Іван МЕГЕЛА

У світі вічних образів

Статті, лекції, відгуки

Видавець
Вадим Карпенко
Київ - 2006

Іван Мегела. У світі вічних образів. *Статті, лекції, відгуки*.
К.:Видавець Карпенко В.М.,2006.- .392 с.

Видання містить низку наукових статтей з європейських літератур, тексти лекцій з університетського курсу "Зарубіжна література. Античність. Середні віки. Відродження. Класицизм. Бароко. Просвітництво", відгуки офіційного опонента на дисертації. Воно відзначається новаторським підходом у висвітленні вершинних літературних явищ, художніх творів різних періодів, знайомить з новими іменами, здобутками самобутніх письменників Давньої Греції, Угорщини, Австрії, Німеччини, Італії, Іспанії, Франції, Англії. У книзі вміщено низку матеріалів, присвячених рецепції української літератури.

Видання розраховане на широкий читацький загал, буде корисним для студентів гуманітарних факультетів, філологів, журналістів, істориків, а також всіх, хто цікавиться історією світової літератури, художньою спадщиною.

Рекомендовано до друку
вченою радою Інституту журналістики
27 квітня 2006 року, протокол №11

Рецензенти:
Шумарова Н.П., доктор філологічних наук, професор
Остапенко Н.Ф., кандидат філологічних наук, доцент
Лучканин С.М., кандидат філологічних наук, доцент

Випуск у світ:
Дмитро Павленко

© Текст: Мегела Іван Петрович, 2006р.
© Макет та художнє оформлення:
Карпенко Вадим Миколайович, 2006р.

ISBN 966-8387-22-8

ПЕРЕДНЄ СЛОВО АВТОРА

Появі кожної книги передує, зазвичай, ціла історія, яка тісно пов'язана з самою долею її автора. Дуже по – різному складаються долі літераторів, надто, коли їм доводиться поєднувати науково-дослідницьку, популяризаторську і педагогічну діяльність. Оглядаючись на пройдене минуле, я з приємністю для себе відзначаю широкоапспектність, різно-плановість свого творчого пошуку і пропоную дещицю зі свого доробку.

Отримавши університетський диплом за фазом німецька мова та література, я впродовж двадцяти двох років спеціалізувався в галузі унгаристики, слов'янсько-українських літературних взаємин, маючи честь навчатися спочатку в аспірантурі, а згодом працювати в науково-дослідному Інституті літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. Широтою своїх творчих зацікавлень, особливо, що стосується зв'язкових тем, я багато в чому завдячую своєму вчителеві, академіку НАН України Г.Д.Вервесу, таким відомим славістам як В.П.Ведіна, І.Ю.Журавська, В.І.Шевчук, Ю.Л.Булаховська. Унгаристиці ж я віддав кращі роки свого життя, завдяки моїм публікаціям українському читачеві відкрився цілий материк маловідомої, але дуже своєрідної літератури сусіднього народу.

Однак така вже в мене неспокійна вдача, що не дозволяє мені обмежуватися рамками однієї, хай навіть і дуже цікавої літератури. Мені завжди хотілося задіяти весь свій потенціал, спробувати сили в дослідженні різних літератур, тем, проблематики, хоча можливостей для опублікування таких досліджень у минулому, на жаль, було мало. В Інституті літератури я багато засвоїв з художньої спадщини літератур слов'янських народів, літератур країн Західної Європи і США, захопився перекладознавством, став активним перекладачем художніх творів з різних мов.

Затим була праця в Інституті театрального мистецтва ім.І.Карпенка-Карого. В коло моїх творчих зацікавлень увійшла українська і світова драматургія. В цей період я чітко усвідомив наскільки тісним є зв'язок між драматургією, театром і романістикою, іншими прозовими жанрами, поетичною творчістю. Ще тут я захопився творчістю відомого австрійського драматурга, прозаїка, есеїста Артура Шніцлера. Але я навіть сподіватися не міг на те, що зможу колись побувати на батьківщині цього автора, побачити театральні вистави за його творами.

Подальша праця у Віденському університеті значним чином вплинула на мої уподобання, відкрила мені нові горизонти бачення розвитку світової естетичної думки, художньої практики, дала в руки новий інструментарій, підказала нові підходи до вивчення складних літературних явищ. Австрійська література захопила мене своїм тонким психологізмом, стилістичною вишуканістю, надзвичайною грою нюансів, тонких переживань. Австрія стала близькою мені за своєю ментальністю, високим рівнем духовності. Недаремно Відень немов магніт притягував до себе діячів культури з різних країн – складових частин колишньої Австро-Угорської імперії. Привабливість цього духовного центру залишається високою і понині. Ця країна стала близькою моєму серцю ще й тому, що в її культурі є чимало пам'ятних місць, пов'язаних з діяльністю українських літераторів, вчених, політиків, громадських діячів.

Маючи в своєму активі теоретичні розробки, монографії, наукові розвідки різнопланового і різновекторного характеру, я приступив до викладання зарубіжної літератури в Інституті журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. На прохання М.К.Наєнка, тодішнього декана філфаку, я взявся вести також курс античної літератури в Інституті філології. Тут був розроблений курс лекцій з грецької літератури для студентів відділення „класична філологія", тут було створено антологію „Давньогрецька класична лірика", написано статті до навчального посібника „Антична література".

Як вченому-філологу мені випала честь працювати у кількох спеціалізованих радах із захисту кандидатських та докторських дисертацій. На моїх очах виростає нове покоління літературознавців. І я можу з приємністю констатувати, що в підготовці молодих наукових кадрів є і моя скромна частка. Звідси ще одна моя іпостась – жанр відгуку на дисертацію як офіційного опонента. Я вважаю, що освята наукового пошуку молодого вченого повинна бути помітною подією в науковому житті суспільства. Саме тому мої відгуки є такими неординарними хоча, можливо, і надто скрупульозними.

І от коли виникла ідея створення книги, яка пропонується вашій увазі, то одразу постало питання її структури. Визначившись з назвою, я зрозумів однак, що попри тематичне, жанрове розмаїття, попри різноплановість і різнохарактерність матеріалів, які пропонується включити до неї, тут все повинно мати своє місце і всі матеріали мають бути взаємозв'язані. Але в який спосіб можна цього досягти?

І структура вималювалася сама по собі. До першого розділу ввійшли наукові статті, написані в дохідливій формі, не переобтяжені науковим апаратом, який для зручності винесено в кінець книги. Статті розташовані за хронологією і, так би мовити, за внутрішніми уподобаннями автора. Мені хотілося якнайповніше реалізувати принцип розмаїття; тому тут є різні матеріали, починаючи від античності і, закінчуючи, літературою XX ст.

Другий розділ – це окремі лекції з мого університетського курсу. Вони також присвячені різним періодам, хоча переважають виклади з класичних періодів, включно з Просвітництвом. На моє переконання при викладанні літератури важливо не тільки володіти конкретним матеріалом, але й вміти його подавати, щоб викликати зацікавлення віддаленими в часі, і як хтось часом вважає, малоцікавими творами. Мені хотілося зберегти у цих текстах емоційну тональність, налаштувати аудиторію на діалог, спонукати її до роздумів.

Окремий розділ складають мої відгуки на дисертації як офіційного опонента. Тут подані лише окремі з них, але такі, які на моє переконання є до певної міри знаковими. Адже автори цих дисертацій вже стали знаними літературознавцями, провідними фахівцями з різних літератур, актуальної літературознавчої проблематики. А ще молодші, я в цьому переконаний, стануть такими ж майстрами.

Я не включив до цього видання публікації іноземними мовами, зробивши вийняток хіба що для російськомовних матеріалів, сподіваючись однак на те, що це не спричинить дискомфорту україномовним читачам.

Мені дуже хочеться, щоб ці мої духовні поривання знайшли відгомін у серцях читачів, допомогли їм краще пізнати чудові звершення письменників класичних періодів, по-новому вчитатися в них, і відкрити для себе нові імена, нові твори. Якщо мені бодай трошки вдалося налаштувати вас на діалогічність, то я вважатиму свою працю немарною.

Іван Мегела

І. СТАТТІ та ДОСЛІДЖЕННЯ

ДО ПРОБЛЕМИ ДУХОВНОГО РАБСТВА І СВОБОДИ ОСОБИСТОСТІ (ОБРАЗ САМСОНА У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ)

Література і мистецтво розвиваються за своїми глибоко специфічними принципами і неодмінно несуть на собі відбиток індивідуальності митця, його таланту.Однією із загальних ознак художнього поступу є ускладнення форм зображення людини, поглиблення її внутрішнього світу, збагачення зв'язків з оточуючим світом.Процес розвитку мистецтва – це складний взаємозв'язок традицій і новаторства, зміни естетичних смаків, світосприймання.

У цьому плані чи не найголовнішим фактором є етична позиція митця. І тут варто наголосити на тому, що етика – це пізнання, але таке пізнання, яке має морально визвольне значення. Вона хоча й пов'язана з сотеріологією, вченням про порятунок, все ж залишається, насамперед, вченням про творчі цінності і творчу енергію людини. Тобто, вона повинна бути не тільки теоретичною, але й практичною, не лише закликати до морального перетворення життя, до засвоєння цінностей, але й до переоцінки цих цінностей.Етика повинна розкривати чисте сумління, яке не замутнене соціальною буденністю, вона повинна бути критикою чистого сумління.[1]

Процес творення нових цінностей важко уявити собі без засвоєння "світових" образів, відомих нам, зокрема, з християнської міфології. Їх використання поглиблює художнє освоєння світу, надає творам мистецтва більшої об'ємності, філософічності, естетичної наснаженості. Звернення до таких образів продиктоване насамперед прагненням письменників розв'язати животрепетні суспільно – політичні, моральні, естетичні проблеми, що хвилюють передову громадськість, дозволяють показати перспективи історичного розвитку, торкнутися "вічних" загальнолюдських тем, у художніх образах розкрити свою філософію світу.

Одним з невичерпних джерел нових трактувань, переосмислень є вічна книга Буття – Біблія. Іван Франко, наприклад, вважав Біблію збіркою міфів, легендарних і психологічних мотивів, які у Святому Письмі пророблені таким чи іншим чином, зате сьогодні вони можуть бути оброблені зовсім інакше, відповідно до поглядів митця на світ, на людську природу. Він вважав, що внаслідок цього перед індивідуальністю поета відкривається широке поле. [2]

Поетичне переосмислення біблійних образів – це не просто співвіднесеність ідей глибокої давнини з ідеями свого часу, але й художній пошук, розвиток форм їх вираження. Спробуємо проілюструвати ці тези на прикладі інтерпретації образу Самсона.

Найпершою в цьому ряду стоїть драматична поема Джона Мільтона "Самсон – борець" (1671 р.), яку автор назвав трагедією, спираючись на досвід Есхіла, Софокла, Евріпіда. Мільтон прагнув відродити велич такої драматургії, яка покликана виховувати і просвітлювати народ, не розважати, а вражати читача. Для постановки на сцені його твір не призначався. Його поема витримана у рамках класицистичної поетики, у ній присутній хор, якому належить роль коментатора подій.

У центрі твору – образ полоненого Самсона, осліпленого, пригніченого рабством, колишнього назорея, обранця божого, який за свої гріхи позбавлений чудодійної сили. У тому, що з ним відбувається, осліплений раб звинувачує тільки себе. Письменник акцентує увагу на відновленні попередньої сутності обранця. Самсон дає згоду з'явитися у храмі Драгона, де на нього вже чекають філістимляни, щоб ще раз познущатися з приниженого суперника. Проте у згоді Самсона вже відчувається народження якогось таємного рішення. Страждаючи від самотності, почуваючи себе "немов у в'язниці власної душі", герой внутрішньо прозріває, усвідомлюючи своє покликання. І цим пояснюється його відчайдушний вчинок, коли він звалює колону капища, щоб загинути разом зі своїми кривдниками.

Раб і блазень помстився своїм ворогам. Таке трактування Мільтона возвеличує Самсона, який своїм жертовним вчинком прагне повернути своїм одновірцям упевненість в перемозі.Тобто, на смерть він іде з іменем Бога і заради свого народу. Інакше кажучи, обов'язок патріота і віруючої людини тут злиті в одному палкому прагненні помсти іновірцям і всім своїм ворогам.

Мільтон перший загострив увагу на психологічних проблемах Самсона, який сповнений усвідомлення своєї трагічної провини, адже він був покликаний визволити свій народ, проте не виконав свого завдання і став жалюгідним рабом. В образі Самсона, який розриває пута і своєю смертю спокутує свою провину, Мільтон передав власне відчуття назрівання суспільно-політичної і моральної кризи в Англії, піднесення нової хвилі народного невдоволення.

Увівши у поему поряд з білим віршем оди, написані різностопним віршем з спорадичним римуванням, англійський письменник досяг звукового багатства і ритмічної чіткості, увиразнивши хід психологічної драми.

Хоча “Самсон -борець” і був наближений до сюжетної лінії першоджерела, політична спрямованість твору Мільтона чітко відчутна::за біблейською Газою, образами Даліли, Гарафа, філістимлянських жерців проглядалися конкретні політичні сили.Тобто, протиставлення їм могутньої постаті Самсона було підпорядковане вирішенню тогочасних проблем англійського суспільства.

Згодом цей старозавітний образ приверне увагу Альфреда де Віньї у його філософській поемі “Гнів Самсона” та П.Костича у його романтичній поемі “Самсон і Даліла”.

Образ Самсона знайшов відтворення й у творах українських письменників: у поемі-легенді К.Устияновича “Самсон”, у ліричній алегорії М.Чернявського “Самсон скутий”.

Як відомо, кінець XIX ст. був позначений могутніми процесами соціально-політичного плану, визвольних устремлінь народів Центральної і Південно-Східної Європи, гострого протистояння ідей та естетик Внаслідок цього відбувалися значні зміни у самому характері мислення людини, спостерігався розпад старих і поява нових форм художнього вираження.

У такій ситуації невпевненості, нестабільності особливої ваги набувало звернення до світових образів, які закріплені у пам’яті поколінь і які концентрують певні ідеї, принципи поведінки, етику, що дозволяло проектувати їх досвід на розкриття злободенних тем. Суть такої рецептивної моделі, названої неоміфологічною, Ірина Бетко вбачає в тому, що “розробляючи біблійні сюжети, мотиви, письменники прагнули вже у новому, інтелектуальному контексті до злиття реального з фантастичним у цілості міфу, де суб’єктивні й об’єктивні начала логічно не розмежовувалися”.[3]

Таке звернення до світових образів означало насамперед опозицію доктрині натуралізму з його пласким побутово-фактографічним баченням реальної дійсності.

У цьому колі питань почесне місце займає творчість Лесі Українки, насамперед, завдяки новаторському підходу до розкриття біблійної тематики, високохудожнього синтезу ідейного змісту і форми. Вона прагнула до того, ”щоб театр у нас, як в інших народів розширював наш розумовий виднокруг, освітлював ті питання, що турбують душу інтелігента наших часів”.[4]

Випереджаючи свій час, Леся Українка доводила необхідність народження у XX ст. нового типу художнього мислення, спираючись на концепцію особистості у її суспільних зв’язках, на взаємодію героя і маси. Вона створює незнані досі в національній драмі образи, започатковує нові жанрові форми з незвичним фабульним наповненням.

Біблійна тематика, завдяки продуманій сконцентрованості проблем, зосередженості не на соціально – побутовому, а на філософсько-ідеологічному зрізі, дозволяє поглянути на складні процеси політики, етики, митця і суспільства, заперечення духовного рабства й утвердження концепції суспільно активної особистості, у їх історичній перспективі.

Узагальнення, філософське заглиблення у матеріал породжувало нову поетику драми, що позначена новим типом конфлікту, стереоскопічністю, багатошаровістю, глибиною авторського підтексту, акцентуванням внутрішньої дії. Об'єктом зображення стають думки, рух свідомості, боротьба ідей. І тут особливо важливо відзначити, що мова йде не так про створення оригінальних типів і характерів, скільки про "олюднення", персоніфікацію ідей, які виступають суб'єктом етичного вибору і, таким чином, передбачають вихід на етичні першооснови людського буття.

Це був новий крок у розвитку художньої свідомості українського народу, новий етап у входженні його культури у світовий контекст. Найважливішим було не відтворення реальних подій минулого як таких, а ідеологічне співвіднесення з проблемами нової дійсності, з актуальними питаннями соціального і національного визволення народу. Як правило, Леся Українка показує не початок подій, а їх завершення.

У драматичній поемі "Самсон" (1888р.) Леся Українка не сковує себе рамками першоджерела "Книги суддів ". Вона оминає епізоди, пов'язані з першим одруженням Самсона, з його подвигами (зустріч з левом, помста філістимлянам), оминає розповідь про одруження з гетерою Далілою та й мотивація зради Даліли теж відрізняється від того, що сказано у Біблії.

Поетеса використовує тільки основну сюжетну лінію біблійної легенди, концентруючи увагу на образі Самсона – героя з чудодійною силою, готового на будь-який подвиг за волю свого народу, подаючи її в ключі фольклорного сказання. Такий підхід цілком правомірний, адже десь в середині XII ст. до н.е. єврейський народ перейшов з східного берега Йордана на західний і після тривалої боротьби з ханаанськими племенами оволодів Палестиною Саме в цей період створювався героїчний епос, легенди, сказання, в центрі яких перебували здебільшого народні герої – судді.

Тільки пізніше у III ст до н.е., в часи так званої девтеронічної переробки біблійного тексту, у ці сказання була вкладена релігійна ідея.Так, судді стали не просто народними героями, а посланцями Бога, які, виконуючи його волю, допомагають народові у його боротьбі за землю обітовану.

Леся Українка подає Самсона як цілісний образ визволителя народу від поневолення. Потрапивши до рук філістимлян, усвідомлюючи своє безсилля, він продовжує фанатично вірити у свій народ, у можливість його визволення. Ця думка не покидає його навіть тоді, коли він наважується на відчайдушний крок – зруйнування колон храму і на те, щоб загинути під його руїнами разом зі своїми ворогами. Під пером поетеси образ Самсона набуває символічного звучання, він сприймається як образ уярмленого народу, який рве кайдани, потрясає основи ворожої будови. Цей образ, як і образ Прометея, стає наскрізним у творчості Лесі Українки. Ще раз до нього поетеса звернеться у казці "Про Велета" (1913р.).

Леся Українка зверталася до Біблії не лише як до джерела поетичного натхнення: вона шукала і знаходила у цій великій книзі образи, які могли б звучати як сучасні, які б викликали аналогії з українською дійсністю. Як справедливо зазначає А.А.Гозенпуд, – "у мистецтві вона любила і цінила трагедійність, що давала змогу повно і глибоко розкрити людські образи. Вона ненавиділи ідилію, не вірила в неї, вважаючи, що основа дійсності – це напружена боротьба ідей, світоглядів, характерів.

Не епічний елемент, а саме драматичний, трагічний, що на нього така багата Біблія, привертав до себе увагу письменниці".[5]

Що ж до поеми "Самсон", то тут порушені важливі громадянські, морально-етичні питання: патріотизму, захисту батьківщини, довіри, зради, нескореності. На окрему увагу заслуговує трактування образу Даліли, про яку Іван Франко писав: "Даліла не менша, а навіть більша патріотка від Самсона. Оригінал нічого про се не знає" [6]

На рубежі XIX – XX століть у літературі виникла складна ситуація. Настрої безнадії, культивування індивідуалізму, атмосфера "сутінків богів" внесли значні зміни у розробку біблійної теми. У цьому плані показовим є творчість німецького письменника Франка Ведекінда, який запозичуючи у Фрідріха Ніцше естетський, романтичний індивідуалізм, возвеличував стихійні афекти, оспівував право надлюдини заперечувати будь – які моральні принципи.

Так з'являється у його драмах людина особливої породи, яка погордує, через надану їй автором винятковість, моральними законами суспільства (драми "Гідалла", "Маркіз Кейт"). Його герої завжди одержимі якоюсь ідеєю. Вони поставлені за межі суспільних зв'язків, події майже завжди відбуваються серед богеми, яка, на думку письменника, була на той час єдиним не буржуазним середовищем.

Перша світова війна оголила для інтелігенції моральне падіння людства.Світ розколовся в уяві письменника на дві несумісні і все ж співіснуючі частини – людина і хаос, що її оточує. Зрозуміти цей хаос, збагнути внутрішній зв'язок явищ здавалось немислимим завданням.

У цих умовах особливо складним завданням стали пошуки спільних рис часу у їх безкінечних, багатоманітних, конкретних змінах.Найчастіше письменники прагнуть передати своє уявлення про час через абстрактні образи. У концепції дійсності переважає думка про значення цілісного почуття, про співвіднесеність його з долею світу і людства.

Відходом від сучасності у світ біблейської й античної міфології відзначаються драми вже названого раніше Франка Ведекінда. "Самсон" (1916р.) та "Геракл"(1917). Герой драми Ведекінда "Самсон"(1916р.) втомився від марної боротьби з жорстоким світом. Він проходить життям як самотній страждалець, віроломно обманутий у почуттях дружби й кохання. Ведекінд звертається до класичної простоти античної драми, послаблюючи внутрішню напругу дії, наголошуючи на ліричному монолозі героя.

Аналітичній драмі Гауптмана та Ібсена він протиставляє синтетичну драму, побудовану у вигляді сцен і картин, на зразок кінофільму. Психологічні діалоги вироджуються, персонажі не промовляють ні до кого конкретно, а виголошують насичені монологи. Характер стає нереальним, втіленням абстрактної ідеї внутрішньої свободи, що згодом буде визначальною ознакою експресіоністичної драми.

Багатошаровість образу Самсона знайшла яскраве втілення у творчості видатного угорського письменника ХХ ст. Ласло Немета. Він був ідеологом руху так званих "народних письменників". У своїх романах, драмах, есеях він проповідував реформаторські ідеї особливого "третього" шляху розвитку для Угорщини. Величезний успіх мала його книга "У меншості" (1939р.), де він сягнув у глибини угорської історії, у надра її духовності, щоб віднайти там забуті етичні цінності письменства, керуючись гаслом: "нам ніхто не допоможе окрім нас самих".

Перегукуючись з культурологічними теоріями Шпенглера, Ортеги-і-Гассета. Немет ділив угорську літературу на "глибинний" і "поверхневий" пласти, відповідно до позицій її творців. "Глибокі" угорці – це письменники з трагічною долею.Саме вони розглядаються як справжні творці національної літератури "Поверхові" або "рідкі" – це ті письменники, які постійно пристосовувалися до обставин, але їх твори не розкривають основ національного характеру.

Під впливом песимістичних ідей Шпенглера про загибель Європи, глибоко переживаючи трагедію другої світової війни, Немет переймався тривогою з приводу “асиміляції” угорського духу, що угорський народ не матиме вирішального слова у творенні своєї подальшої історії.

У драматичній політичній ситуації народився не тільки його аналіз “глибинного” угорства, але й закладалися засади світобачення, яке базувалося на висновку, що майбутнє країни може будуватися тільки на єдності різних соціальних верст, на здоровій етичній основі.

Драма Немета “Самсон” (1945р.) відбиває настрої автора, який прагнув подати розрахунок з утопічною ідеєю “якісної революції”, ”третього” шляху розвитку угорського суспільства. Тут розкрилися його погляди на драматизм людського існування, на розуміння драми душі сучасної людини як конфлікту свідомого і підсвідомого.

“З чистої белетристики вивітрилася її літературність і залишилася “чисте мислення” [7], – писав Немет. Письменник доходить висновку, що література стає “лабораторією вибраних ідей”, а в центрі уваги опиняються не характери, а світогляд, етика.

Немет шукає наближення до загальнолюдської сфери через міфологію. Його інтерес до міфу пояснюється бажанням зобразити щось незмінне, вічне у природі людини. У міфі він прагне узагальнити свій життєвий досвід, роздуми над зв’язками людини з дійсністю. Він розглядає своїх героїв зсередини, але “бачить їх не як психічні індивіди, а цілий мікрокосм, у частках якого проявляється весь невидимий світопорядок” [8]

Він усвідомлював, що такий феномен, як душа, найвиразніше можна передати метафорично. Внутрішні закони людського єства розкриваються шляхом аналогії з давніми зразками певного біологічного типу людини.Звідси й конкретна образна система, у якій тісно переплетені метафора, символ, міфологічні елементи. Це дає можливість вийти на “універсальний, вічний, споконвічний тип людської поведінки, користуючись аналогами різних світів, метонімією, метафорами” [9]. У нього переважає вже не дискурсивне, а образне мислення, яке надає зображуваним картинам символічного звучання.

Особа людини, її свобода і несвобода – соціальна, моральна, емоційна – це питання питань, головний стрижень пошуків Немета.

Письменник вдається не тільки до недоведених бажань, думок людини, але й тих почуттів, які проявляються без слів, нерідко всупереч власним бажанням зображуваної особи.

У внутрішній міфології Немета Самсон посідає особливе місце. Він і не герой, не святий, не страховисько. Самсон – людина з роздвоєною душею. Одне з його прагнень – все перетерпіти заради свободи народу, його благодаті. З другого боку, в ньому нуртує обурення, жадоба помсти, що спонукає рвати кайдани. Дві душі – дві драматичні іпостасі. Немет недаремно ввів у свою п'єсу образ Еффая, щоб врівноважити два полюси: ідею визволення і сліпого бажання помсти. Новаторська знахідка зіткнення різних позицій в одній постаті, внутрішня боротьба дозволили наглядно розкрити проблему невідповідності високих ідеалів і сумної дійсності.

Самсон – на думку Немета – людина песимістична, він вважає, що навколишній світ ворожий по відношенню до нього. Тому поряд з мотивом відпущеного волосся, відчуженості світу з'являється третій мотив – самотність великої людини, яка завжди натикається на непорозуміння.

У Біблії згадані моменти не виділені. Немає там згадки про можливість порятунку народу. Письменник ввів постать Еффая, щоб підкреслити мотив історичної місії, зв'язок з громадою, щоб розширити коло дискусійних питань. Що буде з нами завтра? Що таке людина, яка роль віри у її житті і до чого приводить її втрата

Останні заключні слова: "Отаке вчинили з тобою люди, Самсоне", на противагу кінцівці біблійної легенди, не сприймаються як катарсис, оскільки центральна проблема життя Самсона не збігається з центральною проблемою "натовпу".

З одного боку, маємо висновок про неможливість вирішення соціальних проблем на підставі утопічних програм, з другого боку, людина не може ні жити без віри, ні творити. Як зазначає сам письменник, "віра потрібна людині для того, щоб витримувати тягар життя".

Самсон у драмі Немета не є ані ключовим образом, людиною ідеї, ані функціональним вираженням вибраності, ані містичною постаттю, вчинки якої продиктовані Духом Господнім. Таку роль виконує скоріше напівєврей Еффай, що дуже символічно, якщо спроектувати цю проблему на процес консолідації суспільства.

Досвід світового письменства – важливий фактор творчого переосмислення біблійних образів, мотивів у формуванні національної свідомості народу на основі християнської етики, традицій національної духовної культури. Він підводить до висновку, що християнська мораль – це мораль сили, енергетична етика. Водночас він розкриває перед нами весь трагізм і парадоксальність морального життя і виводить на ширшу проблему – сумління і свободи. Оскільки свобода – це творча енергія, можливість творення нового, то й індивідуальність повинна стати вищою моральною цінністю, гідною високого покликання – творця.

ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІФУ ПРО ЦАРЯ ЕДІПА В АНТИЧНІЙ ТРАГЕДІЇ ТА СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ПРОЗІ

Однією з найбільш дискусійних проблем літературознавства є взаємозв'язок міфу з літературою. Завдяки упорядкованості міфологічної свідомості, фабульності і певній "картині світу", викладеній у ньому, міф пов'язується з уявленнями людини про Всесвіт і людське суспільство, про закони життя, розвитку й історії, про "космічний" і "соціальний" порядок (Б.Малиновський., Е.Кассієр, М.Елладе). Звернення до міфу сприймається як прагнення виявити ті сили й засади, що сприяють гармонійному злиттю особи з середовищем й усім буттям. Антична міфологія розцінюється як своєрідна граматика (тезаріус) тем і сюжетів і як засіб вираження духовної сили людини. Побутує думка, що вся література немовби сконструйована за зразком міфології, а різноманітність епічних фабул можна звести до одного архетипу, до мономіфу про пошуки героя (Ю.Сембел, Ч.Бодуен, Н.Фрай). При вивченні міфології у її зв'язку з літературою важливо пам'ятати про багатозначність і полісемантичність поняття „міфу": у Давній Греції міф трактувався і як „правдиве слово" і як „вигадана оповідь".

Вибираючи міфологічну основу для трагедій, грецькі драматурги не по-рабськи наслідували якусь одну версію відомого глядачам міфу, а вільно її переробляли, залежно від того, якими думками вони прагнули наповнити свої твори.[10, 433] Переробляти відомі сказання допомагало те, що міфологічні оповіді існували у кількох, часом відмінних варіантах і якихось застиглих „канонічних" версій міфу не існувало. Зберігаючи основну канву міфу, поет міг виводити на ній свій складний візерунок. Згодом античний міф почав зазнавати певної інтерпретації, міф став сприйматися як складна семантична структура, яку необхідно розкодувати. Завдяки семантичній трансформації античних міфів, кожен античний герой, кожна сюжетна ситуація стала отримувати нове змістове навантаження.і втілювати певні етичні сили.[11]

Антична літературна спадщина не раз піддавалася перегляду, що вело до радикальних змін у її оцінці. Унікальним явищем у цьому відношенні є трагедія Софокла „Цар Едіп”, як найбільш вдала поетична реалізація сутнісного змісту цілої епохи. Смислову основу, матрицю, фабулу міфу про Едіпа Софокл назвав „парадигмою” певного закону і сформулював його у четвертому стасимі, де хор співає, що будь-яка удача – це тільки видимість, яка випромінює фальшивий блиск, що й для неї неминуче настає час „заходу”, як і для сонця, що сідає за горизонт. С.С.Аверинцев тлумачить сентенцію хору як „долю будь-якої людини, чи точніше, будь-якого мужа, оскільки тільки для чоловіків у світі Софокла існують такі речі, як слава, блиск, влада:”парадигма” цієї загальної чоловічої долі є долею Едіпа”.[12, 91] Інші дослідники виходять із естетичної природи грецької трагедії. Так, В.Ярхо виділяє майстерне володіння Софоклом таємницею трагедійної гармонії; на думку вченого, для поета найголовніше поведінка героїчної особи у надзвичайній ситуації. “Звичайна людина, “якою вона є”, напевне, прислухалася б до добрих порад і зберегла б собі життя – трагічний герой Софокла, зразок того, “якою повинна бути людина”, йде до кінця, до останньої межі – і тоді перед ним розступається провалля”.[13, 206]

Традиційні методи інтерпретації тексту вже вичерпали свої можливості і потрібні нові підходи, які базуються на сучасних дослідженнях логіки міфу, античної естетики, філософії, психології. Виявити нові аспекти покликане зіставлення творів на дану тематику різних хронологічних періодів.

Тема інтерпретації міфу про Едіпа у літературі дуже об’ємна, ми обмежимося аналізом трагедій античного періоду (Софокла й Сенеки) та повісті середньовічного автора Гартмана фон Ауе, виділяючи такі аспекти, як співвіднесеність формальної логіки і логіки міфу, суголосся інтерпретацій міфу про Едіпа з провідними ідеями доби, побудову різних моделей пізнання світу

Розробляючи одні й ті ж сюжети, античні трагіки вдавалися до внутрішнього варіювання ними, виконуючи при цьому складну й тонку роботу. Кожен із них мав своя оцінку цих сюжетів, своє розуміння, свій відбір тих чи інших рис. Відштовхуючись від етико-культових положень, трагіки перетворювали їх на ідеї, надаючи їм характеру високої проблематики. Вони змінили саму сутність зорового показу, який набув функції поетичного зовнішнього образу. Слід мати

на увазі, що художня нормативність грецької трагедії полягає у її інакомовності, тобто в розриві між названим і неназваним, між експонованим на сцені й тим, що відбувається за лаштунками. Хоча діапазон можливого у неї обмежений, оскільки в ній домінує фатальна сила передбачення., все ж попри обмеженість змісту ідей, вона сягає висот завдяки художньому методу. [14, 615]

У міфі про Едіпа домінує фатум, а сам Едіп, як особа, у всій складності її внутрішньої сутності не аналізується. У трагедії Софокла фатальна доля виявляється тільки канвою, на якій поет створює складний і глибокий образ загальнолюдського значення. Трагічною провиною Едіпа стає не "фатальний" злочин (вбивство батька, інцест), а самовпевненість героя. Із розвитком дії трагедії Едіп дедалі більше усвідомлює безглуздість своєї самовпевненості, проте він знаходить у собі сили, щоб спокутувати свою провину і гідно завершити життєвий шлях.

На думку Арістотеля, висхідним положенням трагедії Софокла є те, що вона через співчуття і страх веде до очищення почуттів, тобто до катарсису. Осмислення сутності того, що відбувається з Едіпом, очищає почуття від первісної неусвідомленої патологічної форми і розкриває людині глибоке коріння явищ дійсності, змушує її серйозно замислитися над законами суспільного життя.

Едіп приречений долею ще до своєї появи на світ. Зневажник – це він сам, який прокляв себе, не знаючи про це. І все оте незнане існує десь поза сценою, його необхідно "розкрити". За допомогою стихоміфій починається поступове проникнення у таємничий зміст подій, які рухають вчинками людей. Виникає боротьба двох сил, суб'єктивної (обурення Едіпа, який вважає себе невинним, і підтримка Іокасти) та об'єктивної (мудрість Тіресія, який сповіщає волю божу, покірність Креонта). Тобто в основі трагедії – агон суб'єктивного з об'єктивним, на ньому побудована композиція твору Софокла.

