робить замах і на саме кохання, наближуючись до суцільного невір'я.

Влітку 1870 року поет залишає Шарлевіль, що уособлював для нього суспільний порядок, релігію, родину. У цей час А. Рембо вже був довершеним

поетом-сатириком, який мав багатий арсенал іронічних, саркастичних, гротескних барв.

Франко-пруська війна набирала обертів, і своє шістнадцятиріччя поет зустрічає віршами про війну. Це, зокрема, сонет «Сплячий у логу». Але на відміну від традиційних сонетів, для яких вважалися обов'язковими стриманість і суворість у доборі тем і тропів, сонет А. Рембо характеризується жорстоким, саркастичним тоном, стрімким ритмом, наближеним до розмовного поетичним мовленням, лексичною свободою, використанням «прозаїзмів» і різкими змінами стилю. Це майже гротескне поєднання сонетної форми і «земного» сатиричного сюжету, сповненого анархічного виклику. Всім цим визначенням відповідає і сонет «Моя циганерія» – справжній гімн богемі, людині, яка відірвалася від суспільства і залишилася наодинці з небом і зорями. У вірші «Засідателі» торжествує закладена в «людях-функціях» тенденція до здерев'яніння, закам'янілості. Зникає будь-який натяк на життя і дію. Людину витісняє функція, а потім функцію заміняє її зовнішня оболонка, предметна характеристика. Так створюється сатиричний образ «людини-стільця».

До періоду Комуни – нової фази у творчості А. Рембо – належать лише чотири-п'ять віршів, але це дійсно нова епоха у розвитку поета. Усі ці вірші вражають мудрістю і глибиною, незважаючи на те, що А. Рембо ледве-ледве виповнилося шістнадцять років. Тільки-но він насміхався над бідними, знущався з жінок – і здавалося, що нігілізм поета не знає меж, – а тепер створює справжній гімн жінці-робітниці – «Руки Жанни-Марі» – символ, подібний до «Свободи на барикадах» Е. Делакруа. Раптом зникають цинізм, напускна грубість.

Поразка Паризької Комуни, перемога версальців усвідомлюються поетом як найглибша трагедія. Вірші, написані А. Рембо у дні Комуни, показують, яке значення вона для нього мала. Невдача повстання означала для А. Рембо перемогу «Засідателів» – «тих, хто сидить».

Після загибелі Комуни А. Рембо всі свої надії покладає лише на мистецтво. Він припиняє навчання, незважаючи на вражаючі успіхи, і взагалі уникає будь-якої постійної діяльності. Це було перш за все демонстрацією бунтівних настроїв поета, тому що він не належав до нероб.

Починається новий цикл поневірянь. У серпні 1871 року А. Рембо надсилає свої вірші П. Верлену, і той, захопившись ними, запрошує поета в Париж. Там А. Рембо зближується з П. Верленом, з іншими поетами, і вдається до способу життя справжньої богемі. У лютому 1872 року А. Рембо повертається додому, але вже в травні знову їде до Парижа. Потім здійснює декілька поїздок у Бельгію, в Англію, знову до Франції і потім повертається в Бельгію. У липні 1873 року П. Верлен під час чергової запеклої суперечки двох поетів стріляє в А. Рембо, ранить його, а сам потрапляє у в'язницю. На початку 1874 року А. Рембо в Англії, потім у Німеччині, Італії; деякий час перебуває в Шарлевілі, звідки від'їжджає до Австрії і Нідерландів. Ця нескінченна «подорож» тягнеться аж до 1880 року, коли поет остаточно залишає Європу. Це десятиріччя злиднів, випадкових заробітків, дивних експериментів. Поет живе, не зв'язуючи себе навіть фактом географічної присутності в одному й тому ж місці.

13 травня 1871 року він пише листа, в якому заявляє про свій намір створювати нову поезію: «Я хочу бути поетом, і я намагаюся перетворитися на ясновидця... Йдеться про те, щоб досягти невідомого шляхом розладу усіх почуттів...». Прагнення до «ясновидіння» прямо пов'язується А. Рембо із бунтом, а «розлад почуттів» протиставляється «нормальному» соціальному буттю.

У сонеті «Голосівки» А. Рембо пропонує новий принцип формування образу, який будується на вільній асоціації між звуком і кольором, зорових враженнях. У «Голосівках» «поет-ясновидець» усе підкоряє своїй свідомості і здатен бачити природу і світобудову позбавленими об'єктивних закономірностей, причинно-наслідкових зв'язків. Як і більшість віршів А. Рембо, «Голосівки» мають безліч трактувань. Наприклад, одне з них пропонує розглядати вірш як символічну картину людського буття: від темряви (чорний колір А) до світла (білий колір Е), через бурхливі пристрасті (червоний колір І) до мудрості (зелений колір У) і пізнання таємниці всесвіту (синій колір О). Важливу роль у «Голосівках» відіграє принцип контрастності: чорне – біле, смерть – життя, потворне – прекрасне, швидкоплинне – випадкове. А. Рембо використовує форму сонета, який традиційно складається з тези, антитези та їх синтезу, тобто в самій його будові закладене протиріччя, і це дозволяє розглядати «Голосівки» як зразок символістського пошуку «відповідностей» між різними початками життя, як панорамну картину Всесвіту.

Уподібнення голосного звука кольору означало нехтування словом як смисловою одиницею, як носієм певного значення. Звук, ізольований від смислового контексту, набуває функції «навіювання», прямого впливу на почуття, «сугестивності». П. Верлен зі своїм принципом «найперше – музика у слові», безсумнівно, прямо вплинув на А. Рембо, але верленівський імпресіонізм зберігав як образ даної душі, так і конкретний природний образ, а в А. Рембо непізнаним стає усе просте і відчутне.

У період «ясновидіння» А. Рембо по-справжньому вводить вірш **«П'яний корабель»**, створений влітку 1871 року. «П'яний корабель» – розповідь про ту мандрівку, яку має намір здійснити поет-«ясновидець». Якийсь корабель, що починає плавання неспокійним морем, швидко втрачає і екіпаж, і кермо, і врешті-решт, готовий піти на дно. Утім, корабель цей «олюднюється», перетворюється на символ, наочне, зрима втілення «я» поета, стану його душі: *«Під гривою заток я – корабель пропащий, – / Закинутий у вись етерну без птахів, / Звідкіль ні монітор, ні парусник найкращий / Не вирвуть остова, що від води сп'янів...»*.

У вірші виникає подвійний образ «корабля-людини», подвійної долі – і розбитого корабля, і розбитого серця поета. А. Рембо не лише малює у вигляді «п'яного корабля» свою мандрівку за «невідомим». Він передбачає і швидку загибель корабля, що розпочав небезпечний шлях, і свою поетичну долю. «П'яний корабель» – це також своєрідний міф про світ, поетова сповідь в образі «маленької одисеї», подорожі у пошуках самого себе. Поет ототожнює себе із кораблем, який, втративши команду, «позбувшись свого вантажу», у захваті віддається стихії. І у зовнішньому, оповідному плані «П'яного корабля», і у прихованому ліричному поєднуються протилежні почуття: завзятість і тривога, захоплення безмежною волею і страх загубитися назавжди. Образи поезії

втрачають чіткість, деформуються, і важко визначити межу між реальним і уявним.

«Підстановка», яка відбулася у «П'яному кораблі», ознаменувала формування нової поетичної системи, заснованої на символічному відображенні дійсності.

Слідом за «П'яним кораблем» з'явилася низка поезій, написаних улітку 1872 року під час поневірянь поета. Це **останні вірші** А. Рембо, і вони знов-таки складають особливий етап його творчості. Поет *став* «ясновидцем». Образ суспільства майже зовсім зникає з його творів. Може здатися, що останні поезії А. Рембо – це ніби мандрівні замальовки, зроблені дуже спостережливим поетом під час його поневірянь. Ось Брюссель, у якому так часто бував А. Рембо; ось мандрівник, утомившись, п'є воду з лісового струмка («Сльоза»), ось він розповідає про свої думки («Добрі думки ранком»), про «юне подружжя», можливо, стрінуте дорогою («Мішель і Христина»). Утім в «Останніх віршах» А. Рембо зовсім реальні, конкретні враження абстрагуються до рівня символу, який означає чи то «пейзаж душі», чи то пейзаж всесвіту. Естетичний ефект цих творів визначається парадоксальним злиттям найпростішого і найскладнішого.

«Ясновидіння» привело поета до розхитування основ традиційної системи віршування – хоча об'єктивно це був процес збагачення, розширення можливостей французького вірша. Зберігаючи часом риму, А. Рембо впроваджує асонанси, дванадцятискладовий рядок замінює одинадцяти-, десяти-, восьмискладовим, застосовує скорочений рядок, який підпорядковує пісенним, розмовним ритмам, інколи не дотримується пунктуації і взагалі демонструє незалежність від «правил». Але, навіть звільняючись від правил, А. Рембо все ж таки продовжував писати вірші – тобто підкорявся умовності поетичної мови.

Визрівання прозаїчності в останніх творах поета робило передбачуваним те фатальне звільнення від самого мистецтва, яким завершився шлях А. Рембо. **«Осяяння» (1872–1873, опубл. у 1886 р.)** – так називається створений у період «ясновидіння» цикл «віршів у прозі».

Жоден із фрагментів, які складають цикл, не може бути чітко пояснений. Поетичне «я» створює свій Всесвіт, і у цьому просторі – свій час, свої виміри речей, які об'єднують увесь людський досвід у мить його таємничого переживання особистістю. В «Осяяннях» А. Рембо враження відірвалися від своїх прототипів, живуть власним життям, а тому смисл є напрочуд багатозначним. Такий вірш уже вкрай близький до поетичної прози, де ритм створений загальною емоційною інтонацією, яка то подовжує, то скорочує фрази, повтореннями, інверсіями, поділом на строфи вільного типу, продуманою звуковою системою.

Улітку 1873 року з'явився твір **«Крізь пекло»**, акт безжальної самокритики. «Крізь пекло» презентує незвичайну людину, феноменальну особистість, здатну твердо й об'єктивно оцінити свій досвід, свій шлях – і рішуче його засудити. А. Рембо у цей час лише дев'ятнадцять років, але його прощальне творіння – це творіння мудрої дорослої людини. Спосіб життя поета до цього часу був своєрідним «експериментом», який він припиняє. В останньому творі він постає грішником, до якого прийшло каяття. «Крізь

пекло» – щось подібне до судового засідання, під час якого виголошений монолог звинувачуваного, який бере на себе також роль прокурора.

Продовжуючи свої поневіряння, А. Рембо знов і знов шукав себе. До поезії він більше не повертався і незабаром залишив Європу. У 1880 році А. Рембо дістався до Кіпру, далі – до Єгипту, потім до Адена, доки нарешті опинився в місті Хараре в Ефіопії, де й перебував майже до кінця свого життя. Останній, африканський етап його шляху був водночас і останнім актом зречення від поезії і самого себе. Займаючись у Хараре торгівлею, А. Рембо нікому ніколи не розповідав про минуле життя. До поезії він так і не повернувся, а те, що писав під час нескінченних мандрювань, позбавлене будь-якої поезії. Листи, які від нього отримували в Європі, вражають надзвичайною сухістю і діловитістю, абсолютною відсутністю фантазії, уяви і будь-якого ліризму.

На початку 1891 року в поета почалися нестерпні болі в нозі. А. Рембо перевезли в Марсель, ампутували у клініці ногу, і він повернувся до матері. У листопаді того ж року А. Рембо помер.

Серед перекладачів поезій А. Рембо українською В. Ткаченко, П. Осадчук, Р. Осадчук, О. Зуєвський.

Основні твори: «Коваль» (1870), «Венера Анадіомена» (1870) «Голосівки» (1871), «П'яний корабель» (1871), «Останні вірші» (1872), «Осяяння» (1872–1873), «Крізь пекло» (1873).

Запитання та завдання. 1. Що незвичайного в життєвій і творчій долі французького поета? 2. Якими є етапи творчого розвитку А. Рембо? 3. У чому сутність поетичної програми «ясновидіння»? Як співвіднесена вона з символізмом? 4. Проаналізуйте сюжет вірша «П'яний корабель». Простежте за «географією» мандрів «п'яного корабля». 5. Спробуйте осмислити наскрізний образ-метафору поезії. Чи можна говорити про тотожність ліричного героя (поета) і п'яного корабля? 6. Які власні художні принципи намагається втілити поет у сонеті «Голосівки»? Якою мірою вдалося поетові узгодити в «Голосівках» поезію з живописом, малюнок – з ритмом вірша? 7. Що свідчить про новаторство поезії А. Рембо?

Гійом Аполлінер (1880–1918)

*Суджу я давній спір традиції і пошуків
Порядку і Пригоди.*

(Г. Аполлінер, «Руда вродливиця»,
пер. М. Лукаша)

На початку ХХ століття французька поезія почала розширювати коло своїх художніх пошуків. Гійом Аполлінер як у фокусі зібрав художні імпульси, що йшли з минулого, і багато в чому визначив розвиток французької поезії на десятиріччя вперед.

Справжнє ім'я поета – Вільгельм Аполінарій Костровицький. Народився він у Римі в 1880 році, його рідними мовами були польська й італійська, а французьку він опанував у монастирських школах на півдні Франції. Творчість Аполлінера спиралася на традиції французького фольклору, поезію Ф. Війона і лірику доби Відродження. Поет був прихильником творчості французьких романтиків, а також поетів рубежу століть – П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме.

Творчий дебют Г. Аполлінера відбувся на початку століття. Його перші, доволі традиційні поетичні спроби (**«Рейнські вірші»**) навіяні любовними захопленнями під час мандрівки Німеччиною в 1901–1902 роках. Зв'язок із романтичною і символістською традицією тут посилений глибоким емоційним сприйняттям німецького фольклору й образів романтичної поезії, засвоєнням тем і ритмів німецької народної пісні («Дзвони», «Ніч на Рейні»). Використовуючи образ Лорелеї, створений К. Брентано і підхоплений іншими німецькими романтиками, у тому числі Г. Гайне, поет увиразнює його, драматизує вірш, підсилює його динамізм. Відчутні у творчості Г. Аполлінера і слов'янські джерела, яким поет завжди надавав великого значення.

Надалі цю традиційність вірша все більше витісняють *поетичні новації поета: конкретність безпосереднього вираження, прозаїзація вірша, розмовний ритм, відсутність розділових знаків*. Г. Аполлінер досконало опановує *верлібр* (вільний вірш) – систему віршування, що з'явилася у французькій поезії наприкінці XIX століття. Верлібр позбавлений звичних ознак поетичного твору: рими, суворого ритму і поділу на строфи. Для верлібру характерні рядки різної довжини, різні дво- і трискладові стопи; перебої ритму.

Ім'я Г. Аполлінера дослідники пов'язують із **кубізмом** у літературі, іноді поєднуючи це явище з літературним футуризмом і називаючи **кубофутуризмом**. У творчості Г. Аполлінера виявились властиві кубізму особливості, і перш за все, *симультанізм* (від фр. *simultaine* – «одночасний») – схильність до одночасного зображення в одній площині різнорідних об'єктів, віддалених, не пов'язаних між собою образів, мотивів, переживань і вражень. Наслідуючи поетам кінця минулого століття, Г. Аполлінер вважав, що магістральний шлях розвитку веде до створення синтезу мистецтв – музики, живопису і літератури.

До своєї першої великої поетичної збірки **«Алкоголі. Вірші 1898–1913 рр.» (1913)** Г. Аполлінер включив вірші, створені в різні часи, у тому числі «рейнські». Вільні вірші тут стоять поряд із віршами з традиційними розмірами. На час видання збірки Г. Аполлінер зовсім відмовився від пунктуації як засобу регулювання ритму вірша. Поет вважав, що читач має сам відчутти ритм, емоційну виразність вірша й створити його синтаксичний та інтонаційний малюнок.

Спочатку Г. Аполлінер хотів назвати збірку «Вода життя». Але зміна назви на «Алкоголі» робила поета немовби спадкоємцем теми сп'яніння, розвинутої Ш. Бодлером і А. Рембо. У контексті поезії Г. Аполлінера алкоголь поєднано з вогнем і прометеївським началом (*«І життя наче спирт полум'яний ти п'єш»*). Найвизначнішими в збірці є вірші «Зона», «Міст Мірабо», «Кортеж», «Мандрівник». Ліричність у них сполучена з прагненням до сюжетності, до широкого охоплення сучасних проблем, багатства тем.

Збірку відкриває вірш «Зона» (1912), вірець аполлінерівського *«нового ліризму»*. У французькій мові слово «зона» має додаткове значення – так звуться міські околиці, які кільцем оточують центральну частину Парижа. Паризька «зона» постає як утілення нового індустріального міста, нового життя взагалі. Свої почуття й переживання Г. Аполлінер змальовує на тлі панорами суспільного життя сучасної Європи. «Зона» написана як вільний, іноді

іронічний діалог поета з самим собою; сюди ж вмонтовані, ніби кадри кінохроніки, найважливіші події його життя.

Поетична свобода реалізована у вірші як на рівні змісту – поет кидає виклик старому світу, ідеалам минулого, так і на рівні форми – він виражає себе в абсолютно вільному вірші: *«Старовина набридла нам безмежно / Ти чуєш бекають мости пастушко Ейфелева вежо / У печінках сидять антична Греція і Рим / Автомобіль і той здається тут застарим»* («Зона», пер. М. Лукаша).

Поет ніби пише на ходу, під час прогулянки, і його творча лабораторія – міські вулиці. Незграбний, дисгармонійний, «некрасивий» вірш не можна віднести до певного жанру. Він написаний під враженням невдалого кохання і є сповіддю, відвертою картиною страждання й самотності. Утім автор, ніби спостерігаючи за собою ззовні, бачить вже героя епічного, стежить за його вчинками, за його рухом. Ліричне «я» перетворене на «ти». В основі композиції «Зони» – *принцип симультанізму*. У суцільному потоці, у цю мить, на цій сторінці виникають події, що відбувалися в різний час і в різних місцях. Для Г. Аполлінера така концентрація часу і простору – спосіб створення широкої панорами міста і всесвіту. Поет збирає на своєму шляху усі прикмети нової реальності: автомобілі, літаки, рекламу і, звичайно, Ейфелеву вежу, цей символ технічного прогресу, і водночас підкреслює фрагментарність поетичної оповіді: *«Ти йдеш по Парижу», «А ось ти в заїзді на околиці Праги...», «Ось ти вже в Марселі...», «Ось ти в Амстердамі...»* – саме так до вірша уведено різні «епізоди».

Різкі просторові стрибки, зіставлення звичайно незіставляваних явищ – все це створює ефект, близький до того, яким незабаром уславляться сюрреалісти. Піднесене і приземлене, поетичне і прозаїчне опиняються поряд, в одній площині.

Поступово складається естетична програма того мистецтва, яке Г. Аполлінер визначив терміном «сюрреалізм» (буквально – «над-реалізм»). Уперше це слово прозвучало в травні 1917 року. Літературна течія, яка в подальшому перебере на себе цю назву, сповнила його вже іншим змістом. Для Г. Аполлінера ж сюрреалізм – це передусім спосіб пізнання реальності, а не марення чи сон, причому пізнання більш глибокого, ніж дозволяє просте відтворення життя.

Що ж із цієї програми було втілено самим поетом? Насамперед, у його поезії відчутна така ж потужна, як і в його маніфестах, впевненість, що людство – на порозі нової ери: *«Іде доба новітніх магій / І скоро скоро ми побачим / Мільйони див мільярди чуд / Які й не снились міфотворцям / Старих вигадливих віків»* (пер. М. Лукаша).

Ліричний епос Г. Аполлінера природньо переданий за допомогою вільного вірша: цього вимагає й фрагментарність обраних деталей, і перенесення уваги з окремих моментів особистої долі на події всесвітнього значення. Могутній поступ історії, надзвичайна велич і різноманітність подій цього століття – війн, революцій, технічних переворотів – усе стає об'єктом поезії і, у свою чергу, вимагає особливої форми зображення, такої ж багатоманітної.

У таких творах як «Зона», «Вандем'єр», «Є», «Кортеж», «Музика із Сен-Меррі» «Мандрівник» знайдені дійсно нові епічні рішення, коли з простого, «наївного» переліку «того, що є» (*«Є ворожий підводний човен... є тисяча*

ялинок навкруги обчухраних оскіллям... є там і сям окремі хрести... є довгі гнучкі руки моєї коханої... є чорнильниця зроблена мною з гільзи...»), виростає об'ємна картина людської долі. Пізніше аполлінерівський принцип поєднання «миттєвих спалахів» дійсності оберуть Л. Арагон і П. Елюар, Ю. Тувім і П. Неруда.

Однак Г. Аполлінер схильний не лише до епічного погляду на дійсність, він – один із найяскравіших, найвишуканіших ліриків ХХ століття. «Рейнська осінь» (1901), «Дзвони» (1902), «Лорелея» (1904), «Циганка» (1907), «Міст Мірабо» (1912), «Марія» (1912), «Якби моя влада» (1916), цикл «Життя присвятити кохання» (1917) написані зовсім по-іншому, ніж «Зона» чи «Кортеж». Елегійна просвітленість, замислена філософічність, свіжість безпосереднього почуття, музичність – так поет продовжує багату традицію французької лірики і додає до неї нові барви: *«Під мостом Мірабо струмує Сена / Так і любов / Біжить у тебе і в мене / Журба і втіха крутнява шалена»* («Міст Мірабо», пер. М. Лукаша).

У 1914 році почалася Перша світова війна. Г. Аполлінер вирушив на фронт добровольцем, воював рядовим в артилерії, потім лейтенантом у піхотній частині.

Друга велика поетична збірка, видана Г. Аполлінером за життя, отримала назву **«Каліграми. Вірші миру і війни (1913–1916)»** і вийшла друком **1918 року**. Збірка присвячена пам'яті друга, літератора Рене Даліза, вбитого на фронті в 1917 році.

«Каліграми» складаються з шести розділів і містять 84 поезії. Розділивши книгу на шість частин за хронологічним принципом, Г. Аполлінер ніби підкреслив, що «Каліграми» – ліричний літопис епохи. Послідовність віршів створює щось схоже на проходження кіл пекла, яке завершується коротким оптимістичним апофеозом з кількох звернених у майбутнє віршів 1917–1918 років. Вірші, що увійшли до збірки, – зразок аполлінерівського поетичного експерименту: частина віршів видрукована у вигляді *«ліричних ідеограм»* чи *«каліграм»*, тобто таким чином, щоб їх текст утворював графічний рисунок.

Свої перші ідеограми Г. Аполлінер створив навесні-влітку 1914 року. Такі «рисунки» по-своєму висловлювали аполлінерівську потребу в синтезі словесного і графічного образів. Словесний образ постає на сторінці в просторі, поєднуючи «намальоване» словами з пропусками, з порожнечею, тобто з певним звучанням тексту.

Г. Аполлінер не перший використав цю форму вірша. Відомі ідеограми, датовані ще IV ст. до нашої ери, трапляються вони і в «Гаргантюа і Пантагрюелі» Ф. Рабле. У 1889 році О. Бургардт написав вірш у формі Ейфелевої вежі: у ньому було 300 рядків, причому довжина кожного відповідала контуру зображення. Новаторство Г. Аполлінера – не у винахідливості запропонованих рисунків (вони нескладні: сонце, мандоліна, смужка диму, голуб, фонтан, черевик), а в прагненні залишитися ліричним поетом і в цій експериментальній формі.

Спочатку Г. Аполлінер спробував поєднати тему війни з мотивами кохання (цикл «Вірші до Лу», численні послання до Мадлени). Наївна віра закоханого у те, що *«в ім'я нашого щастя схопилися армії»*, тому й *«гранати схожі на зорі»*, поступово витіснена розумінням трагедії, почуттям спільності з нею, своєї

відповідальності. Поет вражений розмахом бійні: *«Хто б міг подумати що так розцвіте людоджерство / Що треба стільки вогню щоб засмажить м'ясиво людське...»*.

До збірки «Каліграми» увійшло багато фронтових віршів, які викривали війну, оголювали її кривавий абсурд. У віршах цього циклу Г. Аполлінер виявляє певну стриманість, уникає прямого вираження жалю – приховане страждання ще більше вражає.

У поезії *«Зарізана голубка й водограй»* Г. Аполлінер використав можливості ідеограми для створення антивоєнного вірша-плаката. Розташувавши літери різного розміру рядками, що розходяться в різних напрямках, поет створив зображення голубки над струменями фонтана. Цей образ є символом вічного плачу по тих, хто загинув у Першій світовій війні (*«Душа ятриться з непокою / І водограй рида зі мною»*). Одночасно фонтан символізує потоки крові, що ллється на війні. Зарізана горлиця Г. Аполлінера стала прототипом голубки П. Пікассо, який через сорок років підхопив ідею поета, створивши образ, що символізує мир в очах сучасного людства. Відбиваючи антилюдяну реальність війни, пережиту ним у траншеях і на полях битв, Г. Аполлінер протиставляє їй незнищенні гуманістичні цінності, передусім – кохання.

«Каліграми» є майже останнім ступенем вивільнення вірша, експериментом, який виходить навіть за межі верлібру. У збірці багато прозаїзованих «віршів-прогулянок», «віршів-розмов», які інколи більше схожі на склад будівельних матеріалів, ніж на побудовану споруду. Поет намагався майже безпосередньо передати миттєві враження, розмови. Так, у вірші «В понеділок на вулиці Крістін» ми чуємо характерні для паризької вулиці уривки розмов. Зовні це схоже на звичайний магнітофонний запис. Але в Г. Аполлінера ці наближені до побутової прози уривки вписані в інтенсивний ліричний контекст.

Стаття Г. Аполлінера *«Новий дух і поети» (1918)* прозвучала як маніфест нового поетичного покоління. У ній митець обстоював широке охоплення сучасної дійсності й висував положення про «новий реалізм» у поезії. Г. Аполлінер ставив під сумнів необхідність «писати прозою чи писати віршами», дотримуючись при цьому правил граматики чи норм віршування. Навіть вільний вірш здавався йому лише першим поштовхом до свободи мистецтва. Ця свобода, вважав поет, може бути досягнена лише засобами «візуальної лірики», шляхом складного синтезу. Г. Аполлінер також вказував на відкриття науки і техніки, на «нову мову» кіно і звукозапису як на засоби оновлення поетичної мови.

Цим есе-маніфестом завершився недовгий творчий шлях Гійома Аполлінера – найяскравішого французького поета початку XX століття. Однак процес його поетичного становлення, набуття життєвої філософії перервала раптова смерть – поет так і не одужав після поранення в голову й помер 1918 року від «іспанки» – важкої форми грипу.

Г. Аполлінер сміливо прокладав шлях тогочасній поезії у XX століття. Слідом за романтиками, а також Ш. Бодлером, В. Вітменом, А. Рембо, Е. Верхарном, Г. Аполлінер зробив можливим художнє освоєння нових «непоетичних» царин життя людини і суспільства. Саме він увів у лірику

«прозу життя» і дав потужний поштовх розвитку *ліричного епосу* в новому столітті.

Основні твори: поетичні збірки «Рейнські вірші», «Алкоголі. Вірші 1898–1913 рр.» (1913), «Каліграми. Вірші миру і війни (1913—1916)» (1918), стаття «Новий дух і поети» (1918).

Запитання та завдання: 1. Яке місце творчість Г. Аполлінера посідає в ланцюзі видатних явищ світової поезії? 2. У чому полягає суть художнього новаторства Г. Аполлінера? 3. Які засоби створення поетичної панорами міста і всесвіту використовує Г. Аполлінер у збірнику «Алкоголі»? 4. Чим поет пояснює відсутність розділових знаків у своїх поезіях? 5. Якою є роль візуального оформлення поезій, що увійшли до збірки «Каліграми»? 6. Розкрийте символічний зміст образів поезії «Зарізана голубка й водограй».

Тема 4. Бельгійська література на рубежі століть. Символістська драма М. Метерлінка (1862–1949).

Становлення бельгійської нації (яке сприяло формуванню національної літератури) проходило не тільки в боротьбі з іноземним поневоленням (територією Бельгії володіли австрійці, іспанці, голландці, французи), а й у неперервному протистоянні з океаном (зведення дамб і заплав). Плодом багатовікової та різнобічної боротьби й постала та самостійна Бельгія, якою ми її знаємо. У Бельгії сформовані дві етнічні групи: фламандці, споріднені з голландцями та германцями, та валлони, ближчі до французів. Відповідно існують фламандська та валлонська говірки.

Після здобуття незалежності в результаті революції 1830 р. Бельгія переживає стрімкий економічний і промисловий злет. Цей процес відображено, зокрема, в урбаністичних віршах Е. Вергарна. У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. в Бельгії сформувалася група видатних митців красного письменства, серед яких три всесвітньо значущі постаті: Ш. де Костер, Е. Вергарн, М. Метерлінк.

Поет-символіст **Е. Вергарн (1855–1916)** виступав також як драматург і критик. Перша книга віршів Е. Вергарна «Фламандки» (1883) присвячена сільській Фландрії. Поет зображує мальовничі картини селянської праці і побуту, колоритних народних свят. Ранні вірші Е. Вергарна демонструють спорідненість із творчістю фламандських і голандських художників (Рубенс, Рембрандт). У «трагічній трилогії» Е. Вергарна («Вечори» (1887), «Катастрофи» (1888), «Чорні смолоскипи» (1890)) знайшла відображення духовна криза поета 1887–1890 років. На цьому етапі відбувається зближення Е. Вергарна із символістською поезією. Із «сільських збірок» «Божевільні села» (1893) та «Примарні села» (1895) розпочинається новий етап у творчості Е. Вергарна. Поет художньо осмислює соціальні процеси, що відбувалися в тогочасній Бельгії (насамперед поглинання капіталістичним містом патріархального села). У поезіях цього періоду вперше постає властивий Вергарнові надалі образ міста як «сучасного Вавилона». В урбаністичних віршах Е. Вергарна («Міста-спрути», 1895) образи набувають конкретики: поет змальовує місто як осердя соціальних контрастів, де за зовнішньою монументальністю й тяжкою розкішшю урбаністичного пейзажу (пишнота

соборів, статуй, вітрин і т. п.) виявляє страждання мас і духовну вбогість «верхів».

У пізній ліриці Е. Вергарна («Лики життя» (1899), «Буйні сили» (1902), «Розмаїте сяйво» (1906), «Державні ритми» (1910)) звучить тема оновлення світу і людини. Поет намагається втілити в карбовану форму вірша все різноманіття творчої діяльності людини в минулому й у сучасності. Провідні мотиви – оспівування творчості, любові, дерзання, гармонійного розвитку людини. Е. Вергарн досягає довершеності поетичної форми (це втілено в суворості й піднесеності пафосу, підкоренні поетичного ритму думці та почуттям, суголосності вільного вірша розмаїттю життєвих процесів).

Е. Вергарн є автором критичних робіт про великих майстрів живопису (про Рембрандта, 1904, Рубенса, 1910), про У. Шекспіра, Ж. Расіна, В. Гюго, про французьких і бельгійських символістів. Над українськими перекладами творів Е. Вергарна працювали Микола Терещенко, Микола Зеров, Гео Шкрупій.

Моріс Метерлінк, лауреат Нобелівської премії (1912), залишив яскравий слід в історії європейської драматургії. Подібно до Г. Ібсена чи А. Стріндберга, він був справжнім першовідкривачем у царині «нової драми», визначним теоретиком і драматургом європейського символістського театру.

М. Метерлінк народився й провів дитинство у бельгійському місті Генті. У 1880-х вивчав право в Парижі, де захопився творчістю поетів-символістів. У 1889 році видав збірку віршів «Теплиці» й першу свою п'єсу «Принцеса Мален». Рання драматургія М. Метерлінка базувалася на естетичній теорії, яку він виклав у книзі «Скарби смиренних» (1896), зокрема в есе «Трагічне повсякденного життя». У ньому письменник виклав принципи символістської «нової драми», а також дав назву своєму театру – *«театр статичний»*, або *«театр мовчання»*.

Полемізуючи з традиційним поглядом на природу трагічного як на вічний розлад між пристрастю й обов'язком, М. Метерлінк вбачає сутність трагічного в «трагізмі повсякденності», у «самому факті життя». Завдання драматурга – зображувати не виняткові події, де все вирішує випадок, а душевне життя людини, яка прагне до вищих сфер буття. Для спілкування з «вищою духовною сферою», як і для істинного спілкування людей між собою, звичайна мова не є досить досконалою. Людям слід оволодіти мистецтвом мовчання, навчитися вступати у «нечутний», внутрішній діалог один із одним (*принцип «другого діалогу»* в «театрі мовчання»). Як і для інших творців «нової драми», *внутрішня дія*, яка розкриває стан душі, для М. Метерлінка важливіша за *дію зовнішню*, яка фіксує поведінку та вчинки людини.

У своїх п'єсах-казках М. Метерлінк говорить про явища буденності, про те, що сам він постійно називав трагізмом повсякденного життя. Матеріальні сили набувають у нього духовного змісту, перетворюються на фатум, що втілюється в образах невидимих зловлих старих жінок, а люди – на ляльок, маріонеток. Вони говорять нечіткою мовою, дерев'яніють у вимушеній нерухомості. Дія відбувається в умовному місці: якийсь замок, ліс, острів, берег моря, вулиця тощо. Немає й ознак часу, умовними є декорації, відсутні деталі побуту; можна сказати, що немає в драмі й самої дії. Персонажі стають уособленням настроїв і почуттів, символами страху, сподівань, передчуттів,

безнадії, зневіри. Людина зробить порух – і це означає, що невидима рука смикнула маріонетку за ниточку.

На перший план виступають поняття *підтексту* і *настрою*.

Г. Ібсен вже використовував ці елементи нової драматургічної техніки, але у нього вони стоять поряд із старими прийомами – відкритим діалогом, сповідальними монологами, гострими сюжетними перипетіями.

У Г. Ібсена діалог болісно роздвоєний – люди в нього думають одне, а говорити повинні інше. Вони приховують від співрозмовника свої справжні почуття й наміри. Для Г. Ібсена підтекст – ознака вимушеної нещирості людських стосунків. На словах герої репрезентують себе як людей благопристойних і щасливих; підтекст же приховує ганебну таємницю їхнього існування (див. тема № 7). У М. Метерлінка через підтекст, через настрій ми отримуємо доступ до істинного, духовно змістовного життя людини, оскільки воно спливає поза словами і всупереч їм. Нові прийоми драматургічного письма М. Метерлінк відокремив, надавши їм абсолютного значення.

«Принцеса Мален» – перше значне досягнення символістського театру М. Метерлінка. Незабаром після цієї драми написані дві одноактні п'єси **«Непрохана»** та **«Сліпі» (1890)**, які утвердили славу драматурга нового напрямку. Дія в них зведена до процесу очікування. Не випадково критики назвали їх *«драмами очікування»* – настільки точно вони відповідали програмним вимогам теорії «статичного театру». В обох п'єсах «непроханою гостею» стає Смерть – одна з трансформацій невідворотної долі в театрі М. Метерлінка.

Мотив пасивного, «сліпого» очікування, де «сліпота» стає символом самосвідомості людства, звучить у п'єсі «Сліпі», яка викликає віддалені асоціації з відомою картиною П. Брейгеля-старшого. Декілька сліпих старих чоловіків і жінок, утворивши півколо, сидять у лісі й чекають на свого проводиря, старого напівсліпого священника, який вивів їх із притулку на прогулянку і, залишивши самих, пішов, щоб принести хліба й води. Він довго не повертається, і нещасні не знають, що з ним сталося. До сліпих прибігає пес із притулку й веде їх до місця, де, застигнувши нерухомо, сидить мертвий священник. Усі спроби сліпих повернути його до життя марні: пастир давно мертвий... Чути шум кроків. Дитина, син однієї із сліпих жінок, прокидається з плачем. Хлопчика підіймають над головами, щоб він побачив, чиї це кроки чути поряд. Голос дитини зривається криком. Сліпі просять про милосердя, але їм ніхто не відповідає.

У «Сліпих», як і в «Непроханій», висловлений песимістичний погляд на людство, яке блукає в пошуках вищої мети, ніби натовп сліпих чоловіків і жінок у нічному лісі, і не знаходить нічого, крім Смерті, яка підстерігає усіх і кожного.