У трагедії виділяються шість епізодів, які відділені один від одного піснями хору громадян Фів, що служать своєрідним коментарем до подій на сцені. Шість епізодів – це шість кроків Едіпа, який прагне прояснити своє минуле, наближаючись поступово до усвідомлення жахливої правди. Цифра шість, символізуючи амбівалентність і рівновагу, складається з двох трикутників (вогню і води), що є людська душа. Давні греки сприймали цифру шість як символ гермафродіта [15, 578]. Вона

відповідає також шести напрямам світу (по два на кожен вимір) і припиненню руху (Бог створив Всесвіт за шість днів). Тому це число асоціюється, зазвичай, з випробовуванням та зусиллями.

Важливо пам'ятати, коли йдеться про загадку Сфінкса, що інакомовлення робить героя особою, яка хоч і відгадала загадку, але не спроможна розгадати свою долю. Вся трагедія відбувається під знаком того, що слова, події, вчинки передають один зміст, а виражають інший. Конфлікт полягає не у зіткненні неправдивого з неправдивим, а сліпого із зрячим, ймовірного з дійсним, незнаючого з мудрим. Це швидше колізія помилки й істини, в основі якої лежить сліпота і зрячість. Звичайно, ці поняття не зорового, а етичного характеру. Трагедія виводить з цього конфлікту ідею релігійно-етичного "прозріння": прозріває не тільки герой, який відтворює страждання "сліпого", а й сам "глядач". Відомо, що давні греки сприймали поезію гедоністично. На цьому побудовані сучасні концепції „емотивного гедонізму", сутність яких полягає в тому, що грецька трагедія повинна була приносити глядачеві естетичну насолоду, викликаючи у нього емоційну реакцію. [16, 162]

Базуючись на міфі, трагедія Софокла увібрала й динамічність структури міфу, як структури метаморфози образів у їх русі по кривій лінії смислу. Міф – багатозначний за своєю природою, тому розкриття багатозначності проявляється як логіка його смислу. Сутність міфу про Едіпа не в загадці Сфінкса:"Хто ходить вранці на чотирьох ногах, вдень на двох, а ввечері на трьох?", а у її відгадці. Загадкою виявилася таємниця людського знання: що може знати людина? Тобто легенда про Едіпа породжує проблему:міф як знання.

Ще В.Вундт у праці "Фантазія як основа мистецтва" прагнув пояснити поетичний образ на підставі міфологічного мислення. При цьому він виділяв окремо міфологічне оживлення як модифікацію більш загальної функції осягнення об'єкта, яке він назвав апперцепцією, тобто тією особливою формою, яка виникає за певних умов посиленого афекту [17, 46]. Якщо йти далі за цією логікою, то уява, як форма пізнання, має найбільш давній пізнавальний досвід і мову, але при більш загадковому шифрі. Мислення образами, як і діяльність уяви, є водночас мислення смислами. Через те у міфологічному мисленні образ є водночас смислом і значенням. Тобто імагінативний, уявний об'єкт міфу це не лише вигадка, це водночас пізнана таємниця об'єктивного світу. Але оскільки зміст, тобто таємниця реального об'єкту безмежна й мікроскопічна, то й імагінативний

об’єкт насичений багатозначним змістом. Але в основі міфу лежать інші категорії, відмінні від формальної логіки. Для давньогрецьких поетів естетика – це онтологія. В її основі лежить енігматичне знання (від грецького слова “енігма”, тобто загадка). Основоположною аксіомою тут виступає первісна помилка, побудована на якомусь засадничому нереальному припущенні.

Хоча все, що відбувається в міфі й визначене наперед, таємниця її того, що настає, подана як щось явне: здається, всі вчинки обумовлені Мойрами і богами, але реалізація їх – це справа героїв. І все ж, навіть знаючи, що ж буде в кінці, безсмертні й смертні не можуть знати всього. Особливість логіки міфу полягає в тому, що тут все визначене наперед, але герої діють так, нібито нічого ще не визначено.

У світі дивовижного “все ілюзорне – дійсне”, так само як і “усе дійсне може стати ілюзорним”. Тому воля героя подана як свобода і сам герой гине від свободи своєї волі. Ця свобода має ілюзорний характер, що породжує трагічний героїзм елліна. У міфі все неприродне і протиприродне подане як певна надприродна природність У ньому порочне коло – безвадне, тому що зав’язка подана у самій зав’язці, тут немає безвихідності, початок і кінець немовби сходяться, суперечність знята і постає як реальна даність.

Незважаючи на свою визначеність, міф грає свободою волі, чим загрожує самій визначеності, бо світ дивовижного вимагає свободи від себе і для себе – заради естетичної гри. Нехай марні зусилля, марна праця і безнадійна надія – але немає спочину, немає кінця – краю всьому сущому.

Слід додати, що на ранній стадії розвитку міфологічного мислення образ – це конкретний предмет. ”Бачення”, як смисл, у первісній формі визначалося конкретно “оком”. Затим “око” стало символічним “внутрішнім баченням”: фізична “сліпота” перейшла у “сліпоту духовну”.

Настав час, коли зовнішнє бачення вичерпало свої можливості й треба було перейти до внутрішнього бачення, до переключення смислу і це засвідчує образ мудрого Едіпа – спочатку зрячого сліпця, а потім сліпого провидця.

У першій частині трагедії Софокла Едіп – зрячиий, він осліплює себе тоді, коли усвідомив згубність своєї самовпевненості як зрячої смертної людини. На його рахунку два злочини – вбивство батька й інцест, скоєні через сліпоту свою. Він злочинець через незнання. Але що таке “незнання” і

що означає “мимоволі”, без примусу як не сліпоту? Хіба це мудрість відгадати загадку Сфінкса? Це ж сліпота. Навіщо тоді таке сліпе бачення? Краще морок, ніж обман, – і тоді Едіп осліплює себе. Тепер йому відкрився внутрішній світ: смисл образу “бачення” переходить із зовнішнього до внутрішнього бачення. “Сліпота зрячості” перетворюється на “зрячість сліпоти”.

Антиподом Едіпа у трагедії виступає Тіресій: образ провидця, сліпого Тіресія, який знає те, чого не знає зрячий Едіп, що він вбивця батька і чоловік своєї матері. Але Тіресій не є сліпим від народження..Одного разу, вже юнаком, він мимохідь побачив очима смертного те, чого не смів бачити: голу богиню Палладу під час купання. Богиня, вистрибнувши з води, виколола йому очі. Тіресій такий же злочинець мимоволі, як й Едіп, має дар провіщення, дар розуміння мови птахів і волі богів. Різниця між ними в тому, що Тіресій отримав внутрішнє бачення від богів як компенсацію за втрачений зір, Едіп же прозріває сам, пройшовши багатостраждальний шлях, його духовне прозріння – це нагорода за спокуту гріхів.

У трагедії “Едіп у Колоні” Едіп – нещасна стара людина, але він збагачений таким же знанням – передбаченням, як і Тіресій. Він бачить майбутнє: долю своїх синів, яких сам же прокляв, і славу Афін.

Едіп розгадав загадку Сфінкса, але мудрість його була ще сліпа. Адже саме з відгадки, зі слова “людина” тільки починається найважча загадка: що ж знає Людина? Що може знати людина? Загадка Сфінкса – це загадка знання. Лише пройшовши страдницький шлях, спираючись на внутрішній досвід, осліплений Едіп збагнув таїну знання і наче прозрів. Саме на таємниці людського знання й побудована трагедія Софокла. “Едіп Цар” – це трагедія сліпоти і прозріння.[18, 54]

Попри все багатство міфології еллінської культури в ній чітко виділяються дві теми, два стимули творчого життя Еллади: тема оргаїзму і тема числа. Оргаїзм був вираженням народної стихії, а число – вираженням поліса з його громадянськістю. У взаємодії цих двох явищ проявляється характер елліна, який здатний гармонізувати будь-який оргаізм.

Спадкоємцем оргаїстичного світу давніх греків став імператорський. Рим, який перейняв кафолістичну ідею вселенства і надав числу – масі формальне право громадянства. Але який цинізм! Люмпен-пролетарям, громадянам імперії, оргаїстам майдану кинули хліба й видовищ, оточили їх легіонами і преторіанцями, щоб їх оргаїзм не вирватися назовні.Грандіозне

марнославство елліна стримувалося агоністикою і трагедією, тепер же Рим приборкував “оргаїзм мас” кривавими видовищами боїв гладіаторів і диких звірів на арені цирку, помпезною стратою злочинців.

Творці римської трагедії імператорського періоду розглядали традиційну, успадковану від греків форму як непохитну даність. І тому римські трагедії, зокрема Сенеки, витримані у строго традиційній формі. Розвиток дії і характерів майже не відрізняється від грецьких трагедій, але традиційні форми – це тільки певний “умовний код”, який дозволяє зосередитися на сутності смислу. Ще в 1924 році німецький вчений Отто Регенбоген зазначив, що оцінка трагедій Сенеки не повинна базуватися на їх зіставленні з грецькою трагедією, хоча та вважається її моделлю і зразком. Нині ж стверджується, що римську трагедію імператорської епохи слід сприймати як самодостатнє явище.[19, 1]

При тому, що і в Греції, і в Римі поезія, риторика, театральні постановки були зорієнтовані на розкриття людських емоцій, сучасні критики відзначають більш суттєву емоційну експресивність трагедії. Сенеки. Оповіді у його трагедії “Едіп” надано римського колориту (особливо це стосується віщувань Тіресія, які не мають відповідників у трагедії-зразку)

Героєві Софокла Сенека протиставляє свого Анти Едіпа. У його трагедії виведена не велична постать царя, який зазнає краху внаслідок несприятливості долі, а правитель, який лякливо й маніакально тримається за владу, який навіть провіщення оракула розцінює як брехню. У Сенеки те, що відає оракул, Едіп знає з самого початку. Проте й тоді, коли з’ясовується вся правда, він намагається розцінити її як тонку політичну інтригу, скеровану проти себе. Він підозрює Креона у приховуванні істинних намірів і деспотично карає його, кинувши у в’язницю. Вина Едіпа не в тому, що в нього така доля, а насамперед в тому, що він затятий егоїст і фанатично опирається незворотній долі. Якби він добровільно залишив місто, то міг би врятуватися і тоді не було б жахливого кінця. Але в Сенеки інша концепція “Грецькій трагедії протистоїть римська віра, не рефлективний, а всеосяжний розум заявляє своє “Ні”.[20, 205]. У Софокла розкриття істини відбувається мимохідь, із фатальною послідовністю, істина ж прихована не там, де її шукає герой, а там, де він і не сподівався її знайти; у Сенеки істина розкривається одразу, в ефектних сценах віщування Тіресія Після такого пояснення фактів злочин вже не виглядає як відкриття, а тільки як його підтвердження.

У літературі побутує думка, що драми Сенеки призначені для читання, а не для показу на сцені, що вони не динамічні; головним у них є не дія, а вербальний текст, побудований за риторичною формою як система переконання. Драматургічна дія будується не на логічному розвитку, а на нарощуванні емоцій; цільність загального враження підміняється ефектом кожного окремого моменту.[21, 474] Вся дія відбувається в атмосфері напруженого пафосу: трагічний настрій згущений до такої міри, що катастрофа сприймається вже не як горе, а як полегшення. [22, 106]. Будучи творцем "нового стилю", Сенека виходив з того, що "стиль є таким як життя". Створюючи "трагедію жаху", він шукав їй відповідну форму. Крім улюбленої форми діалогу важливе значення у нього має діатриба: проповідь, яка передбачає переконання відсутньої особи, коли ідеї повинні бути сповнені особливо напруженого пафосу переконливості.[23]

У Софокла Едіп спочатку спокійний величавий правитель, а в кінці твору – це пригнічена, нещасна людина; у Сенеки на початку трагедії Едіп страждає і мучиться від страху незнаного, чекаючи ударів долі; у кінці твору, покаравши себе за негідні вчинки, він гордо покидає місто, несучи з собою кару богів, немов стоїчний мудрець, який відкрито зійшовся з долею і вийшов переможцем.

Різне трактування міфу в Софокла і Сенеки базується на розбіжності їх світоглядних позицій. Для Сенеки як представника стоїцизму, найважливішим принципом було не те, чим володіє людина, а стан її духу. Нагородою за благочестиве життя служить спокійне сумління, карою за порок – докори сумління. Єдине, що залишається людині, - це дбати про стан душі. Втіленням чеснот і довершеності для стоїків вважався мудрець, який, однак, рідко зустрічається серед людей. Більшість людей – нерозумні і порочні, вони нагадують божевільних. Оскільки для Сенеки найціннішим є принцип морального вдосконалення, то поряд з мудрецем і безумцем важливе місце він відводить постаті "того, хто рухається вперед", тобто людині (безумцю), яка прагне морального ідеалу і яка йде шляхом доброчинства.

Якщо виходити з того, що основні компоненти трагедії базуються на оповіді, осмисленні і переживанні, то зрозуміло, що Сенеку цікавило насамперед осмислення. Через те він розробляв переважно такі структурні елементи як монолог вирішення (чи вагання) і суперечку, що поєднує сентенції – правила (чи антисентенції тиранів) і промови – суазорії (напучування) [124, 137-142].

Сенека як філософ-мораліст писав виключно заради з'ясування істини, яка завжди співвідноситься з життєвою практикою. Міфологія не була в пошані у римлян, а тепер тим паче не могла внаслідок умовності забезпечувати світоглядну повноту. Потрібні були нові цінності. Тому трагедії Сенеки підпорядковані головному завданню: переконувати, а не повчати, діяти радше на волю, ніж на розум, подавати приклади пристрастей і злодіянь, стійкості й зрадливості, досліджувати психологію, змагатися з попередниками.

Доля Едіпа служила прикладом, який засвідчує мудрість, бо самоосліплення царя – це не просто прийняття фатуму, це ще й утвердження моральної норми, принципи якої вищі за фатум. У Сенеки фатум – "фортуна", випадкова і несподівана доля, яку здатний подолати мудрець – людина, яка пізнала моральну норму і яка орієнтується на неї. Оскільки доля – це воля божества, вона не може не бути благою. Для стоїків бог і світ тотожні, тому благим є і той світопорядок, якому підкоряється людина, що досягла мудрості. Бог посилає страждання лише для того, щоб випробувати порядність людини, бо все на світі – благо, а на негідні вчинки людину штовхають пороки людини, хвороби, шаленство.

Таке розуміння міняє саму концепцію римської трагедії в порівнянні з грецькою. Арістотель говорив про те, що згодом стали називати "трагічною виною", як про помилку, "недогляд" людини, яка "не відзначається ні особливою доброчесністю, ні справедливістю, і впадає в нещастя не через свою порочність і нікчемність, а внаслідок якоїсь помилки." [25, 373]

У Сенеки часто зустрічається слово – "скелус", злодіяння, злочин. Саме злодіяння одних героїв – головне джерело страждання інших. Він бачить дві причини злочинів людини: або в її душі живе непутящий звичай, який посилюється хибними думками, або вона схильна до них і розбещується, піддаючись спокусі якої-небудь вульгарної видимості. ("Листи до Луцилія"). Фальшиві поняття, зрадливі думки перемагають розумне начало душі і дозволяють заволодіти собою пристрастям (афекту). Проте "видимості" збуджують душу пристрастями тільки тоді, коли на це погоджується розум ("Про гнів"). Пристрасть здатна повністю оволодіти душею і стати нестримною, сліпою, шаленством, отже її потрібно не стримувати, а викорінювати, апелюючи до розуму, спираючись на засади філософії. Через те Сенеку – трагіка цікавлять насамперед суперечності психології, боротьба афекту і розуму.[26, 19]

Значного переосмислення набуває концепція “міфу” й “міфологічного” у європейській християнській культурі. ”Книга” – центральний символ нової культури – стає замінником міфу “усного суспільства” [27, 37-38]. Книзі, точніше двом “книгам” – “книзі культури” та “книзі природи” – приписується ієрархічна “тоталізуюча функція”, яка впорядковує світобудову. Подібно до міфу, якась вічна “книга”, у яку все “вписане” і “сплетене воєдино”, виступає для середньовіччя буттям істин і цінностей, які регулюють життя суспільства, структуру і склад елементів світобудови, їх зв’язки, ієрархію, опозиції. Усі змісти, занесені до “книги”, спільномірні між собою і виступають як системи паралельних форм і символів. Їх зв’язки відзначаються статичністю і “генеалогічністю”: вони пов’язані подіями, які відводять їх до першопочатку – до акту “божественного творення”, тобто структура “книги” концентрується довкола “вічного начала”.

Виходячи з цього, в еволюції сприйняття міфу можна виділити “два життя” Едіпа, в основі яких язичницька й християнська світоглядні установки. “Перше життя” Едіпа відводить нас не до якогось спільного античного джерела, а до твору Публія Папінія Стація “Фіваїда”, де міф про Едіпа важливий, передовсім, як пояснення причин ворожнечі синів фіванського царя – Етеокла і Полініка. Саме поема Стація служить джерелом того варіанту міфу, який відомий з “Роману про Фіви”, поетичного епосу, прозова версія якого мала назву “Роман про Едіпа”. Існувала ще одна старофранцузька поема, яка відводила не тільки до твору Стація, але й до коментарів Лактанція Плацида до “Фіваїди”.Посилання й коментарі Лактанція, використав автор “Ватіканського міфографа”. Проте у згаданих творах образ Едіпа не має індивідуального вираження, він затінений середньовічними “народними й еклезіастичними” уявленнями про цю постать.

“Друге життя” Едіпа в середні віки полягало в тому, що цей образ зближувався з образом Іуди Іскаріота та з образами деяких святих, серед них і папи римського Григорія Великого. Міф про Едіпа виявився зручною передісторією Іуди, яка відсутня і в Новому Заповіті, і в апокрифах. Іуда – Едіп, перш, ніж стати слугою Ірода (за іншою версією – Понтія Пілата), ненароком вбив у саду свого батька й одружився з матір’ю. Християнізація міфу включала історію Едіпа в передісторію грішників, які ще можуть виправитися і домогтися прощення навіть за такі гріхи як батьковбивство та інцест. Саме в такому вигляді міф про

Едіпа відомий з життєпису Григорія (Gesta Romanorum), яке Л.Едмундс називає народною версією міфу епохи середньовіччя.[28, 37-38] Згідно з цією версією у Григорія багато спільного не тільки з Едіпом, але й з Мойсеєм (оповідь про корзину з немовлям, що пливе за течією); з історією сутички з бароном – женихом матері:тут теж "приховане" батьковбивство і "подвійний" інцест (Григорій – син брата і сестри). Текст цієї легенди супроводжувався детальним мораліте, у якому розкривався справжній, з точки зору інтерпретаторів, смисл цієї легенди: вона нібито оповідає про долю церкви і самого Христа, і всі події життя Григорія є не що інше, ніж символи цих священних таємниць.[29, 15]

Однією з найбільш ранніх літературних обробок легенд (житій святих) – побудованих на фольклорних мотивах і позбавлених історичної основи вважається анонімне "Житіє св. Григорія" (фр.мовою, перша половина XIIст.) Значний інтерес з точки зору розвитку теми викликає віршована повість німецького письменника Гартмана фон Ауе, як один з перших зразків лицарської романтики в Німеччині. Цей твір послужив основою для роману Томаса Манна "Обранець"(1951); який за визнанням самого письменника є "реконструкцією західноєвропейського міфу".

Гартман фон Ауе – відомий як автор лицарських романів «Ерек», «Івайн» – у віршованій повісті "Дивовижна повість про гідного грішника Григорія" переносить питання про моральний обов'язок людини у сферу релігійних уявлень, вбачаючи у благочесті і християнській смиренності шлях до подолання самовпевненості та егоїзму. Письменник розкриває глибоку душевну драму людини, яка мимоволі стала співучасником великого гріха, проте знайшла в собі сили витримати випробовування послане їй з небес.

У творі Гартмана поневіряння Грегоріуса починаються з інцесту брата й сестри, князівських дітей, які скоїли гріх після смерті батьків. Вже тут бачимо антитезу до лицарської любові – "Minne". Щоб спокутувати гріх, юнак приєднується до хрестоносців, які здійснюють похід у Святу землю, там він помирає з туги за коханою. Тим часом сестра народжує дитину і, щоб приховати свій гріх, пускає немовля, загорнуте в шовкову хустку і з дощечкою, на якій записане походження дитини та зазначенні обставини його гріховного народження, у човнику у відкрите море. Повернувшись в рідну Аквітанію, вона стає правителькою країни, покладаючись тільки на волю божу і відмовляючи претендентам на свою руку.

Тим часом човник з немовлям пристав до берега, де його знайшов рибалка монастиря, розташованого на острові. Абат монастиря охрестив знайду, нарікши його своїм іменем – Грегоріус. Хлопчик виховувався спочатку в родині рибалки, коли йому виповнилося шість років, його перевели до монастирської школи. Виявляючи дивовижні здібності, Грегоріус швидко випередив однокласників знаннями і кмітливим розумом. Згодом юнак довідався, що він знайда, і в ньому ожило прагнення стати лицарем й вирушити на пошуки своїх батьків. Жодні вмовляння не допомагали, юнак наполягав на своєму; тоді абат розкрив правду його народження.

Грегоріус втягується в лицарське життя, побудоване на кодексі честі, сповнене пригод, подвигів. При цьому він прагне бути завжди першим. Здійснивши ряд подвигів, відважний лицар потрапляє до міста, де править його мати. Столиця Аквітанії перебувала тоді в облозі. Тут Грегоріус перемагає претендентів на руку правительки і, не підозрюючи чогось злого, одружується з нею, з своєю матір"ю, скоївши новий гріх – інцест. Гріх розкриває табличка, яку Грегоріусу передав абат і яку він тримав під шлюбним ложе. Вражені скоєним, чоловік і жінка покидають місто і відправляються нарізно у світ за очі, аби спокутувати гріх.

Далі увага письменника зосереджена на долі Грегоріуса. Оселившись на скелі посеред моря, Грегоріус живе на ній сімнадцять років аскетичним життям. Одного дня йому приснився віщий сон; Бог змилостивиться над бідолашним грішником і пришле до нього двох кліриків, які сповістять божу волю і заберуть його до Риму. Там Грегоріус очолить церкву. У творі бачимо сцени справжнього дива, неодмінного атрибута середньовічних легенд. За три дні до приїзду Грегоріуса до "вічного" міста дзвони на знак його святості несподівано задзвонили самі від себе. Вже будучи папою римським, Грегоріус. зустрічає матір, яка пройшла свій страдницький шлях спокути, і як святий відпускає їй гріхи.

Назвати Грегоріуса середньовічним Едіпом, означало б спростити проблему.[30, 43-45] Тривалий час у критичній літературі головним вважалося питання провини героя. Акцент робився на його гріховності, на тому, що Грегоріус віддав перевагу світському лицарському життю на противагу духовному життю ченця, а також на тому, що, знаючи про гріх батьків, він не схотів взяти на себе їх спокутування. (Г.Ейрісман, Г.Спарнай, Г.Шнайдер). Неправомірність подібних тверджень спростовується тим, що у повісті духовне життя ченця й відважнє життя лицаря показані як рівноцінні; до того ж в обох сферах Грегоріус прагне

бути зразком, обидві вони в кінцевому підсумку мають привести до “Maze”, тобто до внутрішньої гармонії. Таке розуміння є цілком логічним, якщо виходити з попередніх творів Гартмана фон Ауе. Але навіщо тоді звернувся письменник до теми, яка не могла мати успіху у лицарському куртуазному оточенні.? Справа в тому, що вже в романах “Ерек” та “Івайн” Гартман розкриває неспроможність таких понять як “Minne” (куртуазна любов) та “Ehre” (кодекс честі). Вони мали служити ідеальним фундаментом у суспільстві, стабільність якого вже не гарантувалася, оскільки ці поняття перепліталися з домінуючими середньовічними теологічними уявленнями про владу сатани і, відповідно, про волю божу. Так, любов перетворюється у випадку з Грегоріусом на порок, на інцест брата й сестри, який руйнує моральний порядок і засвідчує диявольську деградацію світу. Так само за лицарську честь, якою керувався Грегоріус, коли визволяв столицю Аквітанії (де правила його мати) він отримує диявольську нагороду – шлюб з рідною матір’ю.

Якщо пригоди героя можуть мати такі непередбачувані наслідки, то й сама дійсність твору Гармана набуває відносності. Усі ті уявлення, які в артурівських романах консолідували куртуазну публіку, в цьому творі розкриваються як щось ймовірне. Наявний у романах казково-утопічний аспект світу в повісті набуває форми взаємозв’язку трагічного з безневинно-винним, збігу обставин, колізії людини через гріхи й страждання. Проте у Гартмана намічено й вихід із ситуації. Його слід шукати не в активній реалізації принципу допомоги людям, а в контемплативному відході з матеріального світу, у внутрішній самоізоляції. Тут бачимо зв'язок із поширеною серед феодальної знаті формою відвернення від матеріального світу, спокути через аскетизм й усамітнення. Проте у творі Гартмана йдеться не про повну відмову від цінностей християнського лицарства і куртуазного світу.Письменник прагне показати куртуазній публіці хибність її самовпевненості і пиханості і пов'язати питання світської слави лицаря і його феодала, з релігійним питанням порятунку душі людини.[31, 211]

Гартман спирається при цьому на концепцію фортуни-долі, викладену в творі Боеція “Про втіху від філософії”. Фортуна – безособове начало, що виконує волю Бога у світі, світова сила, що організує світопорядок. У практичному плані людина може частково захистити себе від несподіванок долі шляхом втечі від марноти життя і наближенням до Бога. Відомий образ колеса

Фортуни як одного з універсальних втілень космічного порядку в середньовічній іконографії. Достатньо наблизитися до центру осі, тобто до Бога, щоб життя перестало кидати людину то вгору, то вниз. Доля людини все ж у її руках, світом править не сліпий випадок, а божий Розум і тому необхідно подолати страх.

Складовою світоглядної позиції Гартмана фон Ауе є також плотінське трактування душі людини. Плотін поділяв людей на злих, які перебувають у полоні матерії і не взмозі повернутися у лоно свого абсолютного першопочатку; на чеснотних, які спроможні самоочиститися і на добрих чи навіть святих. Останні складають невеличку групу і здатні подолати земне, темне, і таким чином віднайти шлях до божества, наблизитися, уподобитися йому через екстаз, засобом для осягнення якого слугує поведінка людини, яка притлумує у собі все чуттєве і в такий спосіб піднімає свій дух над плоттю.

В період написання твору Гартмана особливою популярністю щодо можливості пізнання людиною світу, власного буття і наближення до бога через набуте знання користувалися різні містичні погляди.

Так, згідно Гуго де Сен-Віктора (1096-1141) людина пізнає світ, маючи троє очей: око тілесне (oculus carnis), око розуму (oculus rationalis) та око споглядання ((oculus contemplativus). Перше око слугує пізнанню чуттєвого світу. Друге око забезпечує пізнання внутрішнього світу людини, дає їй змогу розуміти світ, творити науку, завдяки третьому оку людина пізнає Бога, наближається до нього і сприймає його як творця.

Оскільки світ пізнається через мислення, через розмірковування і через споглядання, то сама структура процесу пізнання зумовлена структурою ієрархічної побудови реальності. Сферою розуму є земна дійсність, те, що знаходиться внизу. Вірі ж відкривається усе вище, неземне, те, що є “наверху”, у божеській сфері. Тому функціонально розум і віра розходяться у своїх діях. Віра здатна збагнути щось надреальне, те, чого розум не в силі пізнати. Проте джерело віри не в інтелекті, а у вольових зусиллях. Вона необхідна там, де знання є недостатнім, куди розум нездатен проникнути. [32, 160].

Спираючись на міф про Едіпа, Софокл, Сенека, Гартман фон Ауе створили різні моделі вольових рішень людини в ситуації, коли її доля визначена наперед, коли розум прагне зрозуміти дійсність, дати їй раціональне тлумачення. Накладаючи на матрицю міфу власний досвід, думки і почування, кожен із цих

авторів проектував імпульси силового поля висхідного конфлікту на філософські та естетичні проблем свого часу, створюючи нові форми для вираження етико-культових категорій та понять, формулюючи “парадигму” духовної сутності своєї епохи. Їх художній досвід свідчить про те, що життя у всіх його моментах і починаннях не можна базувати тільки на одному розумі Прочитати зміст світового існування, керуючись виключно формами розуміння, які схвалені раціональною здатністю судження неможливо, оскільки у самому досвіді постійно присутнє чимало такого, що є невизначеним і нез’ясованим у своїй сутності. “Едіпові питання” не мають вирішення, оскільки в основі самого міфу лежить “внутрішня таємниця, яка не піддається розкриттю”.[33, 171]

Антична трагедія будувалася на фатумі, який породжував безневинне і безнадійне страждання. Трагічним є саме безневинне страждання. Християнство переборює фатум, воно не знає безнадійності фатуму. Християнська трагедія є трагедією свободи, а не трагедією фатуму. У християнстві має місце безневинне страждання як жертва любові. Жертва любові перемагає античний фатум і безневинне страждання набуває іншого змісту. Тому й інцест, як рецидив колективістських форм первісно – общинного суспільства, у християнській міфології виступає як символ “первісного“ гріха і наповнюється “вселенським змістом”, що так само підпорядковується вирішенню кардинальних проблем буття.

Для Софокла, Сенеки й Гартмана фон Ауе спільними є ключові поняття долі й істини Доля як суб’єктивний фактор стосується життя людини, істина як явище об’єктивного плану пов’язане з мисленням людини. Обидва поняття стоять вище людини і нагадують їй, що не все їй підвладне.Попри обмеженість як з боку життя, так і з боку мислення – доля й істина є сферою цілеспрямованих людських вчинків – реальних, ментальних і мовленєвих, спрямованих на осягнення сутнісних парадигм буття і на їх естетичне вираження. Художній досвід античних і середньовічних письменників яскраво свідчення цьому.

КРАСА І СИЛА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ОБРАЗУ
(На матеріалі “Парціфаль” Вольфрама фон Ешенбаха)

В історії середньовічної культури Заходу був момент, коли вона досягла небувалого розквіту і немовби повністю реалізувала закладені у ній можливості. Наступний крок вже міг би привести до прориву в новий історико-культурний період, що означало б заперечення даної системи естетичних цінностей. До цього не дійшло, хоча стрімкий злет літератури і мистецтва у Західній Європі в XIIст. підготував грунт для нової епохи.

Тоді й зародився лицарський роман, який збагатив літературу новими сюжетами, мотивами, настроями. Він надав відчутного поштовху для розкріпачення літератури, зробив її більш різноманітною, ускладнив її образи. За своїми формами й ідеологічною спрямованістю ця культура ще залишалася феодально-церковною, але її творцями і споживачами були вже не тільки “церква” і “замок”. У містах і замках формувалася нова світська культура, секуляризація стала провідною тенденцією епохи.[34, 8]

За таких обставин сформувалося світосприйняття лицарства, що стало важливим чинником у формуванні й розвитку жанру роману. Специфічна мораль лицарства була спробою примирити ідеали аскетизму і загальної рівності перед богом з настроями гедонізму й елітарності привілейованих верств суспільства. Це породило утопію лицарського братерства, яка будувалася на ідеї рівності в замкнутому соціумі; в основі її моралі лежав гедонізм, у системі виховання переважали естетичні принципи і т.п. Водночас аскетизм відповідав тим зовнішньо благородним, але далеким від реальної практики цілям, які лицарство ставило перед собою.

Література цього періоду нагромадила чимало романтизованих сюжетів. Романтизовані герої XII-XIIIст. – ідеалізовані типи, представники не тільки героїзму й військової доблесті, але й шляхетності, естетичного й містичного культу жінки, особливої моралі.

Лицарський роман зародився на півночі Франції в середині XIIст. У його формуванні велику роль відіграла антична спадщина, насамперед, твори Овідія, Вергілія, Стація. Автори лицарських романів черпали з них сюжетний матеріал, на їх прикладі вчилися літературній техніці. Християнська традиція визначала моральний пафос нового роману, вона збагачувала його новими літературними мотивами. Особливе місце у генезі лицарського роману займали кельтський фольклор, легенди й

перекази якого зберігалися у народі, і східний фольклор, який набув популярності після хрестових походів.

Саме кельтські оповіді про легендарного короля Артура та його славних лицарів лягли в основу романів бретонського циклу. Двір короля Артура (у замку Камелот) постає як центр куртуазного світу, як своєрідна школа виховання ідеального лицаря. Замок Камелот – архетипний центр світу лицарства. Його гармонія – це гармонія всього королівства Артура і сутність природи куртуазії. Сам Артур виступає вищим суддею у справах честі й знавцем "куртуазної шляхетності", як своєрідний "всесвітній монарх". Зазвичай, лицарів за Круглим столом було або дванадцять або двадцять чотири. Усі вони уславилися своїми подвигами і були рівними за Столом. Число дванадцять символізувало знаки Зодіака, а також число апостолів Ісуса. Коли за столом сиділи двадцять чотири лицарі, знак Зодіака ділився на дві частини – світлу і темну – для означення денної і нічної фази дії знаку. Двадцять чотири лицарі уособлювали також двадцять чотирьох старійшин перед троном Відкриття.

Згідно однієї легенди Стіл мав здатність розширюватися і стискуватися, за ним могли сидіти від п'ятнадцяти – до п'ятиста лицарів. Збиралися лицарі за Круглим столом раз на рік, на Трійцю, й обговорювали найбільш важливі справи, що стосувалися лицарського життя, хрестових походів, справедливості, куртуазії, що значно відрізняло ці романи від героїчного епосу, від алегоричних творів, переказів про тварин (бестеаріїв).

Своєю фантазією поети переносили ідеалізованих героїв у незнайому кельтську обстановку, не турбуючись про межі вірогідності. Перед читачем поставав світ, сповнений чудес, світ фей, велетнів, карликів, зачарованих міст і замків, таємничих лісів і пригод. Проте вся ця гонитва за "авантюрами", пошуки чогось незнаного були породжені тугою за ідеалом, прагненням до свіжого, нового осягнення життя. Тодішнє суспільство являло собою дивне поєднання романтики й грубо-тверезого погляду на життя, величного устремління – в ідеальний світ вищої довершеності, а з другого боку – пристрастного прагнення гедоністичної насолоди життям.

Згодом до романів Круглого столу приєдналися оповіді, які первісно не були пов'язані з королем Артуром. Серед них особливе місце належить романам про святий Грааль. Ця тема упродовж століть хвилює уяву багатьох письменників, їй присвячено чимало наукових досліджень.[35] З вітчизняних найбільш грунтовним вважається дослідження М.Дашкевича.

[36] Окремі аспекти, переважно загального плану, висвітлюються у вузівських підручниках, історії всесвітньої літератури, французької та німецької національних літератур, проблематиці цих творів присвячені передмови до окремих видань. Нині, коли не існує ідеологічної упередженості щодо середньовічної літератури як “темного” періоду, необхідний новий погляд на ці романи. Більшої уваги заслуговують питання поетики творів. І в цьому плані дана стаття – це спроба розкрити ключові ідейно-естетичні аспекти роману Вольфрама фон Ешенбаха як вершинного явища серед творів про святий Грааль.

Що ж таке Грааль? Загадкова реліквія, яка володіє нечуванною силою? Про це чомусь не пишуть автори романів про короля Артура. Можливо, вони й самі цього не знали, або якщо й знали, то не хотіли ділитися таємницею з читачами…

Святий Грааль у середньовічних легендах – це священна реліквія (золоте зображення Ноєвого ковчега?), яка містичним чином возвеличує тих, хто наближається до неї. Найбільш поширеною є думка, що це чаша, яка слугувала Христу й апостолам для причастя під час Таємної вечері і в яку на Голгофі було зібрано кров розіп’ятого на хресті Спасителя.. Цей келих, а також спис, яким було завдано ран Христу, зберіг і привіз з Палестини до Британії Йосиф Арімарейський. Разом із заповітним мечем царя Давида ці реліквії призначалися найбільш праведному лицарю.[37, 104]

Походження образу Грааля залишається проте не цілком зрозумілим. Дехто з дослідників шукає витоки легенди у кельтській міфології, де він – невичерпний казан, чарівний предмет, який здатний нагодувати усіх бажаючих, інші ж вважають, що Грааль – це християнське запозичення з близькосхідної легенди, що є атрибутом посвячення в якомусь містеріальному культі. Згодом легенди про святий Грааль стають часткою артурівських романів: заради Грааля здійснюють подвиги Гавайн, Персіваль, Галахед. До Грааля можуть наблизитися тільки праведники, недостойні ж зазнають покарання.

Згодом у переказах про Грааль стала наголошуватися його духовна сила, стверджувалося, що реліквія здатна розрізняти праведне й неправедне і справляти благотворний вплив на людей. Праведність у різних авторів трактується по-своєму, в одних під чистотою розуміється аскеза й суворе дотримування певних приписів, в інших – це всезагальна любов і милосердя. [37, 105]

Слід мати на увазі, що сам Грааль і його пошуки складають нерозривне ціле. Згідно поширеної на Заході легенди, “Короля-

Рибалку”, стародавнього монарха, який оберігає таємницю Грааля, настигає таємнича хвороба (аналогія з античним Філоктетом). Довкола нього все в’яне і занепадає. Тварини перероджуються, дерева перестають плодоносити, джерела висихають. День і ніч від хворого монарха не відходять лікарі, лицарі, поки Парціфаль нарешті не запитує прямо: “Що це з вами”? І від цього запитання король одужує, відроджується й уся Природа.

Щодо самої реліквії Грааля, то з нею пов’язана особлива символіка. За легендою Грааль виготовлений ангелами із сапфіру Lapis Exillis, тобто з каменю, який випав з корони Архангела Люцифера, коли його скинули з небес у земну прірву. Отже, цей небесний клейнод вважається мовби останньою часткою колишнього раю.[38, 168].

Згідно інших тверджень, згаданий сапфір – це ремінісценція urna, перлини, яку прикріплювали до чола в індуїстській символіці. Це третє око Шіви, своєрідний орган “відчуття вічності”. Втрата Грааля рівнозначна втраті внутрішньої стійкості, чи то йдеться про втрату внутрішньої опори у вірі, чи то через євхаристію, якогось іншого “джерела щастя”. Втрата такої пам’яті тягне за собою втрату первісного або райського стану (до гріхопадіння), а також смерть і в’янення Природи (занепад духовного життя)[39, 151]

Тут Грааль – одночасно і чаша, і книга. Сам же пошук реліквії символізує у більш широкому сенсі “пошук скарбу”, що є інверсією безкінечного переслідування, у яке втягується “проклятий мисливець”. Тобто, він переслідує феноменальні форми у їх постійній грі взаємопереходу буття і небуття, в той час, як Грааль передбачає насамперед пошук містичного Центру – “незворушного першодвигуна” (за Аристотелем) чи “незмінної середини” у далекосхідній традиції. [40, 28]

Для християн Святий Грааль уособлює християнські уявлення про чеснотність і порок, земну й божественну любов. Більше того, для них пошук Святого Грааля є пошуком власного “Я”, відкриття якого знаменує завершення Великої Праці.[41, 358]

Святий Грааль відкривається тільки тим, хто зумів перебороти межі чуттєвого існування, перебуваючи у стані духовної свідомості, що нагадує занурення у буддийську нірвану [36]. Ключ до розгадки Містерій Грааля шукають в подібності священного списа до шишкоподібної залози, а також Святого Грааля – до типофізу, який містить таємничу Воду Життя. Вважається, що Гора Порятунку (де зберігаються реліквіїї) – це людське тіло, храм на її вершині – мозок, а замок чарівника Клінзора у темній алеї під горою – тваринна природа,

яка спокушує лицарів (енергія мозку) у саду ілюзії й збочень. [41, 690]

Однією з перших літературних обробок легенди про Грааля, яка поєднала у собі світський лицарський ідеал з тодішніми релігійними уявленнями, став роман у віршах французького письменника Крет'єна де Труа "Conte du Gral "(бл. 1180). Письменник стверджував, що його оповідь побудована на даних, які він знайшов у книзі графа Філіпа Фландрського.

У ті часи вважалося, що автору не потрібно щось вигадувати самому, істинним вважалося те, що давали старовинні джерела. Нікого не турбувало, що правдивість таких оповідей неможливо перевірити, можна було спокійнісінько посилатися на будь-яке джерело. Проте теми для художніх творів необхідно було вибирати обережно – синтетичне езотеричне вчення, гнозис, вище таємне знання, якому Христос вчив своїх учнів могли накликати гнів інквізиції [42].

Герой повісті Крет'єна де Труа, лицар Персіваль Уельський, згадує таємничий "замок Грааля" і його чудесний келих. Образ Персіваля побудований на старовинній валлійській сазі про богатиря Передура, в оповіддях про нього згадується магічний кубок, який мав ті самі властивості, що й Грааль. Саги про Передура відомі із збірника старовинних валлійських усних переказів "Мабіногіон", де йдеться, зокрема, і про короля Артура. Але образи валлійського епосу походять ще від древніших героїв. Король Лір, наприклад, "народився" від Лера, одного з вождів загадкового народу Туагу де Даннан ("племені богині Дану"). Вважається, що цей народ, прийшов звідкілясь з півночі і привіз з собою на землю кельтів магічні предмети – чудесний кубок, чарівний спис і непереможний меч. А в пізніших легендах про короля Артура ці предмети трансформувалися у Святий Грааль, спис, яким поранено Христа, і меч Екскалібур.[43]

Про те, як Грааль потрапив до Британії, розповів Робер де Борон у поемі "Йосиф з Арімареї" (бл. 1200 року). Де Борон теж посилається на переказ з старовинної книги, де мовиться про те, як Ісус запросив до себе Йосифа і передав йому Грааль – чашу Таємної вечері. Разом з сестрою і її чоловіком Броном Йосиф покинув Палестину й осів у якійсь країні "далеко на Заході", де вони проповідували християнство. Тобто, Робер де Борон недвозначно пов'язує Грааль з християнською традицією. Проте всупереч величезній популярності оповідей про Святий Грааль, церква не визнавала Грааль як християнську реліквію, оскільки Грааль сприймався як сакральний символ єретичних рухів.

І тут виникає ще одна паралель: де Борон назвав джерело легенди про Грааль – гностичне "Євангеліє від Никодима"[44], у

якому викладено міф про Йосифа, чашу і спис. А саме погляди гностиків лежать в основі європейських єретичних течій…

Пошуки Грааля, які веде герой твору Крет'єна, лицар Персіваль, – це насамперед, шукання істини. Вони повинні привести людину до моральної довершеності, утверджуючи в ній почуття справедливості, співчуття, добра. Цей твір викликав багато наслідувань у різних літературах, приваблюючи моральною проблематикою, розкриттям психології любові, багатством мови.

Роман Крет'єна де Труа послужив основою німецькому поетові Вольфраму фон Ешенбаху для написання нового твору. Його поема побудована на індивідуальній морально-філософській та естетичній концепції. У "Парціфалі" Вольфрама Грааль – це чарівний камінь Lapsit exillis, який забезпечує наїдками й напоями своїх прихильників, він володіє силою, що здатна омолоджувати й продовжувати життя. Неточна латинська назва може сприйматися і як "камінь господа"(lapsit herilis), і як "той, що упав з неба"(lapis ex coelis), і як "камінь мудрості"(lapis elixir). Очевидно, поет свідомо зробив цю назву не зовсім чіткою, що допускає різні тлумачення. У Граалі Вольфрама злилися християнські, східні й казкові мотиви: камінь біблійного пророка Даниїла, філософський камінь алхіміків, і талісман кельтських міфів тощо. Така багатозначність дозволяє поету зробити свій чарівний камінь і символом наближення до божества, і чудесним талісманом, який оберігає людину від життєйських незгод, і запорукою мудрості й доброти.

Раз на рік, у страсну п'ятницю, з неба прилітає голуб і кладе у чашу облатку, подеколи над Граалем з'являються дивовижні літери, які сповіщають волю божу.

Письменник стверджував, що він наслідував не "Сонта дю Грааль", а твір про Парціфаля іншого французького поета на ймення Кійот, який у свою чергу використав арабський трактат про Грааля і ще якусь латинську родинну хроніку. З'ясувати постать Кійота досі однак не вдалося. Сучасні дослідники схильні вважати у посиланні на Кійота просту містифікацію, вигадку Вольфрама, щоб прикрити авторитетним іменем вільне поводження з текстом. Це могло бути також ім'я писаря, який переписував рукопис.

У творі Вольфрама говориться, що Грааль оберігає лицарський орден Templaisen. З цієї дещо перекрученої назви неважко здогадатися, що йдеться про знаменитий орден тамплієрів, який був створений після першого хрестового походу 1119 року в Єрусалимському королівстві.

Тамплієри (храмівники) були духовно пов'язані з чернечим орденом цістерціанців, заснованим 1098 року. Знаменитий абат

Бернар Клервоський, впливовий член ордену цістерціанців, вважався “духовним батьком” тамплієрів, він розробив їх статут. Цістерціанці в свою чергу справили великий вплив на анонімного автора роману “Queste del Saint Graal” – найбільш відомого твору з циклу оповідей про Грааля.

Герой роману, праведний лицар Галахед, здійснивши ряд подвигів, стає володарем і хранителем Святого Грааля. Він привозить Грааль до міста Саррас, центру язичництва, населення якого перейшло у християнську віру за Йосифом Арімарейським. Тут Галахед помирає, а після його смерті городянам постає диво: з неба опускається рука Галахеда і забирає Грааль у небесну височінь.

Ця притча з початку XIIIст. у метафоричній формі натякає на те, що Грааль зберігається поодалік від людських очей. Але де? Відповідь на це питання могли, напевне, знати альбігойці (катари) – послідовники єретичного вчення, яке на межі XII–XIIIст. набуло поширення на півдні Франції – в провінції Лангелок і Прованс. І тут спадає на думку “провансальський трубадур” Кійот, на якого посилається Вольфрам фон Ешенбах. Вчення катарів багато в чому відповідало таємному вченню тамплієрів. А в священному центрі катарів – фортеці Монсагюр – зберігалася одна реліквія, яка приховувала Велику Таємницю…

З 1209 року французькі королі розпочали хрестові походи проти альбігойців. У 1244 році Мюнсагюр було зруйновано. Але найбільшу святиню катарів вдалося врятувати: четверо “чистих “(довершених), тікаючи через заплутану систему підземних ходів, вивезли з собою загадковий згорток з найбільшою таємницею катарів…

Найімовірніше, куди могли податися катари, так це близьких їм по духу тамплієрів.

Тривале протистояння тамплієрів та офіційної церкви, яку підтримували світські правителі Європи, закінчилося ліквідацією ордену. Проте багато таємниць тамплієрів залишилися нерозгаданими.

У 1312 році папа римський своєю буллою “До провидіння Христа…” заборонив орден, а 18 травня 1314 року на вогнищі був спалений останній великий магістр тамплієрів. Але й на цей раз основні скарби ордена тамплієрів (а з ними, можливо, й Грааль) зникли безслідно…

В усних переказах знаходження Грааля асоціюється з абатством Гластонбері в Англії і з легендами про короля Артура. Стара церква у Гластонбері, можливо, ще з часів лицарів “Круглого столу”, згоріла 1184 року, на її місці була

збудована нова. Існує легенда, що Йосиф Арімарейський увіткнув тут у землю свій посох, який пустив коріння і став чудовим терновим кущем, який квітнув двічі на рік. За традиційними уявленнями Грааль захований у підземеллі саме цього абатства.

Після ліквідації могутніх єретичних організацій легенди про Грааль перестали привертати увагу втаємниченої публіки, відійшовши в сферу народних переказів. Проте тінь реліквії незримо витала над багатьма подіями середньовічної Європи.

У поемі Крет'єна де Труа лінія Грааля тільки окреслена (поет не довів свій твір навіть до половини, обірвавши оповідь про Парсіваля, зосередивши увагу на лицарських пригодах іншого персонажа – Гавана, який теж вирушає на пошуки таємничої реліквії)…

Твір Вольфрама відкривається вступом, у якому викладено історію життя батька Парціфаля Гамурера (у Крет'єна де Труа цього немає). Пролог виконує дві функції: налагодження контакту з аудиторією і роз'яснення змісту твору. Відправившись на Схід у пошуках пригод, оскільки після смерті батька спадщина перейшла до старшого брата, він стає на службу до багдатського каліфа. Згодом Гамурер визволяє мавританську принцесу Белакану, закохується в неї й бере з нею шлюб. Проте неспокійна вдача лицаря не дозволяє йому довго залишатися на одному місці. Під покровом ночі він покидає країну і повертається на Захід, не знаючи про те, що невдовзі Белакана народить сина.

У Європі він перемагає на лицарських турнірах, у нього закохується королівна Герцелойде (згодом з'ясується, що вона сестра короля Грааля Анфортаса). Вона одинока і наполягає, щоб він одружитися з нею. Гамурер погоджується за умови, що це не позначиться на його свободі і він раз на місяць зможе вирушати на лицарські турніри.

Невдовзі надходить звістка про смерть чоловіка. Герцелойде це дуже засмутило, вона відходить від суспільних справ й оселяється у лісі. Там вона народжує Парціфаля. В кінці поеми Парціфаль зустрічається зі своїм "східним" братом, Фейрефіцем, який опинився на Заході у пошуках батька.

Між лицарями відбувається двобій, Фейрефіц вже майже перемагає Парціфаля, та впізнавши одне одного, лицарі заключають мирну угоду. Фейрефіц приймає християнство і разом з Парціфалем продовжує пошуки Грааля. Згодом, одружившись з сестрою Анфортаса, короля Грааля, Репанс, він повертається на Схід (у творі це Індія), де стає могутнім правителем.

Вступ і закінчення розширюють географічні рамки твору Вольфрама. Поет підкреслює інтернаціональну природу лицарської культури, яка охоплює у його ідеальній уяві не лише Захід, але і Схід. Його "Парціфаль", таким чином, найбільш значна спроба художнього синтезу світських і духовних елементів куртуазної культури. Знаходження святого Грааля пов'язане тут не з релігійною догмою, а з сильним характером персонажа; саме він забезпечує успіх у земному житті і "на небі".

Важливе значення для розуміння твору має сентенція, якою відкривається пролог: "кого схиляє злісний біс/ до зневіри у праведність небес, / той проведе свій вік земний/ з душею сповненої суму і хвороби". [45, 261.] Послуговуючись метафоричністю, Вольфрам звертає увагу на параболічність твору. Виділяючи як головну проблему "тріуве", тобто – "вірність", поет представляє свого героя як людину хоробру, яка мусить спочатку навчитися мудрості, щоб стати гідною свого покликання.Тобто, пошук святого Грааля – це, насамперед, мандри психологічного гатунку.

Твір базується на окремих поняттях, які розкривають духовний розвиток головного персонажу й об'єднують головні події. Чи не найважливішим тут є так званне "цвівел" (німецьке – сумніви, вагання, розчарування) [46]. У потрактуванні Вольфрама фон Ешенбаха – це різні форми внутрішнього розладу душі: від невпевненості у думках і діях – до зневіри в Бога. На цьому побудований весь духовний розвиток Парціфаля: від спокутування гріхів – до усвідомлення покликання стати королем Грааля.

Перед отриманням сумної звістки про смерть Гамурера Герцелойде приснився страшний сон. Їй наснилося, що яскрава блискавка піднесла її високо вгору, а там вогняні сполохи й розряди грому, що вона народить дракона, який розірве її живіт і, відлітаючи, розіб'є її серце. Цей пророчий сон передвіщає звістку про смерть чоловіка і передрікає її власну кончину. Сон про дракона у вагітної жінки в античній літературі трактується як народження могутнього володаря. Ще більш вагомими є посилання на "Апокаліпсіс" із "Нового Заповіту", зокрема, де йдеться про осяяну сонячним промінням жінку й велетенського дракона, які середньовіччя асоціювало з дівою Марією, яка народить Христа Спасителя.

Параболічність іншого поняття – "пістрявості" – стосується "східного" брата Парціфаля, язичника Фейрефіца, який у кінці твору стає християнином, і самого Парціфаля, шлях якого до божої благодаті сповнений зневіри, розчарування.

У творі відсутня нав'язлива повчальність, автор висміює однозначність і прямолінійність. Зміст поеми розкривається через протиставлення, через образну мову, яку зрозуміє той, "хто нічого не прогавить, /хай тому ця повість допомагає/ їм у житті істину знайти, / фальш і зневіру відвернути, / тим уникнувши пекла муки, / і знати, що найвища нагорода/ вірнішого з вірніших жде…/розмова про Вірність піде, /про справжню, не фальшиву…"[45, 263]

Парціфаль спочатку немовби tabula rasa, чистий аркуш паперу, на якому життя пише свої літери. Його дитинство проходить в ізоляції, поодалік від суспільства, щоб ніщо не нагадувало про його походження і про лицарський спосіб життя його батька. Індивідуальність Парціфаля позначена спочатку тільки вродженими властивостями, чистотою й незіпсутістю його натури. Він з любов'ю спілкується з природою, жаліє підстрелених птахів і полює тільки на великих звірів.

Мати – єдина його вихователька, пробує розвіяти наївні сумніви сина: вона пояснює йому, відповідаючи на запитання, що таке бог, що – це світло і вірність, а диявол – це темрява і невірність. Відштовхуючись від слів матері, Парціфаль тягнеться до світла, хоча він і не знає дороги, яка веде до нього.

Його знайомство з світом відбувається у два етапи: спочатку він зустрічає у лісі лицарів у блискучих латах, на розкішних конях і сприймає їх за справжніх богів. Від незнайомців він довідується про існування замку короля Артура, де юні лицарі отримують посвячення. Парціфаль швидко перебирає зовнішні атрибути лицарства, хоча й не знає, що за зміст прихований за ними.

Вирушаючи у світ в одежі блазня (мати свідомо одягла його у таке вбрання, сподіваючись, що сина висміють люди і він невдовзі повернеться додому), Парціфаль такий наївний, що його можна сприйняти за блаженного, він ще не відає ані зла, ані підлоти, він щиро заступається за знедолених і пригнічених.

Манера оповіді Вольфрама фон Ешенбаха споріднена з технікою поступового розкриття і її порівнюють з сучасниим кримінальним романом, оскільки певні процеси пояснюються значно пізніше, в ході розвитку сюжету і висвітлюються з різних сторін. Отож читач повинен уважно слідкувати за текстом, щоб не загубити ниток розповіді.[47]

Мандри Парціфаля – це пошук істини, коли він набуває друзів, що допомагають йому розпізнавати добро і зло. Важливий у цьому плані образ благородного лицаря Гурнеманца, від якого Парціфаль отримує чимало мудрих і

цінних порад. У нього вчиться Парціфаль куртуазній шляхетності, лицарським манерам. За це, як і за його щирість, безпосередність, принцеса Кондвірамура виділяє його з-поміж інших лицарів і стає йому вірною й коханою дружиною.

Під час однієї "авантюри" Парціфаль потрапляє до замку Анфортаса на горі Мунсальвеш (гора Порятунку), де зберігається священна реліквія Грааль. Тут у лицарську казку вплітається східний мотив, містика раннього середньовіччя. У замку Анфортаса все незрозуміле, сповнене таємничості, включаючи й дивну хворобу господаря. Згідно легенди, людина, якщо вона навіть серйозно хвора, не може померти, якщо вона володіла чашею протягом восьми днів. Парціфалю дуже кортить розпитати Анфортаса про причини його страждань, але він боїться виявитися "некуртуазним" зі своїми розпитуваннями і тому делікатно приховує свою допитливість; хоча його запитання було б дуже доречним. Анфортас чекав його, воно могло б звільнити його від недуги.

Згодом Парціфаль знову потрапляє до короля Артура; тут письменник розкриває концепцію лицарства, розуміння шляхетності. Це не тільки військова доблесть і не тільки захист слабих та немічних: вища лицарська доблесть у тому, щоб не хизуватися своїм титулом, щоб не боятися видатися смішним і порушити в разі потреби закони куртуазності в ім'я законів людяності. Парціфаль, який не ризикнув задати запитання Анфортасу, на яке той сподівався, недостойний звання справжнього лицаря, – заявляє вістунка Кундрі, виражаючи волю замку Мунсальвеш.[48]

Сенс цієї ситуації не одразу доходить до свідомості Парціфаля. Він сприймає її так, ніби це бог карає його за вчинок, скоєний ним ненавмисне, хоча він вірно служив Всевишньому; його гнівить те, що бог не застеріг його від помилок. Парціфаль відповідає на звинувачення пристрасним бунтом проти несправедливості, вчиненій буцімто богом. Він піддає сумніву мудрість і доброту Всевишнього. В центрі уваги опиняється релігійна тематика. Те, що Парціфаль не наважився задати запитання у замку Грааля, сприймається як гріх.

Але проти кого повстав Парціфаль? Смуга богоборства після п'яти років блукання Парціфаля у лісі, без спілкування з людьми завершується усвідомленням безцільності такого бунту. Образ бога зливається у творі Вольфрама фон Ешенбаха з образом благодатної природи, всього благісного на землі. Така концепція божества, зігріта простим людським теплом, вона сприймалася і хоробрим лицарем, й освіченим кліриком, й кмітливим городянином.

Грішний Парціфаль мусить спочатку пройти шлях спокути, шлях внутрішнього переродження. Відвідини схимника Тревріцента стають вирішальною зупинкою на його шляху до Грааля. Мудрий Тревріцент розвіює сумніви Парціфаля. Він розкриває йому природу гріховності. Перший його гріх – смерть матері, яку підкосила розлука з сином. Другий гріх – це вбивство Червоного Лицаря, родича Ітера. Гріхи Парціфаля скоєні неусвідомлено, тому Вольфрама хвилює не проблема персональної відповідальності, а загальнолюдський аспект гріха. Водночас письменник прагне з'ясувати як співвідносяться світсько-придворні уявлення про цінності з основними засадами християнства.

На думку Вольфрама, найголовніша мета людини – це спокута гріхів й отримання прощення від бога, здобуття суспільного визнання. І не випадково саме Тревріцент, який обрав індивідуальний шлях до осягнення істини, відновлює віру, порушену душевну рівновагу і спокій Парціфаля. Це він відкриває юнакові таємницю братства святого Грааля, де утверджуються нові правила співжиття, які нагадують орденський статут.

Проте статут ордена, виведеного у поемі Вольфрама інший: у Мунсальвеші виховуються ідеальні лицарі й дами, а не ченці. Їх заняття – не любовний флірт і придворні розваги, вони готові відбути у далекі країни, коли там у правителів виникає потреба у справедливих порадниках, коли необхідно відстоювати справедливість і допомагати знедоленим.

Послухавшись порад Тревріцента, Парціфаль знову шукає дорогу на Мунсальвеш, він визволяє Анфортаса від недуги, успадковує його трон, забирає до себе дружину Кондвірамуру та двох синів. Отримує визнання Парціфаль і від лицарів Круглого столу. Так завершує він свій шлях, осягнувши велику істину. Відправившись на її пошуки неотесаним парубком, збагачений життєйським досвідом, помудрішавши, він стає праведником, переборовши егоїзм, надмірну погорду, егоїзм і станову зверхність лицаря.

Досягненню такої мети сприяє "вертикальна" побудова твору, яка обумовлена розвитком дії немовби на трьох рівнях: землі, царства небесного і пекла. Тобто, час у романі Вольфрама фон Ешенбаха неоднорідний. Час світської лінії сюжету – лінійний, куртуазного роману і міфу – циклічний, оскільки він передбачає певний рух по колу (поновлення). Самі ж пошуки святого Грааля пов'язані з уявленням про "вертикальний час".

Двір короля Артура – не єдиний центр у творі, до нього додається братство Грааля із замком Мунсальвеш. Обидва

об'єднання – форми придворного суспільства; спільними для них є зовнішій матеріальний блиск, норми придворної поведінки і моральний кодекс лицарства.

Проте у лицарів Круглого столу немає чітких етичних цілей, Круглий стіл виступає тільки вінцем військових подвигів, тією нагородою, якої прагнув кожен лицар; сам же він ніщо, його не треба було шукати, сам він позбавлений якихось чудесних властивостей.

Найсуттєвіша відмінність між ними полягає у тому, що братство Грааля не підпорядковане ані світській, ані церковній владі. Воно має цілком осяжні етичні й практичні цілі. Воно не тільки оберігає чудесну реліквію, яка володіє багатьма дивовижними властивостями, але й культивує певні моральні ідеали. Так, лицарям Грааля заборонене фізичне кохання до жінки: порушенням засадничих норм братства породжені страждання Анфортаса.

Завдання Парціфаля і Гавана полягає у відновленні гармонії. Те, що Гаван робить для лицарського братства короля Артура, спираючись на доблесть, куртуазність, Парціфаль може здобути для братства Грааля за допомогою бога, шляхом зразкової поведінки лицаря і вірності духовному ідеалу. "Служіння Граалю – це дотримання вимог високої моральності, а оберігання Грааля – збереження й поширення чистоти й творчої сили своїх моральних принципів". [34, 23]

Отже, шлях до Грааля веде через синтез світського і духовного. Цей синтез однак, породжує вагання, внутрішню боротьбу, страждання: до моральної довершеності можна дійти тільки через випробовування добра і зла, через переосмислення людського досвіду, існуючих норм й уявлень. Лише так, раціональним шляхом можна досягти поставленої мети, стати гідним служителем Грааля. Таким чином, вірність у розумінні Вольфрама фон Ешенбаха – це, насамперед, вірність у людських стосунках (незрадлива любов героя до Кондвірамури), відстоювання справедливості, вірність обраному ідеалу.

Гуманізм, прагнення до моральної довершеності, вірність, стійкість – усі ці моральні категорії, які розкривають ідейний зміст "Парціфаля", пройнятті щирим релігійним почуттям. У концепції автора бог і мораль – поняття нерозривні. Без допомоги Бога Парціфаль не зміг би знайти Грааль, якби він за прикладом гордих поганських героїв германського епосу покладався тільки на свої сили, адже Грааль теж має небесне походження. І тут розкривається своєрідність трактування Вольфрамом реліквії Грааля, яка з скатертини – самобранки у Крет'єна де Труа, перетворюється в кінцеву мету і смисл

людського життя, набуваючи глибокозначного символу моральної довершеності й усвідомлення щастя.

Попри релігійне забарвлення символіка Грааля має чітке людиноцентристське спрямування. Братство Грааля, створене фантазією Вольфрама, служить не тільки богу, але й людям. Тобто, допомагаючи людям, воно служить богу. Через таке лицарське братство Вольфрам пропагував ідеалістичну ідею утопічної лицарської держави, в якій світ і бог, лицарство і релігія, любов і звитяга більше вже не є непримиренними протилежностями. У братстві Грааля відсутні ознаки чернечого стилю життя, аскетизму: його члени лицарі, пажі, жінки і цнотливі дівчата живуть у замку Мунсальвеш у братерській злагоді як одна родина..[49]

Шлях Парціфаля, який без всякого благословення, дійшов до духовної довершеності, є втіленням релігійного індивідуалізму. Такий шлях відрізнявся від офіційної позиції церкви і підводив німецьке християнство через містику до протестантизму. Нетрадиційними були сміливі погляди Вольфрама на проблему стосунків християнства з поганством, передані через взаємини Парціфаля й Фейрефіца. Вольфрам глибоко переконаний у суспільному покликанні лицарства, в його моральній вищості; в нього немає розмежування за національними, расовими й релігійними ознаками, його серцю милий кожен, хто відповідає цій лицарській ідеї, яку б релігію він не сповідував, якого б кольору не була його шкіра.

Однак Вольфрам далекий від сліпого возвеличення лицарства. Вже те, що Герцелойде виховує сина ізольовано від суспільства аби він не став жертвою “авантюрного стилю” життя, викликає іронію. Так само не викликає схвалення поета доведена до абсурду вимога, начебто лицар повинен сліпо здійснювати подвиги заради жінок. “Те, чого прагне поет – це не реальний лицарський світ, а віртуальне породження, очищене благородною душею від небажаних нашарувань, “небесна копія”[50, 73].

Письменник розумів, що ідеалізований образ Парціфаля спрощує багатомірне реальне життя. Тому в його романі існує ще одна лінія, яка пов’язана з образом Гавана. В той час, як Парціфаль служить прикладом внутрішнього морального ідеалу лицаря, Гаван втілює зовнішній блиск, динамічність лицарського життя, сповненого славних подвигів, любовних пригод. З такого протиставлення Парціфаль виходить переможцем, адже з точки зору поета він – людина вищого гатунку, глибша й змістовніша особистість. Проте поетові

милий і легковажний, шляхетний Гаван, без образу якого картина німецької дійсності не була б такою рельєфною і такою яскравою. Гаван також їде на пошуки Грааля, але не з внутрішнього переконання, як це робить Парціфаль, для нього це лише хвилююча пригода.

Довкола Парціфаля гуртуються серйозні, солідні люди (мудрий Гурнеманц, схимник Тревріцент), в його оточенні вірні, чеснотні, чисті жінки. (Герцелойде, Кондвірамур, Шігуне). У товаристві Гавана переважають веселі люди, мораль яких не бездоганна: куртизанки, капризні дами, яким хочеться витонченого кохання, молодиці, які жадають чуттєвих утіх. Поза сумніву, що ці два оточення виведені у романі не як протиставлення чистому, піднесеному, величному чогось буденного, світського, "меншвартісного". Адже.обидва герої – представники лицарства, яке Вольфрам вважав єдино гідною формою життя людини.

Багатоманітність проблематики "Парціфаля" не можна звести до одного "знаменника"(релігійного). На думку К.Л.Готцман – головна тема у творі – нерозуміння лицарським світом "божих заповідей", дефіцит любові.[51] Внаслідок цього особиста вина Парціфаля постає аналогом вини його лицарського оточення. Лицарство не знає ні любові, ні бога – стверджує Вольфрам своїм твором. Таким чином, релігійний зміст поеми є природною противагою бездуховності лицарського середовища.

Завдяки тому, що філософський ідеалістичний зміст у романі не зводиться до декларативних абстракцій, а розкривається у поворотах дії, через яскраві епізоди, завдяки вдалому стилю, коли деталі не заступають головну думку, реальна дійсність постає у нерозривній єдності різнопланових моментів.

Виходячи з складної еволюції образу Парціфаля, розуміння реліквії Грааля, твір німецького письменника слід розглядати не тільки в контексті середньовіччя, місце його дії – увесь світ, а мандри лицарів – алегорія земного життя, у якому кожна людина немовби мандрує від народження до смерті.[52] Турніри, бої й небезпечні пригоди –це метафоричне зображення подій життя. Тема ця вічна, як вічні лицарські ідеали мужності, благородства, добра й честі. "Мандри героїв у пошуках Святого Грааля – це, по суті, пошуки сенсу буття, це – символ духовної пригоди, якою є пошук Бога, абсолюту, чи згідно К.Г.Юнга, "внутрішнього наповнення", що приводять до розуміння всього справжнього, того найкращого, що приховане у природі людини.". [53, 83]

“МАНДРАГОРА” НІКОЛО МАКІАВЕЛЛІ: КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ ЧИ АПОФЕОЗ РАЦІО?