Цей же мотив варіюється і в наступних символістських п'єсах М. Метерлінка – «Смерть Тінтажіля», «Алладіна і Паломід», «Там, усередині», об'єднаних спільною назвою «Маленькі драми для маріонеток» (1894). Ця назва підкреслює фатальний характер залежності людини від усесильної долі, яка керує нею, ніби маріонеткою. Ідея актора-ляльки, актора-маріонетки вказує на символістську природу театру М. Метерлінка. Наочна метафора демонструє, що людина – лише слухняне знаряддя в руках фатуму.

Поступово погляди письменника на світ, на людину, її роль і становище в суспільстві змінюються. У творах М. Метерлінка з'являються нові образи і теми. В одній із його маленьких драм **«Смерть Тінтажіля» (1894)** провідною, як і досі, є тема неминучої смерті, але поряд із нею присутня й інша – тема любові. Ігрена любить свого брата Тінтажіля і не боїться двобою зі смертю, яку уособлює стара королева зі страшним обличчям. Любов Ігрени активна, її сила змушує смерть першого разу відступити.

У зв'язку з мотивом викрадення у п'єсах бельгійського драматурга виникає символічний образ важких залізних дверей, які створюють перешкоду й загрозу для людини. Люди у п'єсах М. Метерлінка розміщуються по цей чи по той бік дверей – одні ззовні, інші – «там, усередині», у звичному затишку або ж у темниці. У п'єсі «Там, усередині» двері розділяють мирну щасливу родину і старого чоловіка, який несе звістку про страшне нещастя. За «залізними дверима» закатовують маленького Тінтажіля. П'єса «Пеллеас і Мелісанда» починається із вигуків: «Відчиніть двері! Відімкніть двері!». Тільтіль у «Синьому птахові» наперекір страхам рішуче відчиняє двері в палаці Ночі.

«Смерть Тінтажіля» – остання з п'єс М. Метерлінка, де долю героїв визначає фатум, вона завершує перший період його творчості.

Від 1900-х років драматург відмовляється бачити в людині лише пасивне знаряддя в руках сліпої долі – і тим самим піддає глибокому сумніву свою концепцію символістського театру, під знаком якої розвивалася його творчість у 90-ті роки. Новий погляд на людину, яка кидає виклик долі, визріває у «любовних драмах» М. Метерлінка («Пеллеас і Мелісанда», «Алладіна і Паломід», 1894; «Аглавена і Селізетта», 1896; «Аріана і Синя Борода», 1896), де всемогутня доля набуває форми всепоглинаючого кохання. Яскрава особливість «любовних драм» М. Метерлінка – у зверненні до казкових сюжетів. Відкидаючи обставини історичного, соціального плану, драматург набуває можливості зосередитися на проблемах життя, смерті, кохання. Тому доволі закономірним є звернення М. Метерлінка до творчості братів Грімм і Ш. Перро.

Творчість М. Метерлінка у 1900-х роках багато в чому відрізняється від попереднього періоду. Його герої стають активними, творчими, здатними боротися за своє щастя і щастя інших. Людина вже не іграшка в руках долі: вона сама творить своє життя і одержує те, на що заслуговує.

Цей етап творчості М. Метерлінка відкриває п'єса **«Монна Ванна» (1902)**, у якій провідною стає тема самовідданої боротьби людини зі злими силами долі, які вона перемагає. У цій п'єсі знаходить відображення філософська концепція, сформульована М. Метерлінком у книзі «Потаємний храм» (1902), – прагнення подолати містику і песимізм, оспівати життєву активність, жадобу пізнання. Страх перед таємничим, перед сліпою долею, яка найчастіше набуває форми смерті, здається йому тепер безплідним. Необхідно йти за тією істиною, яка «дозволяє зробити якомога більше добра і дає якомога більше надії». У центрі уваги драматурга, вважає тепер М. Метерлінк, має бути не проблема ставлення людини до вічності, долі, смерті, а проблема ставлення людини до інших людей, до суспільства.

Одним із найвизначніших досягнень драматургії М. Метерлінка стала п'єса-казка **«Синій птах» (1908)** – гімн життю, пізнанню, душевному здоров'ю, красі та шляхетності. Ця драма М. Метерлінка більшою мірою неоромантична, ніж символістська.

П'єса багата на фантастику, її головні герої з легкістю переносяться в чарівний світ казкових образів, за якими проглядає повсякдення з його клопотами. Кожна наступна картина п'єси розкриває специфічне бачення драматургом світу, його розуміння моральних обов'язків людей.

Разом із дітьми в далеку подорож вирушають Душі Світла, Хліба, Цукру, Кішка, Пес, поруч з ними ми бачимо Душу Вогню, що з'явилася з багаття, Душу Води, Душу Годинника. Одні з цих істот є символами боягузства, фальшу, улесливості, злодіянь, інші – уособлюють добро. Так, Блаженства – це відображення самовдоволеного і тупого міщанства, а Душа Світла є символом пізнання нового. Наділяючи душами навколишній світ, М. Метерлінк використовує особливість дитячого світосприйняття бачити казку за найбуденнішими речами, бачити «невидиме життя предметів».

Глибоко символічною є сцена в чарівних садах, де зосереджені всі земні Радощі та Блаженства. Пізнання їх – це пізнання самого себе. Щоб досягнути істини, потрібно мати силу волі побороти в собі слабкість, бути цілеспрямованим, не піддаватися спокусі Блаженств, які можуть зашкодити пізнанню істини, зробити неможливим справжнє щастя. Треба чинити опір і Блаженству Бути Наглим, і Блаженству Нічого Не Знати, і Блаженству Спати Більше, Ніж Потрібно. Рятуючись від них, Тільтіль повертає Діамант, і перед нами постає символічна сцена: усі ці Блаженства шукають порятунку в печері Нещастя – там, куди приходить людина, яка не може встояти перед спокусою бути багатою, нічого не знати чи навіть довго спати.

Але, крім негативних Блаженств, живуть у світі й інші Блаженства, які треба навчитися бачити і відчувати: Дитячі Блаженства, Блаженство Бути Здоровим, Блаженство Дихати Повітрям, Блаженство Любити Батьків, Блаженство Сонячних Днів, Блаженство Дощу та інші. Поряд з ними існують Великі Радощі: Радість Бути Справедливим, Радість Бути Добрим, Радість Думати, Радість Завтрашньої праці, Радість Материнської Любові.

Царство Майбутнього в п'єсі – це гімн людині, її необмеженим і прекрасним можливостям, а також яскравий приклад віри драматурга в те, що людина зуміє зробити життя кращім. Єдиний, від кого залежить прихід майбутніх винахідників, учених, філософів, які зможуть ошчасливити людство, – це Час. І він суворо стежить, щоб люди зуміли пізнати нове тоді, коли на це прийде пора.

В останній картині п'єси драматург підкреслює зв'язок казкових ідеалів із повсякденним життям. Сусідка нагадує Тільтілю і Мітілю фею Бериліону, її донька – Душу Світла. Тільтіль знаходить таки Синього Птаха, але не в казці, а в себе в кімнаті: це горлиця, яка живе у клітці. Сама по собі вона не приносить щастя, але коли Тільтіль віддає птаха сусідчиній доньці, та, ошчасливлена, одужує. Щастя полягає не лише в пізнанні природи і світу, в досягненні істини. Щастя – в добрих справах, які слід робити для ближніх. У своїй хатині діти знайдуть щастя у простому: у свободі від заздрощів, у добрих Блаженствах і Радощах. І тоді всі дні тижня стануть «немов неділі», треба лише уважніше придивитись, «розкрити очі до найпотаємніших глибин душі».

Основні твори: «Сліпі» (1890); «Непрохана» (1890), «Маленькі драми для маріонеток» (1894), «Монна Ванна» (1902), «Синій птах» (1908).

Запитання та завдання. 1. Як розуміє М. Метерлінк сутність трагічного? 2. Охарактеризуйте філософську концепцію і новаторську поетику «театру мовчання» («статичного театру»). 3. Які символи домінують у п'єсах М. Метерлінка раннього періоду? 4. Як змінюється концепція театру М. Метерлінка після 1902 року? 5. У чому особливості проблематики і поетики драми «Синій птах»?

Тема 5. Загальна характеристика німецької літератури к. XIX – поч. XX ст. Творчість Г. Манна (1871–1950) і Т. Манна (1875–1955) на рубежі століть.

Німецька література рубежу століть представлена розмаїттям художніх напрямків. У 1880-і роки розпочалося формування німецького натуралізму; його естетичним орієнтиром слугувала творчість Е. Золя. Навколо його концепції точилися гострі дискусії. Письменники, що називали себе «послідовними натуралістами» (А. Гольц, І. Шлаф та ін.), прямолінійно та однобічно трактували художні тези Е. Золя. «Послідовні натуралісти» закликали до трансформації традиційного стилю, побудованого на «логіці та зв'язності». Їхній стиль, який вони називали «секундним», був «пунктирним», фіксував лише «стани» і «враження». На цьому шляху натуралізм зрощувався з імпресіонізмом. Помітна постать натуралістичної прози – М. Крецер. Його роман «Мастер Тімпе» – типовий зразок натуралістичного роману. Однак найважливіше явище німецького натуралізму – п'єси Г. Гауптмана (зокрема, рання – «Перед сходом сонця», 1889). Специфікою натуралізму на німецькому ґрунті є й те, що під його гаслами відбувалося становлення реалістичного методу.

Німецький символізм, не такий впливовий, як натуралізм, представлений на рубежі століть поезіями С. Георге (зб. «Альгабал» (1892), «Рік душі» (1897), «Сьоме кільце» (1907)), який значною мірою спирався на французький досвід, передусім на творчість С. Малларме. С. Георге також близький до неоромантизму та естетизму. Серед відомих пам'яток німецького символізму також низка п'єс Г. Гауптмана, насамперед «Потонулий дзвін».

На початку 1900 років у німецькій культурі голосно заявляє про себе експресіонізм. Поряд із письменниками (Й. Бехер, Б. Брехт, Г. Гайм, Е. Толлер та ін.) у річищі експресіонізму творили художники, що групувалися навколо часописів «Штурм» і «Акціон». Один із видатних поетів, близьких до експресіонізму – Г. Тракль (1887–1914). У його ранніх творах – мотиви розкладу, тліну, присмерку, самотності. Усю його поезію можна трактувати як один твір, коди для розшифровування якого містяться в античній і християнській міфології, а також у творчості інших письменників (Новаліса, Метерлінка, Достоевського).

Прозаїки останньої третини XIX ст. (В. Раабе, Т. Шторм, Т. Фонтане), метод яких характеризують як «поетичний реалізм» (О. Людвіг), зробили внесок у розвиток реалістичних тенденцій німецької літератури. Правдиве змалювання побуту поєднується в них із суб'єктивним началом: життєвий матеріал ці письменники пропускають крізь призму індивідуальності розповідача. До ознак «поетичного реалізму» можна також віднести демократизм, увагу до «маленької людини», м'який гумор. Хоча творам Раабе,

Шторма, Фонтане притаманна певна вузькість, фрагментарність у зображенні дійсності, саме вони почасти підготували той стрімкий злет роману, який представлено творами Г. і Т. Маннів, Г. Гессе, Б. Келлермана, А. Дебліна.

Найвищі досягнення німецької літератури початку XX століття, яка представлена численними яскравими постатями, пов'язані насамперед із творчістю прозаїків Генріха і Томаса Маннів.

Генріх Манн народився 1871 року в стародавньому «ганзейському» Любеку, що мав особливі привілеї вільного міста. Батько майбутнього письменника очолював фірму з оптової торгівлі зерном, був судновласником і заслужив репутацію бездоганно чесного комерсанта. Він був обраний у любекський сенат. П'ятьох своїх дітей (із яких Генріх був старшим) батько привчав до літератури й музики, вважаючи, що духовні цінності важливіші, ніж гроші. 1891 року сенатор Манн помер. Фірма його була відповідно до заповіту ліквідована, розкішний будинок у Любеку проданий. Почався новий етап в історії всієї сім'ї. Генріх, а потім і Томас, підтримані матір'ю, яка виділила кожному з них скромну суму зі спадщини, повністю присвятили себе літературі.

Перші важливі досягнення німецької літератури XX століття пов'язані з романами Г. Манна, написаними в 1900–1910 роках. Г. Манн продовжив вікові традиції німецької сатири. Водночас, подібно до Г. Гайне, письменник зазнав значного впливу французької суспільної думки й літератури. Саме французька література допомогла йому опанувати жанр соціально-викривального роману, який набув у Г. Манна неповторних рис. Пізніше Г. Манн відкрив для себе російську літературу.

Роман **«Земля обітована» (1900)**, що відкриває перший період творчості Г. Манна, увібрав у себе спостереження за життям Берліну, німецької столиці, які нагромадилися в письменника під час університетського навчання.

Г. Манн уводить читача у світ німецької буржуазії. У цьому світі всі ненавидять один одного, хоча й щільно пов'язані не тільки матеріальними інтересами, а й характером побутових відносин, упевненістю в тому, що геть усе продається й купується. Берлін зображений як «казкове царство» – вотчина великих спекулянтів, які підкорюють своєму впливу все: фінанси, політику, пресу, мистецтво. У центрі цього царства – постать банкіра й біржовика Туркгаймера, міжнародного афериста й мультимільонера. Сатиричні персонажі роману – ділки, представники преси й мистецтва – залежні від цього «короля біржі».

Незважаючи на відчутні традиції французького реалізму XIX століття, у першому великому романі Г. Манна яскраво виявилися **рис**и його **сатиричного таланту**:

- художня манера раннього Г. Манна отримала назву *«геометричний стиль»*;

- у Г. Манна ситуації й типи (молодий провінціал у столиці намагається зробити кар'єру й зазнає впливу аморального середовища), відомі за романами Бальзака, Мопассана, Золя, набувають іншого забарвлення. Переважають *різкі, дисонуючі тони у змалюванні головного героя*.

- письменник не затримує уваги на детальному аналізі душевних порухів своїх персонажів.

- автор *створює образ за законами карикатури, навмисно порушуючи пропорції, загострюючи й гіперболізуючи характеристики персонажів, вдаючись до вигадливого гротеску;*

- полотно художника буває яскравими фарбами, що переходять у феєричну гру контрастних тонів (замолоду Г. Манн захоплювався живописом, тому в манері молодого сатирика відчутна схильність до *мальовничих образотворчих засобів*);

- Г. Манн уводить у німецьку літературу *сатиричний образ-маску, кричущу і гротескну*, – засіб, підхоплений згодом експресіоністами;

- у першому великому романі проявлена також характерна для Г. Манна схильність до *сценічно виразної дії; фарс і буфонада* входять до арсеналу сатиричних засобів романіста;

- письменник раз у раз *балансує на межі вірогідності й правдоподібності*, але його соціальне чуття й майстерність сатирика не дозволяють засумніватися в точному відображенні суті явища – сутність оголюється, «виводиться назовні», сама стає, як у карикатурі або плакаті, предметом безпосереднього художнього зображення.

- художнє письмо Г. Манна наближене до техніки «інтелектуального роману», сформованої пізніше.

- *гротеск, сатирична буфонада, символіка* міцно закріплені в художній манері письменника;

- *індивідуалізація* художнього образу досягнена насамперед *портретними* або іншими *зовнішніми засобами*, а не поглибленим розкриттям внутрішнього духовного й психологічного складу героїв.

Наступний великий твір Г. Манна – роман-трилогія **«Богині» (1903)**. Це ніби «земля обітована» європейського декадансу. Образ головної героїні, Віоланти Ассі, – кульмінація індивідуалістичних поривань молодого письменника. Художник прагне спорудити храм на честь «вільної, прекрасної особистості, яка насолоджується». У цей час Г. Манн демонструє залежність від естетсько-декадентських тенденцій, що розвилися в Німеччині під сильним впливом філософії Ф. Ніцше. Ніцшеанство приваблювало певну частину німецької інтелігенції антибуржуазним пафосом, вимогами «переоцінки всіх цінностей», критикою міщанства, дотепними випадками проти крамарського духу, проти філістерства й святенницької моралі.

Героїня роману герцогиня Ассі – «виняткова особистість» – протиставлена посередності й вульгарності, які її оточують. Критика вульгарного середовища, у якому діє героїня, подана під знаком милування її пристрасстю до рідкісних вражень, до нехтування умовностями філістерської моралі. В образі Віоланти Ассі письменник затверджує гармонійне *поєднання в особистості прагнень до політичної влади («Діана»), до мистецтва («Мінерва»), до кохання («Венера»)*. Іменами богинь названі частини роману-трилогії. Образ героїні символічний. Він намальований із сильним нальотом умовності, відірваний від конкретного соціального середовища.

Роман «Богині» – не тільки вираження маннівського індивідуалізму, а й початок його критичного подолання. Автор не розвінчує свою героїню, проте змушує її пережити гірке розчарування: *«Яка жахлива самотність, що не залишає по собі жодного сліду... Якій країні належу я, якому народу? Представницею чого я є? Горе мені, коли я ослабну»*.

1904 рік – роман «Погоня за любов'ю».

Сатиричний роман «Учитель Унрат, або кінець одного тирана» (1905) – найважливіший твір першого періоду творчості Г. Манна. У романі зображений учитель провінційної гімназії. Це шкільний тиран, сухий педант, злісний і дивакуватий, одержимий до того ж манією влади (буквальний переклад його промовистого прізвища – Гнус). Письменнику вдається створити *гіпертрофований і разом з тим типовий, внутрішньо завершений характер*.

Приєм гротескного образу-маски в змалюванні сатиричного персонажа вже не переважає, як у попередніх романах. *Акцент* перенесено на *розкриття* (знов-таки в тонах сатиричної гіперболи) внутрішнього психологічного складу *негативного героя*. Порівняно з попередніми романами «Учитель Унрат» вирізняє також чітко окреслена композиція, прозорість стилю, точність індивідуальних характеристик.

Після возз'єднання Німеччини під егідою пруської монархії Гогенцоллернів після перемоги у війні з Францією 1870–1871 рр. реакційне пруссацтво розширило свій вплив на всі німецькі землі, наклало своєрідний відбиток на життя німецького суспільства, у тому числі на німецьку школу й систему виховання. У школі запанувала тупа, жорстока муштра. Атмосферу шкільного виховання пронизував дух вірнопідданства й кар'єризму. «Школа стала державою в державі, де прусська дисципліна вкорінилася так міцно, що не тільки вчителі, але й учні почували себе службовцями, які дбали тільки про службові успіхи й про те, щоб запобігти ласки в начальства», – писав Т. Манн в «Будденброках». Усе це в романі «Учитель Унрат» піддано жорстокому викриттю. Дію обмежено рамками німецького провінційного містечка й кількома персонажами, відсутнє епічно широке історичне тло. Але письменникові вдається досягти глибокого узагальнення – у гіпертрофованих рисах героя відчутний відбиток середовища, специфічних рис німецького укладу.

Унрат – один із багатьох маленьких і великих тиранів, що становлять суспільну ієрархію імперії. Він насолоджується своєю владою над учнями, має себе за самодержця. Усякий прояв людяності, живої творчої думки, прагнення до краси й волі, навіть безневинну дитячу витівку Унрат розглядає як «бунт» проти влади й жорстоко переслідує. Почуваючи за собою «право», він поширює свою владу й на дорослих жителів містечка. Унрат дивиться на них як на «десять тисяч неслухняних учнів», з якими перебуває в стані безперервної війни. Так само як від учнів, від дорослих містян він очікує «підкопу під владу» й кожного прагне принизити й покарати. Але з «вихователя» молодого покоління, одержимого «охоронця моральності», добровільного жандарма, яким Унрат змальований на початку роману, Г. Манн перетворює його надалі в розбещувача всього міста.

«Переродження» старого вчителя з поборника моральності в анархіста, руйнівника й розпусника – яскравий гротеск. Але це не порушення внутрішньої логіки образу. Унрат, по суті, залишається тим же, чим був, – міщанином, який сказився. Різкість гротескових фарб у цьому романі свідчить на користь близькості Г. Манна до стилістики експресіонізму.

Психологічний образ Унрата створений у певній залежності від тих філософських поглядів, які проникнули в середовище німецького «освіченого»

міщанства. Викладаючи свій новий світогляд, Унрат твердить, що він не дарма отримав класичну освіту й докторський диплом, що він має тепер право відмовитися від забобонів нижчих шарів суспільства. Мораль для нього – лише засіб підпорядкування сильним слабкого. *«У моральності зацікавлені лише ті люди, які, самі не володіючи нею, підкоряють собі тих, хто потрапив у її тенета»*, – каже він. *«Існують суспільні кола, керовані моральними законами, які різко відрізняються від законів вульгарних філістерів»*. Образ Унрата – це карикатура, пародія на філістера-«ніцшеанця».

Роман вирізняє серед ранніх творів Г. Манна мудра простота мови, індивідуальні мовні характеристики. Духовна злиденність і разом з тим «класична освіта» Унрата накладають відбиток на його мовлення. Це суміш карикатурних перекладів із грецької і латини з вульгарністю й брутальністю «охоронної лексики». Мовлення Унрата уривчасте, плутане, засмічене словами-паразитами на кшталт «ясно і самоочевидно», «звичайно і безумовно». Унрат то невинувато грубий, то недоречно вживає пишномовні «вчені» вирази.

Ідейно й художньо роман «Учитель Унрат» став для письменника великим кроком уперед. Криза індивідуалізму знаходить вираження й у двох наступних романах «Між расами» (1907) і «Маленьке місто» (1909).

У романі «Між расами» постає проблема синтезу «духу і дії». Конфлікт між духом і дією персоніфікований у романі як психологічний конфлікт між двома героями – нерішучим мрійником німцем Арнольдом і людиною невимовної дії італійцем Парді. Їхнє суперництво за любов однієї жінки – Лоли – становить сюжетну канву роману.

«Маленьке місто» створене зовсім в іншому ключі. Це – картина життя італійського містечка, написана в дусі трагікомічної буфонади, веселої іронії.

Всесвітню популярність приніс Г. Манну його роман **«Вірнопідданий»**, закінчений перед Першою світовою війною. У 1916 р. його надрукували лише в 10-ти екземплярах: широка німецька публіка познайомилася з «Вірнопідданим» за виданням 1918 р., а в Росії роман вийшов у 1915 р., перекладений з рукопису.

Роман «Вірнопідданий» разом із романами «Бідні» (1917) і «Голова» (1925) склав трилогію «Імперія». Герой роману Дідеріх Геслінг символізує саму сутність вірнопідданства, втілену в живому характері. Роман побудовано як життєпис героя. З дитинства він схилявся перед владою – батька, вчителя, поліцейського. Навчання в університеті, служба в армії, повернення в рідне місто, фабрика, яку він очолив після смерті батька, вигідне одруження, боротьба з лібералом Буком, керівником «партії народу», – усі ці картини потрібні авторові, щоб підкреслити головні властивості натури Геслінга. Подібно вчителю Гнусу з раннього роману «Учитель Унрат», Геслінг – раб і деспот одночасно. В основі його психології лежить схиляння перед сильними й жадоба влади для приниження слабких. Лише так Геслінг розуміє життя, лише в цьому він бачить можливість самореалізації.

У цьому романі реалістична життєподібність трансформована, замінена на механіку взаємодії людини й обставин, – ця взаємодія завжди цікавила Г. Манна.

Розповідь про Дідеріха Геслінга фіксує його раз у раз змінювану соціальну позицію (те ж саме стосується безлічі героїв в інших романах Г. Манна).

Письменника не цікавив послідовний опис життя героя, зате в кожній деталі проглядає соціальна настанова Геслінга – поза й жест підлеглого або володаря, бажання виявити силу або, навпаки, сховати страх.

Г. Манн подає читачеві зріз усього німецького суспільства, усіх його соціальних шарів від кайзера Вільгельма II до соціал-демократів. Геслінг швидко перетворюється в автоматично діючого робота, і так само механістичним є саме суспільство. У розмовах, у реакціях на події виявлено стереотипну психологію взаємозалежних людей. Нікчеми жадають влади, нікчеми її отримують. Г. Манн писав: «Тепер усякому ясно, що мій роман «Вірнопідданий» не був ані перебільшенням, ані викривленням. <...> Роман зображує попередню стадію розвитку того типу, який потім досяг влади». Йдеться про історичні передбачення Г. Манна – соціальне коріння, з якого вийшов нацизм і яке зростило Геслінга, було тим самим.

Роман «Вірнопідданий», відкриваючи трилогію «Імперія», є в той же час цілком самостійним твором із закінченим задумом. За змістом і художньою структурою «Вірнопідданий» – чудовий зразок соціально-сатиричного роману. Риси вірнопідданства властиві не тільки німецькому суспільству кайзерівської епохи. Та саме в Німеччині на вірнопідданстві базувався весь лад імперії. У Німеччині «<...> абсолютистські класи не були, як в інших країнах, відсторонені від політичної влади у той час як їм на зміну прийшли нові сили. Дворянство й армія виявилися настільки стійкими, щоб зігнути й використовувати у своїх цілях усе, що прагнуло вперед. Демократія опинилася в кабалі абсолютизму й залишалася залежною від нього як від кредитора» (Г. Манн).

Дію роману віднесено до кінця XIX століття, але в ньому узагальнена німецька дійсність аж до Першої світової війни. Роман «Вірнопідданий» далеко переріс рамки кайзерівської імперії. Наступні історичні події двічі змушували визнати пророчий характер цієї книги: вперше – після передбаченого в кінцівці роману краху Вільгельмівської монархії; удруге – після приходу до влади фашистів.

Композицію «Вірнопідданого» вирізняє цілеспрямованість, не завжди властива попереднім романам Г. Манна. Розвиток образу головного героя є стрижнем оповіді й поєднує всі шість розділів твору. У двох перших розділах змальовані дитячі та юнацькі роки героя, формування його психологічного складу й світогляду. Чотири наступні розділи – це зображення громадського життя провінційного німецького міста Нетциг. Тут розгорнуто основний сюжетний конфлікт. Роман завершено композиційно виокремленим сатирико-символічним фіналом.

Образ Геслінга постає на тлі широкої суспільної панорами кайзерівської Німеччини. Діючі особи чітко розмежовані за їхньою приналежністю до різних класів і соціальних прошарків – робітники, чиновники, інтелігенти, буржуазні ділки, церковники, юнкери, кайзер Вільгельм II. Формування характеру головного героя прямо залежить від соціальних умов, сатиричний образ подано в розвитку. У ньому, як у фокусі, зосереджена потворність суспільних форм: тип вірнопідданства стає обвинуваченням всьому імперському устрою.

Батько Дідеріха, власник невеликої паперової фабрики, сам колись працював у господарів, під час франко-пруської війни був фельдфебелем і

після неї розбагатів. До дружини й сина він був надто суворий і вимогливий, і маленький Дідель змалку пізнав страх перед сильним, навчився брехати й красти. Зростаючи в атмосфері неправди, егоїзму й тиранічної жадібності, з робітниками в майстерні батька він поводився зверхньо. Разом із наукою страху перед сильними він засвоював науку ненависті до істот «нижчого класу».

Ті ж норми поведінки Дідеріх всотував у школі. Тут він швидко збагнув, як потрібно догодити начальству й вислужитися, за що й дістав звання «першого учня». Письменник відразу ж оголює *контрасти в характері й поведінці героя*. Скоєні підлі вчинки герой прагне прикрити й обґрунтувати «принципами». Доноси на товаришів він робить, керуючись переконаннями. Сентиментальність і боягузтво в ньому сполучені з нахабністю й егоїстичною жорстокістю.

Сцени роману, присвячені перебуванню героя в студентській корпорації «Новотевтонія», сповнені гострого комізму, що викриває систему виховання молоді в кайзерівській Німеччині. Комічні ситуації, які супроводжують героя під час набуття ним у «Новотевтонії» «мужнього світогляду», виникають із *невідповідності між його войовничою зовнішністю і натурою практичного буржуа*. Виховання Дідеріха завершується в прусській казармі: *«Так, Дідеріх переконався, що все тут – поводження, особливий жаргон, муштра – зведене до одного: вибити, наскільки можливо, почуття особистої гідності з людини. Але для нього в цьому було щось значне, <...>, що викликало в ньому захват самоприпинення»*.

Г. Манн змальовує *характер у багатьох проявах*, і художній образ стає життєво переконливим. Соціальні умови такі, що не заохочують, а навпаки, глушать у людині кращі її нахили. Найяскравіше це проявлене в любовній історії з Агнес Геппель у другому розділі роману (стан героя характеризують *контрастні переходи від захоплення до підозрілості й неправди*). Піддаючись високим почуттям, Дідеріх раптом починає тонше відчувати й мислити, а іноді й говорити правдиво. Однак, відмовляючись від свого кохання із суто практичних міркувань, Дідеріх, як і в усьому, прагне прикрити це «принципами» (*«У нинішній суворий час навряд чи варто опускатися до подібної сентиментальності»*).

Фразеологія вірнопідданства настільки проникає в нього, що стає другою натурою кар'єриста й шахрая. *Зазнає зміни й зовнішність Геслінга* – напередодні від'їзду у рідний Нетциг, закрутивши вуса «а ля» Вільгельм до самих очей, Дідеріх «не впізнав себе в дзеркалі».

Герой «Вірнопідданого», повертаючись після завершення навчання в Берліні в рідне місто, вносить у його провінційну атмосферу все те, чим жила столиця й уся Німеччина. *Боротьба партій з його появою одержує найсильніший поштовх*. Головні полюси цієї боротьби – «партія народу», очолювана старим адвокатом Буком, і «партія кайзера», яку створюють Геслінг і урядовий уповноважений юнкер Вулков.

Глибинна тема роману – Геслінг і імператор. Засобами гротеску й сатиричного фарсу Г. Манн постійно проводить аналогію між вірнопідданим і кайзером Вільгельмом II, ставить одного на місце другого. Геслінг не тільки відтворює й прагне втілити у своїх діях зміст кайзерових промов, не тільки носить його вуса, а й у хвилини піднесення цілковито уподібнюється кайзерові,

мислить, як він, угадує його рішення. *Раб і тиран, вірнопідданий і монарх – це дві сторони однієї медалі, вони неможливі один без одного.*

Другий план, що виконує в Г. Манна роль гострого публіцистичного підтексту, виражений у тому, що художник показує нам нікчемного вірнопідданого Геслінга як самого кайзера Вільгельма, а місто Нетциг – як усю Німеччину в мініатюрі. «Містичний» збіг думок і дій раба і його пана підкреслено в композиції роману кінцівками глав. Кожна з них – це кульмінація подвигів Геслінга-вірнопідданого. Сам кайзер з'являється в романі лише на мить, та він незримо присутній тут – насамперед у думках і вчинках Геслінга.

Політичні міркування Геслінга невіддільні від його егоїстичних цілей: прихованою метою його політичної програми є Гаузенфельдська паперова фабрика (її власник Ключінг пристав до партії ліберала Бука). Увесь хід подальшої боротьби має на меті «зіштовхнути старого Бука, а разом із ним Ключінга в Гаузенфельді», заволодіти його фабрикою. Однак Геслінг ретельно приховує свої дійсні цілі лозунгами вірнопідданства та націоналістичними принципами.

Численні персонажі роману змальовані через зіткнення з ними головного героя. Супротивники Геслінга з партії народу – лікар Гейтейфель, фабрикант Лауер, власник магазину Кін. По суті, відмінності між ними донедавна були майже непомітними. «Адже зрештою всі ми ліберали», – каже лікар. Але Дідерих відразу ж вирішив внести в цю справу «чіткість і ясність». Сутичка двох світоглядів, що почалася в пивному льоху, триває потім у залі суду. Конфлікт досягає кульмінації в процесі Лауера, обвинуваченого в «образі кайзера». Цей процес вносить перелом у боротьбу партій і суперництво героїв. Істотним моментом процесу є демагогічна обвинувальна промова Геслінга й захисна промова адвоката Бука. Обидві вони з різних сторін яскраво характеризують тип вірнопідданого.

Сатира Г. Манна там, де вона спрямована на викриття монархічних порядків і особистості кайзера, *переростає часом у фарс, клоунаду*. Однак *комічний елемент у сатирі Г. Манна злито з елементом трагічним*. У романі звучить серйозне застереження німецькому народу. Письменник передчуває: імперія от-от буде зруйнована, та чи не виростуть на її уламках будяки геслінговщини?

Зображення балу в нетцигській галереї «Гармонія» – одне з найважливіших місць у романі. Груповий портрет суспільства є обов'язковим елементом композиції творів Г. Манна.

Особливе місце в композиції роману займає його *сатирико-символічний фінал*. Церемонія відкриття пам'ятника старому імператорові, що мала стати тріумфом «партії кайзера», обертається катастрофою. Гроза падає на гостей свята в той момент, коли Геслінг у своїй промові на відкритті пам'ятника дослівно повторює агресивні гасла глави імперії. Промова Геслінга – найгостріший політичний памфлет, що має величезну викривальну силу. Зруйновані підвалини імперії, усе, немов картковий будиночок, змитає стихія.

Разом із пророкуванням невідвратної загибелі кайзерівського режиму фінал містить і попередження. Геслінг живучий. Гроза змусила його лише тимчасово сховатися. Роман закінчується картиною смерті старого Бука, у якій звучать елегійні мотиви: іде в минуле, сходить із історичної сцени дух

ліберальної буржуазії. А в цей час Геслінг, який вибрався з-під уламків, уже встигнув начепити новий орден і, блискаючи очима, постав на порозі кімнати, де вмирав старий Бук. І ця кімната, і весь будинок уже належать Геслінгу. У Геслінгу Бук побачив *диявола*. Вирок письменника повний передчуття: геслінги можуть вибратися з-під уламків імперії, і вони дійсно вибралися через чверть століття.

По закінченню Першої світової війни шлях Г. Манна триває ще три десятиліття, насичені творчою працею й громадянською активністю. У цей період письменник постав як художник-антифашист, гуманіст. До його авторитету прислухалися в усьому світі. У середині 30-х років Г. Манн переживає творчий зліт і створює історичну дилогію «Юність короля Генріха IV» (1935) і «Зрілість короля Генріха IV» (1938). Звернувшись до постаті короля Генріха Наваррського, письменник вирішував актуальну проблему – правитель і народ, влада і суспільство.

Прихід націонал-соціалістів до влади в Німеччині 1933 року змусив Г. Манна емігрувати. 17 років він провів у вигнанні – спочатку в Чехословаччині та Франції (1933–1940), потім у США (1940–1950).

Помер Г. Манн у 1950 році, так і не встигнувши повернутися в Німеччину.

Основні твори: «Земля обітована» (1900), «Богині» (1903), «Учитель Унрат» (1905), «Вірнопідданий» (1914), «Юність короля Генріха IV» (1935) і «Зрілість короля Генріха IV» (1938).

Запитання та завдання. 1. Назвіть провідні теми ранньої творчості Г. Манна. 2. Якими є особливості його методу і стилю на цьому етапі? 3. Як ви розумієте сутність образу-маски? Які художні засоби формують «геометричний стиль» Г. Манна? 4. Чому роман «Вірнопідданий» називають «першим антифашистським романом»? Які художні пророцтва письменника справдилися? 5. Визначте головні теми і проблематику роману «Вірнопідданий». 6. Як змінюється в цьому романі художня манера Г. Манна порівняно з його ранніми творами?

Творчість Т. Манна (1875–1955), лауреата Нобелівської премії 1929 р. – це ціла епоха в німецькій літературі ХХ ст. Ще замолоду він став визнаним класиком німецької літератури, чиї твори збагатили не тільки скарбницю національної літератури, а й світової.

Народився Томас Манн 1875 р. в місті Любеку в заможній сім'ї сенатора Йогана Генріха Манна, власника торговельної фірми; тут він навчався в гімназії. Крім Томаса, в сім'ї Маннів було ще два його брати і дві сестри. Старший Генріх теж став письменником. Після смерті батька 1991 р. сім'я перебралася до Мюнхена. Сюди ж у 1894 р. переїхав Томас, так і не закінчивши гімназії в Любеку. Деякий час він працював службовцем у банку, пробував торгувати книгами і водночас займався самоосвітою, відвідував лекції з історії культури, філософії, філології, естетики в Мюнхенському політехнічному інституті й університеті. І хоча письменник не завершив жодної класичної освіти, його твори свідчать про велику ерудицію, ґрунтовні знання з різних наук. Художня література найбільше вабила молодого Т. Манна, і він вирішив стати професійним письменником.