Вже кілька століть ім’я відомого державного діяча, письменника й мислителя доби Відродження Ніколо Макіавеллі (1459-1527), чия політична доктрина переросла в цілісну систему і стала, можливо, найвищим апофеозом державницької думки Ренесансу, залишається водночас називним означенням цинізму, аморальності й жорстокості у сфері політики. У XVIст. його ім.’я часто вимовлялося у скороченій формі – “старина Нік”, що вважалося народним прізвиськом Сатани. Єзуїти, яких протестанти згодом звинуватили у макіавеллізмі, називали його “злочинним посібником диявола”. “Кривавий Макіавеллі” стає улюбленим прізвиськом в єлизавентинських драмах, включно з п’єсами Шекспіра.[61, 213]

Хоча у Макіавеллі було чимало прихильників серед відомих політиків, філософів різних часів, про нього і по сьогодні пишуть із осудом. В словниках та енциклопедичних довідниках прикметник “макіавеллівський” тлумачиться як “політично підступний і нерозбірливий у засобах, той, який прагне до влади чи вигоди за будь-яку ціну; аморальний й опортуністичний”[68, 577] Отже, ким же був Макіавеллі: злим генієм чи блискучим політичним теоретиком або ж творцем нової італійської драми?

Розуміючи всю складність такої постановки питання, не претендуючи на його вирішення, спробуємо виділити на прикладі комедії “Мандрагора” бодай ті окремі моменти, які найбільш яскраво характеризують погляди її автора на людину, суспільство, мораль та особливості їх творчого втілення.

Вибір комедії “Мандрагора” пояснюється передовсім тим, що у нашому літературознавстві про цей твір написано дуже мало і практично ще відсутні проблемні дослідження. В існуючих критичних наукових статтях мовиться переважно про загальні речі, обмежуючись визначеннями, на кшталт, – це “єдиний зразок комедії характерів в італійській літературі XVI ст.[60, 216]

Макіавеллі відомий насамперед, як громадський діяч, історик. Його музою була політика, але як великий мислитель епохи Відродження, він був також і справжнім майстром слова.. Свої художні твори він створював у маєтку Сан-Кашано у той період, коли його усунули з посади Секретаря Ради Десятьох флорентійської республіки і коли 1512 року до влади повернулися Медичі.Важко переживаючи крах політичної кар’єри, без будь-яких надій на майбутнє, Макіавеллі став шукати розради у літературній творчості.

Його перу належать кілька дотепних та гостро-сатиричних комедій (“Маски”, яка не збереглася, “Мандрагора”, “Кліція”, фабула якої здебільшого повторює “Жереб” Плавта та ін..); життєпис відомого кондотьєра XIVст. “Життя Каструччо Кастракані з Лукії”, у якому факти біографії викладені досить довільно; новела “Бельфагор – архидиявол”, яка побудована на італійському фольклорі й зорієнтована на чарівну казку з селянського середовища; вона висміює сварливість і злу вдачу жінок, перетворюючись під пером письменника у злу сатиру на сучасне суспільство. Цікава й. алегорична поема “Золотий осел”, яка однак залишилася незавершеною.

Попри те, що літературна творчість не була основним заняттям для Макіавеллі, йому належить значна заслуга у створенні нової драматургії, яка принципово відрізнялася від середньовічної релігійно-дидактичної драми, що, як відомо, базувалася на трьох основних факторах: ”той світ”, лицарство, платонічне кохання. Тобто, в основі такої драми лежав принцип, згідно якого чіплятися за земне життя як за найсуттєвіше – гріх; доброчинність полягає у запереченні земного життя і в спогляданні потойбічного. Земне життя – не реальність і не істина, а тінь, видимість; реальність – це не те, що існує, а те, що повинно бути, і тому справжнім її змістом є інший світ: пекло, чистилище і рай, світ істини й справедливості. На такій теолого-етичній уяві побудована вся середньовічна література XIII і XIVст. Природними формами вираження такої ідеї виступали символіка й схоластика.

Макіавеллі з іронією ставиться до подібної літератури, він мовби заперечує її, пародіює, утверджуючи новий світ, який народжувався у його свідомості. Важливе значення для подальшого розвитку нової драматургії мали передовсім комедії Менандра, Плавта й Теренція у перекладі італійською мовою, які ставилися при дворах італійських вельмож та служителів церкви, а також у колах вчених-гуманістів. З цих постановок бере початок так звана “вчена комедія” XVI ст.

Одним з перших творців нової італійської комедії вважається Людовіко Аріосто, автор знаменитої поеми “Шалений Роланд”. У таких комедіях як “Некромант”(1520) та “Звідниця” (1529) він показував життя сучасної йому Італії: побут і мораль різних верств суспільства, любовні інтриги, пересуди, забобони і т.п.. Важливе місце у цьому плані займають комедії Якопо Нарді: “Дружба”(між 1509 і 1512рр.) та “Два щасливі суперники” (1513р.), написані на основі сюжетів новел “Декамерона” Джованні Боккаччо. На матеріалі італійського життя, за фабулою “Близнюків” Плавта, написана “Комедія про Каландро” Бернардо Довіці, майбутнього кардинала Біббієна, яку можна визначити як “комедію інтриги”.[56]

Створювана гуманістами “вчена комедія” поступово набуває свою незалежність, наближаючись до реальної дійсності, хоча характерним для неї ще залишається поєднання античних елементів (ведення інтриги, деякі сюжетні ходи, окремі характери і т.п.) з побутовими моралізаторськими рисами, взятими з реального життя Італії XVIст.

У цьому плані “Мандрагора” цікава не лише як одна з кращих ренесансних комедій, а й як побутова ілюстрація окремих широких політичних конструкцій Макіавеллі.[55, 64] Можна говорити, що “Мандрагора” – це комедія того суспільства, трагедією якого є “Князь”. Саме у “Князі” Макіавеллі проводив думку, що мета виправдовує засоби, які застосовуються для її досягнення. Такі ж ідеї лежать в основі “Мандрагори”. Ймовірно, що в комедії знайшла відображення якась реальна подія, яку Макіавеллі використав для підтвердження правильності своєї теорії.

Новизна “Мандрагори” полягала насамперед у тому, що її автор розглядає комедію в такому ж плані, що й історію: дією тут рухає не випадок, а логіка характерів. Тому для автора найважливішим є аналіз дійових осіб. Проте звертає на себе увагу безпощадність спостережень і страхітлива холоднокровність аналізу й опису подій. При цьому слід наголосити на тому, що ”Мандрагора” – це дія, яка будується на імпульсах виключно внутрішніх сил.

Думки автора твору спрямовані на практичне життя., яке для нього не є ані грою уяви, ані спогляданням, ані теологією, ані мистецтвом. Життя на землі має свій серйозний сенс, свою мету, свої засоби. Найголовніше завдання для Макіавеллі – це реабілітація земного життя, надання йому мети, і відродження серйозної діяльної людини, яка здатна діяти раціонально і досягати своєї мети. Але в “Мандрагорі” аналізується моральний занепад приватного життя, що на думку Макіавеллі, є одним з найочевидніших проявів загальної національної кризи Італії, коли вже не шануються ні релігія, ні закони, і тому ніщо не може виправдати крайньої злиденності, безчестя і сорому [63] Не бачачи у такій ситуації позитивного героя, Макіавеллі шукає “справжню, а не уявну правду речей”.

Моральна основа його комедії вже інша, відмінна від етичної мети середньовіччя – де найголовніше святість душі, а шлях для досягнення цієї мети - зморення плоті. Макіавеллі, хоча й засуджує вільну мораль, яка панувала в його добу, все ж найвищим доброчестям вважає активне життя. Для нього теологія, філософія, етика – все єдине: вони поза реальністю, у сфері вимислу. Істина ж – суще, “ справжня правда ”, а тому шукати її можна тільки з допомогою досвіду, який базується на спостереженні й досягається шляхом раціонального вивчення фактів.

Слід зазначити, що “Мандрагора” написана не стільки в дусі комедійних традицій Плавта чи Теренція, як реалістичної новелістики Боккаччо, що й позначилося на її побудові, зумовило концентрацію уваги на зображенні звичайних буденних характерів.

Інтрига комедії хоч і не складна, проте заплутана. Тут є чимало комічних ситуацій і дивних обставин, хоча ніщо не відбувається за волею випадку. У створюваному письменником комічному світі діють сили, кожна з яких володіє своєю особливістю, і вони повинні неодмінно привести до певного результату[64, 121]. Письменник виходить з того, що у людині живуть різноманітні потяги, які й управляють її діяльністю. Людина не має вроджених моральних понять і тому позбавлена внутрішньої сили, яка б стримувала ці потяги і скеровувала в ту чи іншу сторону. Породжуються ці потяги зовнішніми враженнями і вони тим сильніші, чим відчутніші зовнішні поштовхи.[54, 75]

Багатий, але вже підстаркуватий, тупуватий і самовдоволений адвокат Ніча Кальфуччі, одружений з молодою красунею Лукрецією, у яку “заочно “закохується парубок Калімахо. В полоні пристрасті він повертається з Парижа до Флоренції, щоб познайомитися з Лукрецією і заволодіти нею. Лукреція – статечна, порядна і моральна жінка; перемогти її силою неможливо, вона сама ніколи не погодиться порушити подружню вірність. Здолати її можна тільки хитрістю. Тобто, передісторія тут майже така ж, як у легенді про римську матрону Лукрецію.

Калімахо страждає від безнадійного кохання і з точки зору Макіавеллі було б справедливо, аби закоханий зміг домогтися свого. Але цьому заважають релігійні уявлення й моральні засади Лукреції, а також закони, які захищають інтереси її чоловіка.[55] Світ змінився, здрібнів, у ньому вже немає бога, йому не відомі також і великі людські ідеали: егоїстичні зусилля дійових осіб, скеровані на досягнення конкретної і раціонально осмисленої матеріальної користі. Ці дії логічні, послідовні і невідворотні, як античний фатум; внаслідок цього, римська трагедія перетворюється на флорентійську комедію.

Найбільш поширеною є інтерпретація “Мандрагори” як життєрадісної комедії, в якій Макіавеллі розглядає пристрасть Калімахо як природне почуття, яке повинно бути реалізоване. Але ж пристрасть Калімахо в комедії подається в іншому плані, вона висміюється і до того ж досить злісно. Адже Калімахо

зовсім не ренесансний і навіть не позитивний герой. Його закоханість починається з втрати стану внутрішньої гармонії, що виникає на підставі конфлікту між його virtu і ворожою йому Фортуною. Не дивно, що у творі акцентується скоріше стан неврівноваженості, шаленства, ніж закоханості. Адже пристрасть, яка охопила Калімаха, це швидше фізіологічна похіть, аніж велична любов.[59]

Чесним шляхом Калімахо не домогтися нічого, оскільки закон не на його боці. Але ж закон, як і релігійні поняття, несправедливі, бо вони віддали молоду жінку старому Ніча і перешкоджають Калімахо реалізувати права, надані йому природою. Тому самі обставини змушують Калімахо вдатися до обману, оскільки у суспільстві, де закони не відповідають інтересам людини, єдиним способом виправити суспільну несправедливість і домогтися свого залишається один шлях обману. Макіавеллі проводить у комедії ту ж саму ідею, що і в своїх політичних трактатах. Нечесні засоби все ж приводять до позитивних результатів. Адже Калімахо й Лукреція по-своєму щасливі, задоволений і мессер Ніча, який радіє з того, що у нього нарешті з'явиться малюк, його майбутній спадкоємець.

Відповідно до цього Макіавелі застосовує раціоналістичну схему драматургічної побудови твору.[64]. Вся дія базується на трьох основних позиціях: існує передісторія, відома з легенди про збезчещену Лукрецію, далі передумова власне самого сюжету (закоханість Калімахо), переборення опору Ніча, потім Лукреції і завершення, фінал, у якому всі згадані позиції сходяться, демонструючи правильність подібної конструкції.

Спланований обман вдається провести за участю двох спритних шахраїв: Лігуріо і фра Тімотео, які виявляються більш розсудливими і практичними, ніж будь-хто інший з тих персонажів, мораль яких здається непогрішною. У комедії цим персонажам належить роль своєрідних добрих геніїв, які допомагають Калімахо й Лукреції знайти одне одного.

Лігуріо – своєрідний розумака, хитрий блюдолиз, паразит, він часто обідає у Нічі і відзначається тим, що постійно шукає, де можна побільше урвати. Не роздумуючи, він пропонує Калімахо свою допомогу й прикидає план, яким чином провести тюхтія мессера Ніча. Лігуріо радить Калімахо прикинутися паризьким лікарем (для цього достатньо кілька вчених фраз по-латині) і запропонувати власний спосіб лікування Лукреції від безпліддя, зазначивши при цьому для більшого ефекту, що так лікуються знатні дами у Франції. Довірливий Ніча клюнув на

наживку й тут же потрапив на гачок до шахраїв. Ліки, які виписує Калімахо його дружині, буцімто на підставі аналізу її сечі, – це чудодійна настійка з кореня мандрагори.

Полісемія значення цієї рослини дає авторові широкий простір для маневрування, що в свою чергу породжує різне тлумачення комедії в цілому. Мандрагора використовувалася у древньогрецькій міфології для того, щоб позбутися від закляття; у Єгипті її використовували як засіб для підвищення статевого потягу; в Ізраїлі мандрагору вживали як засіб для покращення запліднення; у Римі з мандрагори виготовляли трав'ний трунок для фізіологічного збудження. Проте існувала й інша легенда, згідно якої мандрагора проростає з сперми повішених убивць, а це ілюструє перехід від ідеї про те, що корінь цієї рослини, який за формою нагадує людину, може приносити магічну користь до іншої ідеї, яка доводила, що мандрагора володіє демонічною силою.[66, 213.]

Мандрагора вважалася також відповідною назвою душі диявола, що з'являлася у вигляді маленького чорного чоловічка, безбородого, з нечесаним волоссям. У побутовій символіці мандрагора означала негативні й дріб'язкові сторони душі людини.[62, 310]

У комедії Макіавеллі саме ці нетрадиційні моменти породжують проблему, яка налякує Ніча. Річ у тому, що чоловік, який зляже з Лукрецією після того, як вона вип'є трунок, помре протягом восьми днів і ніщо не зможе його врятувати. Ніча такий варіант не влаштовує, адже він боїться ризикувати своїм життям. Він уже ладен відмовитися від усієї цієї затії.Тоді Калімахо вказує йому хитромудрий вихід: він пропонує викрасти першого-ліпшого парубка з вулиці (цим парубком насправді виявиться він сам) і вкласти його в ліжко до Лукреції цієї ж ночі, щоб той увібрав у себе всю отруту мандрагори і тим самим врятував мессера Ніча від неодмінної смерті. Ніча неохоче погоджується; тепер все впирається в нову перешкоду, а чи погодиться на це Лукреція?

Лігуріо вирішує звернутися на цей раз по допомогу до духівника Лукреції, ченця Тімео. Хитрий Лігуріо розповідає спочатку фра Тімотео вигадану історію з вагітністю якоїсь черниці і просить за матеріальну винагороду посприяти полагодженню справи. Тімотео погодився без особливого вагання, спокусившись на гроші, хоча він згодом і збагнув, що то був тільки трюк. А далі довелося погодитися на участь в реалізації підступного обману і на роль звідника, та найголовніше те, що йому доручалося заспокоїти стривожене сумління Лукреції.

З цією метою фра Тімотео апелює у своїй молитві до архангела Рафаїла, благаючи його посприяти Лукреції у її приготуванні до “таїнства”, бо вже вечоріє Мерзотну затію чернець називає “таїнством”, роблячи ангела Рафаїла звідником.

Мартин Лютер називав італійців” найаморальнішими людьми”. Такі речі у Німеччині викликали нестримне обурення, що привело до реформації, в Італії ж над ними сміялися. І першим сміявся папа. Сміялися всі, тому що тут любили жарти і комічні ситуації. Але у сміхові Макіавеллі відчувалися серйозні, зловісні нотки. Він показував неприкрашений італійський характер, “людину Відродження”, у якій холодність і пристрасність, злодійство і благочинство, талант і нікчемність поєднувалися в одній особі”.[65, 287]

Лукреція спочатку не погоджується на жадні вмовляння. Вона не хоче, щоб з її вини, через підступне злочинство, померла безневинна людина. До того ж, хіба це не гріх лягати у ліжко з мужчиною, який не є її законним чоловіком?. Воно то так, але Тімотео переконує її: “Що стосується вашого сумління, ви повинні прийняти загальне положення, що там, де є вірне благо і невірне зло, ніколи не слід відмовлятися від блага через страх злом. Тут є вірне благо, а саме: ви завагітнієте, здобудете ще одну душу господу богу. Невірне зло – це те, що чоловік, який після напою проведе з вами ніч, помре. Але ж трапляються й такі, що від цього не вмирають. Проте, оскільки справа ця сумнівна, все ж краще, щоб мессер Ніча не піддавав себе цій небезпеці”[55, 187]. Духівник заспокоює Лукрецію, переконуючи її у тому, що твердження, буцімто ця дія гріховна, “це казка, тому що грішить воля, а не тіло. Гріх – не вгодити чоловіку, ви ж йому догоджаєте; гріх – отримувати від цього задоволення, ви ж отримуєте незадоволення”. [58, 187]

Макіавеллі виходить з матеріалістичних засад, виражаючи свій погляд на релігію. Він гостро полемізує з християнською філософією, яка відстоювала святість католицьких догматів і непогрішність служителів культу.

Письменник викриває абсурдність релігійних понять, які так легко можна потрактувати на будь-який лад. Адже Фра Тімотео, посилаючись на авторитет священних книг, доводить Лукреції, що вона нічим не погрішить супроти бога і супроти свого сумління. “До того ж мета – ось що потрібно мати на увазі за будь-яких обставин”[58, 187], – наставляє Лукрецію духівник. Макіавеллі доводить у такий спосіб, що релігія стала для ченця звичним засобом заробітку, що він дивиться на обов’язок служителя культу як на спосіб матеріалізації своєї казуїстики.

Водночас Макіавеллі викриває саму роль духівника у католицькому світі. Адже духівник володіє свідомістю своїх парафіян й фактично управляє їх поведінкою. Він може легко скористатися своєю необмеженою владою над людьми у корисливих інтересах, що й проробляє фра Тімотео, коли наставляє Лукрецію на шлях обману, на який вона сама ніколи б не стала. Проте фра Тімео, задовольнивши свій власний інтерес, відіграє у комедії скоріше позитивну, аніж негативну роль. Теорія обману, переходячи від Лігуріо до ченця Тімотео і від нього до Лукреції, врешті-решт влаштовує усіх, всі задоволені.

План реалізований успішно. Калімахо проводить ніч з Лукрецією й освідчується їй у палкому коханні, а вона після того, що трапилося, пропонує йому стати приятелем родини і бувати в їх домі без будь-яких обмежень (Ніча дає йому навіть ключі). Благополучно закінчується ця історія для всіх персонажів, включаючи й рогоносця Нічу, який так і не зрозумів всього обману; він навіть не здогадується, хто ж батько майбутньої дитини його дружини.

Можна було б стверджувати, що в цьому творі звучить типова ренесансна тема. Макіавеллі схвалює те, що Калімахо хоча б хитрістю вдалося заволодіти Лукрецією, що вона сприйняла обман навіть з певною вдячністю. Чим це не гімн вільному переможному почуттю, яке перемагає будь-які побутові перешкоди?

Адже Макіавеллі немовби демонструє на побутовому прикладі справедливість своєї політичної доктрини, яку він розглядає як універсальний засіб від усіх проблем. Головна порада Макіавеллі, яку він давав правителям, полягала в тому, що слід бути радше хоробрим, ніж нерішучим. Як мовиться в афоризмі “Фортуна сприяє сміливим”. Як жінка, вона потурає юнакам, бо ті менш обережні й пристрасніші і тому, що вони більш хвацько поводяться з нею. Ця властивість – означимо її як твердість, доблесть, гордість, мужність, сила – є доброчинністю (від лат.слова virtus, яке у свою чергу походить від vir – мужчина). Іншими словами, доброчинність включає в собі як і бажані людині якості, так і певну долю жорстокості.

Тут Макіавеллі розходиться з класичним уявленням про доброчинність, яка згідно Ціцерона, полягає в тому, щоб діяти чесно й морально, а чесність – це найкраща політика. Уявлення Макіавеллі про доброчинність – це ключ для досягнення успіху, незважаючи на повороти Фортуни. Проте він включає у це поняття й готовність чинити зло, застосовувати силу (лев), або хитрощі (лисиця), коли цього вимагають обставини, а також користуватися мистецтвом лицемірства, тобто вміти зберігати видимість моральності.

Доброчинство, яку Макіавеллі розуміє як волю і здатність робити все, що необхідне для досягнення мети, перетворюється, по суті справи, на протилежність тієї доброчинності, яку християнство всіляко підносило.

Дія комедії завершується у церкві, де ще раз санкціонується все те, що відбулося. Але ж у тому то й трагізм комічного фіналу "Мандрагори", що падіння Лукреції не потягло за собою жодного перевороту. Більше того, вона сама втрачає свою доброчинність і під тиском умовлянь з боку матері, настанов духівника змиряється з тими силами зла і тією ганебною дійсністю, які змусили її капітулювати.[71]

Лукреція вже сама заявляє Калімахо: " Раз твоя хитрість, тупість мого чоловіка, простуватість моєї матері і ницість мого духівника змусили мене зробити те, чого б я ніколи не зробила сама добровільно, я готова визнати, що це сталося за повелінням неба, яке розпорядилося так, а не інакше, і я не можу відмовитися від того, що небо наказує мені прийняти"[58, 188]. Тут вже сам бог стає мовби співучасником обману і крутійства. Висновок напрошується сам по собі: розумна людина може використати релігію й моральні уявлення для досягнення бажаних результатів; при чому як в державному, так і в побутовому вимірі. На думку Макіавеллі, його теорія виявляється однаково ефективною у різних сферах людської діяльності.

Звичні хитрощі й інтриги античної комедії, а також безпосередніх попередників Макіавеллі, набувають у "Мандрагорі" певного філософського сенсу. Так, у схему античної комедії з її традиційними персонажами: закоханих, старого, звідника, паразита, спритного слуги-раба та ін. вривається флорентійська дійсність XVIст. І самі образи давньої комедії трансформуються, наповнюючись живим внутрішнім змістом, набуваючи характерних рис тогочасної дійсності.

Закоханий Калімахо, який у пориві пристрасті готовий накласти на себе руки або прийняти будь-яке рішення, "звіряче, жорстоке, нечестиве", скромна доброчесна Лукреція, спритний негідник Лігуріо, який доводить справу до благополучного завершення, відданий слуга Калімаха Сіро, мабуть, тільки своїми іменами нагадують героїв античних комедій. Насправді, це образи живих сучасників, які Макіавеллі брав з самої гущавини флорентійського життя.

У комедії діють, як ми бачили, і два типово італійські персонажі: дурнуватий адвокат Ніча, який хизується своїми пізнаннями й умінням сказати кілька слів по- латині і який легко потрапляє у розставлені для нього сильця, та хитрий чернець Тімотео, духівник, який управляє вчинками віруючих, типова постать для католицької Італії. Дурнуватість мессера Ніча, який виконує абсолютно все, що йому радять Калімахо й Лігуріо, а також спритні витівки фра Тімотео, створюють у п'єсі комічні ситуації, які, незважаючи на свій побутовий характер, сповнені соціального і навіть політичного змісту. Адже ми маємо тут справу з сатиричним запереченням всього того нового світу, у якому такому тупому і самовдоволеному багачеві передбачалося щасливе історичне майбутнє.

Незвичний аморальний фінал "Мандрагори", який не те що відновлював порушений порядок, а в кращому випадку тільки "створював новий", породив різні тлумачення п'єси. Вона сприймалася одними як вираження песимізму її автора, як протиставлення старого і нового світу іншими, навіть як алегорія тогочасної ситуації у Флоренції.[69] Окремі дослідники схильні були бачити в образі Калімахо Лоренцо де Медичі, в образі Лукреції – Флоренцію, в образі Ніча – безпорадного кондольтєра Содеріні. [70]

Головні образи комедії виписані дуже яскраво. Макіавеллі вміло наділяє своїх героїв окремими побутовими штрихами, які відтінюють їх індивідуальні особливості (улюблені слівця, порівняння і т.п.).

"Мандрагора" небезпідставно вважається першою комедією характерів у літературі XVI ст.. У цьому відношенні Макіавеллі значно випередив своїх попередників, які не зуміли піднятися над наслідуванням античних зразків або над простим побутописанням.

Макіавеллі ще зберігає у "Мандрагорі" традиційну побудову античних комедій. Його п'єса складається так само з п'яти актів і з прологу, у якому автор, на зразок давніх комедіографів, повідомляє назву комедії, її основні сюжетні передумови, скаржиться на нещасливу долю митця і просить публіку прихильно поставитися до його твору.

Проте тип комедії Макіавеллі вже цілком інший. У "Мандрагорі" більше розмірковувань, ніж в античних комедіях, оскільки Макіавеллі переслідує гуманістичне завдання – переконати публіку у вірності своїх ідей. Він прагне реалізувати цей задум з допомогою діалогів, які ведуть між собою персонажі твору. Макіавеллі висловлює свої думки в діалогах й монологах,

вкладаючи їх в уста різних персонажів. Так створюється новий тип комедії розмірковувань, у яких майже немає дії: про дію довідуємося з розмов героїв, у яких у видозміненій формі Макіавеллі пропагує свої політичні погляди.

Макіавеллі вдало поєднує властивості комедії інтриги й комедії характерів, створюючи новий тип комедії, сповненої динаміки, породженої внутрішніми силами, які самі не є самоціллю, а тільки засобом. Перемагає той, хто вміє краще розрахувати ці сили. У вмінні передавати глибокі думки у дотепній, наочній формі, яка межує часом з цинічною буфонадою, виявилася майстерність Макіавеллі любителя азартних ігор і Макіавеллі – мислителя.

Найперше, що виділяло Макіавеллі з-поміж інших італійських письменників доби Відродження, які насолоджувалися спокусами життя, це гострий і безмежно сміливий розум. Хоча йому була й притаманна певна раціоналістичність. Ніхто не вмів з такою майстерністю виокремлювати питання й оголювати його іманентну сутність. “Безстрашність деяких його логічних операцій не лише дивувала сучасників, але вже багато віків бісить єзуїтів, мучить моралістів і псує нерви буржуазним вченим”.[57, 525]

“Мандрагора” відіграла важливу роль в історії італійського театру. Вона правила тривалий час за зразок багатьом драматургам. Досвід Макіавеллі використав у своїх сатиричних комедіях, зокрема, у “Лицемірі” П’єдро Аретіно. На традиції Макіавеллі спиралися такі письменники Відродження, як Д.Джанотті, Лоренціно Медичі, А.Грацціні. У такій же манері написана й комедія Джордано Бруно “Підсвічник”. Вже у XVIIIст. “Мандрагорою” захоплювався відомий італійський драматург Карло Гольдоні.

“Мандрагора” і по сьогодні викликає жвавий інтерес, вона тримається у репертуарі європейських театрів, з успіхом йде вона і в Києві, на сцені театру драми і комедії на Лівому березі.

НА ШЛЯХУ ДО НОВОГО ТИПУ ЕПІЧНОЇ ПОЕМИ („ЗВІЛЬНЕНИЙ ЄРУСАЛИМ” ТОРКВАТО ТАССО)

Важливою проблемою літературознавства є дослідження визначних творів світової літератури, які ще не висвітлені через відсутність перекладів і зорієнтованість на осмислення сучасних явищ. Тим часом чимало корисного з точки зору розвитку жанрів, стилів, продуктивності традицій може дати аналіз творів так званного порубіжжя, зокрема, італійської літератури Чінквеченто. Славнозвісна поема Торквато Тассо „Звільнений Єрусалим” – ще не була предметом такого аналізу, в той час як потреба в ньому велика і дуже на часі.

В Україні поема „Звільнений Єрусалим” відома з польського перекладу Петра Кохановського (вид. 1618, 1651, 1687рр.). За мотивами четвертої пісні літописець Самійло Величко написав новелу про сатира, поєднавши запозичені мотиви з фольклорними оповіддями про подільський ліс Медобір. Теоретики словесності Києво-Могилянської колегії розцінювали поему як взірець епічного жанру. Десять пісень поеми переспівані українськими поетами („віршарями”) наприкінці XVIIст. Ім’я Тассо згадується у творах Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки. У творчому доробку поета-молодомузівця Петра Карманського (зб. „Блудні дні”, Львів, 1907) є поема „Під дубом Т.Тасса”.

Торквато Тассо (1544–1595) – один з найбільших епічних поетів італійського Відродження, народився у м.Сорренто в родині письменника. В Падуї та Болоньї Торквато слухав лекції з філософії та красномовства. Проживаючи у Венеції, він опублікував рицарську поему „Рінальдо”. (1561р.) 1565р.Тассо переїхав до Феррари. Спочатку перебував на службі у кардинала Луїджі д’Есте, згодом – у герцога Альфонса II. Там він включився у придворне життя, яке справило на нього велике враження. Молодому поетові виявляють свою прихильність сестри герцога – Леонора та Лукреція; існує легенда про нещасливе кохання до Леонори, що стало причиною багатьох його страждань.[72, 22]. Атмосфера вишуканості, естетичності надихали Торквато на створення любовної лірики в традиціях петраркізму та анакреонтики. У 1572 він завершив пастораль „Амінта”, найбільш вдалий зразок пастушої драми пізнього Відродження. Важливе значення для розуміння творчості Тассо мав трактат „Міркування про епічну поезію”, у якому він виступив проти „розкиданої” манери свого попередника Лудовіко Аріосто.

1575р. Тассо завершив першу редакцію поеми „Звільнений Єрусалим”, назвавши її іменем вождя хрестоносців „Гоффредо”. Формально твір присвячено герцогу Альфонсу II, проте насправді – гімн вільній любові. Текст поеми був виданий без згоди автора 1581 року Фебо Бонною, відтоді почалися сповнені драматизму поневіряння поета. Те, що так захоплювало Тассо в придворному житті, тепер постало в іншому світлі. Починаються інтриги, шантаж. Екзальтованого поета охоплює хвороблива релігійність. Він у полоні манії переслідування, йому здається, що він приречений на пекельні муки за язичницькі любовні епізоди поеми. Страх перед духовною цензурою породжує напади шаленства. Критичні висловлювання щодо поеми, інтриги, нерозуміння оточенням тонкої душі поета посилюють рецидиви хвороби. У 1579 році дійшло до прямого конфлікту з деспотичним герцогом: поета віддали до монастиря Св.Франціска (звідти йому вдалося втекти), а затим 7 років він провів у шпиталі св.Анни. Ця установа стала справжньою в’язницею для вільнолюбного Тассо, хоча тут він написав 30 філософських діалогів, значну кількість ліричних віршів та листів. Тут міняються його погляди на світ, Тассо стає віруючою людиною. Показовою є також „Апологія”, у якій поет зрікається „Звільненого Єрусалиму”.

1586 року після численних прохань Тассо випускають на волю, починається неспокійне, мандрівне життя; прижитися на одному місці не вдається, аж поки доля не закинула його до Риму. 1588р. поет завершив трагедію „Король Торрісмондо”, написав поему „Любовне вогнище”. Для ченців Монте Олівето розпочав поему „Монте Олівето”. У 1592-93рр. створив дві невеличкі поеми – „Сльози діви Марії” та „Сльози Ісуса Христа” і завершив переробку „Звільненого Єрусалима”, яка побачила світ 1593 року під назвою „Завойований Єрусалим”. Нащадки не сприймали цих видозмін твору, в історію літератури увійшла перша, ліричніша редакція. На початку 1595р. Тассо завершив свій останній твір, поему „Сім днів створення світу”. Папа Климентій VIII призначив йому пенсію і хотів увінчати його лавровим вінком, але поет не дожив до цього моменту – він помер 1595 року.

Що являла собою поема „Звільнений Єрусалим” і якою була на той час суспільно-політична і культурна ситуація в Італії? У другій половині XVIст. в Італії відбуваються зміни в соціальній психології і культурі, викликані кризою гуманізму та посиленням контрреформації. Мав місце спалах релігійності, спричинений лихами, що сколихнули Італію: серед громадян

посилилося відчуття неспокою, невпевненості, нестабільності. Спираючись на традиційну пристрасть до обрядовості, на томіську та єзуїтську схоластику, католицька церква прагнула формалізувати релігійність у страх перед інквізицією. Релігійність наклала помітний відбиток і на національну єдність, яку декларували твори Макіавеллі і яка формалізувалося в усталенні італійської літературної мови.

Криза гуманістичної етики не означала, що церква підпорядкувала собі всю гуманістичну культуру. Як це не парадоксально, але ні церква, ні світська влада, не чинили відкритого спротиву наукам. В літературі тим часом утверджується раціоналізм і прагматизм. Цілком очевидно, що за таких обставин зазнав змін і погляд на світ. Жанр поеми Аріосто „Шалений Орландо" перестав відповідати світогляду зламної епохи. Актуальною стала вимога створення нового жанру, який би поєднував традиції героїчного епосу з новими установками. Спираючись на теоретичні положення трактату „Міркування про поетичне мистецтво й особливо про героїчну поему", Тассо поєднує досвід „Шаленого Орландо"(1532р.) з новими суспільними ідеалами, він прагне цільності, ідеальної гармонії.

Людина однак вже перестала бути центром Всесвіту, над нею стояли сили, невідомі давньогрецькому героїчному епосу. Формотворчим началом „Звільненого Єрусалиму" виступає зіткнення сил Добра і Зла. Враховуючи зрушення у суспільній свідомості, зміни в естетичних смаках, Тассо прагне показу величі християнського віровчення через протистояння двох культур – язичницької і християнської. Головна тема поеми – облога і взяття хрестоносцями Єрусалиму – була політично актуальною у зв'язку з активними діями турків у Європі. Поема мала відзначатися героїчним духом і надихати сучасників на протидію турецькій експансії. З іншого боку, протистояння невірних і християн асоціювалося з боротьбою католицизму і Реформації.[75, 226]

Згідно з теоретичними правилами, обов'язковими для героїчної поеми, твір поділено на 5 частин:

1.Зав'язка поеми – промова Гоффредо про те, що мета лицарів – визволення Єрусалиму від невірних; задля неї хрестоносці ладні терпіти страждання „на суші і на морі", заради неї вони ведуть війну. У другій частині сюжетна лінія ускладнюється: християни переживають різні незгоди, їх вчинки зазнають впливу магів і чаклунів, на них нападають єгиптяни. Поява у таборі хрестоносців язичниці Арміди, племінниці дамаського царя мага Індроата, яка мала підірвати боєздатність хрестоносців, привносить у сюжет

класицистичний конфлікт обов’язку і пристрасті. Арміда просить Гоффредо допомогти їй відвоювати втрачене королівство, проте отримує відповідь, яка суперечить лицарським традиціям й етиці Відродження: хрестоносці повинні спочатку виконати свій священний обов’язок і визволити Єрусалим, і вже тоді допомагати Арміді. Лицарі нарікають на жорстокість такої моралі, яка підкоряє релігійному обов’язку людські почуття і лицарський обов’язок заступництва за даму. Частина лицарів закохується в Арміду, серед них і Рінальдо, і покидають Гоффредо.

Рінальдо полишає хрестоносців, бо не хоче коритися владі Гоффредо, який погрожує йому карою за вбивство лицаря у двобої. „Вільним я народився, і вільним я помру”, – заявляє Рінальдо. Проте така поведінка є гріховною, за неї доведеться нести покарання. Рінальдо потрапляє у любовні тенета сарацинки Арміди: вона переносить його на острів Шастя, де він забуває про свій священний обов”язок і насолоджується коханням у чарівному саду. Коли ж сюди прибувають посланці хрестоносців, він ніби прокидається з солодкого сну і, незважаючи на слізні благання Арміди, повертається до своїх.

У третій частині відбувається поворот до щасливого завершення. Рінальдо повертається до хрестоносців, оскільки відчуває докори сумління за зраду спільних інтересів. Після цього дія твору прискорюється і наближається до завершення. Моральна перемога в душі Рінальдо готує перемогу на полі бою.

Четверта частина присвячена історії з іконою Божої матері та коханню Оліндо й Софронії. У заключних сценах зображається взяття Єрусалима.

Ідея християнського обов’язку тріумфує, але перемога у війні дається дорогою ціною. Гіркотою пройнята передостання сцена поеми, у якій описується втеча сарацинів і ріки крові на полі бою.У поемі проходить мотив тлінності життя і непереборності сил зла, звучить сумнів у можливостях людського розуму, адже не розум перемагає пристрасть, а втручання вищої сили.

В основі поеми – напівісторичні, напівепічні відомості про Хрестові походи, зокрема, хроніки Вільгельма Тірського, Роберта з Торіньї, Павла Емілія з Верони та ін. Сучасники Тассо сприйняли вибір сюжету як дуже вдалий. Якщо Аріосто оспівував „жінок, лицарів, зброю, кохання...відважні подвиги тих часів, коли маври з Африки перетнули море і напали на Францію..”, то Тассо оспівує „благородну зброю і Капітана, що визволив гріб Господній”. Тассо прагне достеменності історичних фактів і тому звертається до реальних фактів, подій, замість традиційного сюжету: війни Карла з сарацинами, він зображає Хрестовий похід кінця XIст., який завершився взяттям Єрусалима..

В поемі Аріосто слово „зброя” далеко не першорядне, тут оспівуються інші речі. У Тассо мова йде здебільшого про зброю, про війну і про провідника хрестоносців, який забезпечив перемогу у війні з невірниками. Різною була й мета зображення війни: в Аріосто Аграманте – мавританський король – розпочинає війну з Карлом, щоб помститися за вбитого батька; у Тассо хрестоносці, під орудою Гоффредо, хочуть „завоювати благородні стіни Сіона”, щоб утворити у Палестині християнське царство. Тассо детально описує батальні сцени і ніби не помічає безсердечності, безрозсудності війни, виправдовуючи вчинки хрестоносців „високою метою”.

Гуманізм Аріосто помітний у багатьох місцях поеми, де засуджується війна і висловлюється жаль з приводу того, що воєнні винаходи загрожують масовим знищенням людей. У Тассо війна – це передовсім кров і випробування. Таке зображення позбавляє трагедію війни умовності, реальна перемога не дає істинної радості.: в заключній сцені Гоффредо входить до храму, стає на коліна перед Гробом Господнім, не знявши закривавленого плаща. У Тассо війна – це випробування на сміливість, відвагу, боротьба перетворюється на сувору повинність і необхідність. Таким був погляд на релігійні війни, який побутував у Європі в XVIст. і який духовенство намагалося прищепити віруючим. Проте численні жертви, принесені в ім’я високої ідеї звільнення Гробу Господнього, заслуговували не тільки на сухий літопис, але й на возвеличення. Звідси й поєднання ліричного тону з урочистою піднесеністю.

„Звільнений Єрусалим” – твір складний і багатоплановий, він поєднує в собі історичну реальність і фантастичність, актуальність, натхненне уславлення християнства і неправомірне перебільшення деяких негативних його сторін [73, 236]. Батальні сцени подаються у формі зіткнення двох світів і служать возвеличенню католицьких ідей й уславленню героїчних традицій середньовічного лицарства, що засвідчує глибоку набожність Тассо. Але навіть у змалюванні кровопролитних битв відчувається ренесансне світовідчуття автора. У поемі чимало чуттєвого, несумісного з релігійними установками. Показовою є, наприклад, сцена, коли Готфрід, мужній і непереможний лицар, дарує життя своєму ворогові, цареві Альматору, відмовляючись від винагороди за свій вчинок.

У цьому творі видно прагнення Тассо об'єднати два літературні жанри: рицарський роман і класичну епічну поему. Рицарський роман проте вже вичерпав себе, незважаючи на відносну новизну (у фундаментальній опозиції епос-роман), він перестав відповідати потребам суспільної та ідеологічної ситуації і був відсунутий у сферу, умовно кажучи, масової літератури. „Тассо відкидає мандрівних лицарів і будує сюжет, виходячи не з духу пригоди, а подібно до Гомера переносить дію з небес на землю і навпаки. Він олюднює надприроднє, роблячи його пояснюваним, мало не алегоричним, мовби тлом для інстинктів і страхів [78, 196].

„Звільнений Єрусалим" – героїчна поема, яка зводилася на підмурівку гуманістичної концепції класики, у якій протягом трьох століть відбувалися постійні зміни інтересів – від стилю, образу, ситуації до композиції і структури. У поемі відчутний подих грецького героїчного епосу. Облога Єрусалиму – це, безсумнівно, облога Трої. В образі Рінальдо, кращого воїна хрестоносців, можна помітити певну подібність з Ахіллом; їх споріднює гнівна імпульсивність, суперечка з поводирем війська тощо. Певну паралель з класичним зразком (Одісей-Цірцея) можна побачити в любовній лінії Рінальдо – Арміда. Отож головною структурною моделлю поеми Тассо служить „Іліада" Гомера, меншою мірою – „Енеїда" Вергілія. При цьому впадає в око, що Тассо досить довільно оперує гомерівськими й вергілівськими характеристиками, подеколи дублює їх, часом розподіляє між різними персонажами. Так, роль Ахілла переходить на деякий час від Рінальдо до Танкреда. Проте вільна комбінаторика мотивів не є визначальною.

Як же вдається об'єднати різні плани? Головний структурний принцип поеми – це єдність. Йдеться однак не про первісну єдність, безпроблемну, досягнуту раз і назавжди, а про таку єдність, яка містить в собі пам'ять про подолані спокуси, про відмову від зваб, тобто того, що подавав роман. Але з лицарського роману до поеми увійшли не лише сюжетні ситуації, а й нові типи героїв. У стані ворогів їх більше, ніж серед епічних героїв: не кажучи вже про Клоринду (сарацинську Пентисілею) чи про Арміду; проте й такі мусульманські воїни, як Аргат та Соліман, фанатики, які прагнуть слави, стоять ближче до лицарського, ніж до епічного типу. Такі ж персонажі є і в таборі хрестоносців, хоча він і більш епічний, оскільки справі хрестоносців притаманна надособистісна мета: проте ні в Готфріді, ні в Раймонді, ні в Гвельфі не видно індивідуальної

манери. У стані хрестоносців однак ще не згасла анархічна енергія романного героя і, немовби бажаючи ввести її у певні рамки, Тассо формує з них особливий підрозділ „шукачів пригод”: його члени покликані виріщувати хід битви індивідуальною відвагою. Такі воїни мовби перебувають поза межами сфери дії єдиновладдя, вони вносять елемент свавілля у суворий тактичний лад війни і в композиційний порядок класичного епосу. Недаремно саме серед них найбільше таких героїв, які не знають захисту від стріл Купідона (а кохання – сила все ж романічна, а не епічна). Саме вони, подібно до Оліндо чи Рінальдо, не замислюючись покидають свого поводира, забувають про свій обов’язок, підпавши під чари сарацинок.

Романні мотиви наявні також у долі та вчинках двох інших воїнів-хрестоносців, головних персонажів поеми – Танкреда і Рінальдо. Так, Танкред власноруч, внаслідок фатального збігу обставин, вбиває Клорінду, свою кохану; ця перипетія знайома з рицарського роману, так само й інший сюжет: Танкреда, який прагнув спокутувати свою епічну вину, повертає до активного життя сарацинська красуня Ермінія.

Це ж стосується й долі юного Рінальдо. Юність – необхідна передумова для розкриття сюжетної долі героя; її зміст полягає у необхідності проходження юнаком військової, релігійної і моральної ініціації (тема знову ж таки романна). Вже інший Рінальдо, таємно й самовільно відправляється на пошуки слави й честі, кохання до Арміди змушує його на деякий час забути про свої обов’язки воїна, про священну місію. Імпульсивність, нестриманість приводять його до порушення закону, до нехтування нормою, за злочин настає кара вигнання і спокута провини.

Дія поеми відбувається 1099 року. Військо Готфріда Бульонського обложило Єрусалим, але християнам не вдається оволодіти містом. Їх перемозі заважає мужній опір мусульман, сили зла і власна моральна недосконалість. Тільки після того, як Рінальдо відмовляється від кохання до чарівниці Арміди і повертається до табору хрестоносців, християнам вдається оволодіти Єрусалимом.

Так само, як і в „Іліаді”, у центрі поеми Тассо – колективні дії людей, які мають спільну мету – взяття міста. Схема „ідеальної епопеї” античності, структура грецького епосу виявилася продуктивною для поетичної світобудови італійського поета. Але Тассо оспівує не національну боротьбу, а „спільну справу

католицького християнства”. Формотворчим началом у „Звільненому Єрусалимі” виступають ідеї Добра і Зла, які набувають космічних вимірів. З одного боку – це язичники, (поет так називає сарацинів –мусульман), Вельзевул і дияволи, а з іншого боку – християни, яких підтримує Бог і янголи. Тассо вводить у поему „чудесне”, що надає твору величності..Важливе значення отримує, зокрема, магія. Вона не просто вплітається в поетику вигадки, чудесного, вона ілюструє загальний рівень свідомості людини другої половини XVIст. Щоб примирити чудесне з істинним, Тассо віддає перевагу християнським чудесам, які не повинні викликати сумніви у читача. Практичне застосування магії бачимо у діях чаклунів Ісмена та Ірадота, які захищають Єрусалим, так би мовити піротехнічними засобами, Ірадот дає поради Арміді, як спокусити хрестоносців, щоб внести розбрат в їх ряди. Та й сама чародійка Арміда виступає то як повелителька духів, то як звичайна закохана жінка, якій властиві любовні страждання. Сама магія підпорядкована релігійним поняттям; через те великого значення набувають пророчі сни, молитви, обітниці, богослужіння. Образи червоного туману і кривавої роси нагадують про війну і про пекло, надаючи світанку (цьому символу надії) зловісного забарвлення. І навпаки, гроза, послана богом, викликає почуття полегшення й радості. Поетові вистачає одного несподіваного епітета – „світлий грім”, щоб перетворити картину грози на символ доброго початку.

Ідейна тенденція поеми, як і естетичний принцип наслідування античності об”єктивно вели до утвердження класицизму. Але й теорія класицизму, яка спиралася на неоплатонівську філософію Фічіно, на концепцію ідеальної краси, яку здатний розкрити лише митець, а також на поетику Пьєтро Бембо, що базувалася на платонівському уявленні про „божественне шаленство” поета, поступово змінилася вимогою суворої дисципліни, підпорядкуванню нормам, правилам, не тільки стосовно форми твору, але й змісту, на першому плані тема обов’язку як вищого начала.[79, 154].

Тассо перевершив своїх попередників у створенні нового, змішаного жанру саме тому, що він відкрито протиставив два різні типи ідеалізації, внаслідок чого поема набула необхідного драматизму. Поету вдалося реалізувати закон єдності, встановлений класицистичною естетикою, з різноплановістю, використання контрастності – світла й тіні, улюбленого прийому маньєризму й бароко, – і досягти при цьому гармонійності, втраченої у кризову епоху.

Реальні хрестоносці борються з не менш реальними сарацинами. Опис обложеного Єрусалима, військова рада сарацинських вождів, згадка про те, що деякі хрестоносці воюють заради золота й трофеїв, – все це створює реальну історичну картину. Але поряд з цим тут діють злі й добрі чарівники, які проробляють всілякі дива: переносять героїв з місця на місце, вдаються до різних перетворень, з дерев, зрубаних у зачарованому лісі, хрестоносці виготовляють стінобитні машини тощо. Тло, на якому відбуваються події, теж підпорядковане принципу контрасту: за розповіддю про засуху під Єрусалимом йде опис квітучого саду Арміди, як аналогія аскетизму хрестоносців і чуттєвої насолоди кохання Рінальдо.

Особливо помітною є зміна поетичної тональності в описі одного й того ж явища. Ніч страшна тоді, коли від відьомських чарів „мутніє місяць і його ріжки оповиті хмарою”, страшна вона і в засуху, коли у небі видно „жорстокі зірки” і „скупий місяць”, а морок осявають „вогнені стовпи комети”. Ніч золотиться від божественного світла архангела Міхаїла, та особливо чудова ніч, коли вона огортає закохану жінку: тоді „безхмарне зірчане небо і місяць, що сходить, розкидають „живі перлини”.

Зміна ситуацій, їх динамічність і контрастність – основне джерело поетичності „Визволеного Єрусалиму”. Вражаючим є епізод Софронії з Оліндо. Юна християнка готова піти на самопожертву, щоб врятувати одновірців, а закоханий юнак готовий віддати життя заради неї. Кожен з закоханих бере на себе вину за викрадення ікони Богородиці, що була перенесена до мечеті за наказом султана Аладіна, але дивовижним чином зникла. Самопожертва заради колективу змінюється самопожертвою заради коханої. Кульмінація епізоду – любовне освідчення Оліндо в той момент, коли вже починає палати вогнище, на якому обоє мають загинути; їх рятує сувора воїтелька Клорінда, розчулена плачем юнака і покірністю безмовної дівчини.

Згадана зміна стилів, суспільної свідомості в кінці XVIст., вимагали неспокійного, драматичного, а не споглядального мистецтва. Раціоналізм не задовольняв духовні запити суспільства, а гармонія не відповідала його умонастроям. В літературу проникає іраціоналізм і дисгармонія, образи деформуються, посилюється спіритуалізація людини, підкреслюється демонічне начало і безвихідь людського життя. Вишукана простота поступається місцем ускладненості форми.

Разом з тим посилюється її динамічність і виразність. Водночас відчувається спроба перебороти кризу, зняти дисгармонію, примирити контраст духовного й матеріального, показати їх нерозривність, створити нову єдність, що засвідчують манієристичні й барокові риси поеми.[77, 87]

Головне історичне завдання Тассо вбачав у підпорядкуванні різноманітних епізодів загальному задуму єдності, ядром якої є боротьба за Єрусалим. Облога Єрусалиму відбувалася за велінням Бога, яке прозвістив Готфріду архангел Гавріїл. Подвигами християн керує божественне провидіння, в той час, як язичники підкоряються демонам пекла. Зрозуміло, що боротьба точиться, по суті справи, між вищими силами, а люди тільки виконавці.

Тассо подає своє розуміння єдності у війні зі злом: одній людині не досягти перемоги, навіть якщо вона й доблесний лицар – для цього необхідно об'єднати колективні зусилля. А досягти цього можна, апелюючи до релігійної єдності. Для зміцнення ортодоксальної католицької релігійності поетові потрібен був загальнозрозумілий традиційний бог з „людським „обличчям. Тассівський бог – це не теолого-філософське провидіння, на зразок вогненої точки чи трьох різнокольорових кіл дантівського раю. Тассівський бог бачить, що відбувається у реальному земному світі, у таборі хрестоносців: він наказує архангелу Гавріїлу летіти до Гоффредо, щоб підбадьорити його, підняти бойовий дух хрестоносців; він посилає архангела Міхаїла до пекла з наказом, щоб демони припинили капостити хрестоносцям, тобто, він сам стає немовби учасником подій. До баталій між хрестоносцями та їх ворогами долучаються архангели й ангели, які виступають в ролі своєрідних посередників між богом і людьми. За словами небесного вісника кінцева перемога християн залежить від повернення Рінальдо до табору. Послухавшись поради, Готфрід відправляє на пошуки Рінальдо двох витязів. Добрий чарівник допомагає їм знайти шлях до нього й домогтися його повернення. За допомогою золотого прута, здатного упокорювати чудовиськ, та адмантового щита, гладкого немов дзеркало, у якому людина бачить себе неупереджено, Рінальдо визволяється від чар Арміди.

Усі дії відбуваються за вказівкою Небесного Режисера. Людина – цінне творіння Бога, але важливі рішення належить робити Йому: Готфрід зі своїми хрестоносцями ось-ось заволодіє Єрусалимом, але ж. це ще не день, визначений Богом.

Власне, й Готфрід на чолі війська теж за волею Бога. Але свою волю Творець висловлює не прямо, а через Петра Пустельника або через ангелів. У „постановку картини” подеколи вклинюється й інший режисер зі своїми помічниками: цар темряви, біси, фурії, химери, язичницькі боги... Вони провокують лицарів на сварки, а нехристів – на вбивства та чинення перешкод хрестоносцям. Тассо, безумовно, поет Відродження. Єрусалим звільнено за божою волею, але зроблено це людьми, наділених власними думками й почуваннями. Божа воля й цінність людини –неподільні.

Тассо вводить у поему таку характерну ознаку Відродження, як замилування людиною, її мужністю і силою волі. Проте це тільки натяки, кожна чеснота повинна бути підтверджена християнськими ідеалами. Так, Ермінія готова на самопожертву з любові до християнина Танкреда. Таким же чином й Клорінда, мужня воїтелька, закохується у Танкреда. Але ж вона мусульманка! Це так і не зовсім так. Перед смертю вона просить Танкреда охрестити її і помирає вже як християнка. Життя у Христі поціноване значно вище, ніж земна чуттєвість! Показово, що Арміда пропонує лицарям вибір: або зректися Христа, або ж померти. І лише один Рамбальд обирає земну любов.

І все ж у сюжетній тканині поеми чимало епізодів, написаних в дусі куртуазної літератури. Зворушливо описане кохання Рінальдо й Арміди, яке подається у різних перспективах, внутрішній і зовнішній, стосунки Ермінії і Танкреда, Танкреда і Клоринди, саме ці епізоди є найбільш довершеними в художньому відношенні: в них знаходить вираження стан душі Тассо, як специфічне коливання між ілюзією й дезілюзією, як неспокій самотньості; саме в них на повну силу виявляється талант Тассо як поета пізнього Відродження.[76, 125]

Апофеозом величності стилю поеми, вишуканої лексики, підпорядкованості сюжету, композиції, стилю насолоді й красі, як основи поезії, є опис чарівного саду, який асоціюється з Едемом, божественним раєм: тут дерева вічнозелені, а квіти пишні й прекрасні. Птахи в цьому саду співають найсолодшими у світі голосами, але особливо вирізняється серед усіх пташок одна: та, що співає людським голосом про швидкоплинність життя та недовговічність краси. Вона немовби закликає не втрачати жодної митті, насолоджуватися життям самим і дарувати насолоду іншим.

Можна зробити висновок, що Тассо створив новий вид поеми, доволі відмінної від поезії раннього Відродження, де поціновувалася людина як особистість. Тассо возвеличує уніфікованість, що передбачає відмову від повної свободи особистості за рахунок покірності й безвідмовного служіння Богу. Відбувається переоцінка духовних цінностей: на передній план виходить ідея, яка отримує владу над людиною. Вона стримує її пориви й почуття, надихає на самопожертву, але водночас у своїй метафізичній спрямованості ця ідея містить і жорстокість: через неї Гоффредо відмовляється допомогти Арміді, а Рінальдо покидає її; заради неї хрестоносці немилосердні до жителів Єрусалиму [74, 102] Але, змальовуючи в ідеальному світі християн з їхніми ідеалами та принципами, Тассо не може цілковито відірватися від традицій Відродження і реальної дійсності, де католицька церква чинила чимало непривабливого.

Тассо, який сприйняв у юнацькі роки культуру Відродження, належить вже до іншої епохи, його поема відзначає якісно новий етап в історії італійської літератури, коли не тільки змінювалися поняття й ідеали, але й намітився перехід від умовного гармонізованого зображення дійсності до її більш зрілого відтворення.

“ДЕМІАН” ГЕРМАНА ГЕССЕ ЯК МОДЕЛЬ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ПОШУКУ “ВНУТРІШНЬОЇ СУТНОСТІ”

Вже не одну тисячу років справедливим лишається твердження, що людина сама собі є пасткою. Її біполярна природа, що складається з вищого й нижчого “Я”, з розуму й інстинктів, з Духу й матерії, з свідомого й підсвідомого психіки проводить людину немовби жалом леза і в неї немає жодної можливості уникнути конфлікту між чуттєвим і раціональним.

З часів Сократа мудреці ламають голови над вирішенням болісної для людини проблеми вибору шляху, пошуків сенсу буття. Проте історія знає небагато яскравих прикладів самореалізації подібної індивідуації.

Особливе місце у цьому плані займає німецько-швейцарський письменник Герман Гессе, інтелектуальна проза якого значно розширила пізнання природи людини і її можливості щодо самопізнання й самовдосконалення.

Значний інтерес становить, зокрема, його роман “Деміан”, який знаменує початок “нової головної фази” творчості письменника, його “визволення від неоромантичної, сентиментальної меланхолії”[86, 13], який ще недостатньо вивчений у нас.

Роман “Деміан” писався у вересні-жовтні 1915 року, проте внаслідок певних обставин вийшов друком тільки у 1919р. під псевдонімом Еміль Сінклер. Вже журнальна публікація в “Neue Rundschau” викликала ряд здогадок і припущень щодо того, хто ж приховується за цим іменем. Загадка була розгадана і Гессе, який вже отримав за твір премію ім.Фонтане, що призначалася молодим письменникам, змушений був публічно визнати своє авторство, а премію повернути. У 1920 році вийшло нове видання “Деміана” вже з підзаголовком “Історія юності Еміля Сінклера, написана Германом Гессе”.

Роман одразу завоював популярність, особливо серед молоді. Він потрясав основи старого світу, заперечував його мораль, релігію, етику, все те, що поставила під сумнів війна. ”Деміана” із захопленням читав Ф.Кафка, К.Г.Юнг назвав твір “маяком у бурхливу ніч”. Т.Манн у передмові до американського видання писав: “Незабутня електризуючи дія, викликана одразу після першої світової війни романом “Деміан” якогось містичного Сінклера, твором, який з невблаганною точністю зачепив нерв епохи і викликав благодійне захоплення цілого покоління молоді”.[84, 32]

Широкий суспільний резонанс “Деміана” обумовлювався насамперед тим, що глибоко особиста, суб”єктивно забарвлена сповідь героя виражала сподівання значної частини західноєвропейської інтелігенції, яка розчарувалася у “стадних” ідеалах попередньої епохи і, яка стала на болісний, важкий, але неминучий “шлях до себе”, шлях утвердження своєї самобутності.

Знаменно те, що Гессе не назвав свій твір іменем центрального персонажу оповіді. Очевидно, для нього важливішим було “послання” і той, хто його передавав – тобто Деміан, ніж той, хто отримував це послання. Адже доля Еміля Сінклера показана тут як шлях до “сприйняття дедалі глибших, відкритих і таємничих, чуттєвих і надчуттєвих, духовних й естетичних форм пізнання”[86, 128-129] По суті, “Деміан” – це варіант виховного роману, з тією різницею, що у класичному “романі виховання” становлення героя завжди є процесом “взаємодії – взаємозбагачення” з оточенням, а в “Деміані” цей процес носить односторонній характер і зорієнтований тільки на Сінклера.

Роман створювався у той час, коли Гессе переживав важку душевну кризу і проходив курс психотерапевтичного лікування у Й.Б. Ланга, учня К.Г.Юнга. У творі знайшли відображення окремі моменти з практики цих сеансів, ремінісценції творчого спілкування з Й.Б. Лангом, Ознайомлення з трактатами К.Г.Юнга породило окремі поетичні символи, образи гностичних міфів. Власне, усі центральні персонажі твору втілюють за Юнгом певні міфологічні постаті колективної психології Сінклера, які він змушений був створювати у процесі індивідуації, щоб досягти бажаної психічної єдності.

Психоаналізом підказана й функція снів, яким належить важлива роль у структурі твору. На думку Гессе, існує глибинний зв’язок між сном і долею, між долею окремої індивідуалізації і долями інших людей. Сон – це “спроекційована з сфери підсвідомого вимога природи до людини” – реалізувати закладені у ній можливості. У цій функції сон вже не тільки індивідуальний, він відповідає колективній підсвідомості людства. Таким чином, можна говорити про те, що Гессе створив новий “літературний світ”, поєднавши конкретний літературний матеріал “з синкретизмом міфів”.

Зустріч з “глибинною філософією” К.Г.Юнга виявилася надзвичайно плідною для Гессе. Починаючи з роману “Деміан”, – писав Резо Каралашвілі, – дія у творах письменника “майже виключно розгортається не в соціально-емпіричному просторі, який письменник називає “так званою дійсністю”, а в “магічній дійсності” (магічне – це інша назва психічного за Юнгом). Відтоді й персонажі у його романах перестають бути суверенними дійовими особами з чітко виписаними характерами, якими вони, власне кажучи, сповна ніколи й не були. Їх функція полягає у зримо-образному втіленні певних позачасових інстанцій Психеї самого автора”.[81, 253]

У “Деміані” чимало ознак того, що Гессе використав запропоновану Юнгом схему індивідуації для перетворення картини душевної драми особи, яка проходить процес становлення, “осамостійнення”, а також поетологічний принцип, який слід розуміти широко, оскільки він дозволяє розглядати персонажі твору як певні знаки – символи, що представляють у художньому тексті юнгівські “фігури” підсвідомого – “Тінь”, “Аніму” (“Анімус”). “Самість”, “Індивідуація” за Юнгом, – це приборкання нестримних інстинктів – “Тіні”, перетворення глибин “Аніми” з автономного комплексу у чисту фікцію, що допомагає розкріпачити особу й наблизитися до “самості”, тобто досягти відносної, але благотворної для індивіда рівноваги між сферами свідомого й підсвідомого. В лібідо наявна психічна енергія, яка є зародком усіх речей і початком будь якого становлення, а також єдністю всіх протилежностей. Тільки той, хто усвідомлює свої можливості і своєю волею, бажанням доводить їх до розкриття, тільки той виконує своє призначення і може вважатися людиною.

Вказана психоаналітична схема проте не вичерпує змістового багатства гессівських персонажів і не передбачає їх відриву від соціально-політичного досвіду епохи, а тим більше від фактів конкретної, цілком емпіричної біографії письменника

Свої твори Гессе називав “біографією душі”. По суті, за його словами, “це монологи, у яких єдина особа, а саме, дана міфічна постать, розглядається у її ставленні до світу і до власного “Я”.[83, 81] Проте тут необхідно зробити деякі уточнення.

По-перше, на відміну від автобіографії у “Деміані” немає остаточної версії минулого, а тільки одне з перевтілень текучого, постійно змінного “Я”, його спроба освоїти свої минулі почуття. Але от парадокс: виявляється, що емоційна достовірність недосяжна без допомоги вимислу й маски: письменник наважується бути щирим й неупередженим лише під прикриттям чужої особи (звідси й псевдонім). І така завуальована сповідь знаходить більший відгук, ніж звичайна автобіографія, оскільки читач бачить у ній метафору власного емоційного досвіду.[89]

По-друге, літературна сповідь, на думку Гессе, – це марнославство й самообман, спроба не так звільнитися від гріха, як виправдати його. “Святий, – зазначав письменник – переборює себе і стає великою людиною, поет, обплутаний своїми комплексами, залишається тільки цікавою особистістю”.[82, 95-96]

Внутрішню структуру “Деміана” визначає життєвий шлях “оповідача”. Гессе свідомо зобразив усі події у “позачасовому” світі, у якому все, в тому числі й описи війни, підпорядковане “вирішенню особистої проблематики”. Ефект позачасового посилюється відсутністю вказівок про місце дії.

Домінуючим елементом у структурі твору є “антагоністично-дуалістичний принцип”, який виразно проявляється у діалогах, а зміна співбесідників Сінклера передає одночасно і внутрішній розвиток героя. Його світ завжди поляризований і завжди “осягається як дуалізм”[87], щоразу – у нових протилежностях, антагонізм, яких залишається невирішеним, адже вони тільки “поверхово синтезовані”, хоча тенденція до гармонізації тут цілком виразна.

Предметом зображення у творі є дитинство та юнацькі роки Еміля Сінклера, його бурхливий розрив з батьківським домом, його норовливість і боротьба за свою індивідуальність. Причиною конфлікту стала болісна невідповідність правді холодно-раціоналістичного моралізаторсько-релігійного виховання, прихованих бажань підлітка і правди інших людей. Родина виховала у хлопчика моральні ідеали, проте не дала йому знання реального життя.

Гессе показав свого героя як людину мовби скроєну з різних реальностей. Два світи, добропристойна родинна оселя і злиденні провулки, де туляться різні темні особи, приходять у різке зіткнення – не в реальності, а в душі персонажу.

Не випадково, що одним з центральних образів у творчості Гессе, й у “Деміані”, зокрема, є образ “батьківщини”, “батьківського дому”, [87] який вживається не стільки в реальному, географічному, історичному значенні, як в ідеальному, метафоричному і навіть метафізичному сенсі. Батьківщина виступає як символ надійності й захищеності, вона асоціюється з романтичним світлим минулим, хоча й сам цей символ теж позначений дуалістичністю.

Виростаючи у батьківському домі, Сінклер усвідомлює, що поза його рамками існує також й інший світ. “Темні” сторони “Я” підлітка, які не підлягали інтеграції у свідоме, дають підстави для зачудування, яке викликає у нього Кромер, більш дорослий юнак з провулку. Він для меланхолійного романтика Еміля – представник демонічного світу. Скориставшись хвальковито вигаданою Сінклером історією з крадіжкою яблук, Кромер шантажує заляканого хлопця й отримує над ним владу. Після зустрічей з Кромером Сінклер відчуває “сповзання” в інший світ, світ зла, хоча все ще відчуває себе часткою батьківського дому. Чистий випадок (заступництво однокласника Макса Деміана), допоміг Сінклеру вистояти, але пуповину вже перерізано. Кромер тільки привид, схильність до “падіння” наявна всередині самого Сінклера. Неприятель стає тим змієм, який приносить пізнання.

З появою Деміана, ерудованого, впевненого у своїх силах юнака, мудрого хранителя містичного тайнознавства, яке він здобув шляхом самопізнання, самовдосконалення, “злий світ” Кромера витіснений і водночас набуває нового виміру. Деміан допомагає Сінклеру визволитися від тягару брехні, перебороти внутрішнє сум’яття. Він розпізнає внутрішні проблеми, які турбували Еміля і викликає у нього духовну спорідненість своїм оригінальним тлумаченням біблійних притч. Він піднімає рівень свідомості Сінклера, вказуючи йому на речі, які той просто не зауважував: (зокрема, на зображення яструба на гербі). Цей герб стає символом душевної сліпоти Сінклера (адже висів він прямо над входом у батьківський дім), він з’являється потім у всіх стратегічних пунктах розвитку героя: у снах, у картинах, у фантазуванні образ яструба, що ”витягнув свою жовту голівку з розбитої скорлупи світу”, розвивається до знаку визволення, візуального означення становлення героя. Повернення у власне внутрішнє “Я”, набуття єдності особи проектується через з’їдання героєм малюнку з гербовим птахом, через асоціацію з божеством Абраксасом, з птахом Фенікс, що відроджується з попелу.

Деміан роз'яснює Сінклеру сам дуалізм світу, у якому той живе, подаючи власну інтерпретацію легенди про Каїна: Каїн проклятий, вигнаний, але внаслідок своєї бездомності він – позитивна постать. Символіка яструба і версія Каїна мають спільний елемент, обидві пропонують розрив з домом. З іншого боку, Деміан, захистивши Еміля від Кромера, робить можливим повернення "блудного сина" до рідного "гніздечка".