Першим твором молодого письменника була новела «Пропаша» (1895), але ще до її появи Т. Манн, перебуваючи в Любеку, пробував писати вірші. Новелістика стала Т. Маннові доброю школою творчої майстерності на шляху до освоєння великих жанрів. 1898 р. вийшла збірка новел письменника під назвою «Маленький пан Фрідеман». Ранні новели позначені пошуком власного стилю, творчої манери і водночас впливом різних художніх течій (натуралізм, неоромантизм тощо). У них уже з'явилися ті головні проблеми, мотиви, які стануть наскрізними в творчості Т. Манна: митець і дійсність, відповідальність митця перед суспільством, боротьба духу і пристрасті, людина і історія.

Ранні твори Т. Манна засвідчили неабиякий вплив на його світогляд філософських ідей Ф. Ніцше, одного з кумирів Європи початку ХХ ст. Т. Манну є близьким негативне сприйняття дійсності, її різка і відверта критика філософом. У ніцшеанстві письменник знаходив пояснення основним суперечностям буття: між життям і смертю, між життям і хворобою. Ніцшеанське розуміння мистецтва як завжди трагічного, песимістичного теж близьке молодому Т. Маннові. Ідеї Ф. Ніцше присутні майже в кожному творі письменника, але, як стверджував Т. Манн, сам він нічого не сприймав у ніцшеанській філософії «на віру» і пропускав усе крізь призму власного світорозуміння.

Філософія А. Шопенгауера також відіграла суттєву роль у формуванні світогляду Т. Манна. Однією з улюблених книг письменника був програмний твір А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення», в якому була викладена шопенгауерівська «теорія волі», згідно з якою постійне прагнення волі є причиною всіх життєвих страждань. Звільнитися від них можна, лише поборовши волю, і такий «спосіб спасіння» від жахів світу imponував молодому письменникові.

Діяльним чинником у формуванні світобачення Т. Манна була творчість композитора Ріхарда Вагнера. У музиці Р. Вагнера Т. Маннові подобалося насамперед уміння композитора передати глобальні колізії світу художніми засобами, заглибитися у таємниці світу за допомогою мистецтва музики.

Духовний світ Т. Манна формувався не тільки на ґрунті філософії Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, музики Р. Вагнера, а й на традиціях німецької класичної філософії (Е. Кант) і творах європейської літератури ХІХ ст. Серед улюблених письменників Т. Манна – Й. Гете, Л. Толстой, Ф. Достоевський.

Еволюція світобачення та світовідчуття письменника виразно проглядає в чотирьох його епохальних романах – **«Будденброки» (1900), «Чарівна гора» (1924), «Йосип і його брати» (1925–1943), «Доктор Фаустус» (1947)**. Кожен із них – це віха в творчості Т. Манна, у його художньому світосприйнятті та осмисленні глобальних проблем людства. У центрі цих творів, як і всієї творчості письменника, – людина і її життя, людина і час, людина й історія, суперечності людського життя, світ духовний і світ речей.

Над романом **«Будденброки»** письменник почав працювати 1897 р. і завершив його 1900 р. Роман відобразив панораму життя Німеччини ХІХ ст. на прикладі занепаду одного роду Будденброків.

Поштовхом до написання **«Будденброків»** стало знайомство письменника з романом братів Ж. та Е. Гонкур **«Рене Моперен»**, який захопив його психологізмом і чіткою композиційною структурою. Уже сама назва твору

розкриває його тему – життя цілої родини, а підзаголовок – «занепад однієї родини» – головну ідею. Роман продовжив традиції «сімейного роману», який наприкінці XIX ст. став досить популярним жанром у європейській літературі. Однак автор вийшов за вузькі межі «сімейного роману», впливши історію життя однієї родини в широкий філософсько-історичний контекст.

Для Т. Манна, поборника національної культури, виразником духу всієї нації, її твердинею було *бюргерство*. Саме бюргерство зберегло упродовж століть національну самобутність німецького народу, його найкращі риси, національну культуру, витоки якої беруть свій початок ще в глибинах середньовіччя. Бюргер для Т. Манна – це тип ідеального німця, завжди впевненого в собі, енергійного, наполегливого, чий власні інтереси невіддільні від інтересів державних. Кінець XIX ст. у Німеччині позначився крахом бюргерських ідеалів, деградацією моралі. Це була епоха великих соціальних зрушень, епоха якісних змін бюргерства, його трансформації в буржуазію нового часу. У своєму романі письменник на прикладі життя роду Будденброків зумів розкрити всі ті суперечності, які існували в Німеччині наприкінці XIX ст.

«Будденброки» є романом автобіографічним. Історія занепаду родини – яскрава паралель до історії краху торгової фірми Маннів. Любек, місце дії роману, – рідне місто письменника.

Автор змалював у романі долю чотирьох поколінь родини Будденброків. Життя кожного покоління – це крок до занепаду цілого роду. Перше покоління представлене Йоганом Будденброком, образ якого є символом монолітності роду. Він уособлює риси справжнього бюргера – енергійність, діловитість, життєву і духовну наснагу. Йоган Будденброк-старший насамперед раціоналіст, найважливішими для нього є сімейні традиції й інтереси власної фірми. Такою ж впевненою і діяльною поруч з чоловіком є його дружина Антуаннета Будденброк. Упродовж всього свого життя після смерті чоловіка пані Будденброк оберігатиме родинні традиції, прагнучи щастя для своїх дітей.

Друге покоління Будденброків – діти Йогана й Антуаннети – консул Йоган Будденброк і його зведений брат Готгольд. Консул, наступник старого Йогана, подібний своїм характером до батька, але йому бракує батькової енергійності, впевненості. Його зусилля зберегти і підняти репутацію родини в суспільстві дають зворотний результат. Саме після смерті консула настає суспільна деградація Будденброків. Сумніви, сум'яття душі приводять консула до заглиблення в релігію, якою він інколи прикриває свої лицемірні вчинки. Готгольд, син Йогана від першої дружини, своїм одруженням вимурував стіну між собою і родиною, хоч як член родини отримав свою частку спадку. Для Йогана одруження старшого сина стало тріщиною у відлагодженому патріархальному житті родини Будденброків.

Найповніше в романі зображене третє покоління Будденброків – діти консула, сини Томас і Христіан, а також доньки Тоні і Клара. Томас завдяки своїм здібностям і розуму досягає неабияких успіхів у політиці та комерції. Він є гідним продовжувачем добрих традицій Будденброків. Томас прагне не лише зберегти статок родини, а й примножити його, але чесним шляхом. Однак тонка натура Томаса робить його чужим серед комерційної «публіки», він повсякчас замислюється над своєю комерційною діяльністю: чи його це справа? На прикладі долі Томаса і Гано письменник порушує проблему людського щастя в

умовах суспільства. Чи може людина реалізувати себе, свої можливості, досягнути своєї мети в цьому світі? Так, але для цього потрібно мати велику силу волі, рішучість, енергію, щоб, насамперед, вижити в жорстоких умовах боротьби за місце під сонцем, коли заперечені будь-які моральні закони і перемагає той, хто має більше грошей і не сповідує жодних принципів. Томас витрачає всі свої сили на боротьбу з дрібничками, думаючи, що це і є життя. Він і помирає від дрібнички – від хвороби зуба. Основна причина занепаду духовних і фізичних сил Томаса – це відсутність волі до життя. *«Жартувати працюючи і працювати жартома, напівповажно, напівіронічно ставитись до своїх марнославних задумів, прагнути до мети, надаючи їй тільки символічного значення, – для таких весело-скептичних компромісів і натхненної половинчастості треба чимало бадьорості, гумору й відваги, а Томас Будденброк почував себе невимовно втомленим і пригніченим. Те, що йому судилось осягнути, він осяг і добре знав, що давно переступив вершину свого життєвого шляху, якщо взагалі, додавав він про себе, у такому посередньому й буденному житті можна говорити про вершини».*

Христіан, брат Томаса, також позбавлений душевної рівноваги, дещо ексцентричний, він намагається приховати від усіх свою «розчавлену душу» різними способами: то оголюючи свої почуття майже до безсоромності, то замикаючись у своїй душі-комірчині. Не дивно, що для мадам Грюнліх Христіан є людиною, яка *«бачить речі не з того боку, що всі»*. Христіан – це актор, який грає себе самого перед безликою публікою. Але гра для актора – це життя, для Христіана гра залишається грою.

Тоні – найстарша з дочок консула, вражає всіх передовсім своєю безпосередністю, відвертістю. Її власне життя повністю перевернуло її уявлення про вільний вибір і самотійність, тому вона з фаталістичною байдужістю приймала й визнавала всі риси своєї вдачі, не намагаючись їх тверезо оцінити, а тим паче змінити. Цілком несвідомо вона вважала, що кожна її риса, байдуже якої вартості, була спадком, родинною традицією, отже, чимось почесним, принаймні, гідним пошани. Два невдалі шлюби Тоні швидше нагадують комерційні угоди, аніж узаконення почуттів двох люблячих сердець, фанатичне служіння інтересам фірми компенсує Тоні втрачений смисл життя, загублене власне щастя. Історія Тоні – ще одна історія особистості, яка не реалізувала себе у світі. Образ Тоні проходить через увесь роман, відіграючи організуючу роль у композиції твору. Молодша сестра Тоні Клара – хвороблива і побожна жінка, чий духовний світ є далеким від атмосфери, яка панує в домі Будденброків.

Занепад роду Будденброків простежений у творі на прикладі життя кожного її члена, він зумовлений різними причинами: біологічними, соціальними і метафізичними. Майже кожен з Будденброків є фізично хворою людиною. Колізії «життя – смерть», «життя – хвороба» в романі визначаються в площині філософських ідей Ф. Ніцше й А. Шопенгауера. Спорідненість духовного світу героїв зі світом ніцшеансько-шопенгауєрівських ідей у романі дуже прозора. Сенатор Томас Будденброк, читаючи твір А. Шопенгауера «Світ як воля і уявлення», переймається песимістичними настроями її автора: *«Ким, чим, яким я міг би бути, коли б не був собою, коли б моя особистість не віддаляла мене від особистості й свідомості всіх тих, хто не є мною!»*

Організм! Сліпий, непродуманий, жалюгідний вибух настійливої волі! Краще, мабуть, щоб ця воля вільно ширяла в темряві, не обмеженій простором і часом, аніж каралась у в'язниці, скупі освітленій миготливим, тремтячим пломінчиком інтелекту! <...> Де я буду, коли помру? Це ж ясно, як Божий день, так навдивовижу просто! Буду в усіх тих, хто будь-коли вимовляв, вимовляє чи вимовлятиме „я”, а особливо в тих, хто каже це „я” сміливіше й радісніше <...>». Такі роздуми героя роману передають душевні відчуття людини початку ХХ ст., що переживає стан духовної кризи, стоїть перед важким життєвим вибором. Як зберегти своє «я» у розбурханому суперечностями світі: чи зайняти позицію песиміста, пройнятого страхом перед життям, чи силою власної волі, розуму перемагати світ божевілля, утверджуючи себе як особистість? Життя героїв Т. Манна підтверджує, що світ не терпить слабких духом і тілом.

Той духовний вакуум, у який потрапила Німеччина в середині ХІХ ст., означений в романі двома світами – світом насилля і бездуховності та світом радощів і оптимізму. Перший із них асоціюється у творі зі школою, де навчається син Томаса Гано. Цей заклад Гано і його приятелю Каю більше нагадує божевілля, ніж храм науки. Атмосфера в школі не сприяла ні духовному, ні розумовому розвитку учнів, оскільки в ній *«найбільше шанували такі поняття, як авторитет, обов'язок, влада, служба і кар'єра <...>. Школа стала державою в державі, де прусська дисципліна вкорінилася так міцно, що не тільки вчителі, але й учні почували себе службовцями, які дбали тільки про службові успіхи й про те, щоб запобігти ласки в начальства»*.

Цілком протилежним світу бездуховності є той, де панує радість життя, вітальність, безтурботність. У такий світ потрапляє Тоні, яка змушена «тікати» від залищань Грюнліха. Це – дім лоцмана Шварцкопфа. До самої смерті Тоні зберігатиме пам'ять про щасливі дні, які вона провела в сім'ї Шварцкопфів. Дім лоцмана – це той духовний острівець, де ще збереглися бюргерські традиції, де панує дух давнини, що викликає оптимізм, віру в майбутнє. У зіставленні двох світів у романі увиразнена проблема майбутнього німецької нації, її історичної долі, яка тривожила письменника.

Історичний час ніби пунктиром проходить кріз весь роман: батько й син Будденброки, пастор Вундерліг сперечаються про Наполеона; політична кар'єра Томаса Будденброка розгорнута на тлі соціальних зрушень в житті не лише мешканців міста, а й усієї Німеччини; саме життя родини протікає в історичній послідовності: на зміну одному поколінню приходить інше. Важливі етапи в житті Будденброків відображені у сімейній реліквії – родинному літописі. Невіддільною від історії сім'ї є історія фірми Будденброків.

У тісному зв'язку з темою занепаду однієї родини, деградацією бюргерської культури постає в романі тема «мистецтво і дійсність», яку розкрито в останніх частинах твору. Найяскравіше вона втілена в образі Гано. Хворобливий з дитинства Гано не приймає правил, законів жорстокого світу дорослих. Він не пристосовується до обставин, а своєю поведінкою, позицією вивищується над світом «марноти марнот». У цьому йому допомагає музика. Вона на деякий час стає притулком для зболеної душі Гано, приносить хлопчикові хвилини радості. Але позбавлений душевних і фізичних сил, Гано не в змозі виборсатися з пут жорстокої дійсності і тому помирає.

Мистецтво в сприйнятті Т. Манна – це завжди дивний інструмент, здатний передати тонкі порухи людської душі, відтворити колізії її внутрішнього світу. Мистецтво – посередник між особистістю і світом, його епіцентром повсякчас має бути життя людини. Митець – це той, хто ошляхетнює своєю творчістю цей світ, а не пристосовується до нього. Роль образу Гано Будденброка в авторській концепції «мистецтво і дійсність» є винятковою. Світ музики чарує Гано, оскільки близький до стану його душі. Автобіографічність образу Гано очевидна, в ньому автор сконцентрував власні переживання, роздуми над долею німецької культури наприкінці XIX ст.

Після успіху «Будденброків» Т. Манн знову звернувся до жанру новели. У 1900-х роках були опубліковані так звані «новели про митців»: «Трістан» (1902), «Тоніо Крегер» (1903), «Смерть у Венеції» (1914). У цей час Т. Манн написав і свою єдину драму «Фйоренца» (1904). 1910 р. письменник опублікував роман «Королівська високість», який він називав консервативною утопією.

Одна з головних тем «новел про митців» – художник і дійсність, яка виразно окреслилася вже в останній частині «Будденброків». У психологічній новелі «Тоніо Крегер» письменник спробував дослідити стосунки митця з дійсністю. Життєпис головного героя твору Тоніо Крегера – це роздуми автора про самодостатність і потенціал мистецтва, роздуми про саме життя. У новелі «Смерть у Венеції». Т. Манн продовжує тему ставлення митця до дійсності, розкриваючи водночас психологію душі письменника Густава Ашенбаха, головного героя твору. Через муки творчості герой доходить висновку – мистецтво прекрасне, коли в ньому живе людина.

Роки Першої світової війни сам Т. Манн називав «роками жаху», коли «разом зі своїм народом» він мусив пройти «тяжкий шлях». Упродовж 1915–1918 рр. працював над книгою «Роздуми аполітичного», в якій відбилися всі суперечності його світогляду того часу, прагнення розкрити проблеми «німецького духу» і визначити власне ставлення до цих проблем.

У повоєнний період у житті і творчості Т. Манна сталися зміни, які засвідчили світоглядну еволюцію письменника. Яскравим підтвердженням цього став роман «Чарівна гора» (1924). Назва твору є символічною: «чарівна гора» – це дзеркало духовного вакууму, в якому опинилася Європа на початку XX ст. Сам автор назвав цей твір «документом духовного стану Європи і духовної проблематики першої третини XX століття». На першому плані твору – тема людської долі, душа, її митарства і сум'яття, пошук власного «я» у розхитаному бездуховністю світі. Ганс Касторп, головний герой роману, внаслідок хвороби (ніцшеанська дилема «життя – хвороба») відкриває для себе новий світ почуттів і думок, ідей, але в ньому панує хаос, і героєві спочатку важко зорієнтуватися і віднайти для себе справжню істину. Відвідуючи свого двоюрідного брата в гірському санаторії Давос, Ганс замість запланованих трьох тижнів залишається в ньому на сім років, перетворюючись з гостя на пацієнта. Лише «удар грому», початок Першої світової війни, звільняє його від чар «чарівної гори». Життя, яким живуть пацієнти санаторію, його атмосфера – це модель довоєнної Європи з її ідеологічними суперечностями, «дегуманізацією мистецтва», «паралітиками-верхами».

Глибокий психологізм, прихована іронія, іманентна гра інтелекту – суттєві риси творчої манери Т. Манна. Сам письменник наголошував, що основним принципом при створенні роману є принцип «заглиблення у внутрішнє життя». Т. Манн-романіст був солідарний з А. Шопенгауером, який писав: «Мистецтво полягає в тому, щоб при найскутішому доборі фактів зовнішнього життя дати найінтенсивніший поштовх розвитку життя внутрішнього».

Починаючи від «Будденброків», Т. Манн постійно звертався у своїх творах до теми історичної долі Німеччини, розкриття національного характеру німців. Проблема національної самокритики складно переплетена в нього з проблемою ролі митця в суспільстві.

1955 р. у Цюріху Т. Манн помер.

Основні твори: новели «Маленький пан Фрідеман» (1897), «Трістан» (1902), «Тоніо Крегер» (1903), «Смерть у Венеції» (1914), «Маріо і чарівник», (1930); романи «Будденброки» (1901), «Чарівна гора» (1924), «Лотта у Веймарі» (1939), «Йосип і його брати» (1933–1943), «Доктор Фаустус» (1947).

Запитання та завдання. 1. Ідеї яких філософів мали істотний вплив на формування світогляду Т. Манна? 2. Яка головна тема маннівських «новел про митців»? 3. Що новаторського привніс письменник у жанр «сімейного роману» своїм твором «Будденброки»? 4. Хто з героїв роману «Будденброки» є уособленням бюргерських чеснот? 5. Які причини зумовили смерть Гано?

Тема 6. Загальна характеристика австрійської літератури на рубежі XIX – XX ст. Творчість Р. М. Рільке (1875–1926).

Література Австро-Угорщині на рубежі XIX–XX ст. увібрала цілу низку літератур різних національних спільнот (української, польської, чеської, словацької, румунської та ін.). Ці літератури, з одного боку, відчували істотний вплив культури Німеччини, з іншого – мали чітко виражені особливості, обумовлені своєрідністю історичного розвитку, мовною приналежністю й т. п. Однак уже в середині XIX ст. почався розпад австрійської монархії. Цей процес загострився наприкінці XIX ст., що визначило й літературний розвиток країни. Чітко виокремилася власне австрійська література, створювана німецькою мовою. Помітного розвитку в австрійській літературі набули реалістичні тенденції. Вони позначилися на художньому методі **Л. Анценгрубера** (1839–1889), **Ф. фон Заара** (1833–1906), **Я. Ю. Давида** (1859–1906) та ін.

Паралельно з реалізмом в Австрії виникли неоромантизм, імпресіонізм, символізм. Представники цих течій шукали нове художнє вираження своїх духовних і естетичних потреб. Диференціювати нереалістичні літературні напрямки в Австрії непросто, вони часто співіснують (у тому числі з реалізмом) у творах того самого автора. Теоретиком нереалістичних напрямків був письменник, літературний і театральний критик **Г. Бар** (1863–1934).

Творчість прозаїка-імпресіоніста, автора афоризмів і близьких до віршів у прозі замальовок **П. Альтенберга** (справжнє ім'я – Рихард Енглендер, 1859–1919) постала як досвід фіксації деталей зовнішнього життя Відня й суб'єктивних переживань окремого її мешканця. У його мініатюрах (збірники

«Як я це бачу», 1896; «Що приносить мені день», 1900; «Казки життя», 1908 та ін.) черговані різноманітні відтінки радості й суму.

Новатором у прозі й драматургії став **А. Шніцлер** (1862–1931). Його художній метод важко однозначно трактувати. Наприклад, деякі німецькі літературознавці відносять А. Шніцлера до реалістів, зауважуючи, однак, що він був одним із зачинателів того «нового напрямку», у річищі якого творили Г. Бар, П. Альтенберг, Г. фон Гофмансталь. А. Шніцлер відчув вплив Ф. Достоевського, Г. Флобера і Г. де Мопассана, З. Фрейда. Сам А. Шніцлер, лікар-психіатр за фахом, теж не тільки практикував, а й займався науковими дослідженнями. Закономірно тому, що в його творах переважає саме психологічне препарування дійсності, яке нерідко переходить у царину підсвідомого. Основою п'єс А. Шніцлера найчастіше є любовна фабула; критицизм у зображенні віденського суспільства в них, як правило, урівноважено відповідною часткою сентиментального й еротичного. У деяких п'єсах, однак, чітко проглядає увага автора саме до соціальної проблематики («Зелений папуга», 1898; «Професор Бернарді», 1912). Особливе місце в психологічній прозі письменника займає новела «Лейтенант Густль» (1900), що є вдалою спробою відтворити події й суб'єктивну реакцію на них головного персонажа, лейтенанта Густля. Випадок, що поставив його в ситуацію вибору між смертю і зрадою офіцерському кодексу честі, виявив усю нікчемність і лицемірство Густля. Є підстави вважати, що цією новелою австрійський митець передував набуткам роману «потоків свідомості».

Своєрідним проявом літературного синкретизму рубежу століть стала творчість драматурга, поета й прозаїка **Г. фон Гофмансталя** (1874–1929). Митець поєднує у своїй поезії риси неоромантизму й естетизму, імпресіонізму і символізму, причому часто в межах одного твору. Вірші Г. фон Гофмансталя відрізняє виняткова пластичність і музикальність, насиченість глибоким філософським змістом. В основі світосприймання поета – відчуття несвободи, приреченості, влади долі, туги за батьківщиною. Усі ці мотиви поєднані, наприклад, у вірші Г. фон Гофмансталя «Бачення», що викликає в пам'яті «П'яний корабель» А. Рембо. Композиційна й значеннева цілісність у Г. фон Гофмансталя ґрунтована на злитті філософського й власне художнього планів. Ті ж мотиви й образи наповнюють одноактні поетичні драми Г. фон Гофмансталя: «Учора» (1891), «Смерть Тиціана» (1892), «Дурень і смерть» (1893) та ін.

На початку ХХ ст. Г. фон Гофмансталь працює переважно в сфері театру. Дію його п'єс віднесено до різних історичних епох, утім метою автора є не реалістичне відтворення античності («Електра», «Едип і сфінкс») або середньовіччя («Кожний»), а втілення тем смерті й долі, що його глибоко цікавлять. Плідним було співробітництво Г. фон Гофмансталя з Р. Штраусом, до опер якого він створив ряд лібрето («Кавалер троянд», (1910).

Напередодні і в роки Першої світової війни в Австрії, як і в Німеччині, формується література експресіонізму. Найбільш видатними її представниками були такі різні в етико-естетичному сенсі митці, як поет і прозаїк **Ф. Верфель** (1890–1945), який щиро бажав, щоб настав «на планеті час загальнолюдського братерства»; **Г. Тракль** (1887–1914), співець «розпаду» і «самотності духу», провидець «безодні вогненної» і «гіркою часу кінця»; прозаїк **Г. Майрінк**

(справжнє ім'я – Густав Маєр, 1868–1932), із творів якого особливу популярність набули збірник новел «Чарівний ріг німецького обивателя» (т. 1–3, 1909–1913) і роман «Голем» (1915).

Багато австрійських письменників (Р. М. Рільке, Г. Майрінк та ін.) мешкали в Празі. Із Прагою пов'язані життя й творчість **Ф. Кафки** (1883–1924), у якого було багато загального з експресіоністами, але були й особливості світоглядного й естетичного характеру. В 10-ті рр. опубліковано низку творів Ф. Кафки, у тому числі його новели-притчі «Вирок» (1913) і «Перевтілення» (1916); деякі інші його відомі твори, видані посмертно, також були написані в цей час («Америка», «Процес»). На початку ХХ ст. опубліковані й перші твори С. Цвейга, Р. Музіля, К. Крауса.

Творчість Р. М. Рільке

*Ті люди, що живим поета знали,
не відали, яким єдиним він
зі світом був: його лицем ставали
ці води, гори, ниви цих долин.*
(Р. М. Рільке. «Смерть поета»,
пер. М. Бажана)

ХХ століття принесло людству не лише найбільші земні трагедії, а й спонукало до пошуку шляхів до втраченої гармонії, до позитивних цінностей. Яскравий приклад такого пошуку – творчість австрійського поета Р. М. Рільке.

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

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

1897–1900 рр. Р. М. Рільке здійснив подорожі до Італії, Росії та України. Від 1902 р. він оселився в Парижі. Деякий час працював секретарем у скульптора О. Родена. Вступив у період творчої зрілості як поет (поетичні збірки «Книга годин» (1902, 1906); «Книга картин» (1905), двотомна збірка «Нові поезії» (1907–1908), прозаїк (роман «Записки Мальте Лаурідса Брігге», 1910) і есеїст (монографії «Ворпсведе» (1903); «Роден» (1905)). 1916 р. проходив військову службу у Відні. У 1917–1918 рр. письменник пережив духовну й творчу кризу, 1919 р. переїхав до Швейцарії. Виступав з публічним читанням своїх віршів і доповідей. 1922 р. – завершив поетичні цикли «Дуїнянські елегії» та «Сонети до Орфея».

Основою і вихідним пунктом поетичної еволюції Р. М. Рільке була німецька класична література. Разом із тим він активно засвоював та синтезував

досвід романських і слов'янських культур. Звідси його спроби творити французькою і російською мовами.

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

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

Р. М. Рільке-поет завершує становлення на межі XX століття. Підсумком раннього періоду (1890-ті – початок 1900-их рр.) є збірки 1901–1905 рр. і «Книга картин» (1902, 1906). Знаменну роль у появі цих книжок відіграли мандрівки письменника Росією і Україною, що відбулися в 1899 і 1900 роках.

Під час першої недовгої подорожі (квітень–травень 1899 року) він побував у Москві й Петербурзі, де переважно знайомився з російською культурою. Найбільш хвилюючою подією стали для Р. М. Рільке відвідини Льва Толстого. Друга, триваліша подорож охоплювала весну й літо 1900 року. Поет знову, цього разу в Ясній Полянї, відвідує Л. Толстого. З Ясної Поляни Р. М. Рільке їде в Україну і на початку червня 1900 року прибуває до Києва, де проводить близько двох тижнів.

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

З глибоким інтересом і любов'ю вивчав поет «давні церкви й собори, в яких багато старих картин і дорогоцінних реліквій». Києво-Печерська лавра згадана в «Книзі годин» у колі безсмертних творінь людства – Венеції, Риму, Флоренції, Пізи. У свідомості поета знову і знову постає образ церкви («церкви десь на сході»), який у поезії «Ти монастир господніх ран» чітко прибирає форму Києво-Печерської лаври.

Р. М. Рільке написав також два оповідання з українського побуту – «Як старий Тимофій умирав співаючи» та «Пісня про Правду» (1900). Персонажів

цих оповідань ріднить любов до народної української пісні – швець Петро і старий Тимофій дбають, щоб пісня, в якій душа народу, не вмерла. Приваблювала Р. М. Рільке і постать Т. Шевченка. Поет познайомився з творами Кобзаря в російських перекладах, а під час мандрів Україною відвідав його могилу в Каневі.

У цілому ж подорожі 1899 та 1900 років стали для Р. М. Рільке важливим кроком у пізнанні слов'янського світу, в освоєнні його духовних і культурних цінностей. Саме зустріч з Росією і Україною стала для Р. М. Рільке тим поштовхом, який пробудив у ньому нове відчуття природи, реального світу. Він відчув себе причетним до глибинних джерел буття, могутніх витоків стихійних творчих сил природи. Це та сама «жадоба реального», котра знайшла вираження в подальшій творчості поета. Суть митця у нерозривному, повному й органічному зв'язку зі світом і речами, – проголошує Р. М. Рільке у вірші «Смерть поета»: *«Ті люди, що живим поета знали, / не відали, яким єдиним він / зі світом був: його лицем ставали / ці води, гори, ниви цих долин»* (пер. М. Бажана).

Нове світовідчування Р. М. Рільке знайшло своє поетичне вираження у **«Книзі годин» (1901–1905)**, складеної з трьох циклів – «Книги чернечого життя», «Книги прощ» та «Книги убозтва і смерті». Вона написана від імені «київського ченця» як його молитовне звернення до Бога.

Поет уже не тікає від суспільства, від міста в природу – він йде туди свідомо, він природу «обожнює», у ній відкриває істину. Власне «я» відчуте поетом як органічна частка живого космосу, що перебуває у вічному становленні. «Бог» Р. М. Рільке – це життя, що пульсує в речах та істотах. Божество стає для поета символом, яким позначена цілісність світу, неосяжність природи, нескінченність людської душі, – і ліричне висловлювання стає по-справжньому філософським. Напружені пошуки Бога (*«Тебе знаходжу всюди і в усьому...»*), відчуття неподільної єдності з ним просочує поетичні рядки: *«Згаси мій зір – я все ж тебе знайду, / Замкни мій слух – я все ж тебе почую, / я і без ніг до тебе домандрую, / без уст тобі обітницю складу»* (пер. М. Бажана).

Ліричне дійство третього циклу «Книги годин» – «Книги про убозтво і смерть» відбувається в Парижі, який уособлює буржуазну цивілізацію з її відчуженістю і дегуманізацією життя, але і цей світ, сповнений контрастів, виступає об'єктом болісних переживань ліричного героя.

«Книга годин» сповнена витонченої музикальності, що нагадує наймелодійніші вірші П. Верлена. Р. М. Рільке вдається до різних систем римування, створює своєрідні музикально-поетичні періоди, наповнює вірші алітераціями й асонансами. Та якщо поезія П. Верлена схожа на камерну музику, то «Книга годин» – це справжня симфонія зі складним філософсько-ліричним змістом.

У збірці **«Книга картин» (1902, 1906)** твори за тематикою і за стилем виразно поділені на кілька груп. У деяких віршах «Книги картин» – «Той, що споглядає», «Той, що читає», «Про фонтани» – єдиною достойною формою людської діяльності оголошено акт *споглядання*, в якому досягнута найвища реальність – стан гармонії. Р. М. Рільке і тут намагається повернути сучасникам почуття спільності, єдності світу: *«Коли від книги очі відведу я, – / Як рідне й*

знане, все навкруг сприйму, / Бо й зовні – те, що у мені існує / І тут, і там немає меж всьому» (пер. М. Бажана).

Після «Книги картин» Р. М. Рільке здобув визнання як «поет споглядання». Але це споглядання не пасивне, у ньому – напружені філософські роздуми, пошуки безпомилкового погляду на речі.

Р. М. Рільке можна назвати і «поетом самотності». Роз'єднаність людей, взаємна непроникність їхніх внутрішніх світів – усе це тяжіло над поетом і завдавало йому болю. Печаль, елегійний сум, відчай – такою є палітра віршів Р. М. Рільке «про самотність».

У «Книзі годин» та «Книзі картин» органічно поєднано елементи різних поетичних стилів: французького *символізму*, «*віденського*» *імпресіонізму*, *неоромантизму*. Стилістичне розмаїття було ознакою інтенсивної внутрішньої боротьби, творчих пошуків, намагання віднайти у віршах ті духовні цінності, які могли б протистояти бездуховності суспільних відносин.

Ще на межі ХХ століття у Р. М. Рільке виникає напружений інтерес до художнього пізнання й відтворення реального світу. Його «жадоба реального» знайшла стримане й концентроване вираження в книзі **«Нові поезії» (1907–1908)**, яку вирізняє одухотворена предметність образів, витончена і динамічна пластичність мови.

Першорядну роль у цьому відіграло зближення Р. М. Рільке з французьким скульптором Огюстом Роденом, яке відбулося 1902 року в Парижі. Р. М. Рільке деякий час навіть був секретарем цього видатного митця. О. Роден для поета був взірцем пластичного виявлення життя в матеріальних об'єктах і формах. Жити – це значить бачити світ у художніх образах. Цю ідею поет обґрунтував у монографії про О. Родена. Не випадково для Р. М. Рільке, лірика, співця «мінливих» душевних настроїв, ідеалом пластичної довершеності став саме О. Роден – скульптор, який прагнув подолати споконвічну статичність цього мистецтва. Скульптурні твори О. Родена – майже завжди образи боротьби з нерухомістю, вони на наших очах немовби вивільняються з кам'яних пуг.

Великого значення набув для поета і живопис Поля Сезанна, який він відкрив для себе трохи згодом. П. Сезанн прагнув малювати не тільки ту природу, яку ми бачимо, а й ту, яку ми пізнаємо розумом, тобто створювати синтетичний образ предмета й усієї природи, що безпосередньо не відкривається нашому оку. Інтенсивне відчуття живої сили світу речей проймає полотно Сезанна, і цим вони особливо приваблювали Р. М. Рільке.

Упродовж другого, «паризького», періоду Р. М. Рільке розробив жанр **«поезії-речі»**, широко представлений у двотомній збірці «Нові вірші». За часів «Нових поезій» вірш Р. М. Рільке стає спокійним і виваженим, майже суворим. З'являються монументальні, ваговиті образи (у них відчутна й стримана сила скульптур Родена, і «речовинність» полотен Сезанна). У **«поезії-речі»** поет своїм словом ніби змагається з майстрами пензля й різця, котрі виявляють «внутрішнє життя» реалій предметно-чуттєвого світу. Це своєрідні гімни людській здатності вмістити в душу всю безмежність всесвіту.

Поет для Р. М. Рільке в цей період – творець «речей мистецтва», такий самий як ювелір, скульптор, живописець. Про це виразно свідчать численні вірші збірки «Нові поезії», такі як «Портал», «Пантера», «Фламінго»,

«Іспанська танцівниця». Тонку майстерність виявляє Р. М. Рільке, фіксуючи рух в об'єктах, які око сприймає як нерухомі. Наприклад, у поезії «Ваза троянд» так передано рух пелюсток: *«Троянди можуть рухатись. Поглянь: / в їх рухах кут одхилення малий, – / отож троянд не видно, лиш струмує / проміння світла нарізно від них»* (переклад М. Бажана).

Сюжетами «Нових поезій» не обов'язково стають тільки речі, – серед них багато й таких, що змальовують людей, тварин і навіть міфологічні чи історичні події.

«Орфей, Еврідіка, Гермес» (1904) – цей твір із першої частини «Нових поезій» є яскравим прикладом використання й переосмислення Р. М. Рільке давнього міфу, він образно втілює авторські роздуми про сутність мистецтва і його покликання.

Орфей, син музи Калліопи і бога Аполлона, легендарний співець і музикант, наділений магічною силою, якій підкорялися не тільки люди, а й боги і природа. Коли Еврідіка, ніжно кохана дружина Орфея, померла від укусу змії, він вирушив за нею в Аїд, царство мертвих. Володар підземного царства, скорений грою Орфея, пообіцяв йому повернути Еврідіку на землю, якщо Орфей на зворотному шляху не озирнеться на дружину, доки не увійде у свій дім. Бог-посланець Гермес супроводжує Еврідіку у її поверненні на землю, але щасливий Орфей, не втримавшись, порушує заборону, і Еврідіка знову зникає у царстві мертвих.

Цей вірш – перше звертання Р. М. Рільке до образу Орфея, який став для нього уособленням поезії, її високої місії. Утім Орфей тут ще ніби не цілком впевнений, що силою свого поетичного слова він справді здатний повернути з небуття кохану, надати життя речам і явищам, створити свій світ. Тому він озирається і втрачає Еврідіку.

Мотив трагічного розладу у взаєминах чоловіка і жінки, який завжди був одним із провідних у творчості Р. М. Рільке («Самотність», «Осінній день», «Тиша» та ін.), знаходить у поезії «Орфей, Еврідіка, Гермес» подальшого розвитку. Межа між чоловіком і жінкою виявляється межею між життям і смертю, яку не може подолати Орфей.