В одній із своїх записок до Сінклера Деміан звертає його увагу на загадкове божество Абраксас, яке поєднує у собі Добро й Зло й інтегрує Демонічне й персонально рефлектовану етику. "Птах вилуплюється з яйця. Яйце – це світ. Хто хоче народитися, мусить розбити світ. Птах летить до бога. Бога звуть Абраксас." [80, 270]. Ці слова стають девізом подальшого розвитку Сінклера, життя якого дедалі більше концентрується на розкритті самого себе, на пошуках шляху до внутрішньої єдності.

Сінклер відчуває спочатку певне піднесення, він на деякий час набуває упевненості в собі, але затим знову комплексує, оскільки вже встиг вкусити від плоду пізнання. Він тиняється по шинкам, пиячить, забуває про навчання, викликаючи глибоку стурбованість батьків. Саме у тому розділі, де герой робить спробу повернутися до попереднього життя, відсутні сни, тобто діяльність підсвідомого, що пов'язане, очевидно, з відходом Сінклера від Деміана.

Тепер вже інші проблеми, насамперед, статевого визрівання, зіштовхують Сінклера з проблемою іманентності Зла, асоціюючись з образом Кромера. "Те, що було колись Францем Кромером, це наявне у мені самому".

Новим поводирем для Сінклера стає по аналогії до "Божественної комедії" Данте дівчина "з іншого світу" Беатріс, яку Сінклер зустрів випадково ранньою весною у парку, яка глибоко запала в душу підлітка. Під враженням від її образу Еміль береться за малювання. Портрет Беатріс, який він створює, має прямий аналог в образі Марії, створеному Рафаєлем. Але цікаво, що намалювавши Беатріс, Сінклер несподівано відкриває, що зобразив він не її, а самого себе в образі того, що складало його життя, що було його долею чи то демоном. У портреті дівчини він розпізнав певні риси Деміана.

Однією з характерних особливостей творчої манери Гессе – письменника є те, що розвиток його центральних персонажів відбувається шляхом так званих "поворотних пунктів", які є своєрідними маркерами станцій на шляху "до себе".

Рухатися далі цим шляхом Сінклеру допомагає музикант і дослідник міфів Пісторіус, який виступає провідником душі, тлумачем снів і пророком теології Абраксаса. В основі його вчення – уява про якогось “нового бога”, який поєднує у собі різні релігійні міфи – гностиків, зороатизму, індуїзму, буддизму. Синтезувавши в собі всі протилежності, Абраксас, дає таким чином кожній людині можливість творити власний світ з різноманітних міфів людства. Абраксас – “синонім не тільки міфорелігії взагалі”, але й “бог індивідуалізму”. Він визволяє у кожній людині почуття, які закорінені у її психіці.

Особливо важливим моментом у зустрічах Сінклера з Пісторіусом є їх розмови про сутність музики (Пісторіус – церковний органіст). Гессе й сам шукав гармонію з існуючим ладом світу і бачив цю гармонію і шлях до неї у мистецтві.Проте Сінклер відчув згодом, що Пісторіус не спроможний проживати свої пізнання на чуттєвому рівні, його уроки здаються йому застарілими, “антикварними”, що свідчить про його відхід від романтичного ідеалу батьківщини. Адже тепер його мета – пошуки самого себе, а вплив тих, хто зосереджується на минулому, повинен бути переборений.

Емілю здається, що замінити батьківщину йому спроможна мати Деміана, пані Єва. Зустріч з нею – це новий етап (хоча теж тимчасовий) у процесі переборення героєм самого себе, “осамостійнення”, знаходження своєї “самості”, виведений як пошук батьківщини. У мандрах, можливо, й “не знайти батьківщини, але в такий спосіб все ж можна пізнати хоча б себе”, – цією тезою декларується новий тип людини:homo viador, тобто “мандрівної людини”. Тут відчутний вплив Шопенгауера (герою визначено жити у приреченому світі), Ніцше (можливе позитивне вирішення тотожне переборенню самого себе) та індуїзму з його думкою про те, що кожна людина повинна сама шукати шлях до себе. Гессе так пише про це: “Життя кожної людини є шляхом до самої себе, спроба шляху, натяк на стежину. Жодна людина ніколи не була повністю сама собою; кожна тим не менш прагнула до цього... Хтось так ніколи й не стане людиною, він залишиться жабою, ящіркою, мурашкою. Хтось зверху людина, а внизу риба. Але кожен – це кидок природи вбік людини. І походження у всіх одне – матері, ми всі з одного й того ж жерла; але кожен, будучи спробою, будучи кидком з прірви, прямує до своєї власної мети. Ми можемо зрозуміти одне одного, але витлумачити кожен може тільки самого себе”[80, 208]

Для Гессе повноту життя уособлює материнський світ, “ступінь подружнього матріархату”. Тут бачимо спорідненість установок Гессе з психологічною теорією Юнга, який вважав, що повнота особи полягає не у подавлені “духом”, “розумом”, “чоловічим началом” підсвідомих сфер психіки, а в синтезі “чоловічого” і “жіночого”, свідомого й підсвідомого начал. Особа, яка прагне до самореалізації, досягає цільності шляхом інтеграції свідомого й підсвідомого начал, на зразок “подружнього матріархату” в Бахофена [9] Внутрішній і зовнішній розвиток, спрямований на самореалізацію, для його повноти не достатньо однієї “духовної” частини особи, потрібна єдність дисциплінованого й упорядкованого інтелекту з природнім й інстинктивним чуттєвим світом.

Сінклер закохується у пані Єву (по-єврейськи Єва означає “життя”, що є явним натяком на біблійну Єву, Праматір, Велику Матір, вічну таїну життя) та вона відмовляє юнакові у його вимріяному еротичному бажанні і вказує йому на те, що сама вона є тільки “духовним образом його Внутрішнього”. Додому не повертаються, але там, де сходяться шляхи дружби, весь світ на якусь мить здається батьківщиною. Таке почуття спізнає Сінклер в колі однодумців, шукачів себе, які гуртувалися довкола Деміана і його матері, пані Єви. Однак духовний зв’язок був знову порушений, на цей раз грізними обставинами зовнішнього світу.

З появою картини велетенського орла у небі відбувається перенесення внутрішнього конфлікту душі Сінклера на становище у світі. Ніщо нове не настає без смерті. Необхідне поєднання смерті й нового народження, яке змішується в картині орла, що мов птаха Фенікс піднімається з попелу, асоціюється з словами Деміана. “Хто хоче народитися – мусить розбити світ”, породжуючи у свою чергу міфологізацію війни.

Сінклеру здається, що він бачить у хмарах велике місто, куди стікаються маси людей; грім, блискавка, землетруси – все нагадує апокаліптичні уявлення Старого Заповіту. І тут раптом з’являється могутня постать “Богині богів”, Матір божа і поруч з нею “велика вавілонська Грішниця”, стара Єва, В уяві героя “Деміана” зливаються воєдино усі три жіночі образи праматір, матір божа і кохана жінка.

Сінклер отримує важке поранення гранатою; у момент вибуху він переживає візіонерське бачення, яке в дусі “Одкровення” Іоанна сприймається як своєрідне духовне й душевне відродження героя.. Затим йому ще раз випало зустрітися з Деміаном, на цей раз в лазареті. Перед смертю Деміан сказав йому такі слова “Я змушений буду піти. Я тобі, можливо, коли-небудь знадоблюся, для захисту від Кромера або ще для чого-небудь. Якщо ти мене тоді покличеш, я вже не приїду так грубо, верхи чи залізницею Тобі тоді доведеться вдивлятися в себе і ти побачиш, що я всередині у тобі”[80, 324] Містичне злиття з Деміаном свідчить про те, що життя Сінклера сповнилося смислу. Він дійшов до самопізнання і в реалізації своєї особистості може обійтися тепер і без Деміана, тому що вже сам носить у своїй душі образ довершеної людини.

З інтеграцією Деміана, як найглибшої й комплексної архетипної постаті свідомості, розвиток Сінклера завершився. Ряд складних символічних образів, у яких проступають андрогенні риси і відбувається змішання “чоловічого” й “жіночого”, вказують: на визволення з прокрустового ложе застарілої цивілізації й буржуазної моралі, на розкриття віджилого, на необхідність пізнання й приборкання демонічного світу інстинктів власного “Я”. Тобто “погляд у хаос” і “шлях всередину”, осягнення “самості”, “внутрішньої сутності” повинні були забезпечити не тільки окремому індивіду (Сінклеру) впевненість у житті і відкрити початок нової стадії, але й водночас перебороти кризу європейської культури, спричинену світовою війною. ”Моя історія не з приємних, вона не солодкава й гармонійна, як більшість вигаданих історій, від неї віє безглуздям і маячнею, сном і шаленством, як і від життя більшості людей, які не хочуть себе обманювати”[80, 208] – писав Гессе.

Психологічний стан людини, спираючись на вчення К.Г.Юнга, письменник ставив в аналогічний зв’язок з міфологічними й казковими образами, співвідносячи індивідуальне підсвідоме з колективним підсвідомим, зводячи його до існування архетипів, головним з яких він вважав архетип “самості”. Пізнати самого себе – для нього і для його героя – це значить віднайти свою “самість”, пройти важкий і болісний шлях самовдосконалення, нового народження, досягти гармонії через поєднання зовнішнього і внутрішнього, через поєднання Інь і Янь, [85] переборюючи у такий спосіб розірваність між свідомим і підсвідомим.

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ РОМАН АРОНА ТАМАШИ

Одной из наиболее показательных жанровых разновидностей венгерской литературы 20-30-х годов XXв. является ”роман судьбы”. В основе его лежит судьба отдельного индивидуума, он насыщен экзистенциальными проблемами и обращен к проблемам современности. Такой роман – это диалог со временем и обществом, он апеллирует и к эстетическому чувству и к социальному опыту. Но в отличии от романа-эпопеи, в основе “романа судьбы” – изображение маленького человека с его проблемами, часто не связанными с магистральным движением общественной жизни.

В условиях резкого умножения факторов, влияющих на человеческую жизнь, писатели расширяют круг используемых источников опыта и знаний о мире. Этим объясняется обращение к условным приемам, мифологическим структурам, документам, свидетельствам очевидцев. В таком романе заметна смена “точек зрения”, появление различных промежуточных “инстанций” между писателем и читателем, что формирует особый тип романа: романа-монолога, романа-мифа.

Жизнь окружения показана в таком типе романа сквозь призму сознания героя, сопротивляющегося нивелировке и унификации. Но, невзирая на частое развертывание в “романе судьбы” социально-исторического направления плана вневременного “архетипического” бытия, он все же ограничивается “малым пространством” и “малыми мирами”, которые отождествляются с субъективным миром героя-рассказчика – человека стоящего в оппозиции к “культурной” среде.

В трилогии “Авель” Арон Тамаши стремится различать в нравственном опыте своего современника наряду с приметами времени проявления действия универсальных, общечеловеческих моральных принципов. Его художественный текст насыщен различными элементами мифа, притчи. Притчевое начало непосредственно связано с разработкой этико-религиозных основ морали. Фольклорная образность используется не только как кодекс нравственности, но и как средство поэтики, где удачно сочетается осознание собственного, оригинального видения и художественного отображения реальности, попытки сохранить сугубо народную культуру.

В романе “экзистенциальной судьбы” Тамаши мы сталкиваемся с двумя рядами фабульных линий: объективным

внешне-событийным и внутриличностным (связанным с развитием сознания). [91] Но при этом во внешнесобытийном сюжетодвижении превалирует авторская речь, речевая же система персонажей развивает сюжет в сторону внутриличностных мотивов.. Положение автора-повествователя по отношению к развивающемуся художественному действию можно определить как “внесюжетное”, “эпически дистанцированное”. В монологическом повествовании внешнесобытийный и внутриличностный сюжеты тесно взаимосвязаны, так как художественное действие ограничивается сознанием персонифицированного “я” или героя повествователя. В романе происходит идентификация рассказчика с изображаемым, его слияние с ситуацией. Автор отождествляется с рассказчиком, становится идентичным ему.

Изображаемое не нуждается в сторонней оценке, оно апеллирует к непосредственному чувству читателя, вовлекая его в круг описываемых событий. Читатель также невольно отождествляет себя с рассказчиком – из “слушателя” он становится “участником”.

“Тайна единения” автора с его героем заключается в том, что “объектом” или “субъектом” повествования выступает герой произведения, в котором воплощен как взгляд автора, так и “собственный” взгляд персонажа, хотя в обеих случаях выражена точка зрения, позиция автора.

Нашему читателю имя Арона Тамаши мало известно, в то время как он с полным правом считается одним из наиболее ярких талантов, сумевших придать венгерской прозе XX века особую свежесть и очарование.

Тамаши родился 20.IX.1897г. в Трансильвании, в семье, принадлежавшей к гордому племени секейцев – древней ветви венгерского народа. “С этим краем связано мировоззрение писателя, его жизнеощущение, язык его произведений, стилевая манера – весь художественный мир”. [92]

Формирование Тамаши-писателя пришлось на сложный период борьбы старых и новых направлений в искусстве. Испытывая приверженность к эпическому изображению, молодой писатель увидел плодотворность традиции, идущей от представителей первого поколения “Нюгата” (журнал NYUGAT – прим.авт.) и получившей яркое воплощение в творчестве Дюлы Круди.

В его творчестве имеет место удачное соединение конкретики материала с условними формами художественного воплощения. Немаловажную роль здесь сыграло то

обстоятельство, что особой поэтичностью обладал сам край и его люди, ставшие объектом изображения. Это был поистине мир народной баллады и сказки, а сам писатель не просто его знаток, но и живое его воплощение. “Отталкиваясь от древних источников мимических, мифических народных представлений, игр, Тамаши стремился возвратить их нашей эпохе, выразить через них нравственные принципы, сохранившиеся наиболее обобщенно в коллективном сознании. [93]

Тамаши создавал искусство, выражающее душу народа, идя к этой цели через соединение живой реальности со сказочностью, обобщая ее в форме народнопоэтических символов. Обращение к народной сказке и балладе стимулировалось поисками психологов в 20-е годы, а также художественными экспериментами в духе мифотворчества, попытками поднять народную песню на уровень современного искусства. Трилогия “Авель” – удачная попытка создания мифопоэтического романа в венгерской литературе XX века.

В центре повествования – судьба секейского юноши Авеля Сакалаша, вынужденного рано начать трудовую жизнь. Совсем еще подростку, ему приходится выступать “пастырем звезд”, жить одиноко в горной хижине, охраняя от грабителей лесные угодья.

Сюжет произведения не выдуман писателем, в основе его лежит рассказ прототипа Авеля. Окрыленный успехом первой части (1932 г.), Тамаши пишет вторую и третью части: “Авель в стране”, “Авель в Америке”. Разные по стилю, они в структурном отношении составляют единое целое. И не только потому, что объединены сквозным главным персонажем. Органическое единство трилогии придает аллегорическое содержание: поиски Авелем ответа на вопрос: ”Ради чего мы живем на этой земле?” Эти слова не только лейтмотив произведения, это – жизненная программа.

Первая часть трилогии повествует о жизни Авеля в горном лесном массиве, где он живет один, рядом имея лишь кошку, собаку, козу, курицу. Преодолевая чувство естественного страха, не теряя однако самообладания, юноша проходит настоящую школу мужества. Как бы вычлененное из потока общественной жизни, каждое его столкновение с окружающей средой получает многократное увеличение, приобретая символическое звучание.

Всякое приключается с юным героем. То он создает эффект сражения, взорвав связку гранат, обнаруженную в дупле дуба, то он, как настоящий Робинзон, учится вести хохяйство, то

заводит дружбу с монахами, выбравшимися в горы подышать целебным воздухом, то воюет с расхитителями дров, прибегая к хитрым уловкам, чтобы спасти свою жизнь, не говоря об опасности, которая предостерегает его на каждом шагу в дремучем лесу.

Преодолевая трудности, Авель становится мудрее: он учится различать каждый шорох, определять по приметам погоду, преодолевать страх при встрече со зверями. Юноша рано взрослеет и начинает задумываться над судьбами себе подобных. Он решает, что вырастет настоящим человеком, полагаясь только на самого себя, не давая никому подтрунивать над собой, руководствуясь в своих действиях велением сердца и совестью. В его сознании вырисовывается главная цель жизни: неукоснительное служение долгу, интересам родины, повышение культурного уровня и обретение материальной независимости. Но каким путем достичь эти цели, юноша еще не знает. Просто он понял, что как “животным приходиться бороться когтями и зубами, так и человеку необходимо пробиваться в жизни, полагаясь только на свою голову”. [94]

Роман напоминает современную секейскую сказку. Поместив Авеля в лесную пущу, изолировав его от общества, писатель впускает в эту реальность из шумного потока жизни долины ровно столько, сколько позволяет волшебная сказка. Да и черты будней тоже приобретают сказочный характер.Сказочными фигурами кажутся и директор банка, и кассир, и жандарм Шургулан, и вор, злодей Фусулан, человеческими чертами наделены собака Болга, орел-гриф, а сам Авель превращается в сказочного народного героя. “За личной судьбой героя и судьбой секейцев стоят такие проблемы, как человек и одиночество, природа и цивилизация, природа и религиозные верования, человек и мораль, находя выражение в органическом переплетении реальности и сказки, воображения и поэзии”. [95]

В выявлении неизменных, вечных начал, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений, в стремлении выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки, преодолеть мучительную коллизию между духом и материей, человеком и природой, поэзией и современной прозой, [96] Тамаши не мог стоять в стороне от плодотворного использования мифа.Он, вероятно, учитывал то обстоятельство, что наиболее стойкие моменты мифического сознания присутствуют в лирической поэзии, хотя готовые устойчивые поэтические формулы вновь осмысляются и присутствуют в народной поэзии уже для выражения иных чувств, иных настроений.

Еще один момент, объединяющий Тамаши с художественными поисками в европейском искусстве, это обращение к глубинной психологии. Сугубо индивидуальная психология оказывается одновременно универсально-общечеловеческой, что позволяет ее интерпретацию в символико-мифологической форме.

Само название трилогии вызывает ассоциации с библейским мифом о сыновьях Адама и Евы- Каине и Авеле. Авель, как известно, пас овец, а Каин, пахал землю. Так случилось, что Каин принес в дар богу земные плоды, а Авель пожертвовал ему первородных ягнят от стада своего. Гонимый чувством зависти, Каин убил младшего брата. Так гласит легенда в Ветхом Завете. В Новом Завете Авель уже не только "пастырь звезд", но и символ преимущества над землепашцем Каином, герой веры, первый мученик, первый гонимый праведник. Впоследствии христианская легенда толковала Авеля как праобраз Иисуса Христа. [97]

Мы далеки от утверждения, что писатель заимствовал упомянутую легенду для развития сюжета своего произведения. Но отправляясь в путь на поиски лучшей жизни, герой его трилогии обращается к собачке Болге с такими словами: "Давай, пойдем искать нашего брата Каина, сделавшего нам с Авелем столько плохого". Можно было бы рассматривать трилогию как своеобразную разработку библейской легенды, ведь об Авеле мы знаем очень мало. Однако связь названия трилогии с библейской легендой вряд ли простое совпадение.

Мифологизм Тамаши не сводится к постановке "вечных" "метафизических" сущностей (дух и материя, индивид и общество, жизнь и смерть и т.п.) или к тому, чтобы дать черты вечные, неизменные в человеке, как носителей универсальной глубинной психологии. Гораздо важнее использование ряда элементов поэтики: инициации, мифологического странствования, уход из дома – соблазны и испытания – возвращение домой.

Трилогия носит параболический характер: борьба за выживание сочетается с поиском ответа на антологические вопросы о смысле жизни. Целенаправленность поисков героем своего места в жизни, обретения индивидуальной свободы придают характеру Авеля Сакалаша общечеловеческое звучание. "Мы живем в этом мире ради того, чтобы быть в нем где-то дома".

Разделение произведения на три части – это не только композиционный прием, но и выражение тех возможных путей,

которые открывались перед героем: либо сохранить типично секейский образ жизни в горных районах Трансильвании, полный лишений и трудностей, либо искать лучшей жизни в плодотворной долине, в городе, либо – трудовая эмиграция за океан.

Пройдя период инициации, герой трилогии ищет путь самопознания, опираясь на принципы, испытанные им в условиях горной природы, где не ощутимо воздействие общественных отношений. В первой части отчетливо видны черты “романа воспитания”, в последующих книгах (пребывание Авеля в Коложваре, в Америке) на первом плане аспекты, больше тяготеющие к пикарескному роману.

Оказавшись сначала в городе, потом в далекой Америке, Авель вынужден пробиваться в жизни путем проб и ощибок. Неустроенность, ощущение нестабильности положения вынуждают его воспринимать события словно в калейдоскопе, не вникая в их сущность и взаимосвязи.Чаще всего он просто не понимает царящего в современном буржуазном обществе хаоса, поражаясь упадку морали, дегуманизации, эгоизму, ибо всем своим существом, складом характера, мышления он жаждет четкого порядка, хочет жить по воле совести и чувств. В его попытках вжиться в новый мир много наивного, Авель нетерпелив и не умеет рассчитывать свои силы. Но есть один важный момент в его поведении – он никогда не теряет чувство собственного достоинства.

Многое повидав, испытав, Авель наконец-то находит ответ на главный вопрос: “Ради чего мы живем на земле?”. Глубоко символично, что ответ этот он услышал от негра, представителя народа, лишенного прародины. Открывшаяся тайна смысла существования подсказала Авелю решение: без промедления вернуться на родину.

Для Тамаши, задавшегося целью раскрыть через индивидуальную судьбу универсальное значение, орудием семантической и композиционной организации текста послужила поетика мифа. Она является средством метафизического описания ситуации в современном обществе отчуждения, сумирования и отождествления различных мифологических систем для выделения их метафизического вечного смысла.

“Волшебно-сказочная структура, возникшая из архаического мифа, который в свою очередь объяснял ритуал посвящения, не потерялась в личной, книжной традиции, но послужила, по всей видимости, праосновой для особого жанрового типа прозаического повествования”. [98]

Жизнь Авеля в лесной хижине, в окружении зловещего таинственного леса, его приключения, напоминают обряд посвящения юношества при наступлении половой зрелости.

Этим обрядом юноша вводился в родовое объединение, становился полноправным его членом. Для прохождения обряда посвящения предполагалось, что мальчик умирал, а затем вновь воскресал уже новым человеком. Так называемая временная смерть и воскрешение вызывались различными действиями, изображавшими проглатывание мальчика чудовищными животными. В трилогии есть сцена, когда Авель и Шургелан, грубый жандарм, терроризирующий юношу, пересиливая себя и понимая опасность, которая грозит их здоровью, принимаются есть мясо орла- грифа. После этого Авель две недели не вставал с постели. Его болезнь символизирует переход в новое качество, хотя не он, а животное остается мертвым. Подтверждение такого предположения находим в мифах, народных песнях, сохранивших символику орла как символа воскрешения, торжества, победы. [99]

Посвященный после исцеления возвращался домой или уходил к невесте. Интересна с этой точки зрения композиция трилогии Тамаши. Гора Харгита, где происходят события первой части, воспринимается как своеобразный символ “мирового дерева”. После обряда посвящения Авель уходит из изолированного пространства в долину, переправляясь в новый мир. Но в отцовском доме он не может оставаться, поскольку он не одобряет решение отца жениться вторично. “Все виды переправы указывают на единую область происхождения; они идут от представлений о пути умершего в иной мир, а некоторые довольно точно отражают и погребальные обряды”.[100]

Сказочность сохраняется и в других частях. Добрая, отзывчивая служанка зубного врача из Коложвара в глазах неискушенного Авеля кажется гордой царевной. Поездка на пароходе за океан, в Америку, воспринимается как путешествие в тридесятое царство, в “небывалое” государство за диковинками, за холодильными яблоками и живой водой, дающими вечную юность и здоровье.

Отправившись в путь, чтобы покорить мир, Авель после многочисленных испытаний, скитаний по свету возращается в родной край, на гору Харгиту, где он чувствут себя на вершине мира, самым могущественным, не знающим страха. [101]

Роман Тамаши занимает особое место среди жанровых модификаций литературы XXв. Некоторые черты

мифологического и сказочного мышления роднят его с современной эпической формой. Но миф, сказка, чудо и реальность, действительное и условное наполненное смыслом и то, что трудно понять чисто логически, реальный опыт и поэтическое воображение, будничность и волшебство игры, горькая жизнь и веселая беззаботность, “небо и земля” свидетельствуют о том, что роман Тамаши, отталкиваясь от мифа и сказки, от жанров народно-коллективного повествования [102] двигался к романному повествованию, созданию картины мира, исходящей из романной динамики, из отношения “человек – мир” и приобретающий диалогическую направленность. [103]

Природа романного искусства, с его здоровым витализмом, “языческим” или “народно – католическим” синкретизмом и поэтичностью является в первую очередь миром народных поверий и может быть понята, раскрыта, исходя из понимания внутренней структуры мифа. Вследствие такого подхода, миф у Тамаши это “не вкладывание в архаические формы осмысления мира, а именно серьезное восприятие его возможностей для передачи трансцендентальной народности, проявления системы моральных ценностей. Этим и объясняется отказ от поверхностного, линейного эпического изображения и приверженность новому способу отражения универсальности взаимосвязей явлений, пространственно-временной структуре, в которой мир человека воспринимается как часть космоса”. [104]

Мир сказки связывается с юностью, с наивной детской непосредственностью. В процесе превращения мифа в сказку происходит деритуализация и десакрализация, “теряется его этнографически конкретный характер”, на место мифических героев приходят люди обыденные, внимание переключается из судеб коллектива на индивидуальную судьбу, космические оппозиции приобретают общественное звучание, и выдвижение человека в центр изображения продолжается до тех пор, пока героем не становится представитель угнетенных слоев общества. На первый план выдвигается борьба за достижения правды в этом мире, на земле, а в победе сказочного героя осуществляются желания и надежды народных масс.

Авель – это уже человеческий характер, народный герой, член сообщества угнетенных, объединенных одной судьбой. Он является как бы сказочной фигурой, которая своими достоинствами, острым умом, в душе которой, “очищенной до самой сущности” живет непоколебимая вера в неисчерпаемые возможности человека, выступает живым символом всего народа.

В этом образе выражено стремление секейцев к выживанию, сохранению своей национальной самобытности, к самопознанию, и к определению исторической перспективы, своего места в развитии цивилизации. “Писатель рассматривает идейную образность вещей в их поэтическом отражении, создавая одновременно реалистический образ, тип и используя ее как принцип порождения какой-то действительности только вводимой и создающей большую смысловую перспективу, то есть символ”. [105]

Это выводит образ Авеля за конкретные социально-исторические рамки, делает акцент на присутствии некоего смысла интимного, слитого с этим образом, но ему не тождественного. “Символический образ есть замкнутая смысловая сфера, не допускающая полного произвола в ее толковании. Внутри этой сферы наличествует смысловая неисчерпаемость, аналогичная числительной неисчепаемости точек в замкнутом геометрическом пространстве. Все это, назовем их потенциальные смыслы, тем самым имманетны своей сфере, то есть образу”. [106]

Образ Авеля носит сказочный символический характер, в котором нет абсолютного совпадения явления и смысла, в котором из мифологического континиума (единства) выделены познавательные, этические и эстетические функции, получившие обособленное существование. Он уже прошел путь выделения себя из природы, дифференцированности от родовой общины, но еще не прошел через раздвоение личности, в его сознании еще существует чистая однозначность метафизического порядка вещей.

Авель начинает свои странствования, движимый внутренними побуждениями обретения новых знаний, опыта, здоровой любознательностью. Но вскоре становится ясным, что происходящее с ним носит не просто характер индивидуальной судьбы. “Авель возвышается над конкретными людьми, классами, народами потому, что сумел уяснить для себя смысл человеческого существования”. [107]

Возвращение героя в родной край, нахождение своего места придают трилогии законченную целосность. Авель, пройдя полмира, испробовав различные возможности вживания в общество по какому-то инстинктивному чувству находит душевное равновесие, внутреннюю гармонию в родной секейской среде.

Слова заключительной главы: “Мы поэтому живем в этом мире, чтобы чувствовать себя в нем где-то дома” – это не только

притяжение родной земли, в них заложен более широкий смысл: для полнокровной творческой деятельности человека важными факторами являются чувство свободы, общности и душевной теплоты.

Для разумного существования личности необходима свобода и прочные моральные принципы, коренящиеся в метафизическом порядке мира. В этической системе ценностей писателя свобода и моральные принципы являются категорическим императивом. В понимании смысла существования Тамаши нашли отражение, с одной стороны, архаическая, христианская метафизика, а с другой специфическое мироощущение секейца и общечеловеческие идеалы. Чтобы обрести индивидуальную свободу, необходимо сохранять верность чувству долга, моральным обязательствам.

В конце трилогии модель мира получает художественное завершение: произведение воспринимается как обобщение, аллегория. “И тогда меня охватило какое-то большое чувство, в котором нашлось место не только для Болги, но и для всех и для всего, чем только населен этот мир, а еще для неба и земли. И тогда я стал внизу в долине и, вытянувшись, посмотрел на горы, меня охватило такое чувство, что я буду жить вечно”. [108]

Возрастание роли идейно-концептуального в образе Авеля привело к появлению новой жанровой структуры. У Тамаши такая структура отличается плотной “пригнанностью” образа к идее “Его форма так слитна здесь с содержанием, что можно говорить об адекватности внутреннего и внешнего”. [109] Но вместе с тем, обобщенной идее становится тесно в рамках жизнеподобия. Как и в сказочных жанрах, здесь общее начинает преобладать над единичным. Сконструированный писателем мир образов трилогии вместе с тем утверждает себя как вымысел, как игра, “цель которой предъявить “добрым молодцам урок”, воплотить умную благородную идею”. [110]

Роман Тамаши выступает как большая повествовательная форма, сводящаяся к связыванию новелл воедино. Отталкиваясь от типичного приема последовательного изложения, нанизываемого на одного героя и излагаемого в порядке хронологической последовательности, построения ее в форме биографии героя или истории его путешествий (по типу “Жиль Блаза” Лесажа) как его называют ступенчастым или цепным, [111] Тамаши сочетает его с кольцевым романическим построением. Произведение представляет собой как бы замедленную в повествовании и растянутую новеллу, по отношению к которой все остальное является задерживающими и перебивающими эпизодами.

Изменение точек зрения, авторских позиций, с которых ведется повествование, вызывает определенные структурные изменения в художественном тексте. Как и в классическом авантюрно-плутовском романе, главное противоречие здесь – между героем, оторванным от конкретной социальной среды, и миром. Оно разворачивается в цепь последовательных столкновений героя-странника с отдельными людьми и частными явлениями действительности, как способа его самоутверждения. Линия внешних приключений подчинена поиску героем истины, его размышлениям о действительности и о себе, стремлению к самопознанию и к постижению мира, поиску гармонии в себе самом и гармонии вокруг себя.

К отказу от принципа эмпирического изображения, от имитации последовательности событий и их причинно-следственных связей, Тамаши шел своим путем, “отличным от попыток создания романа-эксперимента, или единого речевого потока, в котором сливаются голоса всех героев и повествователя”. [112]

Стиль Тамаши близок к народному сюрреализму Лорки, прежде всего лексико-семантическими оборотами, использованием диалектных форм, метафоричности языка, элементов игры, необычных, причудливых приемов раскрытия действительности. Художественная ткань произведения венгерского писателя слагается из удивительного сплетения мифа, народнопоэтических, сказочных символов, техники сновидений, библейских мотивов и реминисценций, колебаний ассоциативных связей. Здесь нет однозначных решений, художественная картина действительности предстает многогранной и многокрасочной. Прокладывая новые пути художественного освоения действительности, Тамаши выступает настоящим “поэтом в прозе”.

РОМАН – „СОСТОЯНИЯ ДУШИ” (“ТРАУР” ЛАСЛО НЕМЕТА)

В 20-30-е годы XXст. в жанре романа происходят радикальные структурные изменения. Не без влияния произведений Дж.Джойса, М.Пруста, В.Вульф, Т.Манна в венгерской литературе появляются романы, в которых происходит последовательное перемещение внимания с внешнего мира на внутренний мир, в сферу сознания и подсознания.

Сюжет уже теряет свою прежнюю функцию, действие строится на спонтанных внутренних импульсах. Большую роль начинают играть случайности, нарушающие плавность движения романов, лишенного всякой заданости и текущего, как сама жизнь. Речь идет об особой разновидности психологического романа, которую мы вслед за Г.Галасом [113] и Г.Мюллером [114] можем определить как “роман – состояние”.

Если воспользоваться классификацией точек зрения, предложеной Н.Фридманом [115], то можно увидеть, что в “романе – состоянии” уже преобладает иной тип повествования: события передаются через сознание одного из персонажей, наблюдается исчезновение рассказчика, все чаще используется драматизация повествовательной манеры, изображение “камерой”, что ведет к окончательному исключению автора из повествования. Не единичны случаи сложных типов повествования, в которых совмещаются различные формы. В этой связи особый интерес вызывает романистика Ласло Немета.

Имя Ласло Немета с полным правом ассоциируется с лучшими достижениями венгерской литературы. Он – мастер психологической прозы, автор многих романов, пьес, рассказов, эссе. Пристальному анализу он подвергает прежде всего “анатомию человеческой души”, осуществляемую не “всеведующим автором”, а изнутри – в процессе “самоизъявления” героя. В романе “Траур”(1930г.) – одном из лучших произведений писателя – происходит значительное изменение характера повествования. Сказывается влияние литературы “потока сознания” с ее структурой психологических уровней. Признается факт, что сущность “экзистенции человека” следует искать в его внутреннем эмоциональном мире, а свободные психологические ассоциации в большей степени, чем логические связи определяют “изменяющуюся последовательность мыслей и чувств”[116, 6].