Напередодні й під час Першої світової війни Р. М. Рільке переживав тривалу кризу, яка лише іноді переривалася спалахами творчої активності. Він багато, майже безперервно мандрував – Іспанією, Північною Африкою, країнами Центральної Європи, ніде надовго не затримуючись, за винятком замку Дуїно на Адріатиці, де 1912 року розпочав створення циклу «Дуїнянських елегій», завершення якого з часом стало справою всього його життя. Сам поет надавав цим елегіям (усього їх дванадцять) особливого значення й ніколи не публікував їх поодиноці аж до 1922 року.

Р. М. Рільке дуже болісно сприйняв початок Першої світової війни. Війна, писав він в одному з листів 1915 року, це «гора страждань, на яку ми продовжуємо здиратися». Він бачив лише «непомірну рану, на яку перетворилася вся Європа», думав про «масову смерть людей, що відбувається щоденно і щохвилино». Сходить нанівець його творчість, жорстоким випробуванням піддані його гуманістичні переконання.

Третій період, що охопив повоєнний час, відзначено появою шедеврів модерністської поезії ХХ ст. – циклів **«Дуїнянські елегії»** та **«Сонети до Орфея»**.

У післявоєнний період Р. М. Рільке прагне писати вірші, які увібрали б усі його попередні пошуки й здобутки; як ніколи, великого значення набуває для митця традиція німецької філософської лірики. У той же час у його поезії виникає загострене сприйняття сучасності як світу, що остаточно втрачає свій глибинний, «людський» зміст. Поетичне слово стає для нього єдиним засобом чинити опір дегуманізації. Однак трагізм «Дуїнянських елегій» не переходить у відчай, поет зберігає віру в можливість відновлення повноцінного буття. Р. М. Рільке здавалося, що в душах мають зникнути кордони між людьми і речами, що всі аспекти людського буття, в тому числі любов і смерть, втратять свою полярність і включаться в якийсь єдиний «внутрішній простір світу».

Найповнішого вираження мотиви, властиві пізній творчості Р. М. Рільке, здобули в поетичному циклі **«Сонети до Орфея» (1922)**. Звільнившись від «важкості» «Дуїнянських елегій», вірш Р. М. Рільке набув прозорості, точності у виборі зображувальних засобів. Основною темою «Сонетів» стало мистецтво – поет доходить висновку, що збереження гармонії можливе тільки завдяки жертвній силі мистецтва і творчій енергії людини. У поезію Р. М. Рільке знову повертається Бог – вершина Всесвіту, але тепер це «дзвінкий» бог Орфей, поет-співець, злитий з образом поета-Рільке. Вже в першому сонеті циклу – «Ось дерево звелось...» Орфей втілює силу поезії, що активно сприяє перетворенню хаосу на світ гармонії форм і образів, справжній «людський світ». Мистецтво, як будівничий спів Орфея, здатне одухотворити світ, звести високий і міцний храм добра й краси.

У «Сонетах до Орфея» поет піднявся із безодні сумнівів та відчаю й утвердив початкову основу свого поетичного таланту – думку про красу буття: «Бути на землі – прекрасно».

Для зрілої поезії Р. М. Рільке характерним є:

- поєднання німецького, романського і слов'янського культурних чинників;
- заглибленість у філософські проблеми та інтенсивне містичне переживання буття;
- відтворення містичної єдності Бога, янголів, людини, природи, речей; змалювання «єдиного колообігу» життя і смерті;
- прагнення до подолання стану відчуження, до досягнення цілісності світового буття;
- осмислення самотності як важкого шляху особистості до розуміння самої себе й «серцевини речей»;
- концепція творчості, згідно з якою митець уподібнений до Орфея, котрий здійснює зв'язок між живими і мертвими, наділений даром перетворювати світ;
- оригінальна «філософія речі», що прагне вияскравити внутрішній космос в окремих предметах і на тлі Всесвіту розглядати найпростішу річ;
- звернення до міфологічної давнини, до античної спадщини;
- складна, просякнута містичними струмами, «зашифрована» символіка, скульптурна об'ємність і пластичність образів.

Наприкінці життя Р. М. Рільке працював не так багато (тяжка хвороба нагадувала про себе дедалі тривалішими нападами), але на диво легко, майже без чернеток. Незадовго до смерті він написав книгу віршів французькою мовою.

Помер Райнер Марія Рільке 1926 року у Швейцарії.

Отже, Р. М. Рільке пройшов у своєму творчому становленні основні етапи розвитку літератури кінця XIX – початку XX ст., починаючи від символізму і закінчуючи вершиною неокласичної модерністської поезії; він створив зразки новітньої філософської лірики, що уособлювала «буття духу» в модерністському естетичному вимірі. Пройшовши шлях від християнства до орфізму, Р. М. Рільке здобув репутацію «пророка минулого» й «Орфея XX століття».

Основні твори: поетичні збірки «Книга годин» («Часослов»), (1905), «Книга картин» (1902, 1906), «Нові поезії» (1907–1908), роман-щоденник «Записки Мальте Лаурідса Брігге» (1910), поетичні цикли «Дуїнянські елегії» (1922), «Сонети до Орфея» (1922).

Запитання та завдання. 1. Ознаки яких художніх методів і стилів поєднані у творчому методі Р. М. Рільке? Чому його поезію вважають зразком синтетичних явищ у мистецтві порубіжної епохи? 2. Яку роль у духовному й творчому становленні поета відіграли російська й українська культури? 3. Розкажіть про вплив мистецтва О. Родена і П. Сезанна на формування концепції «Нових віршів» Р. М. Рільке. Що таке «поезія-річ»? 4. Яку роль відіграє у творчості Р. М. Рільке міф про Орфея?

Тема 7. Норвезька література к. XIX – поч. XX ст. «Нова драма» межі століть і творчість Г. Ібсена (1828–1906). Імпресіонізм і неоромантизм у творчості К. Гамсуна (1859–1952).

Генрік Ібсен – норвезький поет і драматург, фундатор соціально-психологічного напрямку у світовій драматургії. Його творчість не тільки посіла чільне місце в літературі своєї епохи, а й визначила напрямки розвитку літератури XX ст.

В історії західноєвропейської «нової драми» норвезькому письменнику по праву належить роль новатора і першопрохідця. Його творчість стикається з багатьма літературними напрямками, але не вкладається в межі жодного з них. У 60-ті роки XIX століття Г. Ібсен починав як романтик, у 70-ті став одним із визнаних європейських письменників-реалістів, а символіка його п'єс 90-х років зближувала Г. Ібсена із символістами і неоромантиками кінця століття.

Г. Ібсен народився 1828 року в невеличкому норвезькому містечку Шиєні. Із шістнадцяти років юнак був вимушений працювати учнем аптекаря – саме тоді він починає писати вірші у сентиментально-романтичному дусі. Революційні потрясіння 1848 року в Європі впливають і на нього: Г. Ібсен створює свою першу бунтарсько-романтичну п'єсу «Катіліна» (1849). У 1850 році він переїздить у Кристіанію (сучасне Осло) і стає професійним літератором.

У цей час Г. Ібсен пише декілька п'єс, переважно в національно-романтичному дусі. Із кінця 1851 до 1857 року він керує першим норвезьким національним театром, заснованим у Бергені і послідовно виступає за

відродження національного мистецтва. З часом драматурга запрошують очолити «Норвезький театр» у Кристіанії, і саме тут у першій половині 60-х років були створені й набули сценічного втілення перші значні твори Г. Ібсена.

У той час у норвезькій літературі панувала так звана «національна романтика». Але Г. Ібсен був переконаний, що «не дріб'язкове копіювання сцен побуту» робить письменника національним, а «той особливий тон», що мчить «назустріч нам із рідних гір і з долин... та насамперед – із глибини нашої власної душі». Ще 1857 року Г. Ібсен так визначив своє творче завдання – зробити драму серйозною, примусити глядача мислити разом із автором і героями, перетворивши його на «співавтора драматурга». У драмі не повинні змагатися ідеї, бо цього не буває у дійсності, треба показувати «зіткнення людей, життєві конфлікти, у яких, як у коконах, глибоко приховані ідеї, що борються, гинуть або перемагають».

Прагнучи уникнути фальшивої романтичної піднесеності і знайти більш твердий ґрунт для своєї творчості, письменник звернувся до історичного минулого своєї країни і створив дві п'єси: побудовану на матеріалі давніх саг драму «Войовники в Гельгелані» (1857) і народно-історична драма «Боротьба за престол» (1863). У віршованій п'єсі «Комедія любові» (1862) Г. Ібсен уїдливо висміяв романтичні ілюзії, вважаючи більш прийнятним світ тверезої практики. Розчарування Г. Ібсена в національній романтиці, що посилювалося наприкінці 50-х років, було пов'язане із його зневірою у всіх сферах норвезького суспільного життя. Для нього стає ненависним не лише дріб'язкове міщанське існування, а й брехливість піднесених фраз, демагогічні гасла, проголошувані на сторінках газет і в народних зібраннях.

Утім життя Г. Ібсена стає все тяжчим. Він злидарює, і справжнім порятунком виявляється одержана за допомоги драматурга Б. Бйорнсона стипендія на поїздку до Риму. Г. Ібсен їде з Норвегії 1864 року й перебуває за кордоном із короткими перервами майже 27 років.

В Італії драматург створив дві монументальні філософсько-символічні віршовані драми – **«Бранд» (1865)** і **«Пер Гюнт» (1867)**, які знаменували його відмежування й прощання з романтизмом, поставивши Г. Ібсена в перший ряд сучасної скандинавської літератури. І «Бранд», і «Пер Гюнт» поєднують живі індивідуалізовані образи із узагальненими, підкреслено типізованими.

Основна проблема цих драматичних творів – доля людини, особистості в сучасному суспільстві. Але центральні постаті цих п'єс діаметрально протилежні. Герой «Бранда» – священник Бранд – людина надзвичайної цільності й сили; герой другої драми – сільський хлопець Пер Гюнт, утілення душевної слабкості людини. Бранд не відступає перед жодними жертвами, не погоджується на жоден компроміс, прагнучи виконати свою місію – виховати цільних, позбавлених лицемірства й користолюбства людей, здатних самостійно мислити. Його гасло – *«бути самим собою»*, тобто розвивати в собі неповторні риси людської особистості. Полум'яними словами Бранд викриває половинчастість, душевну в'ялість людей і пороки сучасної держави. І хоча йому вдається надихнути парафіян – бідних селян і рибалок у закинутому краї на далекій Півночі – і повести їх за собою, доля священника трагічна. Люди повірили йому й пішли за ним до вершини гори в пошуках свободи духу. Коли ж пастор не зміг пояснити конкретної мети цього походу, люди в гніві закидали

його камінням. Жертвами Бранда з його надлюдською волею та цілісністю стають найближчі люди – спочатку гине його син, потім дружина. І сумнівним виявляється той подвиг, якому Бранд присвятив життя.

«Пер Гюнт» знаменував остаточне відмежування Г. Ібсена від національної романтики. Цей твір був сприйнятий сучасниками як нещадний антиромантичний випад і одночасно як найтонша романтична поема. Драма насичена глибокою поезією природи і любові, яка зберігає особливий національний колорит. Ліричне багатство п'єси, її емоційна принадність полягають перш за все у тих людських почуттях, які висловлені автором із надзвичайною силою і довершеністю. Носіями високої поезії у «Пер Гюнті» є в першу чергу не традиційні фольклорно-романтичні, фантастичні персонажі й мотиви, а персонажі реального плану, звичайні, хоча й не позбавлені своєрідності люди. Найвищий ліризм пов'язаний тут із образами простої дівчини Сольвейг і матері Пера – Осе. Місцеві ж селяни виступають у творі як грубі, злі й жадібні люди, а казкові тролі – як потворні злісні істоти.

На початку драми Пер – звичайний сільський хлопець, дещо ледачий, фантазер і шибеник. Життя в рідному селі його не задовольняє. Він вважає, що селяни, заклопотані лише буденними турботами, варті презирства. Проте автор приводить свого героя до тролів – фантастичних ворожих до людей істот – і показує, що Пер Гюнт у душі готовий прийняти на все життя їхнє гасло «*будь задоволений собою*». Він не помічає різниці між девізом людей «*будь самим собою*», який веде до морального вдосконалення особистості, і гаслом тролів, що виправдовує індивідуалізм, самозакоханість, підкорення життєвим обставинам. У перших трьох діях автор показує формування моральних рис Пера Гюнта, а в четвертій – ті наслідки, до яких призводить життєва філософія «*будь задоволений собою*». Мандруючи світом, Пер Гюнт пристосовується до будь-яких ситуацій, втрачаючи власні особливі риси. У п'ятій дії настає поступове прозріння героя, він починає пошуки свого втраченого «я», росте прагнення відновити свою цілісну особистість. Центральною символічною постаттю в цій дії стає Гудзівник, який ходить світом з олов'яною ложкою і збирає в неї людей на переплавлення: цільні особистості зникли, тепер лише із багатьох людей, сплавлених разом, можна зробити одну справжню людину. І Пер Гюнт може уникнути переплавлення, якщо доведе, що бодай колись був цілісною особистістю.

Символічні образи, що виникають навколо Пера Гюнта, розкривають його моральне зuboжіння. Лише Сольвейг, яку він кохав у юні роки, стверджує, що Пер Гюнт завжди залишався самим собою – у її вірі, надії, коханні. Гудзівник залишає Пера Гюнта на землі до наступної зустрічі, даючи йому останню можливість переродитися.

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

Але переворот у суспільному житті не відбувся. Почався новий цикл мирного, зовні благополучного історичного розвитку – розквіт «класичного» буржуазного суспільства. З 1877 по 1899 рік Г. Ібсен створює дванадцять п'єс, у яких надзвичайна точність у зображенні реальних форм сучасного життя поєднана з глибоким проникненням у внутрішню його суть і в душевний світ людей, так звану «**нову драму**».

Ці п'єси зазвичай поділяють на три групи, по чотири в кожній. *Перша група*, у якій особливо чітко і прямо визначена соціальна проблематика, – це «Стовпи суспільства» (1877), «Ляльковий дім» (1879), «Примари» (1881), «Ворог народу» (1882). *До другої*, яка також відображає обставини реального життя, але більше зосереджена на конфліктах у душі людини, належать «Дика качка» (1884), «Росмерсгольм» (1886), «Жінка з моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890). *П'єси третьої групи* досліджують глибини людської душі в певній експериментальній абстрагованості. Це «Будівничий Сольнес» (1892), «Маленький Ейольф» (1894), «Йоун Габріель Боркман» (1896) і драматичний епілог «Як ми, мертві, воскреснемо» (1899). У них ще яскравіше проглядають узагальнено-символічні риси, притаманні п'єсам другої групи. Таке групування п'єс дещо умовне. Соціальна проблематика не зникає і з більш пізніх п'єс Г. Ібсена, а душевне життя людини перебуває і в центрі його «соціальних» драм.

1891 р. Г. Ібсен повернувся на батьківщину й оселився в Крістіанії (Осло). Головна проблема п'єс, що їх створив Г. Ібсен у 90-ті роки, – творча особистість та її здатність зрозуміти й перетворювати світ. У 1898 році сімдесятиріччя славетного драматурга відзначали як національне свято. 1899 р. «норвезький геній» завершив останню свою драму, а 1906 Генрік Ібсен пішов із життя.

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

У п'єсах Г. Ібсена драматизм ситуації полягає в тому, що виявляє повну протилежність між видимістю життя і його справжньою природою. Розкриття таємниці починається найчастіше вже в перебігу дії – у деталях, в окремих і, здавалося б, випадкових репліках, наприкінці ж п'єси відбувається повний крах ілюзій і з'ясування істини. Однак ібсенівська аналітичність відмінна від аналітичності античної трагедії, глибоко зануреної в міфологічну стихію. Для дії «Царя Едіпа» надважливими є пророцтва оракула. У Ібсена ж фатуму, долі протистоїть детермінованість законами природи і суспільства, а також внутрішніми законами людської душі.

У «новій драмі» Г. Ібсена саме *інтелектуальний діалог* є способом розв'язання сюжетних колізій. Логіка дії приводить героїв до необхідності осмислити своє життя, себе самих, своїх близьких, своє середовище, а іноді й усе те суспільство, в якому вони живуть, і прийняти рішення, оскільки далі жити, як раніше, більше не можна.

Інтелектуально-аналітична будова «нових п'єс» Г. Ібсена сполучена з прагненням зберегти природність і достовірність сценічної дії, життєвість персонажів. Із цим пов'язана й своєрідність мовної тканини його п'єс, створена за допомогою надзвичайної економії і стилістичної лаконічності. Джерела такої художньої економії – у традиціях давньої ісландської саги з її стриманістю у зображенні почуттів.

Приховані смисли роблять *структуру діалогу багат шаровою*. В окремих фрагментах тексту містяться вказівки на те, що вже відбулося або ж повинно відбутися, на те, що незрозуміле самим персонажам. Велика й роль пауз. Виникає особливий *підтекст* – система значень, які не дані відразу, у діалозі, а існують приховано, усвідомлювані лише мірою розгортання дії, але інколи так і не розкриваються до кінця.

Але особливо визначальними є ті п'єси Г. Ібсена, де і сюжетна аналітичність, і інтелектуальне осмислення зосереджені в останніх сценах твору, у його розв'язці: у діалозі, який межує з *дискусією*, відбувається справжнє переосмислення персонажами свого попереднього життя і самих себе. Такі п'єси є класичними *інтелектуально-аналітичними* драмами Г. Ібсена, у яких зовнішня дія повністю підкорена інтелектуально-аналітичному началу.

П'єса «Ляльковий дім» є виразним художнім утіленням принципів « нової драми ».

Концепція, за якою в сучасній дійсності зв'язки між зовнішнім і внутрішньою суттю розірвані, стає визначальною і для проблематики п'єс Г. Ібсена, і для їх будови. Аналітична композиція зосереджена на поступовому розкритті внутрішнього неблагополуччя й трагізму, прихованих за зовнішньою оболонкою зображуваної дійсності.

Це надзвичайно сильно проявлено в «Ляльковому домі». За допомогою аналітичної структури автор поступово підводить глядача до *розуміння внутрішньої сутності* сімейного життя адвоката Гельмера, на перший погляд, доволі щасливого, але заснованого на брехні та егоїзмі. При цьому розкрито справжній характер як самого Гельмера, який постає себелюбцем і боягузом, так і його дружини Нори, котра спочатку видається легковажним створінням, але насправді є сильною людиною, що здатна на жертви і прагне мислити самостійно. Важливу роль у цьому відіграє передісторія, розкриття сюжетних таємниць як рушійна сила в розгортанні дії. Поступово відкривається, що Нора, щоб одержати в лихваря Кrogстада позику, необхідну для лікування чоловіка, підбила підпис свого батька – адже жінка в тогочасній Норвегії була позбавлена права ставити свій підпис під документами, за неї мали «поручитися» батько або чоловік.

Дуже насиченою і напруженою є й *зовнішня дія*: постійна загроза викриття Нори, її спроба відтягти момент, коли Гельмер прочитає листа Кrogстада, який лежить у поштовій скринці, і т. ін.

Конфлікт розкриває і сутність соціальних норм – жінка боїться зізнатися в тому, що здатна на самовіддані вчинки, які закони і офіційна мораль визнають лише злочином. Нора йде від чоловіка, сподіваючись проаналізувати й усвідомити події, що сталися. Гельмер же залишається чекати «дива з див» – повернення Нори та їхнього обопільного переродження. Остаточне

розчарування Нори у її родинному житті, усвідомлення нею необхідності почати нове існування, щоб стати повноцінною людиною, – ось до чого приводить розвиток дії у «Ляльковому домі».

Соціальні суперечності в драмі Г. Ібсена «Ляльковий дім» переростають у моральні, і драматург вирішує їх у психологічному плані. Головну увагу автор зосереджує на тому, як Нора сприймає свої вчинки і вчинки інших героїв, як змінюється її оцінка світу і людей. Її страждання та її прозріння стають основним змістом драми.

Прагнення переглянути, переоцінити сучасні звичаї та норми моралі з погляду людяності перетворювало драми Г. Ібсена на *дискусії*. І справа тут не лише в тому, що розв'язкою у «Ляльковому домі» є бесіда Нори з Гельмером – перша за все їхнє спільне життя, у якій Нора робить твердий і вибагливий аналіз справжньої суті їхніх стосунків. І Нора, і Гельмер, і все їхнє існування постають у цій бесіді зовсім по-новому – і саме новизна надає особливого драматизму заключній сцені п'єси. Тут відбувається перехід *зовнішнього* сюжетного напруження у напруження *внутрішнє*, інтелектуальне, напруження думки, з якого й виростає сюжетний поворот, який завершує розвиток дії.

У психологічній драмі Г. Ібсена важливу роль відіграє *символіка*. Символічною є назва п'єси «Ляльковий дім». Маленька жінка постає проти суспільства, не бажаючи бути лялькою у ляльковому домі. Символіка ця відтворена в системі «ігор»: Нора грає з дітьми, «грає» з чоловіком і доктором Ранком, і вони, у свою чергу, теж грають із нею. Усе це готує глядача до фінального монологу Нори, в якому вона докоряє чоловіку й батькові, усьому суспільству, що її перетворили на іграшку, а вона зробила іграшками своїх дітей.

П'єса «Ляльковий дім» викликала бурхливі дискусії, у яких брали участь і критики, і глядачі. Публіку хвилювала гостра постановка проблеми становища жінки в буржуазній родині й брехливих, ханжеських основ, на яких базується ця родина. Але, як і в інших п'єсах, Г. Ібсен не обмежується соціальним аспектом проблематики, замислюючись про права особистості й гідність людини. Так, у «Ляльковому домі» у відповідь на слова Гельмера, що Нора не має права покинути сім'ю, тому що в неї є священні обов'язки перед чоловіком і дітьми, вона говорить: *«У мене є й інші, так само священні... обов'язки перед самою собою»*.

Г. Ібсен створив сучасну «нову драму», наситивши її соціальною, філософською і моральною проблематикою. Він розробив її художню форму, розвинув мистецтво діалогу, увівши до нього живе розмовне мовлення. У сценічних картинах повсякденності драматург широко використовував символіку, значно розширивши зображувальні можливості реалістичного мистецтва.

Учнем Г. Ібсена вважав себе Б. Шоу. Послідовниками Г. Ібсена на різних етапах творчості виступали А. Стріндберг і Г. Гауптман. Символіка ібсенівської драматургії надихала М. Метерлінка. Жоден із драматургів рубежу століть не уникнув його впливу.

Основні твори: «Воїни в Гельгелані» (1857), «Бранд» (1865), «Пер Гюнт» (1867), «Ляльковий дім» (1879), «Примари» (1881), «Дика качка» (1884) та ін.

Запитання та завдання. 1. Назвіть етапи творчого розвитку Г. Ібсена. 2. Що таке «національна романтика» в норвезькій літературі XIX ст.? Якими є її теми, мотиви, образи? 3. У яких творах відбувається розмежування Г. Ібсена з національною романтикою? 4. У чому полягають основні принципи ібсенівської «нової драми»? Яку роль відіграє в ній дискусія? 6. Що таке «ретроспективно-аналітична» композиція?

Імпресіонізм і неоромантизм у творчості К. Гамсуна (1859–1952)

Народився видатний норвезький письменник у родині сільського кравця на крайній півночі Норвегії. Справжнє його ім'я – Кнут Петерсен, а Гамсунд – назва хутора, яку майбутній письменник узяв собі за літературний псевдонім. При публікації однієї з його газетних статей із цього імені випадково випала остання буква. Утворене прізвище «Гамсун» сподобалося автору, і з ним він увійшов у світову літературу.

Дитинство К. Гамсуна було скрутним. Батьки не могли прогодувати дітей, і Кнута віддали на виховання дядькові, жорстокій і похмурій людині. Це був дуже важкий час – докори і побої скінчилися лише завдяки тому, що родич тяжко захворів. Тепер юнак повинен був сам себе забезпечувати. Він перебрав безліч професій – працював помічником управителя в крамниці, бродячим торговцем, обліковцем на будівництві дороги. У К. Гамсуна майже не було освіти – тільки сільська школа, яка навчила його грамоті, тому юнак жадібно поглинав усе друковане, що потрапляло йому до рук. Як і більшість самоуків, кращою освітою він уважав життя.

Талант К. Гамсуна виявився дуже рано – вже в 1877 році він опублікував повість «Загадкова людина. Нурланнська любовна історія» і баладу «Побачення», де він, як сказав би В. Шекспір, «рвав пристрасті на шматки». Ці твори подобалися читачам, що й спонукало К. Гамсуна повністю присвятити себе художній творчості. Та вже наступний твір письменника (повість про кохання «Фріда») не викликав захоплення ні в читачів, ні в критиків. Якийсь час К. Гамсун намагався існувати на гонорари від газетних статей, але для життя цього було замало, і він хронічно злидарював. Єдиним виходом на той час йому здавалася еміграція. Двічі – у 1882 і в 1886 роках – К. Гамсун виїжджає до Америки, де веде напівбурлацьке життя, працюючи батраком на фермах, свинопасом, конторником, управителем.

Але незважаючи ні на що, ці роки для К. Гамсуна не були марними. Він дуже багато читав, а головне – спостерігав за життям Америки, що в подальшому відбилося в його новелах «У роки поневірянь», «Жіноча перемога» та в памфлеті «Духовне життя Америки», де він показав справжню сутність соціального й духовного життя цієї країни.

Памфлет викликав жвавий інтерес читачів, та коли в 1890 році з'явився роман К. Гамсуна «Голод», стало зрозуміло, що в європейську літературу увійшов новий і дуже потужний прозаїк. «Голод» приніс К. Гамсуну справжню славу, і після надрукування роману він почав життя професійного письменника. Повісті, новели, драматичні твори, романи «Містерії» (1892), «Нові паростки» (1893), «Пан» (1894), «Вікторія» (1899), «Соки землі» (1917), за який К. Гамсун одержав Нобелівську премію в галузі літератури, «А життя йде...» (1949) – це далеко не повний перелік творів, написаних К. Гамсуном за довге творче життя.

Кращі твори К. Гамсуна стали невід'ємною частиною новітньої світової літератури. Син невеликої країни з суворою природою та повільним темпом життя маленьких міст порушив у своїх романах, п'єсах і новелах проблеми загальнолюдського характеру, зумів передати більшість конфліктів і суспільних настроїв, які виникли у ХХ столітті.

У кожному творі письменника гостро відчутний плин життя. Він вдивляється в лісову глушину, де твориться таїна природи – змінюють одна одну пори року, цвітуть трави, прилітають і відлітають птахи. Мистецтво його слова дозволяє не лише побачити, а й відчутти красу світу – терпкий запах гірських луків, безшелесну тишу місячної ночі, безмовне мерехтіння далеких блискавок. Ще яскравіше, ніж життя природи, передає К. Гамсун людські почуття, дисгармонійність внутрішнього світу людини, кохання з його дивами й примхами.

К. Гамсуна по праву вважають представником того типу психологічного роману, початок якому у світовій літературі поклав Ф. М. Достоевський. Певне через це в романі «Голод» (1890), при всій творчій самостійності норвезького письменника, виявляється спорідненість із поетикою творів його попередника. Сам К. Гамсун називав «Голод» не романом, а серією аналізів, і це визначення дуже влучне, оскільки звичайного романного сюжету у творі немає. Це розповідь людини, чий почуття і вчинки визначені й пояснені систематичним відчуттям голоду. Звідси розрізненість і плинність його вражень, нелогічність думок. Для письменника психологічне дослідження особистості настільки важливіше за будь-які зовнішні події, що він не дає своєму героєві навіть імені. К. Гамсун уважно слідкує за своїм героєм і зауважує, як під впливом голоду змінюється його сприйняття світу, як прогресує його нервозність, як руйнуються уявлення про чесність і кохання. Страждання голоду спотворюють свідомість героя, непередбачувані реакції і вчинки досягають апогею тоді, коли він кусає власний палець, щоби хоч щось відчувати в роті, і смак крові повертає йому свідомість. На відміну від Ф. Достоевського, який через зображення внутрішніх конфліктів особистості прагнув передати дисгармонію світу, К. Гамсун не ставив за мету зобразити невідповідність світу і душі. Його герой навіть у найскладніші хвилини приймає світ як данину, а власну долю як окремий індивідуальний випадок.

Мотив самотності людини серед подібних собі – відображення досвіду й світосприйняття самого К. Гамсуна. Роман «Голод» автобіографічний і нагадує про голодну юність письменника, коли він уповні спізнав холодну байдужість світу й людську черствість. Мотив самотності, характерний для літератури ХХ століття, надовго зберігся у творчості письменника. Але це не завадило К. Гамсуну стати видатним художником і співцем багатолікого кохання: «Любов – це перше слово, мовлене Богом, перша думка, що осяяла Його. Але всі шляхи її вкриті квітами і кров'ю, квітами і кров'ю».

У світосприйнятті К. Гамсуна спокійне, урівноважене кохання видається неможливим, увага письменника сконцентована на «любовних стражданнях». Кохання не підвладне розуму, воно подібне до небезпечної стихії, що вимагає жертв, – така головна тема роману «Пан» (1894). Цей твір К. Гамсуна насичений прекрасними, зримими, щедро сповненими барв та світла картинами природи. На цьому тлі сильні, пристрасні люди мужньо розв'язують свої

проблеми. Саме тут імпресіоністичні та неоромантичні тенденції у творчості К. Гамсуна виявлені найяскравіше.

Герой роману лейтенант Глан – «природна людина». Істинну свободу він відчуває лише в лісі, де живе зі своїм псом Езопом. Тут, у повній самотності, прислухаючись до дихання природи, він по-справжньому щасливий. Йому не потрібен годинник, бо час йому підказують і море, і трава, яка засинає у визначений час, і мінливий спів птахів.

У цивілізованому світі, який, на думку К. Гамсуна, знищує людину, Глан почувається дуже незатишно. Кохання зв'язує Глана і Єву, дружину сільського коваля. Єва нічого не вимагає від Глана, не замислюється над тим, чим завершаться їхні взаємини – вона просто сповнена ніжності й довіри до коханого. Глан зачарований добротою Єви, цілісністю її натури, але ні його серцю, ні його душі вона не близька. Його приваблює Едварда – зовсім інший тип жінки. Едварда не здатна розчинитися в любовному почутті, як Єва. Для неї кохання – це боротьба, і вона хоче перемогти в цьому змаганні, підкорити, а може, і зробити коханого власним рабом. Едварда теж кохає Глана, але, незважаючи на це, вступає з ним у фатальний двобій.

Обидва герої переповнені різнорідними емоціями, що робить їхні вчинки дивними й нелогічними для стороннього ока. Побачивши, як Едварда співчуває лікарєві-каліці, Глан прострілює собі ногу, щоб теж бути кульгавим. Ревнощі до нареченого Едварди, фінського барона, доводять Глана до повної втрати контролю над собою. Характер вчинків Глана й Едварди пояснюваний імпульсивністю й вибуховістю їхнього кохання. Навіть у ті хвилини, коли вони готові освідчитися, їх щось стримує. Психологічний малюнок боротьби двох невтримно сильних характерів виконаний К. Гамсуном чітко й об'єктивно. Едварда чекає від кохання дива, але саме це очікування заважає їй правильно оцінити реальність – кохання Глана.

Роман, розпочатий як ідилія, як гімн красі світу, завершений драматично. У мирні володіння лісового бога Пана вриваються людські пристрасті – жорстокі й непримиренні, і любовна стихія отримує свої жертви: Езоп, Єву і, нарешті, Глана (у новелі «Смерть Глана», своєрідному окремому епізоді роману).

Новаторський і глибокий психологізм творчості К. Гамсуна відкрив багато нового і незвіданого в космосі людської душі, а його твори не тільки стали відбитком настроїв і проблем, характерних для літератури к. XIX – поч. XX ст., а й визначили розвиток літератури наступних десятиріч.

Основні твори: «Голод» (1990), «Містерії» (1992), «Пан» (1994), «Вікторія» (1999).

Запитання та завдання. 1. Ознаки яких художніх течій к. XIX – поч. XX століття поєднані у творчому методі К. Гамсуна? 2. Розкрийте метафоричний зміст назви роману «Голод». 3. Які риси неоромантичного типу героя наявні в образі лейтенанта Глана?

Тема 8. Загальна характеристика літератури Великої Британії на рубежі століть. Творчість Р. Кіплінга в контексті англійського неоромантизму. Англійський естетизм і творчість О. Вайлд (1854–1900). Театр парадоксу Б. Шоу (1856–1950) в контексті «нової драми» рубежу століть.

Картина літературного процесу Великої Британії цього періоду надзвичайно строката й позначена рисами перехідності: у ньому співіснують і протидіють реалізм, неоромантизм, натуралізм, символізм, естетизм. Це вплинуло і на систему жанрів: визначне місце, як і раніше, належить роману, значно оновлюється драма і трансформується новела.

Творчість **Т. Гарді (1840–1928)** є вершиною пізньовікторіанського роману XIX ст. Світосприймання письменника забарвлене у песимістичні тони й має риси фаталізму. Т. Гарді об'єднував романи в цикли за принципом спільності місця дії. Найвизначнішим є «Уессекський цикл», дія якого розгортається на південному заході Англії. До циклу увійшли сім романів, серед яких «Тесс із роду д'Ербервіллів» (1891). Свої твори Т. Гарді називав романами «характерів і середовища». Художній метод Т. Гарді поєднує риси реалізму і романтизму; відчутним є і вплив натуралізму. Його твори вирізняються психологізмом і гострим, динамічним сюжетом. Залишаючись у межах класичної форми, письменник суттєво збагачує її. Реалістичні тенденції визначають сутність художніх набутків **А. Беннетта (1867–1931)**, відомого за романом «Повість про старих жінок (1909), і **Дж. Мередіта (1828–909)**. Намагаючись «пожваввити» структуру роману, Дж. Мередіт вдається до його драматизації: роман «Егоїст» (1877) він називає «розповідною комедією». Спираючись на традиції Ч. Діккенса та В. Теккерея, Дж. Мерредіт, однак, стояв біля витоків роману нового типу, позначеного поглибленим психологічним аналізом та особливою увагою до реалістичної деталі, метафоричністю стилю, використанням художньої умовності, інтелектуалізмом, драматизацією романної форми та особливою авторською іронією. Сатиричну лінію в англійському романі цього періоду представляє **С. Батлер (1835–1902)**. Він є продовжувачем традицій Дж. Свіфта. Роман С. Батлера «Путь усякої плоті» (1903) є свого роду романом виховання, в якому присутні автобіографічні мотиви. Наприкінці 80-х рр. як романіст дебютував письменник-реаліст **Дж. Голсуорсі (1867–1933)**, автор «Саги про Форсайтів» (1906–1921). У традиційно реалістичній манері розвивалася й творчість **Е. М. Форстера (1879–1970)**. Найвизначніший його твір – останній роман «Поїздка до Індії» (1924) – був написаний вже після Першої світової війни. Це гостросюжетна, насичена символікою та індійським колоритом книга. Напередодні війни в літературу входить **Д. Г. Лоренс (1885–1930)**, письменник-новатор, один із творців модерністського роману в Англії. Особливе місце в літературному контексті порубіжної Англії займає роман **О. Вайльда (1854–1900)** «Портрет Доріана Грея» (1891), який вирізняє стильова витонченість і складний притчево-символічний підтекст. Важливою для розуміння жанрового й проблемного розмаїття англійського роману к. XIX – поч. XX століття є творчість **Г. Веллса (1866–1946)** – засновника жанру соціально-фантастичного роману.

З іменем поета і драматурга **В. Б. Єйтса (1865–1939)** пов'язане «ірландське літературне відродження». Ірландія є також батьківщиною **Б. Шоу (1856–1950)** – творця англійської інтелектуальної драми, О. Вайльда – виразника ідей англійського естетизму, і **Дж. Джойса (1882–1941)** – фундатора модерністського «роману потоку свідомості» (на початку XX століття письменник створює збірник оповідань «Дублінці» та роман «Портрет митця замолоду»).

Неоромантизм – один із впливових напрямків англійської літератури порубіжної епохи, представлений іменами **Р. Л. Стівенсона, Дж. Конрада, Г. К. Честертона, Р. Кіплінга, Р. Гаггарда, А. Конан-Дойла**. Неоромантизм, як засвідчує його назва, відтворює базові елементи романтичної парадигми, сформованої наприкінці XVIII – у першій третині XIX століття. Однак умови нової історико-культурної доби мали викликати певні ідейні й художні зсуви, «прирощення смислів», які характеризують власне неоромантизм і відрізняють його від романтизму класичної доби.

Визначальною рисою романтичного світогляду було уявлення про опозицію двох світів: буденного, бездуховного міщанського світу, де панує натовп, і світу романтичного ідеалу, мрії, сміливого життєвого поривання, виняткових особистостей – бунтарів і героїв, які протистоять натовпу. При цьому «добро» і «зло» розподілялося у цих світах за принципом контрасту: усе позитивне було пов'язане зі світом ідеалу та романтичним героєм, усе негативне – із повсякденною дійсністю й безликою «масою».

Визначальною рисою неоромантизму, на противагу романтизму з його концептуальним розривом між ідеалом і дійсністю, стала конструктивна спроба подолати протистояння цих опозицій і зробити бажане можливим, не приземлюючи при цьому ідеал до рівня буденності.

Змінюється й концепція людини: неоромантизм пропонує ідею дуалізму добра і зла в людській особистості, що відбиває нове уявлення про внутрішній світ людини як складний і суперечливий. Романтичний мотив двійництва наповнюється новим змістом. Ці погляди знайшли втілення у творах **Р. Л. Стівенсона** («Ночівля Франсуа Війона», «Дивна історія доктора Джекіла і містера Гайда»), **Р. Кіплінга** («Мрія Дункана Пареннеса»), **Дж. Конрада** («Таємний спільник»).

У межах неоромантизму йшло й жанрове оновлення роману: на базі авантюрно-пригодницького дискурсу, ознаками якого є динамізм, захоплива інтрига («Острів скарбів» **Р. Л. Стівенсона**, «Копальні царя Соломона» **Р. Гаггарда**, «морські романи» («Лорд Джим», «Ностромо») **Дж. Конрада**), і під значним впливом новелістики **Е. А. По** формується детективний жанр (**А. Конан-Дойл**). Нової якості в межах неоромантичної парадигми набувають і засоби художньої виразності: ознаками поезики неоромантизму стають схильність до екзотики, яскравість, декоративність стилю. Окремі митці привносять індивідуальні барви проблематики і поезики. Приміром, **Дж. Конрад** акцентує увагу не на пригодах, а на дослідженні психології своїх персонажів – особистостей сильних і самотніх. Вважається, що конрадівська концепція людини близька до екзистенціальної.

Особливе місце у «неоромантичному контексті» посідає **Р. Кіплінг**. Це усвідомлювали й самі неоромантики: *«Усі ми граємо на сентиментальній флейті, й потрібно, щоб хтось ударив у мужній барабан»*, – писав **Р. Л. Стівенсон**.

Довгий час у літературознавстві переважала думка, що **Р. Кіплінг** – більшою мірою легендарна, ніж значуща постать, а його історичне значення помітно вужче за його репутацію. За словами **Дж. Голсуорсі**, **Р. Кіплінг** посідає «особливе самотнє положення напівобожнюваного, напівзневажуваного

письменника». «Феномен Кіплінга» цікавить і досі багатьох дослідників. Спроби пояснити його популярність екзотичністю, політичною заангажованістю не наближають нас до розуміння літературного феномену Р. Кіплінга (чи «залізного Ред'ярда», як називали його і друзі, і недоброзичливці). Бо в особі зовні дуже простого Р. Кіплінга маємо одного з найбільших митців слова, творчість якого слід аналізувати за її власними законами. Одним із перших в англосаксонському світі це зробив «класик» модернізму Т. С. Еліот, який почав відновлювати добре ім'я поета: «Колосальний дар володіння словом, разючий інтерес до всього, потужна здатність спостереження розумом і всіма почуттями, маска «жартівника», а під нею загадковий дар провидця ... роблять Кіплінга письменником, якого не можна до кінця осягнути й масштабність якого не можна применшити...».

Однак Р. Кіплінг не тільки не прагнув, щоб його долею цікавилися, він і поетичним заповітом зробив восьмивірш, яким закінчується будь-яке видання його поетичних творів.

*Наразі ж воскресять на мить
Мене чийсь думки,
То прошу не мене судить,
А лиш мої книжки.*

Однак без знання певних біографічних фактів багато чого у творах цього письменника буде незрозуміло.

Р. Кіплінг народився в Бомбеї, у сім'ї колоніального чиновника-інтелігента. Його батько, скульптор і декоратор, фахівець з історії індійського мистецтва, був директором музею, випустив книгу «Людина і звір в Індії». Першою мовою Р. Кіплінга була навіть не англійська: в дитинстві він розмовляв на місцевому бомбейському діалекті – «хіндустані» (різновид урду). Безхмарне дитинство під опікою люблячих батьків, серед екзотичної природи Сходу, серед смаглявих людей у дивному білому вбранні, що розповідали хлопчикові старовинні легенди й неймовірні новітні бувальщини, і чию мову він змалку розумів краще від англійської, – цей час назавжди лишився для Кіплінга найщасливішим у житті. Але тривав він недовго. Шестирічного Ред'ярда батьки відправляють на навчання до Англії. Там він потрапив до закритого пансіону, що наче зійшов з найпохмуріших сторінок діккенсівських романів. Перебування в цьому «будинку відчаю» закінчилося для хлопчика важкою нервовою хворобою. Кілька місяців він нічого не бачив, а кошмарні сни про жорстокі й принизливі покарання переслідували його впродовж усього життя.

З 1878 по 1882 рік Ред'ярд учився в закритій школі в Девонширі, де панувала казармена дисципліна і де вихованців, майбутніх «будівничих імперії», готували до вступу в престижні військові академії й привчали без роздумів виконувати будь-які накази й стоїчно зносити труднощі. Але саме тут Р. Кіплінг, який не міг розраховувати на військову кар'єру через слабе здоров'я, твердо вирішив стати письменником.

До здійснення цієї мети юнак підійшов з упертістю, вихованою тривалими випробуваннями. Він ретельно студіює різні літературні стилі, опановує манеру провідних прозаїків та поетів – Мередіта, Гарді, Свінберна, Браунінга, Теннісона. Та для самостійної творчості потрібен був ще й власний

життєвий досвід. Тому сімнадцятирічний Р. Кіплінг по закінченні школи повертається до Індії. Він працював репортером, редагував газету в Лахорі, друкував кореспонденції, оповідання, вірші, а потім випустив поетичний збірник. Газетярська робота дала йому змогу досконало вивчити життя колоніальної Індії, і це знання прислужиться йому згодом не менше, ніж екзотичні перекази, почуті ще в дитинстві. Перші свої книжки – збірку пародій на поетів-вікторіанців «Відлуння» (1884), поетичну збірку «Департаментські пісеньки» (1886) та книжку оповідань «Прості історії з гір» (1888) – Р. Кіплінг надрукував ще в Індії, але справжня слава прийшла до нього після повернення на батьківщину 1889 року. На тлі загалом млявої, невиразної, затягнутої в корсет незліченних умовностей англійської літератури кінця вікторіанської доби читачі відразу почули мужній голос, що мовою простих солдатів, матросів, дрібних клерків захопливо розповідав про далеку Індію й важку долю колоніального вояки.

1891 року Р. Кіплінг подорожує Америкою та британськими домініонами. У 1892, повернувшись, видає поетичну збірку «Балади з казарми». Молодість його проходить у США (штат Вермонт). З 1898 по 1907 рік за порадою лікарів письменник проводить зими в Південній Африці, де зближується з ідеологом колоніалізму С. Родсом, і лише на початку XX століття оселяється в Сассексі. У 1894–1895 рр. виходять дві «Книги джунглів», у 1896 р. – книга «Сім морів», у якій зібрані вірші про кораблі, море й моряків-першопрохідників. Також Р. Кіплінг працює над книгою «Відважні мореплавці». У цьому ж році Р. Кіплінг повертається в Англію. У 1898 р. виходить збірка оповідань «Щоденна робота». 1899–1902 рр. після початку англо-бурської війни Р. Кіплінг проводить кілька місяців у Південній Африці, редагуючи армійську газету й виконуючи обов'язки політичного й військового консультанта. У 1901 публікує роман «Кім»; 1902 року виходять «Так собі казки».

У 1907 році Р. Кіплінг перший з-поміж англійців отримує Нобелівську премію з літератури «за спостережливість, яскраву фантазію, зрілість ідей і видатний талант оповідача» та «за мужній стиль у літературі».

1914–1917 – під час Першої світової війни, на якій загинув його єдиний син, Р. Кіплінг із дружиною працює в Червоному Хресті. До самої смерті Р. Кіплінг жив похмурим самотником, до мінімуму звузивши коло свого спілкування. До останнього дня він писав, але між ним і сучасниками вже звелася стіна глухого непорозуміння. 1936 року Р. Кіплінг помер у Лондоні.

Коли Р. Кіплінг видрукував свої перші твори, новий письменницький голос одразу помітили. Він був різкий, рішучий, непідробний, оповідав про життя надзвичайне, малознайоме, відчувалася натуральність досвіду. Р. Кіплінг подавав екзотичний матеріал особливим чином – з підкресленою непривабливістю. Окреслилась і центральна тема кіплінгівської творчості – колоніальна.

У своїх творах Р. Кіплінг спонукований насамперед патетичною турботою про процвітання Британської колоніальної імперії. Він розповідає, і нерідко, жахливі речі про тубільців і колонізаторів, він із презирством і ненавистю говорить про колоніальну адміністрацію, про нехлюйство британського офіцерства й чиновництва, він з певним співчуттям, а головне – знанням пише

про індусів. Він знімає багато літературних «табу». Однак головна його думка зводиться до того, щоб показати, якомога виразніше, яким важким є *«тягар британця-цивілізатора»*.

«Департаментські пісеньки», «Балади з казарми», «Прості історії», «Щоденна робота» – уже в заголовках підкреслено *інтерес до прозаїчної основи буття*. Зумівши розповісти виразно про чиновницький, казармений побут, не гребуючи прозаїчним життєвим матеріалом, Р. Кіплінг змусив себе слухати. У його книгах читали, як видавалося, правду про колонії. «Ця правдоподібність, – писав про твори Р. Кіплінга О. Купрін, – достеменність розповіді й становить таємницю чарівності, яка притягує до книг Кіплінга». «Вигадка його була сповнена правдоподібності», – зауважив про Р. Кіплінга К. Паустовський.

Образна, часто грубувата розповідь, щедро оздоблена діалектизмами й сленгом, якого в подібному обсязі не вживав до Р. Кіплінга жоден значний письменник, як і звернення до найширшого читацького загалу, зробили книги віршів «Балади з казарми» (1892), «Сім морів» (1896), «П'ять націй» (1903) надзвичайно популярними. У ці роки, що виявилися zenітом його творчості, Р. Кіплінг один по одному пише романи, новели для дорослих і для дітей, казки, нариси, репортажі. Його книжки побивають усі рекорди за кількістю перевидань (1900 року вийшло, наприклад, сімнадцяте видання «Балад з казарми»). Гонорари Р. Кіплінга сягають небачених розмірів, перевищуючи у 25 разів пересічний заробіток англійського літератора.

Однак після Першої світової війни авторитет Р. Кіплінга-письменника почав неухильно падати. Та якщо перші кіплінгові книжки зазнавали головним чином естетської критики, то на початку двадцятого сторіччя з'явилися вже значно вагоміші причини для звинувачень. Людство вступило в грандіозну смугу перетворень і потрясінь, на тлі яких Р. Кіплінг із його непохитною вірою в історичну місію Британії виглядав як анахронізм. Від письменника відсахнулася інтелігенція, а для повоєнних поетів-авангардистів з кола молодих тоді Т. С. Еліота та Е. Паунда, які тяжіли до складної рафінованої символіки, Р. Кіплінг, що говорив мовою мільйонів і для мільйонів, був не так митцем, як «бардом імперіалізму», будівничим Імперії.

Варто, однак, сказати, що Р. Кіплінг ніколи не був оспівувачем визискування колоніальних народів. «**Тягар білої людини**» означав для нього насамперед чесну, самовіддану, виснажливу і жертвну працю заради того, щоб, як вірив письменник, прилучити відсталі народи до сучасної цивілізації.

Між підкорювачами й підкореними, на думку Р. Кіплінга, мав існувати своєрідний «моральний договір», а володарі мусили дотримуватися чіткого кодексу поведінки щодо підлеглих. Його лаконічно сформульовано у вірші «Нормани та сакси», вперше надрукованому 1911 року:

Мусиш вивчити їхню говірку, знати пісні та казки.

Не дозволяй нікому тлумачити їх балачки.

Хай відчують: ти їх розумієш, ти слово для них підшукав.

І слухай їх неквапливо, хоч як би ти не поспішав.

Приходь до них на свята, як рідний до столу сідай,

Дружи з простими попами, єпископів чемно вітай.

*Не «я» і «ви, якісь там», а – «ми» і «наше» кажи,
Стримуй гнів, не займай посівів... І ніколи їм не бреш!*

(Пер. Марини Левіної)

Настільки ж вагоме місце, як і колоніальна проблематика, посідає у творчості Р. Кіплінга пов'язана з нею *тема війни*. І тут письменник надав свого роду зразкову постать, він виявився творцем *Томмі Аткінса*. Аткінс – справність, ретельність, скрупульозність, знання своєї справи й прихильність до неї. Томмі Аткінс став майже фольклорним персонажем на зразок Швейка. Рішуча різниця, однак, між ними в тому, що своєю ідіотською ретельністю Швейк підкреслює нелюдську абсурдність війни, тим часом як Аткінс повний ревної відданості й непідробленого старання.

О. І. Купрін: *«Та як би не був читач зачарований цим чарівником, він бачить за його рядками справжнього культурного сина жорстокої, жадібної сучасної Англії, поета, який надихав найманих солдат на грабіж, кровопролиття й насильство своїми патріотичними піснями. Кров так і хльостає у всіх творах Кіплінга, та що значать кілька тисяч людських життів, якщо ними викупається велич і міць гордої Англії»*. (У Р. Кіплінга та ж фраза – без жодної іронії).

Однак, якщо вчитатися глибше, можна побачити, що військова справа не є в Кіплінга найважливішою або найпочеснішою. Про солдатів він пише гірше, ніж про залізничників, будівельників мостів, навіть журналістів. Справа в тому, що армія привертає його не відвагою, а дисципліною. Армія зачаровує Р. Кіплінга не хоробрістю (про неї він майже не думає), а порядком, про який він властиво завжди й пише. А це і є ідеал Р. Кіплінга. Тема його книг – не сміливість, настільки важлива в бою, а слухняність і корисність, які так само властиві інженерам, морякам, мулам і паровозам; тому він найкраще й пише про інженерів, моряків, мулів і паровози. Дійсна поезія, дійсна романтика, яку він відкрив, – романтика дисципліни й розподілу праці. Мирні мистецтва він оспівує краще, ніж мистецтво військове, і головна думка його дуже важлива: усе подібно війську, тому що все залежить від слухняності. На світі немає місця епікурейству, немає місця безвідповідальності. Будь-яка дорога прокладена слухняністю й потом. Р. Кіплінг закликає нас вклонитися не стільки солдатові, який чистить шпагу, скільки пекареві, який пече хліб, або кравцю, який шиє костюм, тому що вони – такі ж воїни.

Особливий шар творчості Р. Кіплінга становлять його книги про тварин. Ці твори не цілком самостійні: письменник зібрав, обробив, розвив у них мотиви індійських, австралійських і африканських народних казок і переказів. Індійський матеріал склав основу «Книг Джунглів» (1894–1895), а австралійський і африканський – збірки «Так собі казки» (1902). В описі звірів Р. Кіплінгові вдалося добитися такої живої виразності, якої не знає, можливо, жоден із людських персонажів, виведених у його книгах. Звірі зберігають у Р. Кіплінга достеменність тваринного вигляду й, водночас, кожному з них надана одухотворена характерність. У захоплюючих «аніمالістичних» оповіданнях Р. Кіплінга описи тварин сполучені з характерною для Р. Кіплінга поетизацією «закону джунглів».

Професійна репортерська виучка не тільки допомогла Р. Кіплінгу одержати глибоке знання різних сторін індійського життя, яке довгі роки

слугуватиме письменникові найважливішим джерелом творчості, а й вплинула на побудову кіплінгівського образу автора, тієї маски, у якій він постане перед читачем. Це маска не учасника подій, а іронічного спостерігача, циніка, всюдисущого реєстратора подій і колекціонера характерів, людини, яка добре знає життя, але відсторонена від нього.

Заново відкрита Р. Кіплінгом країна – багатоліка й багатоукладна Індія, де сходилися дві культури, «Захід і Схід», надала його художньому мисленню безліч нових, ще не освоєних традицією сюжетів, образів, мотивів, знаків. А *репортажність* стала літературним прийомом.

З погляду літературної еволюції поява перших кіплінгівських новел з індійського життя з їхньою настановою на незнайомий читачеві екзотичний матеріал (чужа природа, дивні звичаї, східний побут, життя колоніальних чиновників і солдат) не випадкова. «Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона, «Копальні царя Соломона» Р. Гаггарда демонструють тяжіння неоромантиків до екзотичного матеріалу.

Однак якщо Р. Л. Стівенсон і Р. Гаггард вступають у полеміку з пануючим в Англії кінця XIX століття соціально-психологічним романом (Т. Гарді, Дж. Мередіт, Г. Джеймс), протиставляючи йому інший жанровий різновид – стилізований авантюрний роман, то Р. Кіплінг обирає власні засоби. Його моделлю стає «фізіологічний нарис» – жанр, що перебуває на периферії сучасних йому літературних систем, і, модифікуючи його, він перетворює нарис на сюжетну новелу, традиції якої англійська література до Р. Кіплінга майже не мала. С. Моем писав: «Загалом, оповідання – не той жанр художньої літератури, в якому англійці досягали особливих висот... Оповідання вимагає форми. Вимагає стислості. Багатослівність його вбиває. Воно залежить від побудови. Не допускає повислих у повітрі сюжетних ліній (...). Усі ці переваги ви знайдете в оповіданнях Кіплінга тієї пори, коли він досягав своїх чудових вершин, а в цьому нам пощастило: він робив це від оповідання до оповідання. Ред'ярд Кіплінг – єдиний автор у нашій країні, якого можна поставити поруч із Мопассаном і Чеховим. Він – наш найвизначніший автор оповідань» (1952).

Уведення екзотичного матеріалу на сюжетному просторі новели вимагало від письменника особливої уваги до проблеми авторського слова. Свої «Прості історії з гір» (1888 р.) Р. Кіплінг веде від першої особи, але звернене до читача «я» належить не учаснику подій, як у Стівенсона й Гаггарда, а безіменному репортеріві, який із протокольною точністю передає побачене й почуте. Користуючись матеріалом, який раніше вважали непридатним для літератури, Р. Кіплінг і не намагався перетворити це слово на літературне, прив'язати до певної стилістичної системи. Його оповідач-репортер ніби *транскрибує реальність*, а не *перекладає її звичною мовою* – уводить у текст незрозумілі для читача індійські слова, професійні терміни, місцеві географічні назви. *Авторське слово* підкреслено сухе, безпристрасне, безособове. Воно не злите з чужими екзотичними голосами, але містить у собі їх оцінку, явну або приховану.

З особливою гостротою ця двоплановість відчутна в тих випадках, коли авторське слово постає посередником між читачем і словом екзотичного героя. Р. Кіплінг надзвичайно широко користується формою оповіді. Взаємодіючи, репортажне слово автора й експресивне, індивідуалізоване слово героя надають

одне одному чарівну правдоподібність. Читач, сприймаючи оповідь на тлі консервативної літературної традиції, упізнає в незвичних інтонаціях голос «живого життя» і відчуває довіру до авторської точки зору.

Настільки ж полемічними стосовно традиції, як кіплінгівські оповідання, є і його вірші. Поетичною «декларацією незалежності» Р. Кіплінга стали пародії на вірші найвідоміших поетів-вікторіанців (Теннісона, Браунінга, Свінберна), які він опублікував у збірці «Відлуння» (1884). Уже в цих ранніх літературних спробах *вірш просочений прозою*, екзотичний побут сполучений з умовно-літературними системами й оголює їхню штучність.

Випробуваний у пародіях антитрадиційний діалект здобуває самостійне існування у *формах балади* («Балади з казарми», 1892), народжується новий, властиво кіплінгівський «залізний стиль», головна прикмета якого – *послідовна прозаїзація вірша*.

У поезії, як і в прозі, Р. Кіплінг спирається на жанри периферичні, сміливо вводить у балади солдатський сленг, звертається до римів та інтонацій популярних комічних опер, будує вірші як підтекстовку до мелодій розповсюджених пісень, маршів і романсів. Навіть коли джерелом йому служить жанрова схема, канонізована «високою» поезією, він і її змінює докорінно. (Наприклад, запозичивши в Браунінга ідею «драматичного монологу» для своїх поем «Мері Глостер» і «Гімн Мак-Ендрю», Р. Кіплінг застосував у них розмір і систему римування, немислимі для браунінгівської традиції).

Т. С. Еліот писав: «Різноманітність форм, які Р. Кіплінг використовує для своїх балад, вражає: кожна з них чітка і якнайкраще пасує до змісту й настрою твору. І водночас його віршування не є аж занадто правильним: відхилення від класичних розмірів трапляються дуже часто». Переклади не зберігають неймовірної широти кіплінгівського словника. У баладі «Гімн Мак-Ендрю» автор змішує шотландський діалект із «кокні», використовує слова з жаргону суднових механіків і ще десятка неймовірних джерел. *Його не лякає груба оболонка слів; він уміє проникнути глибше, до романтики самої речі.* Таким чином Р. Кіплінг «блискуче повертає нам втрачені поезією царства».

Слово Р. Кіплінга прагне бути насамперед точним і достовірним, а потім уже поетичним. Усі засоби підпорядковані цій домінанті його поезії – *поширити у царину поетичної мови прозаїчну установку на новий матеріал і граничну правдоподібність його подачі.*

У «Баладах з казарми» Р. Кіплінга немає традиційного епічного оповідача. Місце його займає оповідач із незвичною для читача, різко означеною мовною манерою. Його монолог звернений до невидимого співрозмовника, з яким може ототожнити себе читач. Іноді – це діалог, побудований за фольклорними й пісенними зразками. Баладна поезія Р. Кіплінга так само позбавлена особистісного начала, як і його проза, – і у віршах голос автора як психологічно окресленої особистості надійно прихований за багатоголоссям Томмі Аتكінсів, які ведуть читача в жорстокий світ бою, казарми й плацу.

Ми віримо Р. Кіплінгу, тому що він об'єктивний, ніби прихована камера (хоча його Індія – міф, а його «Мауглі» – казка). На відміну від точки зору, авторська оцінка в Р. Кіплінга завжди суб'єктивна, забарвлена особливостями його доби та ідеології. Вона перетворена на програму, модель поведінки, орієнтир.

Для Р. Кіплінга людину визначає те, що вона робить. Його ідеальний герой – людина дії, яка вирушає на край світу, щоб прокладати дороги, зводити мости, лікувати, захищати, будувати, тобто нести «тягар білої людини». Перетворюючи світ, герой Кіплінга перетворює й самого себе: тільки дія надає сенс його існуванню.

Р. Кіплінг разом зі своїм поколінням відчув жах перед спорожнілим всесвітом. Саме в дії бачив Р. Кіплінг єдиний порятунок від безглуздості світу. Однак дія може надати сенс людському існуванню, коли вона санкціонована вищою, надіндивідуальною метою. Ідеєю, що може виправдати самопожертву кіплінгівських героїв-колонізаторів, стала в Р. Кіплінга ідея вищого морального Закону, тобто панівної (над людиною і націями) системи заборон і дозволів, правил гри, порушення яких суворо карається.

Р. Кіплінг дивиться на світ як на сукупність корпорацій, кожна з яких підпорядкована власному закону. Тобто якщо ти вовк, маєш жити за законом зграї, якщо матрос – за законом команди, якщо офіцер – за законом полку. Із Законом співвіднесено будь-який твій учинок, висловлювання або жест. Вони служать розпізнавальними знаками твоєї приналежності до корпорації. Усяка поведінка ритуалізована. Через ритуал люди посвячені в таїнство закону, ритуал дозволяє їм виявити відданість спільній справі, відрізнити «свого» від «чужинця».

Згідно з уявленнями Р. Кіплінга, примусові для людини закони вибудовані в ієрархію, що пронизує весь світоустрій, – від закону сім'ї й клану до закону культури й універсуму.

Знаменита сентенція Р. Кіплінга з «Балади про Схід і Захід» (*«Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох, допоки Землю і Небеса на Суд не покличе Бог»*) саме й означає, що Європу і Азію письменник мислить як дві гігантські антагоністичні корпорації, кожна з яких має власні системи цінностей, внутрішні закони й ритуали, незмінні й закриті одне для одного. Та все ж таки є дещо (*«Великі речі, дві як одна: по-перше – любов, по-друге – війна»*), стосовно яких обидва закони збігаються, обидва вимагають від закоханого вірності й самопожертви, а від воїна – самовідданої хоробрості й поваги до ворога. Це дає змогу різним людям звестися над кастовими і національними забобонами й простягти один одному руки. Адже відразу за двома часто цитованими рядками йде їхнє заперечення:

*Та Сходу і Заходу вже нема, границь нема поготів,
Як сильні стають лицем у лице, хоч вони із різних світів!*

Так виникає вузький майданчик, на якому непроникна межа між корпораціями розсовується, вивільняючи місце для чесного двобою або коротких любовних обіймів. Утім до тих, хто (як герої оповідань *«За межею»* та *«Без церковного благословення»*) намагається зупинити мить, Закон невблаганний. Вони або гинуть, або знову опиняються перед суцільною стіною, що перепиняє вхід у чужий світ.

Однак опозиція «Схід – Захід» відступає на другий план у порівнянні з центральною антитезою творчості Р. Кіплінга: *«Імперія – неімперія»*, яка синонімічна традиційному протиставленню добра злу або порядку хаосу.

Розглядаючи суспільство як ланцюг замкнених корпорацій, кожна з яких регулює поведінку своїх членів через Закон, Р. Кіплінг неминуче мав прийти до

ідеї Корпорації всіх Корпорацій, що є носієм Закону всіх Законів. Саме в Британській Імперії побачив Р. Кіплінг законодавця й вождя, що веде «обрані народи» до порятунку. Імперське месіанство стало його релігією, і з запалом апостола він кинувся на вертати до неї всю земну кулю.

Так виникла друга літературна маска Р. Кіплінга – маска оратора, до якої були підібрані відповідні жанри: ода, послання, сатира, притча, панегірик, епіграма. І вже не репортер або оповідач звертається в них до читача, а сама ідея Закону й Імперії, втілена у віршах, стилізованих під церковні гімни й псалми. Наприкінці 90-х рр. Р. Кіплінг все частіше сполучає ці маски, коли оратор ніби накладає на себе екзотичний грим оповідача, в якому й продовжує свою проповідь імперського месіанства.

Усе частіше звертається Р. Кіплінг і до історії Британії, знаходячи в ній кореневу систему, яка живить створюваний ним міф про Імперію й Англосаксів як єдиний народ, що опікується долею світу. Міф, що наділяє повсякденну поведінку пересічної людини вищим моральним сенсом і перетворює «щоденну роботу» колонізатора на лицарські подвиги. У формулюванні Р. Кіплінга «тягар білих» – це скорення нижчих рас заради їх власного блага, не грабіж і розправа, а творча праця й чистота помислів, не зарозуміле самовдоволення, а смиренність і терпіння.

Остаточно склавшись наприкінці 90-х рр., кіплінгівська картина світу немов застигла в нерухомості, скам'яніла й без усяких змін перекочувала в ХХ століття. У цій нездатності до розвитку – одна з особливостей таланту Р. Кіплінга, але в цьому й одна з розгадок його магнетичної сили.

Хоча запропонована Р. Кіплінгом модель вкрай проста й зводить людину і світ до набору універсальних категорій, самі ці категорії (життя – смерть, порядок – хаос, сила – слабкість, дія – пасивність, знання – невідання, корпорація – самотність, цивілізація – природа) утворюють сітку координат, яку кожна культура може визнати своєю. Помиляючись, чіпляючись за віджиті ідеали й цінності, за історично приречені форми державності, Р. Кіплінг проте прагнув допомогти людині подолати страждання й самотність, жах і розпач, навчити мужності й стійкості. Ідеал Р. Кіплінга – перемога активного творчого людського духу над усім заклятим і нерухомим, є близьким і зрозумілим для будь-якої епохи.

Основні твори: «Відлуння» (1884), «Департаментські пісенькі» (1886), «Прості історії з гір» (1888), «Балади з казарми» (1892), «Книги Джунглів» (1894–1895), «Кім» (1901), «Так собі казки» (1902), «Сім морів» (1896), «П'ять націй» (1903) та ін.

Запитання та завдання. 1. Визначте особливості тематики, жанру та поетики творів англійського неоромантизму. 2. Чому Р. Кіплінг посідає особливе місце серед англійських неоромантиків? У чому полягає специфіка подачі екзотичного матеріалу в його творах? 3. Окресліть найважливіші теми творчості Р. Кіплінга. 4. Сформулюйте основні тези світогляду та ідейної позиції Р. Кіплінга. Що таке, у розумінні письменника, «тягар білої людини»? 5. Як професійний репортерський досвід вплинув на формування авторської маски в оповіданнях Р. Кіплінга? 5. Якими є поетологічні особливості кіплінгівських балад? Як ви розумієте вислів «прозаїзація вірша»?

Англійський естетизм і творчість О. Вайлда (1854–1900)

Оскар Вайлд – поет, драматург і прозаїк, який найповніше втілював у своїй творчості художні принципи англійського *естетизму*.

Народився О. Вайлд у Дубліні у 1854 році. Культ краси, що панував у батьківському домі, багато в чому визначив його особисті погляди на природу мистецтва. О. Вайлд одержав класичну гуманітарну освіту – він навчався в Трініті-коледжі (Дублін) і у Коледжі св. Магдалини (Оксфорд). Після закінчення університету майбутній письменник оселився в Лондоні.

На формування естетичних поглядів О. Вайлда значною мірою вплинули його університетські викладачі – визначні постаті в англійській культурі: Дж. Рескін, чудовий лектор, який викладав курс історії мистецтва, і В. Пейтер, автор багатьох досліджень з античного мистецтва й філософії. Особливий вплив на сучасників мали його роботи про мистецтво Відродження, які О. Вайлд назвав «святим письмом краси». Підсумком досліджень В. Пейтера стало положення про те, що мистецтво надихається самим мистецтвом і що існує воно лише для себе, йому не потрібні інші обґрунтування. Це визначило розвиток цілого напрямку у мистецтві кінця XIX століття – так званого «*прерафаелізму*». Прерафаеліти виявляли себе переважно в живописі та декоративному мистецтві, спираючись у своїй творчості на концепцію, за якою сучасне життя є недосконалим і далеким від ідеалу, а вищі життєві цінності людства залишилися далеко позаду – у Середньовіччі. Витоки свого мистецтва прерафаеліти вбачали в живописі раннього Відродження, у традиціях готики. Творам прерафаелітів була притаманна яскравість барв, виписування найдрібніших деталей, суворість стилю, містичні переживання. За сюжети картин брали епізоди з Біблії, із грецької міфології чи історії.

Утім, віддаючи належне творчим пошукам представників цього напрямку, молодий О. Вайлд пішов власним шляхом. Він приєднався до щойно утвореного естетського руху і став якщо не його головою, то найпалкішим проповідником ідей *естетизму*. Англійський естетизм 80–90-х років XIX століття багато в чому живився ідеями, що виникали у творчості англійських романтиків і прерафаелітів. Разом із тим, естетський рух, до якого долучився О. Вайлд, розвивався у складній взаємодії з найновішими течіями в європейському мистецтві – символізмом, імпресіонізмом і неоромантизмом.

Основна вимога, яку О. Вайлд та його послідовники висували до мистецтва – не копіювати природу, а відтворювати її за законами краси, недоступної для повсякденного життя. Не мистецтво відображає дійсність, а життя наслідує мистецтву, – вважав письменник. Мистецтво покликане створити новий світ, який є маренням, казкою, неправдою – і при цьому воно нічого не виражає, крім самого себе. Неправда, за О. Вайлдом, – форма вияву краси, а тому вона важливіша за голий практицизм повсякденності.

На початку 80-х років О. Вайлд видав свою першу книгу віршів (1881). У тому ж році письменник, вже широко відомий незвичністю своїх суджень та неординарною поведінкою, вирушив на «завоювання Америки» – за океаном він читав «естетські» лекції, проповідував ідеї «нового відродження в англійському мистецтві». Після поїздки в Америку О. Вайлд деякий час жив у Парижі, а потім повернувся до Лондона. З 1882 до 1888 року він займався переважно журналістською діяльністю, писав літературні огляди й рецензії. У

1888 році побачила світ збірка «Щасливий принц» та інші казки, а у 1891 році О. Вайлд видав оповідання, створені у другій половині 80-х років, об'єднавши їх у збірці «Злочин лорда Артура Севіля та інші оповідання». Цього ж року з'явився роман «Портрет Доріана Грея», книга критичних нарисів «Задуми», збірка чарівних казок «Гранатовий будиночок». У 1894 році вийшла друком книга віршів «Сфінкс». О. Вайлд звертається до драматургії і створює цілу низку п'єс – від стилізованої, написаної французькою «Соломеї» (1891) до побутових комедій «Віяло леді Віндермір (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Ідеальний чоловік» (1894) і «Як важливо бути серйозним» (1895). На п'єси О. Вайлда з захватом відгукується Б. Шоу, вони стають модними, а сам автор здобуває не лише літературний успіх, а й репутацію неперевершеного співрозмовника, майстра парадоксів.

Помер письменник у 1900 році, остаточно забутий читачами й критикою.

Казки О. Вайлда дивним чином являють собою і найбільш органічне втілення естетичних ідей письменника, і найбільш категоричне їх заперечення. У сюжетах та стилістиці казок О. Вайлда відбилися різноманітні літературні та мистецькі впливи – Ш. Бодлера, Т. Готье, Г. Флобера, Г. Х. Андерсена, Е. По, живописців Ф. Гойї та Веласкеса. У багатьох казках О. Вайлда («Молодий король», «Рибалка та його душа», «Велетень-егоїст», «Зоряний хлопчик») відчувається стилістика біблійної притчі, а образна структура «Солов'я і троянди», «Чудової ракети» та деяких інших творів подібна до образної структури байки. Утім казкам О. Вайлда властива неповторна індивідуальність, особливий «аромат».

Важливою рисою вайлдівського естетизму від початку був сильний потяг до *декоративного мистецтва*. Про це свідчать його лекції «Про облаштування житла», газетні дописи про естетику одягу і т. ін. Твори декоративного мистецтва – предмет детальних описів у художніх творах О. Вайлда. Але значно важливіше те, що О. Вайлд розробляв особливий «декоративний» стиль оповіді, який в рівній мірі складається з предметів зображення і способів опису. У казках автор детально описує інтер'єри кімнат і палаців, одяг і зовнішність героїв, коштовності та прикраси, дерева та квіти. І все, що він змальовує, як правило, є надзвичайно мальовничим, витонченим, вишуканим.

У системі епітетів, порівнянь, метафор, які використовує О. Вайлд, панують мінерали і квіти. Його іноді навіть називали «мінерологом і ботаніком» у літературі. Але О. Вайлд швидше був «ювеліром та квіткарем». Мінерали цікавили його лише після того, як ювеліри перетворили їх на коштовне каміння, а квіти – лише тоді, коли руки садівників виростили їх на садовій клумбі. «*Мистецтво вище за природу і не може її наслідувати*», – стверджує письменник. Навпаки, природа повинна прагнути до наслідування мистецтва – і тому кров має бути схожа на рубін, синє небо мати колір сапфіра, зелена трава – викликати у пам'яті смарагд. Те ж саме стосується людей: у Студента («Соловей і троянда») волосся як темний гіацинт, губи як троянди, а колір обличчя подібний до слонової кістки; у Принца («Чудова ракета») очі схожі на фіалки, а волосся ніби з чистого золота; у Інфанти («День народження Інфанти») «волосся було кольору тьмяного золота». Над усіма героями вивищується Щасливий принц, вкритий золотом з ніг до голови, із сапфірами замість очей і рубіном у руків'ї шпаги.