Произведение Немета – интересно примененная форма сочетания несобственно прямой речи и внутреннего монолога при раскрытии сознания человека. Дьердь Боднар называет “Траур” “романом – монологом, своего рода литературным изваянием, в котором воплощен определенный человеческий тип”[117, 11]

События романа происходят в венгерском селе в конце 20-х годов. Героем его выступает Жофи Куратор, молодая женщина, у которой в результате несчастного случая погиб муж, а вскоре умер и сынишка. Однако Немет не ограничился изображением судьбы этой женщины, которая чувствует себя словно в тюрьме среди жадных к сплетням односельчан. “Немет смело раздвинул рамки отдельного случая и поместил свой чисто венгерский рассказ об “идиотизме сельской жизни”, о конфликте с окружением в контекст древней литературно-философской традиции. Смерть мужа была для Жофи несчастьем, смерть сына – целой драмой. Но трагической фигурой эта венгерская полукрестьянка, полугорожанка становится тогда, когда вопреки желанию жизни, вопреки своей деятельной натуре сознательно выбрала верность мертвым, верность собственной памяти о них” [118, 871].

Перед читателем предстает длительный процесс постепенного отчуждения человека. Судьба Жофи Куратор вначале мало чем отличается от судеб большинства вдов. Потеряв мужа, пережив настоящее потрясение, Жофи в свои 22 года все же остается физиологически здоровой женщиной. Постепенно в ее поведении начинают проявляться некоторые признаки выздоровления от нарушенного психического равновесия. Этому процессу содействует несколько факторов, прежде всего лечит время. Приход весны, обновление природы вызывали новые ощущения, рассеивали страх, отвлекали внимание от горьких мыслей. Под воздействием времени по новому начинает она смотреть на свою супружескую жизнь. Прошлое предстает в приукрашенном свете. Здесь имеет место инстинктивное стремление сознания облегчить тяжесть души, создать определенное внутреннее равновесие как необходимое условие для дальнейшего нормального существования.

Третий фактор носит биологический характер. Ведь речь идет о здоровом человеке, оставшемся во власти законов и инстинктов физиологии. Эти силы время от времени дают о себе знать, то проявляясь в открытой форме, то выступая опосредованно. Не решаясь уступить соблазну внутреннего порыва, не находя иной возможности заглушить здоровое желание, она подвергает свое тело физическому изнурению. Наслаждение от физической усталости помогает на некотрое время отогнать соблазнительные мысли, успокоить душу.

В таком типе романа как “Траур” главную роль играет не внешнее изображение, не логика причинно-следственного действия, для писателя гораздо важнее уловить проявление неосознанных чувств гордой души героини.

Поведение героини регламентируют разговоры сельских кумушек о том, что она, прикрываясь наивным простодушием сестры Мари, будто бы завлекает мужчин в свой дом. От нее ждут скорби. Находясь во власти окружения, завися от него, Жофи вынуждена “становится на горло собственной песни”, чтобы соответствовать его пониманию о добропорядочности. В романе находит таким образом выражение вечный конфликт между жаждой жизни и регламентирующими ее требованиями морали.

Показывая сложное переплетение физиологических импульсов, процессов, происходящих в душе героини в непосредственной связи с теми явлениями внешнего мира, которые их вызывают, Немет поднимается до панорамного изображения окружения, в котором живет Жофи. Изображение окружения носит экономный, функциональный характер. Писатель умело, то здесь, то там вырезает необходимую черточку для “оживления” персонажа, для воссоздания связей, существующих между людьми в том окружении, в котором живет Жофи.

В образе свекрови, тетушки Ковач, выделены такие типические черты крестьянского миропонимания как рационализм, жажда обогащения, егоизм, бессердечность, что и порождает напряженные отношения между ней и невесткой.

Отец Жофи – деловой, авторитетный в деревне человек. Он усердно печется о моральном облике семьи, хотя его прошлое и небезупречно. Он готов пойти на сговор со своей совестью, моральными убеждениями, лишь бы, пользуясь красотой дочери, породниться с немолодым уже хозяином трактира, вдовцом, который сам содержит троих детей. Своим поведением отец тоже, хотя и опосредованно, толкал Жофи на путь душевного омертвления.

Большую смысловую нагрузку несет образ матери Жофи. Отупевшая от повседневной работы по хозяйству, слепо подчиняющаяся власти мужа, эта женщина не может разобраться в достоверности того, что поговаривают о ее дочери, тем самым давая повод для новых сплетен, глубоко раня душу дочери. Отсюда и начинается процесс деформации Жофи, происходящий поспудно, скрыто, неосознанно. Собственно этот процесс и стал подлинным содержанием романа.

Дабы опровергнуть подлую сплетню свекрови, Жофи, возмущенная беспочвенными подозрениями, берет на квартиру старую вдову, женщину строгих взглядов Кизелане. Таким образом, героиня сознательно замыкает круг, добровольно превращаясь в узницу.

Кизелане – женщина с надломленной психикой, жизнь ее не легкая. Она много лет провела в городе. Теперь ее сын Имре на грани морального падения. В образе этой женщины переплетаются мнимая горделивость чуть ли не светской дамы, высокомерие, самовосхваление и мнимоопочитание городских служанок. Переплетение этих особенностей в характере Кизелане вызывает перепады в ее психическом состоянии, а также в отношениях с Жофи. Постоянные ссоры, нервное напряжение сменяются кратковременными периодами примирения. Неуравновешенность этой женщины также содействовала духовной деформации героини.

Сущность персонажей, их социальная принадлежность и психический склад широко и полно проявляются в языковой структуре произведения. Тонкая смена интонаций, переход от авторского повествования к внутреннему монологу позволяют уловить бесчисленные оттенки характера героини, всю сложность ее отношений с окружением. Разговаривая с Кизелане, Жофи величественна и неприступна, свободно оперирует городским, почти светским языком. В разговоре с матерью отчетливо слышны мстительно- скорбные интонации, со старой Продан - злоковарны, а с Имре – по-девичьи живые. С отцом она до боли искренна, с собой – манерно-изысканная, хотя временами и резка.

При всей кажущейся традиционности роман “Траур” – свидетельство изменений в позиции автора, в форме повествования. Хотя большую часть произведения составляет сочетание аукториального и персонального повествования, все же определяющим является своеобразная техника изображения сознания героини. Авторский текст дает представление о судьбе Жофи Куратор, здесь превалирует описание, но в нем выражено только время реального сознания и конкретное пространство.

Опредмечивание, материализация такого сознания происходит главным образом в форме 3-го лица единственного числа и только в немногих случаях персонифицируется, переходя во внутренний монолог. Наблюдается явная тенденция отхода от аукториальности и приближение к полному отказу от точки зрения автора, к исчезновению рассказчика. Следы переходности заметны в самих выражениях: “Поговаривают, что она вела себя словно…”, “говорят, что его избили из-за какой-то

девушки” и т.п. В то же время можно привести немало примеров таких форм, которые напоминают авторский комментарий. В результате создается своеобразная стилистика романа: объективность изображения субъективного индивидуального сознания вызывает преобладание несобственно-прямой речи. Благодаря этому у писателя появляется возможность правдиво и убедительно показать как внешнюю (объективную) так и внутренную (субъективную) сферы в их переплетении. Причем такой способ изображения касается не только главного персонажа. По сути дела, “Траур” выглядит как совокупность изображаемых сознаний.

Такой способ повествования влечет за собой существенные структурные изменения. Последовательность событий, фабула здесь не играют особой роли, сам текст строится в форме драматических ситуаций, но не с упором на внешнее описание. По мнению Рожи Кочиш, автора монографии о творчестве Немета, писатель придал роману геометрическую размеренность, разделив его на три части и 11 картин.[119, 132]

Вряд ли в замысле писателя определяющим является такой “математический” подход. Во всяком случае, подобное конструирование не свойственно творческой манере писателя. Основной упор сделан им на драматических ситуациях, определяющих состояние внутреннего мира героини. При скудности сюжета, внешнего фона основная линия – это акцентация внутреннего движения души. Напрашивается вопрос, изображает ли писатель определенный случай, историю имеющую реальную основу или же речь идет о чем-то другом? Ведь процесс окаменения, отчуждения человеческой души показан не как традиционное линеарное движение сюжета.

В принципе, структура романа Немета базируется на последовательности изображения, но такая последовательность время от времени нарушается автором. Хотя временные рамки рассказанной истории обозначены довольно четко (события происходят в течении трех лет), художественное время не столь определенно, оно колеблется. Здесь, как и в случае с повествованием, видна двойственность, переходность, сочетание традиционности и новаторства. С одной стороны – естественное движение времени (картины природы, перемены времен), а с другой – безвременность, неопределенные формулировки: “в одно из воскресений”, “теперь”, “в такое время”, метафорическая вневременность, универсальный характер времени. Ощущается несоответствие реалистичности деталей внешнего мира и “закрытости” романа.

Хотя в своей совокупности разрозненные картины как бы составляют сплошной внутренний монолог героини, в изображении характера Жофи психологическое неразрывно связано с общественно-бытовым. Чем больше мы углубляемся во внутренний мир героини, тем большее значение приобретает функция окружения – реакция на поведение Жофи. С постоянной маской печали на лице она сама угнетающе действует на людей. В ее облике появляется что-то от зловещего сыча. При встречах с ней у односельчан исчезает улыбка с уст, каждый стремится сразу подделаться под “большую печаль” Жофи. Вместе с тем постоянным вниманием, сплетнями люди глубоко ранят душу женщины, обижают ее гордость. Окружение регламентирует ее поведение своим постоянным моральным давлением, вынуждает сживаться со своей ролью.

История Жофи Куратор – это история личности, подчиненной моральным нормам общества, пребывающего во власти предрассудков. Силы в этом поединке неравные. Жофи только плачем может ответить своим мучителям. Постоянная скованность, состояние внутреннего противодействия окружению способствовали процесу окаменения ее души.

С другой стороны, нельзя не заметить приверженность писателя такой художественной практике, которая позволяла делать масштабные обобщения. Немет ищет приближение к общечеловеческой сфере через греческую мифологию. Его интерес к мифу обясняется желанием изобразить что-то незыблимое вечное в природе человека, все то, что поднимается над бытовой мелочностью, обыденностью. Он стремится обобщить в мифе свой жизненный опыт, размышления над связями человека с действительностью.

История дальней родственницы, носящей траур по мужу, ее гордый облик и внутренняя моральная сила вызвали у писателя ассоциации с мифологическими образами Антигоны и Электры – героинями драм Софокла.

“Эти героини верности, как свои противоположности и звезды-близнецы вспыхнули в моем сознании, чтобы в конце концов я пришел в глубине души к Электре, отдающей жизнь за верность, моральная чистота которой уже “перерастает” человеческую природу” [120, 28] Подобная паралель о многом говорит. За ней стоит глубокое знание греческой мифологии, культуры, близость “золотого века” его собственному писательскому идеалу. “Электра, Антигона были не просто героинями, которых я очень любил, а отражением моих изменчивых состояний: символы, удивительно тождественные содержанию моей души”. [121, 43]

Образы Электры, Антигоны открыли писателю такие духовные и “биологические глубины” человеческой натуры, что позволяло вести поиск каких-то общих, обусловленных универсальными законами явлений. Жофи Куратор – не просто объект психологического анализа. Анализ состояния ее души опирается на типологию темпераментов античной драмы. “Немет рассматривает своих героинь изнутри, но видит в них не психических индивидов, а целый микрокосмос, в частицах которого проявляется невидимый миропорядок” [122, 11]

Роман “Траур” поражает глубиной проникновения в душу героини. Писатель не просто “вкладывает” себя в этот женский образ, а перенимает ее мироощущение, характер чувствования. Он осознавал при этом, что такой феномен как душа, наиболее образно можно выразить метафорически. Внутренние законы человеческого естества раскрываются путем аналогий. Разделяя взгляды Ортеги-и-Гассета, Немет ищет пути для восстановления пошатнувшегося равновесия между плотью и духом современного ему человека.

Венгерский писатель видел свою цель не только в том, чтобы закроить трагедию Жофи Куратор по образцу греческого мифа, для него важнее придать конкретной истории универсальный характер путем аналогии с древними образцами определенного биологического типа человека. Отсюда и своя образная система, в которой тесно переплетены метафора, символ, мифологические элементы. Взаимопроникновение принципов конкретного и обобщенного в художественной образности романа позволяет показать индивидуальную неповторимость, добиться эстетического равновесия, не оступиться в безвоздушное пространство абстракции, а с другой стороны – выйти на “универсальный, вечный, исконный” тип человеческой позиции, пользуясь аналогами различных миров, метонимикой, метафорами, переводя проблемы реального времени в иные, более емкие идиомы. В “Трауре” преобладает не дискурсивное мышление, а образное, придающее изображаемым картинам символическое звучание. Вследствие фанатической приверженности идеалам моральной чистоты, Жофи Куратор в силу особого склада натуры таит в себе обреченность как и героини греческих трагедий.

Опираясь на достижения психоанализа, Немет показал драму женщины с трагической душевной предрасположенностью. В образе Жофи нашло воплощение его представление о непокоренной, гордой, морально чистой душе венгра. Личность

человека, его свобода и несвобода – социальная, моральная и эмоциональная – это вопрос вопросов, главный стержень поисков писателя.” И здесь привлекает и покоряет скрупулезный интерес Немета к человеку – просто человеку, его умение видеть самому и показать другим большие силы, заложенные в человеке, вынудить содрогнуться от боли, когда эти силы и способности гибнут напрасно, когда их засасывает бесповоротно болото мещанства и безразличия”. [11, 255]

Разгадав замыслы отца и отказавшись от его предложения выйти замуж за владельца трактира из соседнего городка, Жофи еще больше замыкается в себе. Даже Кизелане не выдерживает ее молчаливости. Она покидает ее дом и всем рассказывает, какая, дескать странная эта женщина Жофи Куратор. Наверное, она психически ненормальная. Действительно, оставшись одинокой и не желая снова вступать в брак, Жофи сама не знает, что так раздирает ее душу: то ли окружающая жизнь, то ли ее отсутствие, то ли она сама себе в тягость.

Но каким бы сильным не было отчуждение, оно не может парализовать до конца всю душу человека. Свидетельство тому периоды относительного спокойствия, когда влияние внешнего мира почти отсутствует. В такие моменты заметны процессы, связанные с подсознательными импульсами. Энергия физиологического влечения, для которой заблокированы внешние выходы, находит обходные пути проявления, как правило, в патологических формах.

У Достоевского, Толстого мы видим сложные переплетения мотивов, побуждений в поступках и раздумьях героев, но там сравнительно много действия. У Немета, когда почти полностью отсутствует действие, в душе героини происходят такие сложные изменения, что их трудно осмыслить лишь логическим путем. Немет с удивительной чувствительностью умеет отгадать наименьшее движение души, такой беззащитной перед подлой жестокостью обывательского мира. Присоединяясь к мысли Кальмана Ковача, мы с определенной условностью выделяем две группы импульсов потока сознания.[123, 49-60]

Первая – это скрытая “внутренняя жизнь” героини, почти не имеющая своего внешнего проявления. Речь идет о попытке пересмотра своих отношений с покойным супругом. Жофи уже не перечисляет мысленно недостатки мужа, естественное желание любить проявляется в обожествлении умершего. Фотография Шони, висящая на стене комнаты, от частого обращения к ней словно оживает, приобретает функцию соучастника в тайной жизни Жофи. Молодой женщине доставляет удовольствие выдумывать приключения, связанные с

именем Шони. “В душе возникало удивительное чувство, от которого становилась мягче закаменелость сознания, мысли разбегались”. [124, 85]

Воображение день за днем внутренне связывало Жофи с образом умершего, вызывая чувство влюбленности. Иногда в ее воображении смешивалось реальное и фантастическое, в воспоминаниях о детских годах вдруг всплывали лица более позднего периода. Однажды, вспоминая то время, когда они с сестрой Иллуш играли в магазин, в их игру как-то впутался мужчина. Но это был не Шандор, а…Имре Кизела!

Слияние чувства наслаждения и страха свидетельствует о том, насколько прочно засели в душе героини моральные законы мещанского мира. Только смелое воображение, сон могут переступить через врожденное чувство стыда, порядочности. Бегство в мир фикций, выдуманные ситуации, полузабытье вызывают чувство удовлетворения, смягчают закомлексованность сознания.

Другая группа импульсов не так глубоко скрыта, не является исключительно “внутренней жизнью”. Речь идет о борьбе Жофи как матери за любовь сынишки и о постоянном противоборстве Жофи и Кизелане.

Забота о ребенке пришлась по душе Жофи. Она требовала постоянных усилий, отвлекала ее от печальных мыслей. Но молодая мать и не подозревала, что ее намерение уже с самого начала было обречено на неудачу, потому что даже несмотря на самые благородные намерения, взрослые редко полностью заменяют детям друзей. Здесь нужен тонкий такт, особое умение понимать душу ребенка.

Жофи не умеет дозировать свою материнскую любовь. Разговоры Кизелане о том, что она якобы плохая мать, не дают ей покоя. Она и сама видит, как трудно найти путь к сердцу сына, но утешает себя надеждой, что Шоника перерастет трудный период и станет ее лучше понимать. Жофи упорно боролась за любовь сына, небольшие успехи на этом пути утешали ее. Любовь к ребенку служила разрядкой для ее скорбной души.

Иное дело постоянная борьба с квартиранткой Кизелане. Уже ожидая приезда незнакомки, Жофи рисовала ее в своем воображении чуть ли не мифическим существом. Она ненавидела старую вдову за то, что та стала ее моральным жандармом. В то же время Жофи овладевало чувство неполноценности по сравнению с этой спесивой мещанкой, срабатывал инстинкт самосохранения: Жофи не доверяет свою

внутренную жизнь этой женщине. Однако люди, вынужденные жить под одной крышей, вполне естественно, ищут пути к сближению. Кизелане тоже на какое-то время сумела добиться примирения с хозяйкой, ибо помогала ей ругать тех, кого та ненавидела. Более доверительные отношения между ними сложились лишь после приезда сына Кизелане – Имре. Теперь с лица Кизелане исчезла спесь, она призналась Жофи, что трудные обстоятельства вынудили ее работать служанкой в школе. Такой неожиданный поворот содействовал разрядке напряжения в отношениях двух женщин. Доверительность Кизелане помогла Жофи избавиться от угнетающего чувства собственной неполноценности. С тех пор Кизелане стала для нее “барышней-служанкой”. Жофи терпит ее попытки втереться в доверие лищь потому, что желает полной победы (на этот раз духовной) над спесивой лицемеркой.

Нервозное возбуждение, постоянная готовность к самозащите характеризуют поведение Жофи. Этим и объясняются такие частые изменения настроения в ее разговорах. Ледяное дыхание непонятного внутренннего могло вдруг сковать самую доверительную беседу, оттепель наступала лищь после определенной переоценки ситуации. В этой трудной борьбе Жофи умела ненавидеть и терпеть горечь поражения, наносила удары и сама истекала кровью, умела она создавать по своему желанию напряжение и отдыхать в минутных перемирьях. Такое поведение характеризует ее и в отношениях с сестрой, отцом и другими персонажами произведения.

Исследуя отношения и конфликты личности и общества, Немет концентрирует свое внимание на многослойном изображении отдельного человека, для которого вхождение в мир, уяснение противоречий жизни были неотделимы от борьбы за свое самоутверждение, вынужденного пробиваться через драмы собственного “я” к осознанию потребностей и стремлений других, а отсюда и общества.

Образ героини, другие персонажи романа ”Траур” были не только отражением личного жизненного опыта, но и составляли совокупность, систему характеров, которым свойственна реалистическая объемность и жизненность, высокий уровень типизации. Сочетая традиции с новаторством, Немет сумел создать новую для венгерской литературы форму психологического романа. Полифоничность его структуры позволяет усматривать в нем плодотворные импульсы для нынешних поисков в изображении внутренней жизни человека.

ШЛЯХ МИКОЛИ КУЛІША ДО НОВОЧАСНОЇ ДРАМИ: МІЖ ВЕРТЕПОМ І ГРОТЕСКОМ.

Драматургія М. Куліша (1892-1937) – явище примітне не тільки в історії української культури. Новаторство тематики, високий рівень художнього узагальнення, осмислення дійсності, постійний пошук нових форм, прозріння і передбачення великого майстра слова дозволяють розглядати її на тлі світової літератури.

Сценічний світ М.Куліша – це своєрідне відзеркалення його дивовижної біографії. Вийшовши з бідного селянського середовища, дійшовши до вершин мистецької слави, він зазнав переслідувань і цькування, що привело до душевної хвороби і трагічної смерті на засланні. Його улюблені персонажі – це не тільки втілення етапів його біографії, це й відзеркалення бісівщини революційного терору, коли покоління „зразкових” за біографією українських максималістів підлягало фізичному знищенню. На його творчості лежала „тінь журби української” – та особлива трагедійність світобачення, яка набувала ознак трагікомічного, трагіфар-сового.

Звертаючись до долі народу, прагнучи осягнути сенс життя людини, її стосунки з суспільством, М.Куліш виступає насамперед як філософ, наголошуючи на родовому, одвічному, вселюдському. Пошуки універсальних принципів загальнолюдських ідей, „нового євангелія”, які сприяли б збереженню сутності кожної окремої людини, вели його до створення новочасної драми.

Герої М.Куліша – глибоко трагічні постаті, вони здебільшого самотні люди, які несуть на собі муки становлення. їх розколота свідомість, прагнення пережити страждання інших породжують химерні ситуації, фантазіювання, перенесення душею в чуже тіло.

Розвиваючись у руслі європейської культури XXст., формотворчим принципом якої є „внутрішня сутність предмета” (В.Кандинський), спираючись на вчення Л.Курбаса про перетворення, [132] що орієнтувало драматурга на осягнення діалектики сучасності на засадах асоціативного мислення, Куліш сміливо виводив українську драматургію за межі „місцевого колориту”, вносячи в стилістику драми чимало нового, оригінального.

М.Куліш будував свій стиль на широкій основі світового мистецтва. [133] Він добре знав і відчував український світ, його дух і найглибші традиції. Поетика його драми глибоко закорінена в українському вертепі [127], [128] у стилістиці українського бароко, надто коли йдеться про такі її ознаки як алегоричність, орнаментальність, риторичність, антиномічність.

М. Куліш – драматург широкого тематичного і формального діапазону. Кожний його твір – це нове художнє вирішення. Комедія „Хулій Хурина” – своєрідний фарс, розвінчання бюрократизму у стилі гоголівського „Ревізора”, п’єса „Отак загинув Гуска” пародіює естетику старої української комедії, драма „Мина Мазайло” сприймається як „філологічний водевіль” у дусі Моль’єра та „Піг-маліона” Б. Шоу. До найвищих досягнень трагедійного жанру належать його п’єси „Народний Малахій”, „Патетична соната”, „Маклена Граса”, що мають форму драми-гротеску, філософської трагікомедії-метафори.

Пошуки М. Куліша – дуже різнопланові, в його поетиці помітний вплив експресіонізму, психологічного театру Чехова, трагічних масок-гротеску О’Нілла, умовного театру Л.Піранделло, трагікомедій Ф.Кроммелінка.

Найчастіше він вносить у стилістику драми своє бачення, часом можна побачити типологічні сходження, як у випадку з прийомом „відчуження”, творчо розвинутого Б. Брехтом у його „епічному” театрі.

Незаперечним залишається однак те, що у багатомірному стилі М.Куліша національне українське реалізовано так повно, що воно набуває загальнолюдського значення.

Ми зупинимося лише на головних творах драматурга, у яких сконденсовані основні ознаки його поетики.

Свої п’єси М. Куліш створював у той період, коли ідеологічний фанатизм дедалі більше розкривав моральне падіння суспільства. Розпад гуманістичної традиції, яка опинилася у лещатах непереборних внутрішніх суперечностей, у глибокому розладі з потребами духовного розвитку породив глибоку кризу свідомості. З втратою Бога в душі людини утворилася пустка. Людина виявилася відчуженою від життя, „що саме від Бога”. Втрата цільності, відсутність належних орієнтирів відкривали перед людиною фанто-мічну „голубу далечінь”, незбагненність і моторошність „цівітас діаболі”. На перший план вийшли візіонерство, фантазування, пророцтва. І тоді експресіонізм виголосив рятівну для світу програму. Сформувався екзальтований месіанський образ ідеалізованої людини, сучасного

„святого”, яка своєю самопожертвою, стражданням здатна врятувати світ. Найбільш відповідним жанром для розкриття двоїстої природи явищ виявився гротеск, оскільки його художня природа дозволяє поєднання смішного і трагічного, реального і фантастичного, привабливого і відразливого. Порушуючи звичне сприйняття дійсності, реальних життєвих співвідношень, письменник поглиблював у такий спосіб справжній зміст явищ, виявляючи у смішному, буденному риси зловісного.

Особливість українського історичного розвитку породжувала використання гротеску вже у ранні періоди драматургічного мистецтва. Йдеться зокрема про шкільну драму на біблійні сюжети: драми про „святих”, алегоричні драми і так звані інтермедії – побутові сценки з життя народу, що відзначалися іскристим гумором, гострою сатирою і протестом проти соціального і національного гніту. Ще більш продуктивно запрацював гротеск в українському вертепі, центральною постаттю якого виступав Запорожець, що втілював образ вільнолюбного українського народу.

П’єсою „Народний Малахій” (1927) М.Куліш продовжує популярну у світовій драматургії тему неопророка – людини, що бере на себе місію реформувати світ, витворити нову мораль. Досить згадати хоча б середньовічні мораліте, „Мізантропа” Мол’єра, „Пер Гюнта” Ібсена, „Ісуса Назарейського” Стріндберга.

Обравши героєм провінційного поштаря Малахія Стаканчика, який почувши комуністичний гімн „Інтернаціонал”, мов у пустелі марево, раптом побачив „даль голубого соціалізму” і збожеволів на контрасті між „голубою мрією”[135], [136] і її радянським втіленням, Куліш будує свій твір як різновид „STATION-DRAMATIK”. Шлях героя, який розгортається від вихідної точки у безкінечність, набуває символічного характеру.

Порвавши з родиною, цей неопророк (древньоєврейське „посланець божий”) несе до уряду в столиці УРС проект „негайної реформи людини” і всієї „рабської України”, яку він готовий „оновити або вбити”, бо в ній немає ні соціалізму, ні самостійності. Нове експресіоністично-романтично-барокове бачення дозволяє схопити в одному образі риси „останнього пророка Старого Завіту”, новітнього Дон-Кіхота, сповненого лицарської пожертви і фанатичного прагнення виправити зло, „всесвітнього пастуха”, обпльованого недавніми прибічниками його реформ. Поєднавши антитетичні явища доби – найбільш трагічне з найбільш комічним, Куліш створив багатозначний образ, у якому художньо переконливо відтворив характер і долю українського відродження у 20-і роки [130 232].

П’єса побудована як історія хворої на шизофренію людини, яка охоплена маніакальною ідеєю „негайної реформи людини”. Вводячи авторські поетичні ремарки, Куліш однак зберігає амбівалентність у підході до свого персонажа. Трагічність ситуацій, у які потрапляє Малахій, його митарства у Раднаркомі, примусове перебування у психіатричній лікарні, зустріч з улюбленою донькою у будинку розпусти – не від божевілля героя, вони породжені парадоксальністю українського суспільства. „Голуба мрія”, що завершується абсолютним небуттям, „нічим”, яка бере початок з „Од-кровенія Іоана Богослова”, з пророцтва про „новий Єрусалим”, у Малахія Стаканчика поєднується з соціалістичною утопією радянської дійсності [125, 693]. Універсальність образу Малахія розкриває водночас утопізм мислення людини ХХст., як чергової спроби перебороти прірву між ідеальним та реальним. Потрактуванням трагічності існування людини у світі „вічного зла”, архе-типічної туги за „втраченим раєм”, Куліш перегукується з творчістю Дж.Джойса, Ю.О’Ніла, Л.Піранделo, Ж.Жіроду, з пошуками драми абсурду.

Гротеск, у якому переплітається мрійництво, фантазування, блазнювання, який передає стан очікування чогось ідеального, народження ангелоподібної людини після магічного „накривання голубим покривалом”, водночас розкриває абсурдність подібних ілюзій. У сприйнятті хворої за нормами „здорового глузду” людини, світ набував рис божевільні, а образ Малахія узагальнювався до моторошного символу.

„Трагічне” – так визначив свій твір драматург. Трагічність „малахіанства” полягає в тому, що прагнучи утопічного, нереального, він і сам несе зло. Однак божевільним насправді є не Малахій, а той ідеологічний фанатизм, який породжує абсурдні ідеї „негайної реформи людини”.

М.Куліш розвиває тему „пророцтва” у гірку пародію на захоплення утопічними обіцянками соціального раю, викриваючи сприйняття навколишнього світу як якогось чудесного міраклю, що не потребує знань, а тільки голої віри. Ознаки „малахіанства” помітні вже у стилістиці української барокової літератури [129, 161], сам образ Малахія пов’язаний і з європейською традицією [133].

Сумні обставини української дійсності 20-х рр., коли найкращі поривання інтелігенції гасилися інертністю, консерватизмом ба навіть ворожістю міщанства до „українізації” („приличнее уже быть изнасилованной, нежели украинизированной”, як заявляє тьотя Мотя, персонаж п’єси „Мина Мазайло”), мають багато

спільного з трагічністю ситуації єврея Леопольда Блума Дж.Джойса в ірландському Дубліні. М.Ласло-Куцюк наводить цікаві паралелі між цими образами, виділяє споріднені моменти у їх реформах, як і в умінні письменників будувати твір як проекцію підсвідомості героїв [133, 233-266].

Проте Малахій насамперед глибоко конкретний, суто український тип, породжений реальністю 20-х рр. За словами М.Хвильового: "Народний Малахій – це епохальна п'єса, промовистий документ сталінської доби, філософське застереження нам сьогоднішнім."

Використавши принцип контрапункту [137], синхронізування контрастних висловлювань персонажів, Куліш розкривав сутність тієї політики, що її можновладці вели по відношенню до України, позбавлявся своїх ілюзій щодо „нової Мекки" і свого „вчорашнього", як і того архаїчного, що його захищав Малахіїв Кум, своєрідний Санчо Панса, який вдало доповнював образ головного персонажу.

Особливе місце у творі займає образ доньки Малахія – Любу-ні – „голубої Беатріче українського театру", з ним пов'язана зворушливо-лірична тема ніжності й приреченості. А відтак ще більш контрастним стає тло патріархального і модерного технічного світу, ще виразнішою стає трагічність проблеми людини і суспільства.

У „Патетичній сонаті" (1929) Куліш експериментує принципами „Ich-драми", творить нову естетику самовираження. Через „спогади романтичного нині покійного друга", він передає моторошне передбачення долі тих, хто жив у поетовому „я", як суровий присуд життю серед руйнації і крові. Український драматург відкривав шлях для новітніх шукань у площині „персонаж-оповідач-автор", перегукуючись водночас з творчістю Пірандело, в якій розкривалася роль маски у поведінці індивіда, реальність прирівнювалася до вимислу, комічне було повернуте трагічною стороною, а трагічне – комічною.

„Поетична соната" має оригінальну композицію: вона побудована у формі синтезу щоденникових записів головного героя твору, поета-мрійника Ілька Юги, його листів до героїні – Марини – та ліричних відступів. Головні події розгортаються під супровід знаменитої Бетховенської сонати, що надає п'єсі особливого, лірико-романтичного забарвлення. Персонажі схоплені у їх найглибшій суті і відзеркалюють основні соціальні сили українського відродження і його ворогів.

Спираючись на традицію українського вертепу, користуючись міфологічною циклічністю в організації художнього часу, Куліш немов у скриньці вертепу, розмістив свої персонажі на трьох поверхах будинку, з якого ніби знято фасадну стіну. У мансарді живе поет Ілько Юга і безробітна модистка Зінька. Перший поверх населяють царський генерал Пероцький і його сини Андре і Жоржик, учитель української мови Ступай-Ступаненко з дочкою Мариною. У підвалі живуть робітник Оврам з дружиною Настею. Таке розташування представників різних соціальних груп, контрапунктовість організації сценічної дії, породжують високу амплітуду почуттів, дозволяють розгортати паралельні дії одночасно у трьох площинах, що символізують пекло, землю і небо.

Мотиви України, ставлення до її долі є головними, визначальними в творі. Саме через ставлення до України розкриваються характери персонажів, вибудовуються їхні вчинки так, для вчителя Івана Ступай-Ступаненка найважливішою залишилась національна проблема. В його уявленні спочатку мають бути розв'язані національні питання, а вже потім – інтернаціональні.

Водночас, драматург гостро засуджує великодержавницьку політику царського генерала Пероцького, для якого ідея автономної України це не що інше, як австрійська вигадка. „Генерал Пероцький скоріше сам собі смерть заподіє, ніж промовить слово українське", – слушно зауважує Ступай-Ступаненко.

„Патетична соната" стала своєрідною авторською сповіддю драматурга. Марина, якій належить роль української Жанни Д'рк, гине від руки поета Ілька, передсмертна сповідь якого стала гірким сюжетом краху романтичних ілюзій не одного українського інтелігента 20-х років.