Отже, нібито існує певна гармонія між естетичною теорією та художньою практикою письменника. Але у проблематиці казок судження про незалежність мистецтва від життя втрачають силу. Життя присутнє в оповіді незважаючи на теорії, контрасти між бідністю й багатством часто набувають тут зовсім не естетичного значення. Щоб показати їх, О. Вайлд вивисує над містом статую Щасливого принца, напускає сон на Молодого короля, примушує маленького Ганса товаришувати з Мельником. Там, де О. Вайлд розповідає про людські страждання, змінюється навіть стиль оповіді. Зникають барвисті порівняння, тьмяніють коштовне каміння і благородні метали. Яскраве кольорове зображення стає чорно-білим. У казці «Щасливий принц» живий принц не вміє плакати. Його Палац безтурботності міститься за високим муром, який відділяє прекрасний сад від міста. І лише після смерті принц пізнає жаль і смуток людей і вчиться співчувати їм – сльози котяться із сапфірових очей його статуї, яка стоїть на високій колоні над містом. Ластівка знімає з неї шматочки позолоти і відносить бідним, але згодом статую прибирають з міської площі: «У ній вже немає краси, а відтак, немає й користі», – говорить професор Естетики. Автор прагнув викрити утилітарний, надто практичний підхід до краси – і парадоксально суперечив сам собі: краса душі і серця принца реалізувались саме в його бажанні бути корисним людям.

Роздумами про співвідношення добра, користі і краси просякнуті майже усі твори О. Вайлда, утім фінали казок зазвичай песимістичні: Зло непереможне, торжество Добра не відбулося. Попри це, разом із саркастичним висміюванням вад несправедливого світу, казки О. Вайлда містять пристрасну проповідь добра, співчуття і краси.

Роман «Портрет Доріана Грея», надрукований 1891 року, – один із найцікавіших і найзагадковіших творів О. Вайлда.

Молодий чоловік Доріан Грей стає моделлю для найкращого портрета художника Безіла Голлуорда, а потім, під впливом проповідника гедонізму лорда Генрі Воттона, перетворюється на невинного себелюбця і шукача задоволень. Поступово людина і портрет ніби обмінюються ролями: Доріан Грей протягом вісімнадцяти років залишається зовні незмінним, а замість нього старіє картина, на якій час, пристрасті й вади моделі залишають свої сліди.

Мотив «двійництва», використаний у «Доріані Грей», в романтичній літературі був найгострішою формою вираження «подвійності світу». На рубежі століть цей мотив виникає як підсумок роздумів про складність, а часом і «подвійність» людської особистості. У «Портреті Доріана Грея» О. Вайлд утілює свою концепцію людини, в душі якої і пекло, і рай.

У «Доріані Грей» двійником головного героя стає його портрет. Сам Доріан називає портрет «своїм щоденником». Фабульні межі роману обумовлені періодом цього подвійного життя людини і її зображення на полотні: розповідь про першу зустріч Доріана і лорда Генрі у студії Безіла Голлуорда в день завершення роботи над портретом – своєрідний пролог до дії; епізод, у якому троє слуг Грея, які увійшли до кімнати, побачили труп потворного старого біля портрета прекрасного юнака – лаконічний епілог.

Утім у романі О. Вайлда випробуванню підданий навіть не сам герой як особистість чи психологічний тип, а його світогляд, сповідувана ним ідеологічна програма («новий гедонізм» – філософський принцип, згідно з яким

добро визначається як те, що приносить насолоду і звільнення від страждання, а зло як те, що викликає страждання).

Лорд Генрі Воттон залишається у романі лише ідеологом, а діючим протагоністом виявляється його учень, який живе за програмою, складеною учителем. Чи є доведеною ця ідеологічна програма? «Мета життя – розвиток власного „я”». Повністю реалізувати своє єство – ось для чого існує кожен із нас», – переконує лорд Генрі. Але подальше життя Доріана є не розкриттям сутності людини, портрет якої намалював художник, а переформуванням її душі, яке відображене на полотні. Це переформування і призводить до тієї втрати цілісності, яку помічає навіть лорд Генрі.

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

Безіл Голлуорд та Генрі Воттон – це «розщеплений герой», дволикий Янус зла, – зла, яке захоплює Доріана, розкладаючи його як особистість. Безіл відтворює на картині фізичну красу Доріана, у якій відображається його до певного часу незаплямована гріхом душа. Лорд Генрі, проповідуючи гедонізм, нестриманий егоїзм та аморальність, повільно отруює душу Доріана, його внутрішнє «я»: *«Багато років тому – коли я був ще зеленим хлопцем... ви побачили мене. Ви лестили мені і навчили пишатися своєю вродою. Одного дня ви познайомили мене зі своїм другом, і він пояснив мені, яке це диво – юність, і тоді ж ви закінчили мій портрет, що відкрив мені інше диво – красу»*.

Іншою системою відліку істинності й обґрунтованості існування героя за законами, які не збігаються із традиційною етикою, є уся низка естетичних переконань автора роману.

Доктрина естетизму являє собою, за задумом О. Вайлда, суму обов’язкових правил. Двадцять п’ять витончених, дотепних афоризмів, уміщених у передмові до роману, можна сприймати як тезовий виклад авторського кредо. Передмова і роман ніби ведуть діалог – афористично подані положення естетичної програми проходять випробування на міцність у фабульній частині твору: *«Немає книг моральних або аморальних. Є книги добре написані і погано написані. Ото й усе»*. Поняття «прекрасне» і «краса» поставлені в передмові на найвищий щабель ієрархії цінностей. Доріан вродливий, і краса виправдовує негативні вияви його натури. Героя покарано лише тоді, коли він підіймає руку на втілення прекрасного – вічний витвір мистецтва. Тому гине герой, а лишається жити прекрасний портрет.

Таким чином, усе ніби узгоджено з теоретичними переконаннями письменника. Разом із тим, фінал роману може мати і дещо інше тлумачення. Мертву людину, яка лежить на підлозі біля портрета, слуги впізнають лише за каблучками на пальцях: вигляд мертвого Доріана *антиестетичний*, а це дозволяє навіть у системі координат естетизму прочитати вирок, кару за злочини, загальне забарвлення яких – абсолютна аморальність, моральна індиферентність. Краса в «Портреті Доріана Грея» знищує особистість, тому що це не справжня краса, а диявольська, і це доводять жахливі метаморфози

портрета. Вбитий Доріан стає таким потворним, яким і повинен бути, а портрет знову перетворений на прекрасний витвір мистецтва.

Отже, письменник, всупереч власній програмі, показав не лише душевну кризу героя, а й привів його до покарання. Митець, який приховувався під маскою естета-денді, виявився вищим, ніж мислитель і теоретик. Такою є сила творчості й мистецтва слова. О. Вайлд грав парадоксами, наводив суперечливі судження, але в межах художнього цілого, створеного ним, потворне й аморальне ніколи не перемагало.

Основні твори: збірки казок «Щасливий принц» (1988), «Гранатовий будиночок» (1891), роман «Портрет Доріана Грея» (1891), збірка оповідань «Злочин лорда Артура Севіля та інші оповідання» (1891), книга критичних нарисів «Задуми», п'єси «Саломея» (1891), «Віяло леді Віндермір» (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Ідеальний чоловік» (1894) і «Як важливо бути серйозним» (1895), поема «Балада Редінгської тюрми» (1898).

Запитання та завдання. 1. Назвіть основні етапи творчої біографії О. Вайлда. 2. Які ідеї та художні угруповання вплинули на формування естетизму О. Вайлда? 3. У чому полягають визначальні художні особливості казок О. Вайлда? Як вони кореспондують із принципами англійського естетизму? 4. Що передбачає ідеологічна програма «нового гедонізму»? 5. Чи узгоджується зміст «Портрета Доріана Грея» з концепцією естетизму, викладеною в передмові до роману?

Театр парадоксу Б. Шоу (1856–1950) в контексті «нової драми» рубежу століть.

Джорж Бернард Шоу, лауреат Нобелівської премії (1925), видатний англійський драматург, театральний критик, громадський діяч, є творцем оригінальної художньої системи – інтелектуальної драми, «драми ідей». Його драматургія стала одним із найпомітніших явищ літератури кінця XIX – першої половини XX ст.

На рубежі XIX–XX ст. у розвитку театральної системи заявили про себе нові тенденції: *ідеї* перетворювались на головних, активних учасників драматичної дії. Гострі особисті стосунки героїв втрачали вирішальне значення, переростали в *конфлікти ідей*. Цим шляхом у своїй драматургії йшов і Б. Шоу: він відкидав теорії про героїв і злодіїв, про конфлікти абсолютного добра з цілковитим злом. Драматичний конфлікт постає у Б. Шоу як гостре зіткнення хибних і істинних уявлень про життя, химерних ідеалів, вигаданих суспільством для приховування правди, та правдивого розуміння життя. Такий конфлікт реалізовується в напруженій ідейній суперечці, *драматичній дискусії*.

Б. Шоу народився 1856 року в Ірландії, у Дубліні, в родині дрібного службовця. 1871 року Б. Шоу завершив навчання в Дублінській школі. Утім спогади про школу викликали у ньому лише прикрість. Допитливий від природи, він дуже рано навчився читати, іноді йому навіть здавалося, що мав цю здатність від народження. У десять років він вже начитався Біблії і Шекспіра, у 12–13 років захопився романами Ч. Діккенса. Завдяки Шекспіру він відкривав для себе історію Англії, за романами Дюма вивчав історію

Франції. Мати письменника мала гарний голос, захоплювалась музикою. У 15 років Б. Шоу добре знав твори великих композиторів: Генделя, Бетховена, Верді, Гюно. Вже дорослим навчився грати на фортепіано. Серед композиторів найбільше шанував Моцарта і мав його за взірць митця, який «може писати серйозно і не бути нудним». Ще підлітком Б. Шоу захопився оперою і театром.

Ставши драматургом, Б. Шоу розпочав творче змагання з Шекспіром, якого вважав автором дуже сучасним: «Шекспір ладен був би розпочати в ХХ столітті, якби тільки XVII йому дозволило». Проте Б. Шоу не робив із великого драматурга кумира, навіть «виправляв похибки» Шекспіра, дописував нові фінали до «Макбета» і «Бурі». У 1910 році написав драматичну мініатюру «Смаглява леді сонетів», в якій сам Шекспір став дійовою особою. Втім, своє драматургічне обдарування Б. Шоу усвідомив не відразу.

До 1876 р. Б. Шоу мешкав у Дубліні, після школи працював клерком у конторі, а потім переїхав до Лондона, де почав співпрацювати з різними журналами. Б. Шоу пригадував, що більшість часу перших років перебування у Лондоні минули у бібліотеці Британського музею, де він познайомився із багатьма цікавими людьми та відкрив світ нових ідей. Незабаром стало зрозуміло, що він має талант публіциста.

Спробував свої сили Б. Шоу також у художній прозі (романи «Незрілість», «Кохання артиста», «Професія Кешеля Байрона», «Соціаліст –одинак» та ін.) Однак видавці всі ці твори відхилили. Проте вони стали школою письменства, допомогли становленню власного стилю: перші парадокси Б. Шоу, якими вславляється його п'єси, з'явилися в цих творах.

Б. Шоу поставив собі за мету стати блискучим оратором, хоча й відчував острах перед публічними виступами. Він був одним із засновників фабіанського товариства, яке сприяло поширенню соціалістичних ідей. Назва товариства походила від імені полководця Фабія Кунктатора, який був відомий здатністю терпляче вичікувати і вчасно завдавати ударів. Як член товариства, Б. Шоу пропагував соціалістичні ідеї, виходив разом із робітниками на маніфестації та мітинги, але робив усе залежне від нього, щоб уникнути кровопролиття. Він таки став справжнім оратором і упродовж 12 років тричі на тиждень збирав на своїх виступах величезну аудиторію, навчившись навіть дуже серйозні думки передавати в доступній формі. Можливо, саме ці політичні дискусії допомогли Б. Шоу у створенні *п'єс-дискусій*.

Друга половина 80-х рр. позначена активною діяльністю й плідною роботою Б. Шоу в пресі як художнього рецензента, музикального оглядача, а згодом – театрального критика. Б. Шоу написав таку кількість статей, що з часом тільки музичні огляди склали три томи «Музика в Лондоні 1890–1894 рр.». Популярність прийшла до Б. Шоу спочатку як до театрального критика. Його називали «кращим гумористом Лондона, винахідником неймовірних парадоксів». Б. Шоу вважав, що критик повинен добре розумітися на тому, про що пише. Він критикував англійські, на його думку, аполітичні й легковажні п'єси, протиставляючи їм гостро соціальну драматургію Г. Ібсена. Сутність цих поглядів найбільш повно викладена критиком у статті «Квінтесенція ібсенізму» (1891 р.).

Власні драматичні твори Б. Шоу почав писати, коли на сценах лондонських театрів із тріумфом йшли комедії О. Вайлда. Перша п'єса Б. Шоу

«Будинки вдівця» (1892 р.) спричинила скандал і успіху в публіки не мала. П'єса розповідала про «брудне» походження майже усіх великих маєтностей і статків. Така ж доля очікувала і другу п'єсу – «Серцеїд» (1893 р.). «Професію місіс Воррен» (1898 р.), яка трактувала тему проституції та суспільної моралі, автор навіть не наважився запропонувати цензурі. Вперше глядачі побачили цю п'єсу на сцені лише 1907 року. Труднощі, що їх викликали постановки п'єс у театрі, примусили Б. Шоу оприлюднювати їх у вигляді книг.

У 1898 році вийшли друком дві збірки драматурга – «Неприємні п'єси» і «Приємні п'єси», до яких, крім згаданих, увійшли також твори «Зброя і людина» (1894), «Кандіда» (1894).

У передмові до першої збірки Б. Шоу писав, що мав на меті «примусити замислитися над деякими неприємними фактами». Найнеприємнішим у п'єсах було те, що драматург закликав глядачів зрозуміти: його критика спрямована проти них самих, а зовсім не проти сценічних персонажів. І в романах, і в п'єсах Б. Шоу гостро ставив питання: чи мають право його сучасники не замислюватися, яким шляхом, якою ціною здобує їхнє благополуччя. Продовжуючи традицію Теккерея, він довів, що в англійському суспільстві вважають браком смаку пригадувати засоби досягнення добробуту і високого соціального становища. Але молоді люди, що лише розпочинали життя, ставали суддями своїх батьків і не бажали вдавати, що «бруд минулого» їх не обходить. Дочка місіс Воррен, Віві, прагне обрати свій шлях. «Якби я була на вашому місці, – каже вона матері, – я, можливо, робила б те саме, що й ви; тільки б не жила одним життям, а вірила в інше. Адже у душі своїй ви раба умовностей». Драматург вимагав від суспільства забезпечити громадянам право утримувати себе, не торгуючи собою і своїми переконаннями. На думку драматурга, «сучасному суспільству багатий мужчина, не обтяжений моральними переконаннями, несе значно більшу загрозу, ніж бідна жінка, позбавлена цнотливості».

У побудові цієї п'єси відчутний вплив Г. Ібсена: Б. Шоу, як і його попередник у сфері інтелектуальної драми, використовує принцип ретроспективно-аналітичної композиції. Пружина дії тут – поступове «дідзнання» правди, викриття минулого місіс Воррен. У фіналі п'єси конфлікт вирішується в результаті гострої дискусії між місіс Воррен і її дочкою (жанр п'єси-дискусії). У цій п'єсі знаходимо й першу спробу створення позитивного героя в образі Віві Воррен. Улюблений герой Б. Шоу – реаліст, способом існування якого є живі й розумні справи. На противагу йому міщанин, філістер обмежується лише власними інтересами й заради них готовий виправдати будь-які свої вчинки. Ідеалістові ж, згідно з концепцією Б. Шоу, властиві високі помисли, але він не має здатність втілити їх у життя.

У 1901 році вийшла нова збірка драматичних творів Б. Шоу – «Три п'єси для пуритан»: «Учень диявола» (1897), «Цезар і Клеопатра» (1901), «Навернення капітана Брассбаунда» (1899).

Б. Шоу поставив перед собою завдання реформувати сучасний йому театр. «П'єси створюють театр, а не театр п'єси» – у цьому драматург був глибоко переконаний. Він звернувся до досвіду Г. Ібсена і М. Метерлінка, в яких вбачав провісників Нового театру. Як і в п'єсах його визначних сучасників, у Б. Шоу

особливу роль почали відігравати ремарки. Він писав, що в Шекспіра «оповідальні монологи виконують ту саму функцію, що тепер мають декорації та ремарка для режисера». Б. Шоу був переконаний, що сучасну п'єсу без ремарок та театральних аксесуарів глядачі навіть не зрозуміють. У розгорнутих ремарках драматург намагався подати вичерпну інформацію про атмосферу, в якій відбуваються події. Для нього було важливо навіть, яким тоном актори промовлятимуть репліки. Б. Шоу шкодував, що «писемне мистецтво... зовсім безпорадне, коли треба передати інтонацію <...>, є п'ятдесят варіантів вимови „так” і п'ятсот варіантів вимови „ні” і лише один варіант їхнього написання».

Від перших своїх п'єс-дискусій Б. Шоу неупинно йшов до драматургії нового типу – драми ідей. Сутність цієї драми була не в суперечках, не в дискусіях, а в драматичному конфлікті: «Зверхність і інтелектуальний снобізм, вченість на показ – все це традиційні теми комедії». Переконаючи, що його не цікавить боротьба абсолютного «зла» з абсолютним «добром», Б. Шоу створив драматичну енциклопедію звичаїв і моралі сучасного йому суспільства, різних його прошарків.

Уже в перших циклах п'єс Б. Шоу склалася й зміцніла його драматургічна майстерність, постав **творчий метод** з характерними для нього рисами: *схильністю до дискусії, парадоксальними й яскравими діалогами, по-епічному розлогими, надзвичайно насиченими ремарками, простою і чіткою композицією, значеннєвим навантаженням імен.*

Драматургія Б. Шоу має *аналітичну спрямованість*: письменник підкреслював, що для сучасної драми особливо необхідний «науковий метод при аналізі людини й суспільства». Щоб зробити свої п'єси зрозумілими й читачам, і глядачам, і акторам, і режисерам, Б. Шоу супроводжував їх передмовами, у яких розкривав ідейний задум твору, політичну, релігійну й суспільну атмосферу, у якій діють персонажі. Дискусії, які ведуть персонажі в драмах, збагачені новими доказами в передмовах. Передмови Б. Шоу – заклик до того, щоб люди могли науково аналізувати стосунки в суспільстві, відносини людей у сім'ї, проблеми виховання, творчості й навіть медицини. Передмови допомагають створити полемічну атмосферу навколо п'єси, тісно пов'язати драматичну дію з сучасністю.

На ранньому етапі творчості Б. Шоу у своїх п'єсах дотримується реалістичної життєподібності. Пізніше драматург звертається до умовно-узагальнених художніх форм, найбільш придатних, на його думку, для інтелектуальної драми. У драматургії Б. Шоу представлені не тільки соціально-критичні, а й соціально-філософські п'єси, а також фарси й «політичні екстраваганції» – відроджений ним жанр комічно-фантастичної п'єси кінця XVIII – початку XIX ст. Б. Шоу високо цінує комедію, називаючи її «найвитонченішим видом мистецтва». На думку драматурга, людина не повинна миритися зі стражданнями, що позбавляють її «здатності відкривати сутність життя, будити думки, виховувати почуття». Однак у своїй художній практиці Б. Шоу рідко втримується в границях комедійного жанру. Комічне в його п'єсах легко поєднується з трагічним, смішне – із серйозними міркуваннями про життя.

Найважливішою якістю художньої системи Б. Шоу є пристрасть до парадоксу, його п'єси іноді називають «величезними розгорнутими парадоксами». Ці парадокси народжують почуття сумніву й недовіри до всього банального, загальноприйнятого, дотепно викривають стереотипи мислення й соціального життя, провокують глядача включитись у полеміку.

1913 року з'явилася одна із найпопулярніших п'єс Б. Шоу «Пігмаліон». Сюжет її, як і більшості його творів, побудований на парадоксі. Драматург використав відомий грецький міф про Пігмаліона, скульптора, який зневажливо ставився до кохання, надаючи перевагу мистецтву. За це богиня Афродіта покарала його: вона наслала на Пігмаліона кохання до найпрекраснішого його витвору – статуї богині Галатеї. Вражений коханням, Пігмаліон змушений страждати, бо його кохана залишалася лише витвором із холодного каменю. Пігмаліон вблагав Афродіту оживити Галатею. Статуя ожила і, перетворившись на жінку, стала дружиною Пігмаліона.

Цю легенду про силу і всепереможність кохання в мистецтві використовували неодноразово. Але Б. Шоу оригінально переробив міф, підкоривши своєму творчому задуму. Його п'єса, на перший погляд, зовсім не про кохання, принаймні про кохання герої не говорять. Вони вирішують зовсім інші проблеми. За буденними подіями і кумедними ситуаціями драматург побачив важливу проблему – проблему пробудження людської гідності, можливість реалізації особистістю внутрішньої краси.

Професор фонетики Гігінс досить легковажно вирішив провести експеримент: квітку Лайзу Дулітл перетворити на особу з вишуканого товариства, видати її за герцогиню і тим самим увести в оману тих, хто так пишається своїм походженням. Експеримент закінчується вдало. Через деякий час на аристократичному прийомі Лайза вразила всіх красою, вишуканістю, витонченістю манер, розумом. Мета, яку ставив Гігінс, досягнута: він, розумний і незалежний митець, засобами свого мистецтва зміг довести, що вище товариство – це лише зібрання «масок і умовностей», що достатньо надіти одну зі світських масок на «квітку», і ніхто не відрізнити її від герцогині. Але парадокс полягає у тому, що під «маскою» квітки приховувалась розумна, вразлива, шляхетна душа. Ніби від природного мармуру відсікли все зайве, і людям явилася дивною краси жінка, жива, а не штучна. Цього Гігінс не очікував. Інтелектуальний снобізм завадив йому за теорією побачити справжнє життя.

Чудова метаморфоза квітки виконує у Б. Шоу функцію каталізатора ідейної дискусії, яка стосується не тільки питань суспільних перепон, що стоять на шляху гармонійного розвитку людини, а й власне людської потреби самовдосконалення. На прикладі Лайзи Б. Шоу переконливо демонструє: кожна людина — «сама собі Пігмаліон».

Події Першої світової війни примусили Б. Шоу повернутися до публіцистики. Його брошура «Здоровий глузд про війну» викривала псевдопатріотизм, доводячи, що неможливо вважати героїзмом необхідність вбивати. Антивоєнну тему він продовжив у невеличких п'єсах-памфлетах, які виконувались у концертах.

У 1917 році Б. Шоу написав одну з кращих своїх п'єс «Дім, де розбиваються серця», яку назвав англійською фантазією на російську тему, продовживши чеховську тему духовної кризи інтелігенції.

Наступні два роки драматург працював над складною філософською драмою «Назад до Мафусаїла», яка складалася з п'яти не пов'язаних фабулою частин. У пенталогії Б. Шоу відобразив ідейні суперечки епохи. Розмірковуючи над шляхом розвитку цивілізації, дійшов парадоксальної думки: змін потребують не техніка і не політичні устрої, а природа людини. Людське життя надто коротке, щоб людина встигла розвинути і реалізувати всі здібності, що подарувала їй природа.

Після завершення 1923 року п'єси «Свята Жанна», в якій Б. Шоу створив багатозначний і складний характер, на деякий час він відійшов від творчості.

1925 р. за внесок у розвиток літератури Б. Шоу отримав Нобелівську премію, а через чотири роки створив яскраву комічну п'єсу «Візок з яблуками», вразивши гостротою і кмітливістю своїх парадоксів.

1931–1935 роки минули у подорожах. Під час першої мандрівки Б. Шоу відвідав Росію. Потім здійснив подорож навколо земної кулі, побував у Африці, Індії, Китаї, США.

У роки Другої світової війни Б. Шоу не полишає письменницької праці. На 93 році життя він написав п'єсу «Притчі про далеке майбутнє» і запевнив, що спробує виступити в жанрі байки.

У 1950 році Б. Шоу пішов із життя. Його твори і сьогодні живуть на сценах багатьох театрів, його парадоксальні герої говорять багатьма мовами. П'єса «Пігмаліон» дістала нове життя в різних видах мистецтва – кіно, мюзикл, балет.

Основні твори: збірники «Приємні п'єси» (1998), «Неприємні п'єси» (1998), «Три п'єси для пуритан» (1901), «Пігмаліон» (1913), «Дім, де розбиваються серця» (1917), «Назад до Мафусаїла» (1917–1918), «Візок із яблуками» (1929), «Свята Жанна» (1923) та ін.

Запитання і завдання. 1. Що нового вніс Б. Шоу в теорію драми? Назвіть основні «вузлові моменти» його драматургічної концепції. 2. Розкрийте зміст понять «реаліст» і «романтик» як двох основних типів героїв у Б. Шоу? 3. У чому полягає своєрідність драматичних конфліктів у п'єсах Б. Шоу? 4. Розкрийте сутність суперечки між Віві та місіс Воррен («Професія місіс Воррен»). 5. У чому парадоксальність назви п'єси Б. Шоу «Пігмаліон»? Пригадайте давньогрецький міф про Пігмаліона і схарактеризуйте асоціативні ланцюжки: Пігмаліон – Гігінс, Галатея – Лайза Дуліттл. 7. Фінал п'єси «Пігмаліон» драматург залишив відкритим. Як, на вашу думку, складеться подальша доля Лайзи та Гігінса? 6. Які соціальні та етичні проблеми ставить драматург у п'єсі «Дім, де розбиваються серця»?

Тема 9. Загальна характеристика американської літератури к. XIX – поч. XX ст. Творчість Марка Твена (1835–1910) і Дж. Лондона (1876–1916).

Літературний процес рубежу століть в американській літературі демонструє складність, багатство і драматизм. Розвитку літератури США останньої третини XIX ст. і першого десятиліття XX ст. властивий не тільки

швидкий темп, а й стрімка зміна літературних напрямків і тенденцій. Важливим фактором літературної динаміки США у XIX столітті був пізній розквіт романтичної школи, а отже, і більш пізнє (порівняно з Європою) формування реалізму. Однак на рубежі століть слідом за романтиками Е. По й Ф. Купером, Г. В. Лонгфелло й Г. Мелвіллом, В. Ірвінгом й Н. Готорном на літературну арену виходять митці нової епохи: В. Вітмен, М. Твен, Дж. Лондон, Т. Драйзер.

Відправним пунктом розвитку суспільно-політичного життя країни була громадянська війна 1861–1865 рр. між Північчю і Півднем. Перемога Півночі сприяла бурхливому розвитку в США капіталізму, з одного боку, й прискорила виявлення його суперечностей, з другого. Цими процесами визначаються й лозунги порубіжного періоду. На зміну закликам проти рабства чорношкірих прийшли заклики проти капіталістичного поневолення, риси якого ставали дедалі очевиднішими. Широкого розповсюдження набувають також хибні уявлення про американську винятковість, про можливість для кожного американця прокласти собі шлях до успіху.

Проблеми становлення національної літератури США в цей період стають предметом гострої полеміки. В останній третині XIX ст. досить впливовою течією в літературі була так звана «традиція благопристойності» (О. Голмс, Б. Тейлор та ін.). В основі естетики цієї течії – несприйняття мистецтва життєвої правди як «грубого», такого, що є викликом «гарному смаку» та всьому «ідеальному». Ударом по «традиції благопристойності» було висунення на літературну арену нової генерації письменників (С. Крейн, Г. Гарленд, Ф. Норріс), які підтримували доктрину натуралізму в її американському варіанті. Рішучий внесок у звільнення американської літератури від «вікторіанського боягузтва» зробив Т. Драйзер.

Загалом у процесі утвердження реалістичних тенденцій у літературі США на рубежі століть визначну роль відіграли кілька факторів. По-перше, засвоєння художнього досвіду видатних європейських майстрів, насамперед російських і французьких. По-друге, розвиток регіональних літературних центрів і висунення на загальнонаціональну арену таких письменників, як Марк Твен і Брет Гарт. По-третє, поглиблення психологічних шукань в літературі – у творчості Г. Джеймса, В. Д. Гоуеллса та ін. По-четверте, діяльність письменників-натуралістів. По-п'яте, поглиблення соціальної критики в так званій «літературі протесту» (Е. Сінклер, «розгортачі бруду»). Пошуки життєвої правди в мистецтві слова сполучалися з процесом збагачення художніх засобів.

Марку Твену належить у літературі США видатна роль. Він явив новий для Америки тип письменника як за складом творчої індивідуальності, так і за характером зв'язку із сучасними йому суспільними процесами. Він став фундатором реалістичної традиції в художній прозі США, заклав основи сучасної публіцистики.

Марк Твен народився 1835 року в маленькому селі Флорида на березі річки Міссісіпі. Рано втративши батька, Семюель змалку заробляв на життя самостійно. Багато років він працював набірником у типографіях і провінційних газетах. Згодом опанував фах лоцмана. У той час він ще й гадки не мав стати літератором. З початком війни між Півднем і Північчю Семюель потрапив до армії Півдня, зрештою опинився на Тихому океані як старатель. Й

тільки коли надії на золоту жилу не справдилися, він став професійним письменником, узявши псевдонім Марк Твен, що нагадував йому про щасливі часи роботи лоцманом на Міссісіпі («Mark Twain!» – вигукували матроси, коли фарватер досягав потрібної глибини двох морських сажень, що означає «Відміть два!»).

Марк Твен-письменник формувався в роки після Громадянської війни, коли бурхливий розвиток капіталізму і його суперечності визначили рух американської літератури від романтизму до реалізму. Одним із важливих і плідних шляхів цього руху виявився фольклорний, газетний гумор, у межах якого зростав талант Марк Твена, оскільки протягом кількох років він працював репортером і фельєтоністом у невеличкій невадській газеті. Уже в ранніх роботах Марк Твена виявилася визначальна риса його творчості – гумор. Загострене почуття комічного забарвлює практично всі твори Марк Твена.

Із ранньої творчості вирізняються подорожні нариси «Простаки за кордоном» (1869) і «Без багажу» (1872). У першому нарисі Марк Твен розповідав про свою поїздку на береги Середземного моря. Він змальовує життя Франції, Італії, Палестини, Туреччини, – історичні пам'ятки, музеї, монументи, а також місцеві звичаї. Об'єктом висміювання стають релігійні звичаї та вірування, точніше, їх спустошеність, неправдивість, мертвотність. Сповнені гострого гумору напади Марк Твена на церковників, які спекулюють на релігійних почуттях вірян, і на реліквіях, пов'язаних з іменами святих. Відвідавши каплицю, де нібито зберігаються рештки Йоана Хрестителя, оповідач уїдлимо зазначає: «Ми вже бачили рештки Йоана Хрестителя в іншій церкві. Нам важко було примусити себе повірити, що в Йоана Хрестителя було два комплекти рештків». Або ж, розповідаючи про романтичну постать воїна, який згорів на варті в Помпеї і не заплямував горде ім'я римського солдата, Марк Твен пише: «Він був солдатом і залишився на варті, тому що насага воїна заважала йому кинутися навтік. Якби він був поліцейським, він теж залишився б, тому що міцно спав». У нарисі багато міркувань і про Америку. Письменник помічає зворотний бік американської підприємливості, яка позбавляє людину духовних інтересів, здатності насолоджуватися життям. Іронічно змальовує Марк Твен самовдоволеність і невігластво американських туристів. Найкращими ліками проти вузості мислення й націоналізму письменник вважає подорожі. «Подорожі є згубними для забобонів, фанатизму й обмеженості, ось чому вони так гостро необхідні багатьом і багатьом у нас в Америці. Той, хто весь свій вік животіє в якомусь одному куточку світу, ніколи не навчиться терпимості, не зможе широко й зі здоровим глуздом дивитися на життя».

Майже в усіх своїх новелах Марк Твен використовує характерний розповідний прийом. Оповідач – alter ego автора, носій певних філософських, соціальних і етичних поглядів. Та нерідко він перевтілюється в іншого персонажа, надягає маску, уособлюючи якийсь соціальний або національний тип. Це особлива художня манера творів Марка Твена – поставати у двох ролях, висвітлювати факти дійсності з двох точок зору: з погляду тотожного уявному авторові розповідача, з одного боку, і його літературних двійників – з другого.

Прийом «маски» у творчості Марка Твена спирається на фольклорну традицію. Витоки цього літературного прийому різноманітні. Це й дурень

народної казки, який зрештою виявляється найрозумнішим, і «простак» просвітницької літератури, який відкидає суспільні забобони, і «натхненний ідіот», і «хвалько», і «домашній філософ».

Книги подорожей є органічною ланкою творчої еволюції Марка Твена. Вони розвивали жанр подорожніх нотаток, розповсюджений в американській літературі.

Новелістика Марка Твена. Марк Твен став одним із найвитонченіших майстрів малої прози в Америці. Місцем народження і рідною стихією твенівської новели були газетні шпальта. І в новелах гумор залишається константою його творчості. Девізом письменника стають такі слова: «для того, щоб подати життя в смішному вигляді, достатньо лише назвати речі своїми іменами». Художній світ твенівських новел досить повно, із безліччю точних деталей відображає світ тогочасної Америки (побут і звичаї, бізнес і політика, суспільні відносини, расова неоднорідність).

У жанровому становленні гумористичної новели велику роль відіграв анекдот, точніше, популярний в США жанр ярну – сплетіння анекдотів. У невеличкій новелі «Як лікувати застуду» (1863) нанизано принаймні 9 анекдотів. Розповідь іде від імені «натхненного ідіота», котрий миттєво виконує поради знайомих і незнайомих людей, як би вони не суперечили одна одній. Комізм полягає саме в тому, що ці поради, сполучені за принципом протилежності, доводять процес лікування до абсурду. Мистецтво ярну полягає в невимушеному переході від одного анекдота (сюжетного вузла) до іншого. Розповідь рухається вільно, слідуючи за асоціаціями письменника (Марк Твен порівнював свою розповідь із струмком, що вільно тече серед лісів і пагорбів, на противагу рукотворному каналу). Успіх твенівської новели забезпечується й образом героя-оповідача, котрий налаштовує миттєвий контакт з аудиторією. Тепер в розповідній масці поєднуються протилежні начала: чесна людина вдає недолугого секретаря, мудрий чоловік перетворюється на журналіста-невігласа.

Важливим фактором формування твенівської новелістики став сміх над собою, або літературне блазнювання. У вигляді блазня Марка Твена малювали на афішах, що анонсували його лекції, блазнем називав себе він сам, бо змушений був читати лекції за гроші. І його розповідна маска – це образ блазня-мудреця, який водночас ніколи не припиняв веселити людей. Маска блазня допомагала письменнику зривати маски з суспільства та його псевдогероїв. Б. Шоу якось сказав про Марка Твена: «він пише так, що люди, які воліли б його повісити, вдають, що він жартує». Сміх – справжнє знаряддя твенівського реалізму. Вся його новелістика тримається на сміховому зображенні життя, що визначає її зміст і стиль. Комічні новели Марка Твена – ціла епоха в літературі США, одна з верхівок світової новелістики.

Однак найвидатнішим твором письменника є роман «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1885 р.). «Уся сучасна американська література вийшла з однієї книги Марка Твена, яка має назву „Гекльберрі Фінн”. До „Гекльберрі Фінна” нічого не було. І нічого рівноцінного відтоді не з’явилося». Це висловлювання Е. Гемінґвея правильно вказує на виняткове місце творчості М. Твена в історії американської літератури. Саме творчість М. Твена, продовживши й перетворивши попередні культурні традиції (національні та європейські), піднесла літературу США на новий рівень.

Е. Гемінгвей справедливо виокремив роман «Пригоди Гекльберрі Фінна», що увібрав у себе ледь не всі суттєві соціально-історичні й моральні перипетії американського життя. Дитяча повість завдяки надзвичайній ємності ідейного і художнього змісту набула значення епічного полотна й енциклопедії звичаїв. Вона вмістила елементи епосу, роману звичаїв, роману виховання, крутійського роману, роману шляху. Сюжет побудовано на основі «мандрівних», класичних мотивів. Двоє, частіше за все господар і слуга, вирушають у мандри, стають свідками й учасниками різноманітних подій і дивних пригод. Гек і Джим подорожують як Дон Кіхот і Санчо Панса, вони переховуються в лісі, дивуються нісенітницьким забобонам, як вольтерівський Кандід. Письменник розгортає широку панораму національного американського буття. Одна за одною виникають перед читачами плантації і ферми, провінційні містечка й невеличкі поселення. Розповідь у романі ведеться від імені Гека, і письменник ніби «його очима» дивиться на життя американців. Він згадує минуле, розповідає про часи, що передували Громадянській війні, міркує про те, що властиве Америці повоєнній. Саме в романі «Пригоди Гекльберрі Фінна» відбувається становлення соціального реалістичного роману в американській літературі кінця XIX століття. Роман повністю втілює кардинальні реалістичні принципи й відповідає настанові самого Марка Твена про роль письменника: «Романіст повинен всотувати в себе життя, недостатньо споглядати його збоку. Автор має примусити читачів цікавитися долею своїх героїв, любити хороших людей і ненавидіти паганих».

Основні твори «Простаки за кордоном» (1869), «Принц і жебрак» (1882), «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1884), «Янки при дворі короля Артура» (1889) та ін.

Запитання і завдання. 1. Якими є визначальні ознаки пафосу творів М. Твена? 2. У чому полягають особливості розповідних стратегій Марка Твена в його нарисах і новелах? Назвіть фольклорні й літературні джерела твенівської розповідної маски. 3. Поясніть, чому «Пригоди Гекльберрі Фінна» вважаються твором, в якому сформовано основи американського реалістичного роману? Які проблемно-тематичні перипетії тогочасної Америки актуалізує Марк Твен у своєму найвідомішому творі? 4. Назвіть жанрові витоки і жанрові складові роману «Пригоди Гекльберрі Фінна». 5. Яких літературних персонажів можна вважати попередниками Гекльберрі Фінна і Джима?

Творчість Дж. Лондона (1876–1916)

Джек Лондон прожив нелегке, сповнене важкої праці, трагічне, але водночас щасливе життя: він виборсався з жебрацтва і невідомості, щоб досягнути великої слави.

Змалку був єдиним годувальником сім'ї, оскільки його вітчима тяжко скалічив поїзд. Продавав газети, працював на консервному заводі, займався нелегальним виловом устриць, потім і сам виловлював «устричних піратів». Захопившись романтикою моря, Дж. Лондон найнявся матросом на шхуну, що полювала на морських котиків у Берінговому морі. Своє становище і незалежність на кораблі йому довелося відстоювати за допомогою кулаків, і згодом він пишатиметься тим, що успішно витримав екзамени на мужність.

Перша літературна спроба Дж. Лондона датується 1893 р. – одна з газет міста Сан-Франциско опублікувала його нарис «Тайфун біля японських берегів», навіяний морським досвідом письменника і сповнений морської романтики. Він багато пише, але редакції газет і журналів не поспішають друкувати його твори.

Дж. Лондон знову працює – на фабриці, кочегаром, ставши «білим рабом». Врешті-решт втрачає і цю роботу. Поневіряння безробітного допомогли Дж. Лондону глибше зрозуміти життя, вплинули і на його світогляд.

Дж. Лондон наполегливо продовжує писати, але відчуває брак знань. І так само наполегливо працює над своєю освітою: багато читає, за два роки опановує програму середньої школи і вступає до Каліфорнійського університету. Провчившись в університеті один семестр, Дж. Лондон змушений кинути навчання і піти працювати в пральню, щоб заробити на життя. Злидні погнавши Дж. Лондона на Аляску – його, разом із численними шукачами примарного щастя, поманив туди золотий Клондайк. Письменникові не пощастило – багатств на Алясці він не нажив, зате захворів на цингу. Утім там він знайшов інший скарб – життєвий досвід і незабутні враження від суворой Півночі, її неповторної природи; познайомився з цікавими людьми, про яких згодом писатиме. Це шукачі золота, мисливці, тубільці-індіанці з їх екзотичними звичаями і життєвим ладом. Усе це стало невичерпним джерелом для численних оповідань про Північ, Аляску, золотошукачів, героїку боротьби з суворю природою. Згодом ці оповідання вийдуть у кількох збірках: «Син Вовка» (1900), «Бог його батьків» (1901), «Діти морозу» (1902), «Чоловіча вірність» (1904), будуть опубліковані також повісті про життя тварин «Поклик предків» (1903) і «Біле ікло» (1906).

У ранніх оповіданнях Дж. Лондона виявилися його захоплення науково-природничими теоріями того часу, зокрема теорією Г. Спенсера, який намагався на основі праць Ч. Дарвіна осмислити і пояснити розвиток суспільства як природну боротьбу за виживання в стилі дарвінської боротьби видів: серед людей, як і серед звірів, виживають ті, хто від природи сильніший фізично і розумово. Теорію Г. Спенсера розвинув далі Ф. Ніцше, наблизивши її до умов суспільства і обґрунтувавши власну концепію сильної особистості – «надлюдини». Дж. Лондон у своїй творчості віддає їй належне.

У «Північних оповіданнях» Дж. Лондона знайшло відображення його власне життя на Алясці. Герої цих оповідань, сильні духом і фізично люди, перемагають сувору природу Півночі, утверджуючи себе в житті. Постійний герой його «Північних оповідань» – Мелмют Кід. Дж. Лондон робить свого героя свідком багатьох пригод, у яких герої перемагають завдяки своїй фізичній силі, впертому характеру, силі духу, прагненню досягти мети.

Ці ж погляди панують в «аніمالістичних» творах Дж. Лондона – «Поклик предків» (1903), «Біле ікло» (1906). Повісті об'єднані поетизацією індивідуалізму: їх «герої» піднімаються над іншими завдяки перевазі в силі, міцності, витривалості, волі.

У 1900-х роках Дж. Лондон захопився ідеями соціалізму. Вони сформували його критичні погляди на тогочасне суспільство. Дж. Лондон брав близько до серця існуючу несправедливість, він навіть схилився до думки, що

краще жити серед дикунів, де умови життя визначає природа, ніж серед цивілізованих людей, які визначають їх самі.

Літературний успіх приносить Дж. Лондону суттєві грошові прибутки, він має змогу подорожувати до Південної Африки, Англії, на Далекий Схід, де точилася російсько-японська війна, до Кореї. Дж. Лондон пише численні нариси про свої враження і спостереження, багато говорить про класову боротьбу, схвально відгукується про російську революцію 1905 р.

1907 р. Дж. Лондон здійснив свою заповітну мрію: вирушив у подорож на власній яхті «Снарк». Подорож тривала майже два роки (1907–1909). Це був час творчого розквіту Дж. Лондона. Він написав свій найкращий роман «Мартін Іден», де змалював трагічну долю митця, талановитого вихідця з низів суспільства, а також роман «Залізна п'ята» (1908), численні оповідання про життя на островах Тихого океану.

Роман «Мартін Іден» значною мірою автобіографічний. Письменник створив його на шхуні «Снарк», згадуючи власне життя, мовби підсумовуючи його. Розповідаючи про долю конкретної людини, письменник приходять до глибоких узагальнень, розкриває трагізм американського життя, ворожість меркантильного світу культурним цінностям і людині. Письменник протиставляє в романі два світи Америки: світ міщанства, що прагне лише збагатитися, і світ людей праці, які зберегли в безсердечному світі людяність, щирі почуття, дружбу, любов, багатство душі. Любов Мартіна Ідена до Рут Морз, яка видається йому якимось майже безтілесним духом, небесним створінням, спонукає його до самовдосконалення – він із великою енергією береться за власну освіту, завдяки таланту та природним здібностям швидко досягає поставленої мети – стає письменником.

Закоханий у Рут, Мартін спочатку ідеалізує і світ, до якого вона належить. Але ближче знайомство з Морзами швидко приносить розчарування і дає зрозуміти, що університетська освіта і справжні знання – не одне й те саме, що за зовнішнім блиском Морзів ховаються вбогі думки і почуття, обмеженість, користолюбство, нікчемність. Часткою цього світу є і Рут. Саме вона чи не найбільшою мірою хоче зробити «ручним» свого коханого. Вона не розуміє прагнень Мартіна, не вірить у його талант, її лякає його незалежність, гострота оцінок. Три роки потрібно було Мартінові, щоб нарешті зрозуміти справжню сутність Рут і рішуче відкинути її: «Ви трохи не занапастили мене. Трохи не занапастили моєї творчості, мого майбутнього! Я вдачею – реаліст, а буржуазна культура не зносить реалізму. Буржуазія боягузлива. Вона боїться життя. Отож ви хотіли й мене примусити боятися життя. Ви прагнули замкнути мене в тісну клітку, нав'язати мені обмеженість, хибний вульгарний погляд на життя... Вульгарність – нехай цілком щира, та все ж вульгарність – є основа буржуазної культури та витонченості. І ви хотіли мене зробити одним із ваших, «втовкти» в мене ваші класові ідеали, класову мораль, класові забобони...»

Мартін виграв свій двобій з ницим і меркантильним, бездуховним і вбогим суспільством. Та страшною ціною дісталася йому ця його перемога: вичерпалися його внутрішні сили у виснажливій боротьбі за успіх, за визнання, згасла його віра в добро та людей, ним оволоділи душевна спустошеність, зневіра і байдужість до всього. Із приходом слави Мартін уже не може писати, стає нездатним до творчості й накладає на себе руки.

Після плавання Дж. Лондон стає відомим письменником. Але його вже не приваблює світська суєтність, він мріє про ідилічне сільське життя, будує ранчо у славнозвісній Місячній долині в Каліфорнії.

У цей період творчості Дж. Лондон змальовує романтичну патріархальну утопію в романах «Місячна долина» (1913) та «Маленька пані великого дому» (1916); захоплюється містичними теоріями про подорожі безсмертної людської душі через століття в романі «Міжзоряний мандрівник» (1915). Він створює песимістичну соціальну утопію «Багряна чума» овіяні романтикою і вже далекі від принципів реалізму пригодницькі романи «Бунт на Ельсінорі» (1914) і «Серця трьох» (виданий вже посмертно в 1924 році). Дж. Лондон не тільки розчаровується в реалістичному методі, а й у соціалістичних теоріях, наслідком чого став його вихід із соціалістичної партії за кілька місяців до смерті, 1916 р.

Основні твори: збірники оповідань «Син Вовка» (1900), «Бог його батьків» (1901), «Діти морозу» (1902), «Чоловіча вірність» (1904), повісті «Поклик предків» (1903), «Біле ікло» (1906), романи «Морський вовк» (1904), «Залізна п'ята» (1908), «Мартін Іден» (1909), «Місячна долина» (1913) та ін.

Запитання та завдання: 1. Якою є типологія героя у творах Дж. Лондона? 2. Окресліть тематику його оповідань «Північного циклу». 3. Які риси неоромантизму проявлено в проблематиці й поетиці оповідань Дж. Лондона? 4. Визначте конфлікт роману «Мартін Іден». 5. Проілюструйте прикладами, як у романі зображено процес становлення творчої індивідуальності. 6. Схарактеризуйте систему персонажів цього роману.

Теми й матеріали для самостійної роботи

1. Творчість А. Франса. Світоглядні позиції. Естетика. Сатиричний образ французької історії в романі «Острів пінгвінів».
2. Творчість Р. Роллана на рубежі століть. Роман «Жан-Крістоф»: концепція героя, особливості жанру. Повість «Кола Брюньйон».
3. Імпресіонізм у творчості М. Пруста.
4. Естетична теорія та поетична творчість С. Малларме.
5. Е. Вергарн і символізм. Урбаністична тема в «Містах-спрутах».
6. «Нова драма» к. XIX – поч. XX ст. та драматургія А. Стріндберга. Реалізація принципів натуралістичного театру в п'єсі «Фрекен Юлія».
7. Романна творчість Дж. Голсуорсі на рубежі століть.
8. Особливості художнього методу Т. Гарді. Проблема героя в романі «Тесс із роду д'Ербервіллів».
9. Специфіка фантастичного в романі Г. Веллса «Машина часу». Утопія та антиутопія в Г. Веллса («Острів доктора Моро»).
10. Творчість Дж. Джойса на рубежі століть («Джакомо Джойс», «Дублінці», «Портрет митця замолоду»).
11. «Ірландське літературне відродження» к. XIX – поч. XX ст. Творчість В. Б. Єйтса.
12. Г. Джеймс - теоретик літератури («Мистецтво прози»). Митець у творчості Г. Джеймса. Особливості психологізму («Жіночий портрет»).
13. Трансформація теми «американської мрії». Творчість Т. Драйзера.

Анатоль Франс (1844–1924). Періодизація творчого шляху. А. Франс – літературний критик. Традиція просвітницької літератури та жанру філософсько-історичної повісті в А. Франса (Вольтер). Тип героя в ранній прозі А. Франса. Творчість А. Франса 90-х рр. Поглиблення соціальної та політичної тематики в тетралогії «Сучасна історія». Романи 1900–1910 рр. Специфіка художнього методу. Сатиричний образ французької історії в романі «Острів пінгвінів».

Література

Онiщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг) : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2011. 271 с.

Триков В. Франс Анатоль. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід.* : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль, 2006. Т. 2. С. 691–695.

Ромен Роллан (1866–1944). Періодизація творчості. «Театр революції». Новаторство Р. Роллана-драматурга. Романтизм і реалізм у Р. Роллана. Проблема позитивного героя. Героїчні біографії.

«Роман-ріка» «Жан-Крістоф» (1904–1912). Своєрідність ролланівської концепції героя. Неоромантичні риси творчості Р. Роллана. Жан-Крістоф як «новий Бетховен», як потужна творча особистість. Роль внутрішнього монологу в романі. Панорама європейської культури в «Жан-Крістофі». Полеміка

Р. Роллана з декадансом, образ музики в романі. Філософський зміст і художня специфіка роману «Кола Брюньон» (1914).

Література

Дегтярьова С. К. Парадигма мистецтва Р. Роллана. Харків : Основа, 2000. 158 с.

Журавська І. Ю. Ромен Роллан. Життя і творчість. Київ, 1978.

Полум'яне серце людства. До 150-річчя від дня народження Р. Роллана (1866–1944). *Дати і події, 2016, перше півріччя : календар знамен. дат № 1 (7)* / Нац. парлам. б-ка України. Київ, 2016. С. 30–34.

Триков В. Роллан Ромен. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід. : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського*. Тернопіль, 2006. Т. 2. С. 434–439.

Марсель Пруст (1871—1922). Інтуїтивізм А. Бергсона і французька література. Вплив на філософсько-естетичні погляди М. Пруста.

Проблема художнього методу М. Пруста. Рання імпресіоністична проза («Задоволення і дні»). Цикл романів «У пошуках втраченого часу» як суб'єктивна епопея (концепція пам'яті, образ оповідача, проблема часу). «Внутрішнє» життя героя як структуротворчий чинник твору, відмова від традиційної сюжетності, асоціативний принцип побудови тексту (нелінійність оповідання). Структура образу Марселя: особливий тип свідомості, відхід від зображення типового в бік одиничного. Специфіка хронотопу: сприйняття часу як естетичної реальності. Реалізація прийому «потoku свідомості». Співвідношення символізму та імпресіонізму в романі.

Українською мовою роман М. Пруста «У пошуках втраченого часу» переклав Анатоль Перепадя.

Література

Багрий О. День з життя Марселя Пруста. *Vogue*. 18.11.2023. URL: <https://vogue.ua/article/culture/knigi/den-z-zhittya-marselya-prusta-54079.html>

Бондарук Л.В. Роль символу в структурі символістського наративу (на матеріалі творів Марселя Пруста і Моріса Метерлінка) [Текст] : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 2020. 35 с.

Бондарук Л.В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк : монографія. Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк : Твердиня, 2015. 336 с. ; 2-ге вид., змін. та допов. Луцьк : Вежа-Друк, 2020. 327 с. : табл.

Горяча Н.М. Синтез мистецтв у романі М. Пруста «У пошуках утраченого часу». *Слово і час*. 2003. № 11. С. 65–71.

Горяча Н.М. «У пошуках утраченого часу» Марселя Пруста як роман про мистецтво та митця: епістемологія та поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. Київ, 2003. 20 с.

Лейтес А. Марсель Пруст (поезія великого пасеїста) // *Життя й революція*. Київ, 1928. Кн. 2 (лютий). С. 121–129.

Ніколенко О. Концепція особистості в романі М. Пруста «У пошуках утраченого часу». *Всесвіт. літ. та культура*. 2000. № 1. С. 38–45.

Рорті Р. Самостворення і пов'язанність: Пруст. Ніцше і Гайдеггер. *Слово. Знак. Дискурс : антол. світової літ.-крит. думки XX ст.* Львів, 1996. С. 582–597.

Сопилук Н.М. Лінгвокультурна адаптація психологічної прози М. Пруста в українському художньому перекладі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Держ. закл. «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського». Одеса, 2012. 20 с.

Тадье Ж.-Ів. Марсель Пруст : біографія / з фр. пер. Анатоль Перепадя та Зоя Борисюк. Київ : Юніверс, 2011. 614 с. (Життєписи).

Триков В. Пруст Марсель. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід.* : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль, 2006. Т. 2. С. 376–382.

Шен В.В. Проза М. Пруста в горизонтах композиторської творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 16 с.

Стефан Малларме (1842–1898) як лідер школи французьких поетів-символістів. Вплив Ш. Бодлера та «парнасців» у ранніх віршах. Перехід С. Малларме до символізму («Іродіада» (1867–1869) та «Пообідній відпочинок фавна», 1876). Зміни в поетичній техніці С. Малларме на межі 60–70-х рр. (ускладненість фрази, словесна гра, закритість символу). Тяжіння до «герметизму». («Похоронний тост», 1873 та «Надгробок Едгара По», 1877). Прагнення поета «відобразити не саму річ, а справлені нею враження». «Літературні вівторки» С. Малларме. «Відкриття» С. Малларме читацьким загалом після виходу у світ 1884 р. збірки літературних портретів П. Верлена «Прокляті поети» і роману Ж. К. Гюїсманса «Навпаки».

Поезія «Проза для Дез-Ессента» (1885) як ілюстрація «герметизму» пізнього С. Малларме (протиставлення високої поетичної свідомості і буденної міщанської поміркованості). «Лебідь» (1885) – найкращий із пізніх віршів С. Малларме. Проголошення С. Малларме у 1896 р., після смерті П. Верлена, «королем поетів». Поема «Кинутий жереб ніколи не скасує випадку» (1897) як граничне вираження «герметизму» поезії С. Малларме. Розчарування в можливостях поетичної мови, нездатної висловити невимовне. Центральний образ поеми – образ корабельної катастрофи, в якому знайшла втілення думка поета про безсилість людського розуму підкорити собі матерію.

Розробка в статтях і виступах С. Малларме теоретичних засад символізму («Про розвиток літератури» (1891), «Криза вірша» (1895), «Таїна в поезії» (1896), «Відхилення» (1897)). Проголошення завданням поезії вираження «надчуттєвого», заклик уподібнити поезію до музики.

Переклади поезії С. Малларме українською (В. Щурат, М. Драй-Хмара, М. Рильський, Ю. Клен, Д. Паламарчук, І. Андрущенко, М. Москаленко й ін).

Література

Качановська Т.О. Поетика оніма у французьких сонетах ХІХ століття як перекладознавча проблема (на матеріалі сонетів Ж. де Нерваля, Ш.Бодлера, С. Малларме та Ж.-М. де Ередіа) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.16. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2006. 20 с.

Наливайко Д. Загадка Малларме. *Стефан Малларме. Вірші та проза*. Київ, 2001.

Триков В. Малларме Стефан // *Зарубіжні письменники : енцикл. довід.* : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль, 2006. Т. 2. С. 102–103.

Еміль Вергарн (1855–1916) – бельгійський поет, драматург і критик. Етапи творчого шляху. Е. Вергарн і символізм. Перша книга віршів Е. Вергарна «Фламандки» (1883), присвячена сільській Фландрії. Спорідненість ранніх віршів Е. Вергарна з творчістю фламандських і голандських художників (Рубенс, Рембрандт). Відображення духовної кризи Е. Вергарна 1887–90-их рр. у «трагічній трилогії» («Вечори» (1887), «Катастрофи» (1888), «Чорні

смолоскипи» (1890)). Зближення із символістською поезією. Збірник «Божевільні села» (1893) як новий етап у поезії Е. Вергарна. Художнє осмислення соціальних процесів (поглинання капіталістичним містом патріархального села). Урбаністичні вірші («Міста-спрути», 1895). Місто як осередок соціальних контрастів, де за зовнішньою монументальністю й тяжкою розкішшю урбаністичного пейзажу поет виявляє страждання мас і духовну вбогість «верхів».

Тема оновлення світу і людини в пізній ліриці Е. Вергарна («Лики життя» (1899), «Буйні сили» (1902), «Розмаїте саяво» (1906), «Державні ритми» (1910)). Провідні мотиви – оспівування творчості, любові, дерзання, гармонійного розвитку людини. Довершеність поетичної форми (суворість і піднесеність пафосу, підкорення ритму думці та почуттям, суголосність вільного вірша розмаїттю життєвих процесів).

Література

- Воропанова М. Верхарн Еміль. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід. : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського*. Тернопіль, 2005. Т. 1. С. 279–282.
- Кравець Я. Проза Еміля Вергарна : джерела сюжетної колізії. *Всесвіт*. 2007. № 9/10. С. 128–129.
- Кравець Я. Творчість Еміля Верхарна в українській критиці і перекладах : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Львів, 1992. 23 с.
- Ласло-Куцюк М. Відблиски Верхарна. *Шукання форми : нариси з укр. літ. XX ст.* Бухарест, 1980.
- Ткаченко В.І. Верхарн (Вергарн) Еміль. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2005. Т. 4. С. 281.

Юхан Август Стріндберг (1849–1912) – видатний шведський письменник (автор п'ятдесяти восьми п'єс, п'ятнадцяти романів, понад сотні оповідань і трьох поетичних збірок).

70–80-ті рр. – період реалістичної творчості А. Стріндберга. Драматургічний дебют (історична драма «Местер Улуф», 1872). Роман «Червона кімната» (1879) як маніфест шведського реалізму. Автобіографічний роман «Син служниці» (1886–1887).

Формування наприкінці 80-их поч. 90-их рр. натуралізму А. Стріндберга, поєднаного із символістичними елементами. Вплив Ф. Ніцше та Е. Золя на погляди і творчість письменника (загострення ідеї духовної елітарності; увага до буденності, дослідження різномірних впливів середовища на людину, наголос на відмінностях, що зумовлені статтю). Інтерпретація любовного почуття як постійного протистояння чоловіка і жінки в коханні-ненависті. Драми «Батько» (1887) і «Фрекен Юлія» (1888). Передмова до останньої драми як маніфест шведського натуралізму. Намагання уникнути однобокої фізіологічної мотивованості вчинків героїв, дослідження у «межових ситуаціях» («смерть, народження й умирання, боротьба за подружжя, за засоби існування, боротьба за честь...») зв'язків і конфліктів, які є вічними у взаєминах різних статей.

Останній період творчості А. Стріндберга, пов'язаний зі становленням рис експресіонізму та сюрреалізму, що співіснують із символістичними та

натуралістичними ідеями. Захоплення А. Стріндберга у 90-х рр. XIX ст. та на початку XX ст. ідеєю створення нового театру («Інтимний театр», 1907–1910). Філософсько-символічні драми («Дорога в Дамаск», «Танець смерті», «Гра химер») та «камерні п'єси» А. Стріндберга. («Негода», «Попелище», «Соната привидів» та ін.).

Вплив А. Стріндберга на світову літературу як свого часу (К. Гамсун), так і на наступні генерації письменників (Л. Піранделло, Ф. Кафка, Ж.-П. Сартр, Б. Брехт, Ф. Дюрренматт та насамперед – німецькі експресіоністи). Українською мовою окремі твори А. Стріндберга переклала О. Сенюк.

Література

Храповицька Г. Стріндберг Юхан Август. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід. : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського*. Тернопіль, 2006. Т. 2. С. 576–580.

Юхан Август Стріндберг : біографія. *Укрліб*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=8251>

Томас Гарді (1840–1928). Особливості методу Т. Гарді-романіста. Т. Гарді – критик вікторіанської суспільної моралі. Романтизм і натуралізм у його творчості. «Вессекський цикл». Проблема героя в романах «характерів і середовища» («Тесс із роду д'Ербервіллів», «Джуд Непомітний»).

Література

Ангеловська К.В. Романи Томаса Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів» і Панаса Мирного «Повія»: парадигма жанрово-стильової типології [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Бердян. держ. пед. ун-т. Бердянськ, 2017. 20 с.

Булкіна А.В. Діалогічний любовний дискурс у творчості Томаса Гарді (прагмакогнітивний аспект) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2015. – 20 с.

Коршунова С. Гарді Томас. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід. : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського*. Тернопіль, 2005. Т. 1. С. 345–348.

Козак С.В. «Людина і Природа» у літературно-художньому дискурсі: досвід фреймового аналізу (на матеріалі романів Е. Штрітматтера і Т. Гарді) : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.02.04. Одеський національний ун-т ім. І.І.Мечникова. Одеса, 2007. 20 с.

Крук А.А. Типологія концепту долі у романістиці Т. Гарді й українській прозі доби реалізму (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко) : [монографія]. Кам'янець-Подільський : Друкарня Рута, 2014. 199 с.

Невструєва А. О. Поетика імені у творчості Томаса Гарді (уессекський цикл романів) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетр. нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2008. 19 с.

Росстальна О. А. Вессекський цикл оповідань Т. Гарді: жанрово-стильова своєрідність : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. Дніпропетровськ, 2011. 20 с.

Джон Голсуорсі (1867–1933). Джон Голсуорсі як один із провідних письменників-реалістів в англійській літературі к. XIX – поч. XX ст. Вплив І. Тургенєва, Л. Толстого, А. Чехова на формування творчої майстерності Дж. Голсуорсі.

Твори, написані до Першої світової війни (роман «Власник» (1906). Змалювання в романах, оповіданнях, п'єсах, есе Дж. Голсуорсі лицемірства, егоїзму і снобізму в приватному та громадському житті англійців. «Сага про

Форсайтів» (1906–1921) – вершина творчості Дж. Голсуорсі. Зображення історії декількох поколінь англійської буржуазної сім'ї Форсайтів (яскраві типи «вікторіанської» буржуазії з її власницькою психологією, кастовістю й традиціоналізмом). Вторинення пристрасті, краси й мистецтва, які уособлюють дружина Сомса Форсайта Ірен та архітектор Босіні, у світ прагматичних Форсайтів. Образ Сомса Форсайта як людини, яка найбільш послідовно втілила власницький «форсайтизм» і яка, водночас, особливо гостро відчула кризу старої Англії.

Художньо-композиційні функції новел-«інтерлюдій» у трилогії. Інтерлюдія «Останнє літо Форсайта» (1918) як зразок витонченого психологізму Дж. Голсуорсі.

Література

Бідна Т.О. Реалізація концептів ЖІНКА та ЧОЛОВІК в оригіналі та перекладах художнього тексту (на матеріалі перекладів романів М. Мітчел «Gone with the Wind» і Дж. Голсуорсі «The Forsyte Saga») : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16. Держ. закл. «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського». Одеса, 2012. 20 с.

Воропанова Н. Голсуорсі Джон. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід. : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського*. Тернопіль, 2005. Т. 1. С. 458–462.

Іллічівський А. Джон Голсуорсі і його «Сага про Форсайтів». *Джон Голсуорсі. Сага про Форсайтів*. Київ, 1982. С. 863–876.

Мороз А.А. Концепт блазень у російській, англійській і французькій культурно-мовних традиціях (на матеріалі романів Ф. М. Достоєвського «Брати Карамазови», Д. Голсуорсі «Сага про Форсайтів» і О. Дюма «Графиня де Монсоро») : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15. Донец. нац. ун-т. Донецьк, 2010. 20 с.

Морякіна І.А. Мовна особистість у художній прозі Дж. Голсуорсі: лінгвокогнітивний та прагматичний аспекти (на матеріалі романів форсайтівського циклу) : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. Київ. нац. лінгв. ун-т. Київ, 2005. 20 с.

Герберт Веллс (1866–1946) як фундатор жанру соціально-фантастичного роману. Аналіз соціальних конфліктів із позицій реформістського фабіанського соціалізму.

Творчість Г. Веллса 90-х рр.. Антиутопія «Машина часу» (1895). Абсурдність соціальної нерівності, виражена в образах «елоїв» і «морлоків». Образ цивілізації майбутнього (заперечення загальнолюдських цінностей, руйнування пам'ятників культури). «Острів доктора Моро» (1896), «Людина-Невидимка» (1897). Ідея прогресу як одна з провідних у творчості Г. Веллса. Проблеми стосунків генія і суспільства, несумісності егоцентризму і прогресу науки. Соціально-викривальний зміст роману «Війна світів» (1898). Пророчий характер цього твору – передбачення багатьох суспільних проблем ХХ століття (придушення особистості і втрата духовності, спричинені наступом науково-технічної революції). Розвінчування тиранії плутократії в романі «Коли сплячий прокинеться» (1899). Реалістичність художніх узагальнень Г. Веллса, втілених у фантастичних, гротескних, ексцентричних образах.

Глибокі знання Г. Веллса з природничих наук, передбачення письменником багатьох відкриттів ХХ ст. (ядерна енергія в книзі «Звільнений світ» (1913), бурхливий розвиток авіації у «Війні в повітрі» (1908)).

Література

Бондаренко Г.Ф. «Великий сміливець сучасності». «Війна світів» Герберта Джорджа Веллса як роман-пересторога. *Літературознавчі перспективи: компаративістська генологія*; ННІ філології і журналістики Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Житомир: Полісся, 2014. С. 76–84.

Михальська Н. Веллс Герберт. *Зарубіжні письменники: енцикл. довід.*: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль, 2005. Т. 1. С. 254–259.

Назарець А. Чарівний світ Герберта Уеллса. *Заруб. літ. в навч. закладах*. 2002. № 3. С. 47–49.

Вільям Батлер Єйтс (1865–1939). В. Б. Єйтс як родоначальник і головний натхненник Ірландського літературного відродження кінця XIX – початку XX ст. Звернення до національної міфології. В. Б. Єйтс та англійські поети-символісти. Еволюція творчості. Ранні твори В. Б. Єйтса (поема «Мандрівки Ойсина», 1889; збірники віршів: «Перехрестя», 1889; «Роза», 1893; «Вітер в очеретах», 1899). Мотив відчуженості від життя, сполучення національної міфології з ідеєю «Вічної Краси». Залучення до громадського життя Ірландії.

Трагічний образ світу і поетика японського театру «Но» в танцювальних п'єсах-масках 1910-х рр. («Біля яструбиного джерела», 1916; «Єдині ревності Емер», 1916; «Примари минулого», 1917; «Голгофа», 1920). Поглиблення трагічних мотивів у 20-і рр. – бачення світу у фантазмагоричних образах божевільного хаосу, якому знову протиставляється ідея вічності (збірники «Вежа», 1928; «Кручені сходи», 1933).

Книга «Останні вірші й п'єси» (1939) як підсумок творчої еволюції В. Б. Єйтса. П'єса «Смерть Кухуліна» (співвіднесення героїчного міфу з історичною реальністю). Різноманітність жанрів, багатство мотивів поезії В. Б. Єйтса.

Література

Коротич В. Слова Уільяма Єйтса. *Всесвіт*. 1973. № 11. С. 127–130.

Саруханян А. Єйтс Вільям Батлер. *Зарубіжні письменники: енцикл. довід.*: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль, 2005. Т. 1. С. 629–631.

Сенчук І.А. Ірландський модернізм кінця XIX – першої половини XX століть: Вільям Батлер Єйтс і Джеймс Джойс: навч. посіб. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. 416 с.

Сенчук І.А. Міфопоетика Вільяма Батлера Єйтса: монографія. Львів, 2018.

Джеймс Джойс (1882–1941) як один із засновників європейського модернізму. Експерименти з мовою та стилем, засобами зображення внутрішнього світу людини.

Творчість Дж. Джойса на початку XX ст. Збірка оповідань «Дублінці» (1905, публ. 1914). Традиція європейського реалізму (Мопассан, Флобер). Дублін як повноправний герой оповідань, як модель сполучення конкретно-історичного і вічного. Художні принципи Дж. Джойса: повнота, *integritas* (багатопланове зображення життя людини і суспільства, чисельність соціальних і психологічних деталей), гармонія, *consonantia* (сувора послідовність оповідань, їх складний внутрішній – тематичний, ідейний, інтонаційно-стилістичний зв'язок, драматична оркестровка всіх компонентів

художнього цілого) як складові прекрасного і синонім правди. «Осяяння», *claritas*, «епіфанія» як сполучення повноти і гармонії.

Психологічне есе «Джакомо Джойс» (1914) як приклад утілення модерністської поетики письменника. Фрагментарність, фіксація потоку асоціацій, спогадів, літературних ремінісценцій (численні шекспірівські алюзії), окремих митей любовних взаємин, спалахів почуттів героя та різних ракурсів образу коханої. Передача нервового ритму кохання від його перших кроків до вичерпаності почуттів. Поєднання миті і вічності, драматизму і іронії.

Роман «Портрет митця замолоду» як зображення духовного перелому героя – перетворення особистості релігійної на особистість мистецьку.

Література

- Бондаренко М. Джеймс Джойс в українських перекладах. *Дзвін*. Львів, 2018. № 9. С. 209–215.
- Віконська Д. Джеймс Джойс: тайна його мистецького обличчя; упоряд., літ. ред., передм. та прим. Василя Габо́ра. Львів: Піраміда, 2013. 75, 107 с.
- Гончаренко Е. П. «Дублінці» – «глава моральної історії моєї країни...»: [творчість Джеймса Джойса]. *Всесвіт*. 2010. № 11–12. С. 240–250.
- Гончаренко Е. П. Життєва та творча «Одіссея» Джеймса Джойса : монографія. Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Т. Гончара. Дніпропетровськ : Наука і освіта, 2010. 207, [16] с.
- Габор В. Оригінальне дослідження Дарії Віконської про Джеймса Джойса – початки українського джойсознавства. *Дарія Віконська (1893–1945 рр.) : біобібліогр. покажч.* / уклад., авт. передм. та прим. Василь Габор ; відп. ред. Л.В. Сніцарчук ; НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника, Від-ня «Науково-дослідний центр періодики». Львів, 2007. 164 с.
- Джеймс Джойс. Джакомо : матеріали до вивчення / О.В. Кеба, П.Л. Шулик. Кам'янець-Подільський, 2000. 112 с.
- Доценко Р.І. Джойс Джеймс. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2007. Т. 7.
- Кушнірова Т. В. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі : навч.-метод. посіб. Полтава, 2018. 112 с. (про Д. Джойса: с. 26–30).
- Сафіюк О. Модерніст Дж. Джойс – типологія та контакт. *Кременецькі компаративні студії*. 2011. С. 60–100.
- Сенчук І. Ірландський модернізм кінця XIX – першої половини XX століть: Вільям Батлер Єйтс і Джеймс Джойс : навч. Посіб. Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2011. 416 с.

Генрі Джеймс (1843–1916) – одна з найскладніших і найсуперечливіших постатей в американській літературі рубежу XIX–XX століть, видатний майстер психологічної прози.

Особливості життя і творчості Г. Джеймса, проблема літературного «підданства». Г. Джеймс як попередник «білітературних» письменників (Т. С. Еліот, Е. Паунд, В. Набоков). Масштабність творчої спадщини. Г. Джеймс та І. Тургенєв.

Переосмислення романтичної традиції. Естетичні відкриття й експерименти Г. Джеймса з розповідною технікою («драматичний метод» і категорія «точки зору», міметичність і саморефлексивність прози; жанр автопередмови; політика самопародії). Загострена увага Г. Джеймса до проблеми природи зла й сміливі експерименти з художнім втіленням теми.

Особливості психологізму Г. Джеймса в романі «Жіночий портрет» (1991). Функції «відкритого фіналу». Роман «Посли» (1903) як вершинне досягнення джеймсівського психологічного роману. Сполучення літературознавчого теоретизування й художнього вимислу в Г. Джеймса.

Роль Г. Джеймса у формуванні принципів американської літературної теорії й практики. Програмна стаття «Мистецтво прози» (1884), стаття про Г. де Мопассана (1888) як елементи полеміки з художніми настановами англійської викторианської літератури.

Література

- Богиня Н.В. Жанрово-стильова своєрідність малої прози Генрі Джеймса : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04; Дніпропетр. нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2004. 19 с.
- Гіленсон Б. Джеймс Генрі. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід.* : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль, 2005. Т. 1. С. 530–532.
- Повість Генрі Джеймса «Дейзі Міллер». Матеріали до вивчення : навч.-метод. посіб. / [упоряд. О. В. Кеба, Р. М. Семелюк, М. В. Іконнікова]. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2014. 116 с.
- Сафарова З.А.-Г. Поетика художнього простору в романах Генрі Джеймса : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2013. 20 с.
- Тимошик О.М. Мовна реалізація «точки зору» в романі Генрі Джеймса «Посли». *Інозем. філологія*. 1985. Вип. 79.

Теодор Драйзер (1871–1945) – письменник, що затвердив в американській літературі реалістичні принципи зображення дійсності.

Традиція російської літератури (Л. М. Толстой, Ф. М. Достоевський, А. П. Чехов, О. М. Горький) у творчості Т. Драйзера. Боротьба американських письменників Г. Гарленда, Дж. Лондона, Т. Драйзера за становлення реалістичного мистецтва. Специфіка розвитку натуралістичної традиції та співвідношення романтичної і натуралістичної традиції в літературі США к. ХІХ – поч. ХХ ст.

Особливості світогляду та естетики Т. Драйзера (вплив А. Шопенгауера, Ф. Ніцше). Трактатування Т. Драйзером філософсько-естетичних категорій: прекрасного і потворного, істини і краси, а також питань мистецтва: місця і ролі митця в суспільстві, проблем актора, театру, теми генія. Тема свободи волі, проблема ілюзії в потрактуванні Т. Драйзера. Проблема сприйняття життя як гри, трагічної «драми й опери».

Творчість Т. Драйзера на початку ХХ ст. Роман «Сестра Керрі» (1900) і проблема «американської мрії». Соціальний аналіз і концепція особистості в «Трилогії бажання» Т. Драйзера – романах «Фінансист», «Титан», «Стоїк».

Література

- Безродний Є. Теодор Драйзер про Україну. *Всесвіт*. 1971. № 8. С. 71–75.
- Денисова Т. Америка як вона є, або Людська трагедія Теодора Драйзера. *Теодор Драйзер. Сестра Керрі*. Київ, 1971.
- Денисова Т.Н. Драйзер Теодор. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2008. Т. 8. С. 377.
- Дудар О.В. Жанрова своєрідність соціально-психологічних романів «Сестри Річинські» Ірини Вільде та «Оплот» Теодора Драйзера: порівняльний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2011. 20 с.
- Іонкіс Г. Драйзер Теодор. *Зарубіжні письменники : енцикл. довід.* : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль, 2005. Т. 1. С. 577–580.

Питання для підготовки до підсумкового контролю

1. Декаданс 70–90-их рр. XIX ст. як культурологічне явище. Філософські основи декадентських течій (А. Шопенгауер, С. К'єркегор, Ф. Ніцше).
2. Імпресіонізм у живописі та літературі кінця XIX ст.: світобачення, естетика, поетика.
3. Символістська поезія межі століть (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме). П. Верлен – реформатор французького вірша. «Мистецтво поезії».
4. Творчість А. Рембо. Програма «ясновидіння» А. Рембо та її художнє втілення («Голосівки», «П'яний корабель»).
5. Творчість Г. Аполлінера як сполучна ланка між поезією декадансу і модернізму. Сутність художнього новаторства Г. Аполлінера.
6. Німецько-австрійський експресіонізм в образотворчому мистецтві і літературі. Поезія (Г. Тракль). Проблематика і поетика експресіоністської «драми крику» (Е. Толлер, В. Газенклевер).
7. Творчість Р.-М. Рільке в контексті художніх течій к. XIX – поч. XX ст.
8. «Авангардистські» літературні течії початку століття (експресіонізм, кубізм, футуризм та ін.).
9. Французький натуралізм і творчість Е. Золя. Концепція і структура романного циклу Е. Золя «Ругон-Маккари». Аналіз одного з романів («Кар'єра Ругонів», «Жерміналь», «Пастка»).
10. Суб'єктивна епопея М. Пруста «У пошуках втраченого часу» (концепція пам'яті, образ оповідача, проблема часу).
11. Зображення світу преси епохи Третьої республіки в романі «Любий друг». Антигерой мопассанівської прози. Особливості новелістики Г. де Мопассана (тематика, проблематика, поетика).
12. Травестія французької історії в романі А. Франса «Острів пінгвінів».
13. М. Метерлінк і символістська драма. Одноактні п'єси-притчі («Сліпі», «Непрохана»). Динаміка творчості й драма «Синій птах».
14. Проблемно-поетологічні засади «нової драми» (характер конфлікту, композиція, концепція героя, специфіка мови) у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім».
15. Творчість К. Гамсуна. Проблематика, поетика, особливості методу.
16. Формулювання та реалізація принципів натуралістичного театру в п'єсі А. Стріндберга «Фрекен Юлія».
17. Тема мистецтва, проблема декадансу і декадентської особистості в новелістиці Т. Манна («Тристан», «Тоніо Крегер», «Смерть у Венеції»).
18. Проблема антигероя у творчості Г. Манна («Вірнопідданий»). Формування експресіоністської поетики.
19. Особливості художнього методу Т. Гарді в романах «характерів і середовища» («Тесс із роду д'Ербервіллів»).
20. Інтелектуальна драматургія Б. Шоу. Проблематика і характер конфлікту. Елементи «епізації» драми. Парадокс у творчості Б. Шоу («Пігмаліон»).
21. «Портрет Доріана Грея» О. Вайлда в парадигмі англійського естетизму.

22. Неоромантизм в англійській літературі. Тема «цивілізаторської місії білої людини» в оповіданнях і віршах Р. Кіплінга. Особливості кіплінгівського неоромантизму.
23. Творчість М. Твена і становлення соціального роману в американській літературі («Пригоди Гекльберрі Фінна»).
24. Натуралізм і реалізм у передвоєнній творчості Т. Драйзера. Тема «американської мрії».

Приклади тестових завдань

Філософська основа французького натуралізму це –

- А. інтуїтивізм А. Бергсона;
- Б. позитивізм Г. Спенсера й О. Конта
- В. ідеалізм А. Шопенгауера і Ф. Ніцше;
- Г. екзистенціалізм Ж.-П. Сартра й А. Камю.

Представники кубізму в живописі:

- А. Ж. Брак, П. Пікассо;
- Б. К. Моне, О. Ренуар;
- В. Е.Л. Кірхнер, Е. Нольде;
- Г. Д. Г. Россетті, В. Гант.

Представники неоромантизму – це

- А. П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме;
- Б. Р. Л. Стівенсон, Р. Кіплінг, Дж. Конрад;
- В. Е. Золя, Е. і Ж. Гонкур, П. Алексіс;
- Г. О. Вайлд, Г. Джеймс.

Сугестивність – визначальна риса

- А. імпресіоністичного образу;
- Б. реалістичного образу;
- В. натуралістичного образу;
- Г. образу-символа.

До натуралістичної доктрини має стосунок

- А. теорія «моральної безособовості твору»;
- Б. філософія «нового гедонізму»;
- В. принцип «другого діалогу»;
- Г. поетика типових характерів і обставин.

О. Вайлду належить вислів:

- А. «Натуру слід зображувати, ні в чому не прикрашаючи»;
- Б. «Бачити, відчувати, виражати – у цьому все мистецтво»;
- В. «Мистецтво вище за життя і не може його наслідувати»;
- Г. «Усе відчути, виходячи з джерела самого життя».

«Тріада» І. Тена враховує поєднання таких чинників:

- А. час – місце – дія;
- Б. спадковість – середовище – історичний «момент»;
- В. тематика – проблематика – ідейно-емоційна оцінка;
- Г. предметна зображальність – мовленнєвий устрій – композиція.

Гасло «Найперше – музика у слові» належить:

- А. неоромантизму;
- Б. естетизму;
- В. символізму;
- Г. натуралізму.

Попередники французького символізму

- А. Ш. Бодлер і поети-«парнасці»;
- Б. Ж. і Е. Гонкур;
- В. Художники-прерафаеліти;
- Г. К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар.

Художники-прерафаеліти -це:

- А. Дега, Сіслей, Піссарро;
- Б. Пікассо, Брак;
- В. Россетті, Гант, Міллес;
- Г. Магріт, Далі.

Рекомендована література

Художні тексти

Французька література

1. Аполлінер Г. Рейнські вірші. Алкоголі. Каліграми.
2. Верлен П. Поезії (Осіння пісня. Поетичне мистецтво).
3. Золя Е. Кар'єра Ругонів.
4. Малларме С. Поезії (Лебідь).
5. Мопассан Гі, де. Любий друг. Новели (Пампушка).
6. Рембо А. Поезії (Венера Анадіомена. Голосівки. П'яний корабель).

Бельгійська література

7. Вергарн Е. Поезії.
8. Метерлінк М. Непрохана. Сліпі. Там, усередині. Синій птах.

Література скандинавських країн

9. Гамсун К. Пан.
10. Ібсен Г. Пер Гюнт. Ляльковий дім.
11. Стріндберг А. Фрекен Юлія.

Література Німеччини та Австро-Угорщини

12. Манн Г. Вірнопідданий.
13. Манн Т. Новели (Маленький пан Фрідеман. Трістан. Тоніо Крегер. Смерть у Венеції).
14. Рільке Р. М. Поезії.
15. Тракль Г. Поезії.

Література Великої Британії

16. Вайльд О. Портрет Доріана Грея.
17. Голсуорсі Дж. Власник.
18. Кіплінг Р. Поезії (Тягар білих. Балада про Схід і Захід). Оповідання (За межею. Без церковного благословення).
19. Шоу Дж. Б. Професія місіс Воррен. Пігмаліон. Дім, де розбиваються серця.

Література США

20. Джеймс Г. Жіночий портрет.
21. Драйзер Т. Сестра Керрі.
22. Лондон Д. Мартін Іден. Оповідання.
23. Марк Твен. Пригоди Гекльберрі Фінна.

Підручники та посібники

Анненкова О.С. Зарубіжна література XIX століття: європейська реалістична проза 1830-1880-х років [Текст] ; Університет сучасних знань. К. : Знання України, 2006. 437 с.

Ващенко Ю.А., Мурадова І.Р. Історія зарубіжної літератури кінця XIX – початку XX століття : навчальний посібник для студентів денної та заочної форм навчання зі спеціальностей «Журналістика», «Українська мова і література», «Мова і література (латинська)», «Мова і література (російська)». Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. 188 с.

Вишницька Ю.В., Тверітінова Т.І. Історія зарубіжної літератури межі XIX–XX століть : навч.-метод. посіб. для студентів. Вид. друге, випр. і доповн. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2022. 304 с.

Гурдуз А.І. Історія світової літератури (XIX – початок XX ст.) : навч.-метод. посіб. для студентів закладів вищої освіти. Миколаїв : МНУ ім. В.О. Сухомлинського, 2019. 192 с.

Давиденко Г. Й., Чайка О.М. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX століття : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.]. [2-ге вид.]. Київ : Центр учбової літ., 2009. 400 с.

Затонський Д. В. Про модернізм і модерністів. Київ : Дніпро, 1972. 272 с.

Історія зарубіжної літератури XX ст. : навч. посіб. / В.І. Кузьменко, О.О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін. К. : ВЦ «Академія», 2010. 496 с.

Кушнірова Т.В. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі : навч.-метод. посіб. Полтава, 2018. 112 с.

Література Англії XX століття : навч. посіб. для студ. ф-тів інозем. мов / за ред. К.О. Шахової. Київ : Либідь, 1993. 400 с.

Література Франції : навч. посіб. / [авт.-упоряд. І. Л. Ануфрієва]. Харків: НУА, 2016. 168 с.

Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників XX століття : навчальний посібник для вузів. Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського університету ім. Лесі Українки, 1999. 154 с.

Тверітінова Т. І. Історія зарубіжної літератури XIX століття. Доба реалізму : навч. посіб. для студ. К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 424 с.

Французька література : навч. посіб. для викладачів, студ., учнів серед. спец. і загальноосвіт. навч. закл. / М. І. Гончар, Н. М. Чепурна. Черкаси: Кур'єр, 2005. 102 с.

Шахова К. О. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX–XX ст. Київ : Вища шк., 1975. 199 с.

Допоміжна література

Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману : монографія. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 444 с.

Біла А. Футуризм. К. : Темпора, 2010. 248 с.

- Волощук Є. Відкриті питання модернізму (на матеріалі німецькомовних літератур). *Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання*. 2005. №1 (19). К, 2005. С. 86–117.
- Волощук Є. Постать Р.М.Рільке на тлі літературного ландшафту доби Модерну. *Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання*. 2008. №1 (22). С. 6–35.
- Гаврилів Т. І. Феномен експресіонізму в німецькомовних літературах. *Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання*. 2005. №1 (19). К, 2005. С.151–153.
- Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. друге, перероблене та доповнене. К. : Критика, 2009. 448 с.
- Драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. : матеріали до вивчення / О. В. Кеба. Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2006. 218 с.
- Експресіонізм : Збірник наукових праць / Коллект. автор. Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. 175 с.
- Міщук В. Своєрідність естетизму Оскара Уайльда та його роман «Портрет Доріана Грея». *Відродження*. 1994. № 8. С. 21–27.
- Наливайко Д. Горизонти і міражі французької поезії кінця ХІХ – ХХ століть. // *Всесвіт*. 1999. № 3. С. 96–97.
- Ніколенко О.М. Поезія французького символізму. Харків : Ранок, 2003. 144 с.
- Павличко С.Д. Зарубіжна література : Дослідження та критичні статті. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 559 с.
- Поетика англійського роману кінця ХХ – початку ХХІ ст. : навч.-метод. посіб. / упоряд.: О.В. Кеба, Т. В. Кеба, Р. М. Семелюк. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2015. 116 с.
- Проза Джозефа Конрада: проблематика і поетика екзистенціального світосприйняття / О. В. Кеба, Н.М.Шенкнехт. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. 188 с.
- Сенчук І. Ірландський модернізм кінця ХІХ – першої половини ХХ століть: Вільям Батлер Єйтс і Джеймс Джойс: навчальний посібник. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. 416 с.
- «Серце п'їтьми» Дж. Конрада : матеріали до вивчення : навч.-метод. посіб. / упор. О.В. Кеба, Р.М. Семелюк, Н.М. Шенкнехт. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. 220 с.
- Українка Л. Європейська соціальна драма в кінці ХІХ ст. *Повне академічне зібрання творів* : у 14 т. Луцьк, 2021. Т. 7. С. 225–230.

Словник понять і термінів

Авангардизм (від франц. *avant* – попереду, *garde* – сторожа, передовий загін) складається з таких художніх і літературних течій як абстракціонізм, кубізм, футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм. Це мистецтво є формою заперечення, протесту, бунтарства, стихійної революційності, руйнування банальної офіційної культури. Загальні риси більшості авангардних напрямів: 1) свідомо загострений експериментальний характер; 2) пафос революційної руйнації традиційного мистецтва та цінностей культури; 3) різкий протест проти всього, що видається консервативним, буржуазним, академічним; у візуальних видах мистецтва та літературі – відмова від міметичного принципу, який утвердився протягом XIX ст. і є «прямим» (реалістично-натуралістичним) зображенням наочної дійсності; 4) прагнення до створення принципово нового усюди і, насамперед – у формах художнього вираження. Програмна епатажність, що має на меті активний (до шокуючого, агресивного) вплив на масу; 5) прагнення до стирання меж між традиційними мистецтвами, тенденція до синтезу окремих мистецтв.

З погляду художньо-естетичної значущості творчість більшості представників авангарду має експериментальне, мінливе, локальне значення для свого перехідного часу. Але саме авангард дав і найвидатніші постаті XX ст., які вже увійшли в історію світового мистецтва як класики: Кандинський, Шагал, Малевич, Пікассо, Матісс, Модільяні, Миро, Далі, Іонеско, Беккет, Ле Корбюзьє та інші.

Верлібр (фр. *vers libre* – вільний вірш) – неримований нерівнонаголошений віршорядок (і вірш як жанр), що має версифікаційні джерела у фольклорі (замовляння та інші форми неримованої чи спорадично римованої народної поезії). Верлібр є одночасно й ліричним жанром. У художній літературі верлібр поширений у творчості французьких символістів. Особливого значення верлібру надавав В. Вітмен, а надто – авангардисти XX ст. Це одна з провідних форм сучасної поезії, сприйнята як виокремлена система віршування. Верлібр відмінний від вільного (нерівностопного) *римованого* (переважно – ямбічного) вірша.

Декаданс – загальна назва кризових явищ у мистецтві і культурі кінця XIX – початку XX століть. Період декадансу позначений настроями безнадії, розчарування, занепадом життєвих сил, естетизмом. Термін *декаданс* використовують не тільки як характеристику певного умонастрою «присмеркового часу», а й як позначення групи художніх течій (натуралізм, імпресіонізм, символізм, естетизм, неоромантизм), шкіл й окремих діячів мистецтва (Ш. Бодлер, О. Вайлд, Ж. К. Гюїсманс, П. Верлен, А. Рембо та ін.), що заперечували позитивістські доктрини в мистецтві, жорсткі міметичні настанови в художній практиці, у творчості яких переважали песимістичні умонастрої, панували культ краси як вищої цінності, індивідуалізм та естетизм.

Естетизм – збірна назва літературно-мистецьких течій, представники яких у програмних документах і творах стверджували, що мистецтво у своїх художніх формах автономне від дійсності, має власні принципи та правила, і що тільки воно здатне утверджувати красу. **Естетизм** сформувався у 80–90-

ті рр. XIX ст. в Англії. Його передумови вбачають у діяльності поетичного угруповання «Парнас» (Т. де Банвіль, Т. Готьє, Ш. Леконт де Ліль та ін.), у поезії англійських романтиків та мистецтві художників-«прерафаелітів» (Д. Е. Міллес, Д. Г. Россетті В. Х. Хант та ін.), яке живилося ідеями Дж. Рескіна та В. Пейтера. Естетизм породив культ витонченої краси. Творці естетизму вірили, що реалізм приречений на цілковитий крах, що соціальні проблеми зовсім не стосуються справжнього мистецтва, і висували гасла на кшталт «мистецтво заради мистецтва», «краса заради самої краси». Найвидатнішим представником англійського естетизму був О. Вайлд.

Епопея – роман або цикл романів, що відображають значний період історичного часу або велику історичну подію, висвітлюють життя героїв у його розмаїтті, складному переплетенні доль дійових осіб, їх філософському осмисленні. Широта осягнення життєвого матеріалу зумовлює складність композиції епопеї, багатолінійність її сюжету, різноманітність художніх засобів. Термін виник ще в античній Греції і означав спочатку зібрання народних пісень та сказань про видатну історичну подію чи героя. Епопеями називали «Іліаду» та «Одіссею» Гомера, «Енеїду» Вергілія, «Пісню про Нібелунгів», «Калевалу» тощо. Класичними зразками епопеї є «Людська комедія» О. де Бальзака, що складається з 96 романів і повістей, об'єднаних у 8 циклів, «Ругон-Маккари» Е. Золя, до складу якої увійшли 20 романів.

Імажизм – (англ. *imagism*, від лат. *imago* – «образ», «зображення») – модерністська течія, що виникла в Лондоні (1912) і поширилася в англо-американських літературних колах, проіснувала до 1930 р. Базовим поняттям імажизму був сугестований образ як самодостатня одиниця поезиї. Теоретиком вважають учня А. Бергсона, засновника клубу «Школа імажизму» Т. Е. Г'юма, автора п'яти коротких віршів, у яких сформульовані настанови «точного зображення», відповідного вимогам предметності та чистої образності. Яскравими представниками наряду були Р. Олдінгтон, упорядник антології «Імажисти», Е. Паунд, автор першого літературного маніфесту «Кілька застережень імажиста» (1913), у якому зібрані основні засади стилю (1. Безпосереднє зображення «предмета», як суб'єктивне, так і об'єктивне. 2. Уникнення такого слова, яке б не сприяло зображенню «предмета». 3. Настанова щодо ритма – писати, керуючись нормами музичної фрази, а не нормами метронома).

Імпресіонізм (від фр. *impression* – «враження») – художньо-стильова течія, що виникла на зламі XIX–XX ст. Імпресіоністи вважали своїм основним завданням витончене відтворення особистих вражень і спостережень. Світ у їхніх творах поставав таким, яким він видався авторові в даний момент у його особистих відчуттях. Описи були епізодичними, важливу роль відігравали монологи. Імпресіонізм виник як реакція на салонне мистецтво та натуралізм спершу в живописі (Е. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега та ін.), звідки поширився на інші мистецтва (О. Роден у скульптурі, М. Равель, К. Дебюссі, І. Стравінський у музиці) і літературу (Ж. та Е. Гонкури, П. Верлен, Г. фон Гофмансталь). Виразні прояви імпресіонізму є у творчості Г. де Мопассана, М. Пруста, К. Гамсуна.

Інтелектуальна проза – прозові твори, у яких домінує схильність персонажів, розповідача, ліричного героя до розумового самоаналізу, до абстрактного мислення, а справжніми «персонажами» постають авторські ідеї. Найтиповішими жанрами інтелектуальної прози є притчі, філософські романи. Яскравим зразком такої літератури став роман О. Вайлда «Портрет Доріана Грея», роман Т. Манна «Чарівна гора».

Кубізм – авангардистська течія в образотворчому мистецтві початку ХХ століття, яка передувала абстрактному мистецтву. Його засновники, Ж. Брак і П. Пікассо, захоплювалися роботами П. Сезанна, їх надихнула його спроба створити об'ємну структуру на поверхні полотна. Кубізм мав бути мистецтвом, котре відтворює світ не таким, яким його бачить митець, а таким, яким він його мислить. Шляхом розкладання всіх предметів і форм на прості геометричні фігури – куби (звідси й назва), квадрати, прямокутники, лінії, циліндри, кола тощо – та їх перекомбінування відповідно до задуму митця кубісти сподівалися прийти до створення інтелектуального й аналітичного живопису, здатного розкривати структуру речей та їхню внутрішню сутність, виражати «константи буття», підніматися до рівня вимог сучасності, входити в неї і сприяти її перебудові.

У літературній царині французькі кубісти (Г. Аполлінер, П. Реверді) були щільно пов'язані з малярами-кубістами, які намагалися епатувати, вразити обивателів різкістю фарб і незвичністю змісту. Проголосивши культ форми, письменники-кубісти відсунули зміст на задній план, звели його до форми. Вони спантеличували обивателя не тільки «мовою, якої ще ніхто не чув», а й відходом від милозвучності в бік какофонії, дисонансів, нагромадженням важких для вимови приголосних.

Літературне угруповання (школа) – творче об'єднання письменників, згуртованих близькістю художніх принципів, спадкоємністю літературних традицій. Наприклад, французька поетична група «Парнас» – школа письменників, що сповідували принципи і традиції витонченого мистецтва.

Напрямок літературний, або течія літературна – творча єдність значної групи письменників певного історичного періоду, близьких за світоглядом, життєвим досвідом та художньою манерою. У визначенні літературного напрямку важливу роль відіграють принципи побудови художнього твору й оцінки позитивних героїв. Найпоширенішими літературними напрямками у різні епохи були класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, модернізм та інші.

Натуралізм – (від лат. *naturalis* – «природний») – літературний напрямок і художній метод, який утвердився в Європі і США в 60–80-их рр. ХІХ ст. Філософською основою натуралізму є позитивізм. Натуралізм з'явився у Франції, теоретиком методу був Е. Золя. Літературні попередники натуралізму – письменники «реалістичної школи» 1850-х років – Ж. Шанфлері та Л. Е. Дюранті, які намагалися об'єктивно змалювати дійсність, показати естетичні можливості «низьких» тем. У рідниці натуралізму розвивалася творчість Е. і Ж. Гонкурів, а також письменників «меданської школи», створеної Е. Золя (Ж. К. Гюїсманс, А. Сеар, Л. Еннік, П. Алексіс). Натуралісти, відкинувши соціально-психологічні узагальнення й реалістичну типізацію, звернулися до фактографічного, заземлено деталістичного зображення життя.

Вони намагалися пояснити соціальну нерівність біологічною спадковістю, до якої дотична ідея невідворотного фатуму, визначеної кожному долі; враховували фактори середовища – побутового, професійного, природного.

Неоромантизм – новітні естетичні тенденції, що виникли в літературі європейських країн на рубежі XIX–XX століть як реакція, з одного боку, на «заземленість» і фактографічність натуралізму та реалізму, а з другого – на песимізм і граничний суб'єктивізм ідеалістичних літературних течій (символізм, естетизм). Ці тенденції охопили безліч ідейних і стильових явищ, активно взаємодіючи як із реалістичним, так і з модерністськими напрямками. Неоромантизм знайшов утілення в прозі К. Гамсуна, творах Р. Л. Стівенсона, Дж. Конрада, Р. Кіплінга, А. Конан-Дойла, С. Пшибишевського, Г. д'Аннунціо. В епоху модернізму неоромантизм є виявом пошуку підвищеної експресивності лірики; втілення ідеї творчої активності гармонійно розвиненої особистості. Йому притаманна пантеїстична концепція людини-творця, акцентування індивідуально-вольових чинників, бачення творчості як розкриття духовного потенціалу особистості й гармонізації ідеалу та дійсності. Неоромантизм, що виник на рубежі XIX–XX століть, набув різноманітних відтінків залежно від періоду, мети та прагнень творчого самовираження митців слова.

Олександрійський вірш – римований 12-складник із цезурою посередині, обов'язковим наголосом на 6-му і 12-му складах та чергуванням парних рим. Одна з форм вірша у французькій поезії, відомим прикладом якої є епічна поема «Роман про Олександра Македонського» (XII ст.). Напередодні виникнення у Франції класицизму вірш отримав назву «олександрійського» (франц. «alexandrin»), але використовувався не у великих епічних формах поезії, а в ліричних віршах. Олександрійський вірш став панівним віршем класицистичної трагедії (П. Корнель, Ж. Расін). Його форма була рішуче трансформована французькими символістами (П. Верлен, А. Рембо). Олександрійський вірш у класичному вигляді застосовував М. Зеров (цикл «Олександрійські вірші»).

Підтекст – прихований зміст висловлювання. Підтекст супроводжує словесно виражений зміст тексту, причому водночас частково або повністю змінює його. Приховану інформацію – підтекст – містять окремі слова, фрагменти, цілі художні твори. Особливо характерний підтекст для психологічної новели, психологічної драми, ліричних творів (у драматургії порубіжної епохи підтекст притаманний п'єсам Г. Ібсена, М. Метерлінка).

Поети-«парнасці» – Ш. Леконт де Ліль, Т. Готьє, Ж.-М. де Ередіа, Т. де Банвіль – члени поетичного угруповання «Парнас» (фр. *Parnasse*) у Франції в 50–60-ті рр. XIX ст., що за мету собі ставили творення «чистого мистецтва», яке б оспівувало не буденне життя, а тільки справжню красу: природу, кохання («Мистецтво заради Мистецтва»). Видавали альманах «Сучасний Парнас». Назва угруповання (Парнас – гора в Греції, де, за легендами, жили музи й покровитель мистецтв Аполлон) свідчить про бажання поетів відокремитися від проблем буденності. Епоху прагматизму, яка прийшла на зміну романтичній епосі, вони вважали ворогом мистецтва і стверджували абсолютну свободу художника від потреб натовпу. Будь-яка тенденційність, на їхню думку, суперечить природі мистецтва, тому вони рішуче відвертались від

соціальних проблем. Парнасці культивували відточеність поетичних форм, вишуканість поетичних засобів, збагачили мову, відшліфували ритми і рими.

Позитивізм – філософська доктрина, представники якої (О. Конт, Г. Спенсер), апелюючи до досягнень природничих наук, заперечували можливість проникнення в сутність предметів, пізнання внутрішніх законів і зв'язків між явищами і вбачали завдання філософського дослідження в описі результатів зовнішнього безпосереднього спостереження й систематизації фактів.

Прерафаеліти – група англійських поетів і художників (Д. Е. Міллес, Д. Г. Россетті, В. Хант та ін.), організована 1848 р. в «Прерафаелітське братство»; тяжіла до відродження традицій передрафаелівської доби (Джотто, Ботічеллі), до поезії Данте Аліґ'єрі та англійських романтиків. Для прерафаелітів властивий «аристократизм духу», культ краси, містичні мотиви. У своїх творчих пошуках намагалися поновити щирість, наближення до природи, наївну релігійність Середньовіччя й раннього Відродження, протиставляли холодному академізму «живу віру достеменного мистецтва», використовували багатство кольорів та невичерпну різноманітність природи. Поєднували ретельне змалювання натури з глибокою символікою. Ідейно-естетичні пошуки прерафаелітів позначилися на ранньому модернізмі, зокрема символізмі та естетизмі (В. Пейтер, О. Вайлд).

Психологічний драматичний конфлікт – різновид художнього конфлікту в драматичному творі, при якому зіткнення протилежностей, напруження суперечностей мають внутрішній характер, виявляються не стільки в діях, скільки в переживаннях і почуттях персонажів. Вони можуть відтворювати різні грані духовного життя: наприклад, конфлікти між розумом і почуттям, обов'язком і честю. П'єси Г. Ібсена періоду «нової драми» є зразками психологічних драм.

Реалізм – художній напрям, що домінував у літературі і мистецтві ХІХ ст. Основою художнього образу реалісти вважали вірність його реальній дійсності. Письменник-реаліст віддає перевагу типізованим характерам і обставинам, а не яскраво індивідуалізованим образам, «відтворенню життя у формах самого життя». Реалісти переорієнтовували літературу з минулого на сучасне. Покликання літератури – пізнання дійсності та її ідейна оцінка. Найпопулярніші жанри: роман, повість. Найвидатніші представники реалізму – О. де Бальзак, Стендаль, Ч. Діккенс, Г. Флобер.

Символ (від грец. σύμβολον – «знак», «розпізнавальна прикмета») – у філософському розумінні – предметний чи мовний знак, широке узагальнення сутності речей і явищ як результат пізнавальної діяльності людини. Символ є таким же давнім, як і людська свідомість, оскільки символізація, в основі якої – уподібнення, була основним засобом пізнання світу. Міфологічні образи богів і героїв були символами людей та їхніх стосунків. Давньогрецький філософ Платон вважав, що в космосі вічно живуть ідеї – символи речей матеріального світу. Символізація впливає із самої природи літератури як форми художнього пізнання істини. Ф. Шеллінг стверджував, що поетична творчість є «одвічна символізація». Конкретний образ і його глибинний сенс виступають у структурі символу як два полюси. Переходячи в символ, образ втрачає конкретність, але

зберігає свій глибинний зміст. Ознаки символу – загальнозначущість смислу, невизначеність, багатозначність. У міфолофілософських теоріях (Е. Кассіер, К. Г. Юнг та ін.) наявна тенденція до ототожнення символу і міфу. У літературознавстві символ розглядають як один із тропів, що ґрунтується на умовному означенні якогось явища чи поняття через інше на підставі подібності.

Символізм – найвизначніша серед декадентських течій к. XIX – поч. XX ст. Символ використовували як засіб вираження незбагненої суті життєвих явищ і потаємних або навіть містичних особистих уявлень, творчих прозрінь, ірраціональних осяянь митця; вважали найдосконалішим утіленням ідей. Для символістів поезія, як і музика, була найвищою формою пізнання таїн – пошуком і відкриттям «інобуття». Символ породжував численні асоціації, захоплював багатозначністю, глибинним прихованим змістом, який важко або навіть неможливо було зрозуміти. Символісти надавали великого значення внутрішньому звучанню, мелодиці й ритмові слів, милозвучності та мелодійності мови, емоційному збудженню, яке огортає читача завдяки ритмові вірша, грі розмаїтих асоціацій. Започаткували символізм французькі поети П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо. «Завоювавши» Францію, символізм швидко поширився в усій Європі. У різних її країнах символізм представляли Г. д'Аннунціо (Італія), Р. М. Рільке та Г. фон Гофмансталь (Австрія), С. Георге (Німеччина), О. Вайлд (Англія), Е. Вергарн і М. Метерлінк (Бельгія), Г. Ібсен (Норвегія), С. Пшибишевський (Польща).

Симультанізм (від фр. *simultaine* – «одночасний») – схильність до одночасного зображення в одній площині різнорідних об'єктів, віддалених, не пов'язаних між собою образів, мотивів, переживань і вражень (притаманний поезіям Г. Аполлінера).

Сугестивність (англ. *Suggestive*, буквально означає натяк, навіювання, підказування) – термін англійської естетики, що застосувала це поняття до поетичних творів. Якщо образи і сюжети, епітети та порівняння, мотиви і формули змушують інтенсивно працювати уяву читача, викликають яскраві емоційні переживання, розкривають нове світорозуміння або оновлюють старе, – ці образи є сугестивними. Особливого значення **сугестивність** набуває в межах естетичної системи символізму й позначає здатність образу-символу (завдяки його багатозначності, музикальним можливостям) навіювати, натякати, передавати «невимовне», втілювати «поетичну таємницю», опосередковано вказувати на світ вічних ідей, абсолютної істини і краси.

Стиль – сукупність ознак, що об'єднують творчість низки митців, споріднену тематикою, способом створення художнього світу. Крім того, виділяється індивідуальний стиль, тобто неповторні особливості того чи іншого письменника. Носіями стилю письменника є його образне мислення, тематика і проблематика, найхарактерніші для його творчості, особливості обраного жанру.

Футуризм (від лат. *futurum* – «майбутнє») – авангардистська течія в літературі й мистецтві 10–30-х років XX ст. У 1909 р. італійський поет Ф. Т. Марінетті надрукував «Перший маніфест футуризму». За рік з'явилися футуристичні маніфести італійських художників (У. Боччоні, Л. Руссоло,

Дж. Северіні) і музикантів (Б. Прателла та ін.). З Італії футуризм поширився по всій Європі, отримавши назву **кубізму** у Франції (М. Жакоб, Б. Сандрар), **егофутуризму** і **кубофутуризму** в Росії (І. Северянін, брати Д. та М. Бурлюки, В. Хлебніков, В. Маяковський та ін.), **авангардизму** в Польщі (Ю. Пшибось та ін.). Український футуризм, започаткований М. Семенком, отримав згодом назву **«панфутуризм»**. Футуристи проголошували, що створюють мистецтво майбутнього, суголосьне ритмам нової епохи «хмарочосно-машинно-автомобільної» культури, і закликали відкинути традиції старої культури, яку зневажали. Футуристи співали гімни технічному прогресу, місту, машинам, моторам, пропелерам, «механічній» красі, наголошували на необхідності створення нової людини, гідної технічної доби, людини нового складу душі. Вони відкинули традиції реалістичної літератури, її мову, поетичну техніку. Запроваджуючи власну поетичну мову, нові слова й словосполучення, футуристи доходили до абсурду: часом вигадували слова, позбавлені будь-якого змісту.

Експресіонізм – художня течія, назва якої походить від французького *expression* («вираження»). Передумови експресіонізму постали у творчості західноєвропейських художників (В. Ван Гог, Е. Мунк, П. Сезанн, П. Гоген та ін.). Згодом експресіонізм утвердився в німецькому та австрійському живописі (Е. Л. Кірхнер, Ф. Марк, О. Кокошка, Е. Нольде) і літературі (Й. Бехер, Г. Бенн, В. Газенклевер, Ф. Кафка, Г. Тракль та ін.), а далі й в інших європейських літературах. Визначальні риси експресіонізму: поворот від зовнішньої споглядальності імпресіонізму до заглиблення у внутрішні – духовні й психічні процеси; намагання виразити внутрішню сутність предмета чи явища; оновлення формально-стилістичних засобів (деформація, гротеск), застосування засобів художньої образності та виразності, часом непокінчених між собою (глибокий ліризм і всеохопний пафос, суб'єктивізм і зацікавленість громадянською темою).

Електронне навчальне видання комбінованого використання
Можна використовувати в локальному та мережному режимі

Ващенко Юлія Анатоліївна
Мурадова Ірина Робертівна

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Навчально-методичний посібник
для студентів спеціальностей 035 Філологія, 061 Журналістика

В авторській редакції

Підписано до розміщення 18.06.2024. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 5,87. Обсяг 1,294 Мб. Зам. № 189/24.

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
61022, м. Харків, майдан Свободи, 4.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3367 від 13.01.2009

Видавництво ХНУ імені В. Н. Каразіна