У своїй ілюзорній поетичній програмі Ілько мріє про те, щоб „над світом замаяв прапор вічної любові", бо тільки тоді, як Петраркою стане той, хто „сьогодні б'є жінку, наступить всесвітня соціальна весна". Зворушлива історія про дівчину-красуню та закоханого мрійника перетворюється несподівано у сурову і жорстоку драму. З епіграфа відомо, що п'єса – „це спогади покійного нині поета". У жанровій структурі твору ця поза сюжетна смерть породжує глибоку трагедійність. Наявність оповідача, який водночас є і персонажем, ремарки, що йдуть від нього, монологи персонажів, що мають ліричний лад, – все це наближає „Патетичну сонату" до експресіоністичного театру (пор. „Жебрака" Рейнгарда Йоганнеса Зорге, п'єси Бертольда Брехта).

Ступай-Ступаненко, як і поет Ілько Юга – це ніби продовження образу Малахія. Історична загибель малахіянства супроводжується для Куліша народженням Марини, яка синтезує в собі шляхом заперечення добро Ступая і Юги, подолуючи їхнє роздвоєння, нереальність. „Світлий роздум бунтарського духу” сонати Бетховена, яку вона розучує на роялі, матеріалізується з її діяльністю ватажка повстанської організації під іменем Чайки.

Надзвичайно важливою є в драмі проблема взаємовідносин класово-партійних із загальнолюдськими принципами. Розуміння письменником цієї проблеми накладає трагічний відблиск на історію кохання Марини й Ілька.

Марина не повірила в силу людської душі, людського почуття, поезії. Вона віддала перевагу не мрійникові, а людині дії (Андре Пероцькому). Проте мрія не знає компромісної угоди з ворогом. Конфлікт особи і суспільства знову закінчується поразкою людини. У фіналі дівчина гине від руки того, кого вона любила „не од програми – від душі”. Як справедливо зазначає В.Ревуцький, „пошуки М.Куліша слід розглядати у руслі народження нового театрального стилю-конвенціоналізму, що включає в собі крім незмінних елементів експресіоністичного театру, супернатуралізм шекспірівських образів (подібність Марини до Касандри з трагедії „Троїл та Кресіда”) та актуальні проблеми українського життя [128, 248].

Поява „Патетичної сонати” засвідчила народження в Україні нової форми драми. Це була художня спроба Куліша за допомогою суміжних видів мистецтва – слова, звуків, музики, кольору, ліній – порушити вагомі гострі питання, висвітлити важливі ідеї.

„Патетична соната” була заборонена в Україні. Фрідріх Вольф, який бачив її у постановці Таїрова у Москві, запропонував п’єсу для видавництва „Фішер”. У передмові він зазначав, що „форма, Патетичної сонати” – цієї найбільшої української драматичної поезії – у світовій літературі може бути порівняна тільки з драматичними поемами, ”Фауст” і, ”Пер Гюнт” [138, 5].

Ситуація, що склалася на Україні на початку 30-х рр., змушувала Куліша вдаватися до алегорії, відійти від національної тематики. 1933 року Л.Курбас поставив у театрі „Березіль” одну з найдраматичніших п’єс – „Маклену Грасу” – яка стала лебединою піснею великого драматурга.

Дія п’єси відбувається у Польщі на тлі економічної кризи 1929-1933 рр. Сюжет будується довкола витівки збанкрутілого біржового маклера Зброжека, який з метою отримання страхової премії, прокручує на кону з демонічною пристрастю гравця не

лише чужу, але й власну смерть. Драматург змінив обставини цієї незвичної події (повідомлення в газеті): у його творі Зброжека вбиває не безробітній Стефан Граса, а його 12-літня дочка Маклена. На тлі цієї гри демона і трагедії янгола Куліш виводить яскравий образ музиканта Падури, який усамітнився у собачій конурі, бо не хоче плазувати перед можновладцями. Багатий підтекст п'єси наштовхував на думку, що твір не про Польщу, а про Україну, що збанкрутілий гравець – це, власне, самі можновладці, Маклена – це український народ, а музикант Падура – це сам автор.

Світова традиція Куліша, що включала у собі здобутки романтизму, експресіонізму, імпресіоністичної драми, а також численні натяки автора на політичні доктрини і філософські концепції, посилання на літературні і музичні твори перетворювали діалог персонажів, що відбувався у різних площинах, на своєрідне змагання ідей. При цьому Куліш майстерно послуговується прийомом „театру у театрі", вводячи сценічні аксесуари у комплекс алегорії, якими він оперує. Внаслідок цього виникають складні семантичні асоціації між поняттями і образами, сміливі алегорії між реальним становищем персонажа і загальним станом суспільства.

Хоча п'єса і про кризу капіталістичної системи – вона є насамперед відзеркаленням душевного стану її автора. Образ Падури – це уособлення відчаю самого Куліша. Гіпербола з собачою будкою, у якій живе музикант Падура, використана драматургом як проекція його власного почуття гідності. Піднесеність стилю, що чергується з іронією, надає дії трагікомічності.

Дорога історії веде не вгору, а вниз – від Діогенової діжки до Падурової собачої будки. Образ людства асоціюється у п'єсі з жахливим образом гусей, що „з'їли вишні з вишнівки, зробилися п'яні, попадали замертво, були общипані, але прокинулися уранці: гел-гел-гел. І йдуть всі до порога, голодні з похмілля і голі. А над цими потворними у своїй сп'янілості й голизні людьми-гусьми вже немає й Бога, а є тільки чорт". „Чорт-бог" – як любить повторювати маклер Зброжек. Ще до Селіна Куліш вводить мотив дороги-подорожі в нікуди, в країну заперечення всього в ім'я нічого [134, 336].

Трагічна концепція епохи та людини набуває рис апокаліпсичної візії світу: „Пройшли революції, і соціалізм, і комунізм. Земля стара і холодна, і лиса. Ані билинки на ній. Сонце – як місяць, а місяць – як півсковорідки. Сидить останній музикант і грає на дуду" [131, 305].

Холодною безнадійністю Еклезіаста пронизані не тільки слова і настрої Падури, такою ж безнадійністю віє і від цинізму Зброжека і від безпорадності Граси. Фанатизм Маклени, дитини, яка бачить сяйво соціалізму і на шляху до нього вбиває людину, тільки посилює трагічне відчуття життя, страждання розколотої свідомості, розкриває взаємозв'язок між етичним занепадом і соціального катастрофою. Вирватись з цього трагічного кола допомагав гротеск, як мистецтво гри некерованих, нерегламентованих фантазій, як засіб приборкання демонічного, осмислення жахливого, звільнення від страху перед незбагненним через комічне. Мотив апокаліпсису надавав „Маклені Грасі" функції серйозного застереження. Гине світ, гине й людина, залишаючи лише трагікомічні скавучання глиняної дудки замість великої мелодії.

М.Куліш встиг написати півтора десятка п'єс і тільки три з них були показані на сцені, 1992 року вийшло двотомне зібрання його творів, хоча й воно не охоплює всієї його творчості. Можна собі тільки уявити, як міг заграти цей могутній талант, якби його не вирвав з життя у розквіті творчих сил бісівський терор.

Показуючи як трагедія буття обертається трагедію існування, М. Куліш-драматург сміливо виводив національну літературу на арену світового мистецтва, збагачуючи його художню палітру новими стильовими засобами, розширюючи його тематичні обрії.

ЧЕЛОВЕК И МИР В ТВОРЧЕСТВЕ Н.В.ГОГОЛЯ

Гоголь - один из самых загадочных писателей, великий мистификатор, творчество которого волнует уже не одно поколение читателей. Многослойность художественного изображения, сложная духовная биография, сочетание различных стилевых манер дают простор для выдвижения различных литературоведческих концепций. Традиционные методы: идейно-тематический, социологический, психологический и т.п. ныне себя исчерпали. Хотелось бы и мне поделиться некоторыми соображениями относительно возможных путей дальнейшего исследования творчества великого художника.

В числе острых дискуссионных вопросов гоголевоведения можно выделить проблему соотношения художественной реальности и объективной действительности, ирреального и реального. Оппозиция „правды жизни" и „правды сознания" неправомочна, поскольку в гоголевском мире фантастика и реальность нерасчленены. Гоголь создавал свои произведения по законам мифа и был обращен к более универсальным сферам человеческого бытия. Гоголевский мир необходимо иследовать как художественную реальность – уникальную, целостную, самодостаточную, незавершенную. Поскольку всякий миф, по утверждению А.Лосева, „есть феноменальное самоутверждение личности" [139] Гоголя следует рассматривать в единстве его „личной" и художественной прозы.

В этой целостной системе есть своя структура, построенная по специфическим законам логики мифа. Основное ее ядро составляет творческая сила воображения, или имагинация. Речь идет о специфической форме познания, имеющей свой язык, закодированный символами, знаками. Морфология воображения построена на мышлении идеями, образами, где образ одновременно является и содержанием и значением. Сама логика мифологического мышления ведет к созданию „новой действительности", к космологическим и теогоническим теориям – описания и генеалогического объяснения мира.

Безграничность микромира человеческого „я" делает естественной в таком видении безначальность и бесконечность Космоса. В мифологическом мышлении скрыто предугадывание „законов" мира и неожиданных поворотов истории, но подано оно неосознанно, скорее как эстетическая игра, утверждающая прежде всего творческую волю. Построенная на других принципах, чем

индукция и дедукция, логика воображения раскрывает неожиданные повороты, пути истории, тайны бытия. Этот имигативный мир мифотворчества имеет свое бытие, так называемое „мнимое бытие”, отличное по своей логике от действительного бытия; в основе его лежат особенные категории, такие как игра и метаморфозы. Именно эти категории и создают ту систему действительности воображения, которая для нас является не чем иным, как „эстетической реальностью”, выступающей одновременно и как онтологическая проблема. Гносеология воображения неизбежно приводит к так называемому эпигматическому, то есть загадочному знанию, граничащему с гениальностью, пророчеством.

Природа мифа связана с природой символа. Миф изображает сверхестественное в природном, сверхчувственное в чувственном, духовную жизнь в жизни плоти и символически связывает два мира.

Символическое сознание имеет освобождающее значение для духа, оно и есть достижение внутренней свободы духа от подавленности магией природы, конечного мира. Всепреходящее есть лишь символ. Ничто не завершено, не закончено, не закреплено в этом мире. Мир прозаичен. Грани его раздвигаются, он входит в иные миры, а иные миры входят в него. Все внешнее есть лишь знак внутреннего, все, что совершается в горном мире, совершается и в дольном мире. Мир, природа, история есть лишь пути духа, лишь моменты его внутренней таинственной жизни. [140]

Образ мира у Гоголя создается из причудливого сочетания дохристианских напластований, основывающихся на традициях народной, карнавальной культуры. где смешное неотделимо от нижнего мира - страшного и непонятного; земных и водных сил, где таятся источники и рождения и смерти, и сил плодородия и сил разрушения. Нижний мир является как бы антимиром, в нем все наизнанку: он противостоит как Хаос, как нечто чуждое миру порядка, Космосу.

Встреча с нижним миром сопровождается смеховыми карнавальными действиями, смех снимает чувство страха. При этом часто возникает топографическая динамика, перемещение „верха в низ”, соприкосновение противоположных начал, которое М.Бахтин называет амбивалентностью. [141] Смешивается бытовое и фантастическое, трагическое и комедийное, сатирический гротеск и светлый лиризм, порождая всеподчиняющую власть общего, мистическое ощущение единства. Звездные просторы, луна и солнце входят в жизнь

людей; герои повестей „Вечера на хуторе близ Диканьки” оживают в космическом пространстве.[142] Каждая картина природы в „Вечерах...” – не частность, не малая доля мироздания, а вселенная.

И страшное дано с преувеличенной силой, и просвечивается в нем что то лукавое и смешное. Веселый, светящийся, страшный черный мир, где все ежеминутно гибелью грозит - таково двоемирие Гоголя. Я.Попович считает, что представление о мире у Гоголя строится на древнем языческом образе Бога – Неба и Богини-Матери Сырой Земли. Структуру мира, его пространственно-временную организацию и соотношение „верха-середины-низа” – „будущего-настоящего- прошлого” символизирует образ мирового дерева („Майская ночь”). В „Заколдованном месте” эквивалентом мирового дерева выступает христианский образ лестницы, ведущей на небо.[142]

Важным компонентом художественного мира Гоголя является пространство- промежуточная зона между космосом и землей, хаосом. Именно здесь имеет место переплетенеие реального и фантастического, волшебного и обыденного („Заколдованное место”). Вступивший на него получает возможность перехода из одного в другой мир. Скзочный мир как бы притворяется обыденным, надевает его маску. Волшебный мир может быть вкраплен в бытовой или же как бы дублировать каждодневное пространство (дом сотника в „Майской ночи”). Анализ категории пространства основательно изложен в исследовании Ю.М.Лотмана.[143]

Фантастические эпизоды „Вечеров...” протекают в пространстве, имеющем ярко выраженный характер театральности: они подчас расширяются до бесконечности - до Карпатских гор в „Страшной мести” – и наоборот: бытовые эпизоды происходят в закрытом ограниченном пространстве. Бескрайние степи в „Тарасе Бульбе” резко противопоставляются замкнутому быту „Старосветских помещиков”. В „Повести о том, как поссорились Иван Иваныч с Иваном Никифоровичем” Миргород, объятый эгоизмом, перестал быть пространством – он распался на отдельные частицы и стал хаосом.

Согласно народным повериям и древнеславянским представлениям сил нижнего мира действуют в ином просторе, ином измерении, контакт с ними губителен для человека („Вий”, ”Портрет”). В космическом мире „Вия”, где все качества амбивалентны, где смерть, жизнь, любовь, страдания и наслаждения, красота и безобразие оказываются синонимичными, человек не может существовать. Чудовища, убивающие Хому, совмещают в себе несовместимое, выступают как символы регресивных, оргаистических желаний.

Особый тип пространства представлен в „Петербургских повестях”. „Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота”. Петербург приобретает черты нереального простора – антимира, в котором разыгрывается драма, смысл которой не понятен самому писателю: реальная будничность не противостоит зыбкой призрачности ночи, бытовое пространство превращено в фикцию, в не-пространство. „Невский проспект”, пространственно замкнутый, в территориальной конкретности раздробленный, забитый неподвижными вещами, место жизни „деревянных кукол”, называющихся людьми. Это мир особого бюрократического пространства, состоящий из знаковых элементом, имеющих план выражения, но принципиально лишенных содержания.

Это пространство обладает особым свойством:, будучи непрерывным в вполне реальном смысле, на уровне обозначившегося, оно абсолютно пустое и образует „непрерывность пустоты”: дыра, прореха, бездна – на уровне детоната (план „натуры”). Или, скажем, Нос сразу входит в два пространства – бытовое и другое – мнимое, фантастическое, в котором все предметы становятся фиктивными ибо наделяются заведомо несовместимыми свойствами. Это пространство небытия и все в нем подменяется признаками, иметь которые можно одновременно только в состоянии небытия. Вхождение одного и того же одновременно в два типа пространственных отношений и порождает каламбурные ситуации.

Наиболее универсальной формулой организации пространства является дорога, дающая изоморфную картину жизни („Мертвые души”), поскольку не принадлежит ни к одному виду пространства, она проходит через них. Герой дороги не принадлежит никакой среде, что органически связано для Гоголя с вопросом: ”как человек выбивается из своей среды”.

Беспредельное расширение пространства, превращающегося из области простора и свободы в бездонность, невозможную для жизни, получает у Гоголя устойчивое пространственное изображение бездны, провала. В бытовом пространстве у него есть своя паралель: дыра, прореха. („Мертвые души”). Обе сферы (предельно закостенелое и предельно раскованное) оказываются фантастическими, обе ведут к уничтожению пространства – расширения до бездны, другое – сужая до прорехи.

В особом мироздании Гоголя, начинающемся в глубине души его, главное место отводится макрокосму, символизирующему положение человека в универсуме как „меры всех вещей”. Еще

Ориген говорил: ”Знай, что ты – иное мироздание в миниатюре и что в тебе – солнце, луна и все звезды”. Однако достичь такого уровня понимания себя как символа, человек может только тогда, когда он осознает свое бытие.

Понимание человека у Гоголя тесно связано с его внутренним миром, с особой натурой. Гоголь принадлежал к тем редким случаям, когда демонстративные качества психики соедняются с интровертностью – постоянным вырабатыванием собственного мнения, вследствии сосредоточения на внутреннем мире, на самооценке, на идеях, что борются в глубине личного „Я”. Обладая особым эмоционально-психологическим строем, Гоголь жил в постоянном страхе смерти, не раз переживал то, к чему нельзя привыкнуть.

Важным составным елементом художественного мира Гоголя является фантастическое, чудесное, демонология. Он отстаивал тот путь в художественном освоении мира и человека, когда чудесное не разрушается и не остается в своей собственной сфере, но приводится в соприкосновение с нашим внутренним миром. В глубине души Гоголя жило то первоначальное представление о силах зла, о бесовских наваждениях, которое было связано с его религиозным миром. Как не знал он сомнений в бытии Божьем, так не знал сомнений в реальности злых сил, царства зла. Воспитываясь на традициях украинского фольклора, испытывая влияние немецкой романтики, Гоголь ярко раскрашивает народные сказания, доводит до жути те или ные картины („Вий”, „Страшная грамота”). Открытое вмешивание ирреальных сил в обыденную жизнь усиливали у Гоголя вкус к сближению реального и полуреального, фантастического и демонтического бытия. [144]

Гоголевская фантастика – это в основном фантастика злого. „Уже давно хочет народиться антихрист, но не может, потому, что должен родиться сверхъестественным образом: в мире нашем все устроено всемогущим так, что совершается все в естественном порядке... Но земля наша – прах перед создателем. Она по его законам должна разрушиться, и с каждым днем законы природы будут становиться слабее и от того границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее” [145].

Божественное в концепции Гоголя – это естественное, это мир, развивающийся закономерно. Наоборот, демоническое – это сверхестественное. Мир, выходящий из колеи, демоническое воспринимается Гоголем не как зло вообще, но как алогизм, как „беспорядок природы”.

Гоголь считает „дьявольским наваждением” не земное начало, а как раз его разрушение – разрушение полнокровного течения жизни, ее законов. Никакое самое высокое искусство не в состоянии удержать на полотне живой образ. Поэтому видение Чертковым („Портрет”) чудесного старика предстает в форме полусна-полуяви, „другой жизни”. Здесь следует говорить о таком важном моменте гоголевской поэтики как эмпатия, явление, указывающее на связь произведения искусства с его автором.

Начало алогизма и хаоса связывается с демонической силой и в последующих периодах творчества Гоголя. Вспомнить хотя бы пассаж из „Невского проспекта”: „Какой – то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла; без толку смешал вместе”.[146] Фантастическое приобретает новые формы: страшные потери человеком части своего „Я”, мотивы двойничества, соперничества, посещение персонажа его двойником, блуждающая душа („Нос”, „Шинель”).

Объясняя человека, соотнося его с миром, Гоголь использует язык образов и эмоций, раскрывающий трансцендентальные истины, как внешние по отношению к человеку (космический порядок), так и внутренний для него (мысль, моральный порядок вещей, психическая эволюция, предназначение души). Этот язык обладает способностью одновременно выражать различные аспекты (тезис и антитезис), представлений или идей. Он использует аналогии между двумя планами реальности, основанной на наличии в обоих „общего ритма” (Шнайдер) [147], то есть согласованного, определенного динамического фактора, присущего персонажу или фигуре и предаваемый объекту из которого он эманирует. Это позволяет вещам преобразовываться друг в друга и быть связанными отношениями обмена („Вий”, „Портрет”). Здесь происходит исследование неведомого и, парадоксальным образом коммуникация с некоммуницируемым, и таким образом осознаются сверхестественные или „метафизические” истины.

Постигая мир через его отношение с человеком, Гоголь переживает состояние эпифании, то есть откровения потаенного посредством скрытого видения, сна, фантазии, мифа. Речь идет о преобразующей системе вибраций, являющихся отголосками единой базовой первоначальной модели, или иными словами (архетипами), не являющихся субститутами живых предметов или безжизненными изображениями, а плодами внутренней жизни, постоянно выходящими из бесознательного способом, который можно сравнить с непрестанным развертыванием творения („Страшная месть”). В противовес герою „трагедии рока” колдун знает, что делает, но не знает, зачем это делает.

Св.Афанасий Великий говорил, что Зло есть фантазмы, порожденные эгоцентризмом, то есть являются результатом первородного греха. В мире фантасмогорическом все реальности смещены со своих мест и извращены. Злые фантазмы исходят от первичного ничто и возвращаются в ничто. В человеке всегда присутствует „ничто”. Злые фантазмы идут от изначальной, "добытийственной", меонической свободы, которая в бытии стала утверждать дух небытия. А они означают возврат небытие, отказ от участия в Божьем творении. В них изначальная свобода теряется и переходит в рабство. Злой фантасмагорический мир есть создание небытийственного, пустого, адского мира. Так происходит возрат в небытие, но в небытие уже злое. Первичное, сумарное ничто не было злым. [148]

Гоголь близок своими поисками работам Уильяма Блейка, в частности, что касается использования „неведомых образов” и „форм”, предшествующим рождению и следующих за смертью человека: то, что окружает его, что его чувства и разум не в состоянии понять и осмыслить. „В современную жизнь вмешиваются фатальные силы, опровергающие плоскую альтернативу добра и зла, а также рационалитическое понятие индивидуальной вины. И вмешательство это трагично в той же мере, в какой трагично столкновение доисторической моральной категории общего „рода” с индивидуальной судьбой живого человека” [149], – отмечает Ю.Манн.

Принципиально важное значение для понимания человеческой природы у Гоголя имеют такие понятия как страх, тоска и ужас. Страх – самый древний эффект, он всегда присутствует в подсознательном слое человеческой природы. Прежде всего – это страх экзистенциальный, перед магическими силами природы. В цикле „Вечера на хуторе близ Диканьки” человек, как частное, еще не обособляется; преобладает изображение единства в пестроте и хаосе, в вечной, неистребимой, не знающей препятствий общей жизни угасает индивидуальная боль и страдания. По мере индивидуализации персонажей, выделении их из цельной общности, мы видим как этот страх перерастает в ужас индивидуального существования. Бездна страха посещает Пульхерию Ивановну в образе кошки в полуденный час. Смерть страшна своим мгновенным переходом от жизни к небытию, смерть страшна, она и в малом и в великом человеке. Этот страх одного порядка с тоской и мистическим ужасом, являющийся „стоянием перед тайной бытия”, от которого человек оторван. Тоска и мистический ужас неизвестно отчего происходит: причина

тоски лежит не в нашем обыденном мире. Мистический страх, ужас переходит в восторг, в состояние, которое являет мир совершенным, и котррое Достоевский называет „минутой вечной гаромнии”, Ницше „подлинным безумием”, Гоголь „подлинной смертью”.

Но есть еще один страх, имеющий источником социальную обыденность, парализующий свободу совести и засоряющий ее чистоту. Гоголь возводит в некий глобальный закон всеобщий обезличивающий магнетизм чина, рождающий силу всеобщего страха. Общий страх становится основой всего драматургического действия „Ревизора”, им пронизана вся атмосфера „Мертвых душ”.

Ведя художественное исследование дисгармонии человеческой жизни, Гоголь прежде всего хотел выявить возможности комического вне трагических конфликтов жизни, в области „скучного”. Это широкая область – от внешне идилического быта „Старосветских помещиков” – до анекдотической ссоры и тяжбы двух миргородских правителей, рассказ о которых заканчивается знаменитыми словами: „скучно на этом свете, господа!”. Скука означает отсутствие энтузиазма, восхищения.

Мир обыденности неотвратимо подвергается опасности опошления. Пошлость закрывает трагизм и ужас жизни, она порождает совершенную удовлетворенность, довольство, ведет к потере всякой оригинальности, определенности жизни. К сожалению, цивилизация создает благоприятную почву для пошлости, порождая бесконечную повторяемость и однообразие.

В „Петербургских повестях” образ города приобретает гротескный характер, он весь соткан из художественных парадоксов. Воспроизводимые предметы теряют привычные очертания, внешний мир воссоздается в невероятных планах, комбинациях его слагаемых. Важную роль играют здесь городская молва, слухи, „байки”, „рассказни” о загадочных происшествиях. Все это создает некую фантастичность реального. Современный город соотносится с мифом об „антихристовом царстве”.В „Невском проспекте” весь ход сюжета ведет от газетного „фельетона” к символу и мифу, к „демону” в финале.[150]

Перемещая человека в новую урбанистскую среду, Гоголь изображает мир искусственных связей и отношений, где чин и карьера важнее человека. Власть денег губит человеческую

душу, порождая меркантильность и продажность. Власть регламента, правил, „порядка” истребляет творческую и человеческую личность, ее самобытность. Человек обособлен от единого народного целого. Отсюда раздробление личности. устремившейся к самоутверждению любым способом, с помощью чина, звания... Две любви Акакия Акакиевича – к буковкам, которые он механически переписывал, и к новой шинели, ставшей смыслом его жизни – ужасающе обозначили духовную стертость личности. Но вся бессмыслица и ничтожность жизни Ак.Ак. потому и есть трагедия пошлости, что в его скромной забитой душе все же смог пробиться эрос. Гоголь смог с такой силой описать пошлость потому, что ясно представлял себе ее противоположность – божественное начало в человеке. Гоголь верил в возможность изменения „природы” и „личности” человека – отсюда его отчаянный призыв к неприятию „земности”, запятнавшей мир человека. Основной в эстетической антропологии Гоголя, в его представлениях о человеке была мысль о том, что в самом ничтожном человеке есть „поэтический огонь” [151] („В чем же наконец сущность русской поэзии”?).

Изображая человека в причудливо страшной атмосфере апокалиптического предчувствия, Гоголь использует принцип парадоксального смещения разнородного (Пирогов и Писарев в „Невском проспекте”), развивает мотив двойничества.(подобие цели и подобие жизни). Этот мотив усложняется в „Записках сумашедшего”, где Гоголь использует прийом оценки человеческих поступков через восприятие собачки Менджи.

Образы Гоголя – не сатирические карикатуры на определенных людей или даже на определенные типы. Это живые антиподы, двойники в нижнем мире. Гоголь не высмеивает кого-то, он пересаживает его в смеховой карнавальный мир, там праобраз живет другой жизнью, одновременно не будучи копией и не лишаясь реальных черт. Поэтому Гоголь постоянно подчеркивал, что черты его персонажей присущи всем.

Герои его повестей – типичные представители массы, но в них вдруг обнаруживается сходство с исключительными личностями романтического искусства: при определенном повороте Поприщин, Башмачников, Чертков могут быть сближены с трагическими, демоническими героями романтиков.

Но Гоголю не свойственно гармонизирующее преображение „низкой прозы”, в его творчестве трагическое и комическое не утрачивают резкой противоположности, а обретают взаимопроницаемость. Лишь иногда, в головокружительной диалектике великого и ничтожного возникают проблески какой-то правды о человеке и его конечной судьбе. Тогда сквозь индивидуальное социально-типическое и прочие реалии проглядывает нечто универсальное. Гоголь потрясает тем, что изображая современного человека, показывает и сохранность человеческого потенциала, человеческой природы и вместе с тем его „искаженность”.

Гоголя интересовал прежде всего герой, не имеющий своего лица, своего дела, своей внутренней фантазии и мгновенно адаптирующийся под структуру окружающего пространства. Нараду с этим его интересовала мгновенная трансформация, резкое, безпереходное изменение человека, при котором нельзя говорить об изменении, то есть о внутреннем движении (Хома Брут из повести „Вий”, многие персонажи „Петербургских повестей”). А Хлестаков уже не просто комедийный персонаж, он – „совершенный портрет своей эпохи”, он – „никакой человек”, подобно чистому листу бумаги, на котором каждый может написать, что хочет.

Будучи ничем, Хлестаков не просто раздувается. Раздуваясь, он заполняет собой эту общественную форму, которая была приготовлена для него общественностью провинциального города и в которую он попал случайно. Он стал для города всем, оставшись ничем. Гоголь гениально угадал „готовности” (Салтыков-Щедрин), которые есть или могут быть в человеческой натуре.

В центре „Мертвых душ” – антигерой, неуловимый, подобный Хлестакову „никакой” Чичиков. Через него и целую галерею ему подобных образов и раскрывается основное значение понятия „мертвых душ”. „Мы сами тоже в какой-то мере мертвые души, пока не сможем реализовать скрытую в нас энергию, пока только живем-поживаем, как-то, кого-то любим, кого-то как-то ненавидим, вместо того, чтобы жить, любить, ненавидеть”.[14]

Гоголь зорко подметил все те уродства, которые порождались действиями злых движений в душе. Духовное успокоение и есть главная причина того, что силы зла вторгаются в нашу жизнь. Источник зла не в отдельной личности, а в чем-то, что стоит за нами, владеет всеми людьми. Привычные демонические образы из фольклора получают новое преломление в сознании Гоголя, получая форму бесовских наваждений: самолюбия, эгоцентризма, „обольщения богатством”.

Пассаж о страстях, врожденных и приобретенных, является ключевым для понимания „мертвых душ”, это дает возможность коснуться самых глубинных философских медитаций, вечных проблем бытия. Торгуя покойниками, Чичиков приобретает черты антихриста. Ведь христианство, в отличии от языческих верований представляет покойников не безликой массой, а сохраняет за „душами” их земную личность. А законы Российской империи ставили знак равенства не только между крепостными, но и между живыми и мертвыми. Полная правдивость ужасающей „спекуляции” Чичикова заземляет его авантюру и придает описанию реальности апокалиптический характер.

Причину грустного положения человека писатель видит в упадке целостности в современной душе „Как только энтузиазм средних веков угас и мысль человека раздробилась и устремилась на множество разных целей, как только единство и цельность исчезли, – вместе с тем исчезло и величие. Дело в упадке энтузиазма, то есть того эстетического вдохновения, которое собирает все силы духа и направляет в одно целое”.[153]

Источником спротивляемости пошлости, духовного упадка Гоголю служило глубокое убеждение в творческой мощи эстетических переживаний, в их способности освобождение духа от всего мелочного, узкого. Это и мысль о „девственных силах”, изначально живущих в душе человека, это вера в магическую силу красоты над душой человека (исповедь Андрея прекрасной полячке, „бесовское сладкое чувство, странное наслаждение” Хомы Брута от красавицы „припустившей” к себе сатану, чувство адского восхищения, зависти Черткова чудесным потретом).

Искусство могло бы затрагивать самые глубинные чувства, поэтому они мифичны: их мифическая природа наиболее видна в аналогии между козачеством и такой важной чертой образа божьего в православии как „множество-в – единстве”, „троицы едино сущей и нераздельной”: разрыв святых уз товарищества несет гибель одиночкам”, – утвердает проф. Дейч.[154]

Как указывает В.Розанов „Гоголь изображает предметы и явления не в действительности, а в их пределах”. Отсюда и „художественный платонизм” (определение проф.Зеньковского) с его огромной силой вхождения к „типическому” в людях, тому вечному, что лишь воплощено в плоть эмпирического бытия. Как в свое время алхимики в своих экспериментах, так и Гоголь преследовал единственную цель стимулировать наиболее глубоко лежащие слои и способствовать проекции психического в материальные вещи, другими словами, ощутить материальные

феномены как символы, указывающие в направлении всеобщей теории о предназначении души.. То, чем миф является для народа, конкретной культуры, для индивида предстает в виде символических образов, снов, видений, фантазий или лиризма.

В своих образах Гоголь уже перешел границы искусства: углубляясь в свою художественную стихию, он вышел за пределы своей личности, взлетев на крыльях экстаза, вылетел из мира, как безумная пани Катерина („Страшная месть”) [155], как чиновник Поприщин, совершающий бегство из мира чиновничьей пошлости в мнимый мир клинического безумия: „Дайте мне тройку быстрых как вихрь коней! Садись, мой ямщик, звени мой колокольчик, взвейтесь сани, и несите меня с этого света!”[156]

В этом плане показательны частые сцены полетов, путешествия, являющихся не просто пересечением пространства, сколько выражением страстного желания открытий и перемен. По Г.Юнгу – это символ страстного стремления, неудовлетворенного желания в принципе недостижимого, но могущего быть искомым. [157] Это своеобразная инициация, испытание, поиски, нащупывание света (заключительная сцена с птицей-тройкой в „Мертвых душах”). Архетипом путешествия является поиск центра или святого места, что олицетворяет путь из мрака. Человек пути, как всякий пророк не может возгласить программу, он проповедует движение в бесконечность, в мистический Центр, где нет ни вращения, ни беспокойства, ни импульсов, ни страданий. У Гоголя была „нравственная гениальность” (Мочульский), была чуткость ко всякой неправде в себе и в других людях. Все больше понимания, что главное зло это то, которое живет и развивается в душе человека, в конце концов он выбирает радикальный путь духовного преображения и обретения геоцентризма, духовно-просветленного взгляда на жизнь. Теперь его самосознание, его оценку определяют не общие принципы морали, а то, что переживает душа в своем „стоянии перед Богом”. „Мы призваны на битву с духом зла, со злой силой, опутывающей сердце людей и заглушающей „строгую тайну жизни и сокровенную небесную музыку этой тайны” [158] („Выбранные места из переписки с друзьями”).

Поскольку жизненный принцип связан со злом, принцип добра может опираться только на аскетическую духовность. И Гоголь принимает максиму, „отрекаясь от себя”, в зеркале его чистого сердца, не затуманенного страстями уже нет ничего человеческого и „образ божий в нем отражен один” („Божественная литургия”).

В этом произведении теургическая природа мифа необходимым образом сочетается с культом, как системой сакральных и теургических действий, богодействием и богослужением. Молитвы, песнопения, обряды, иконография подготавливают к главному (в культе) – евхаристии, к таинству являющимся переживанием трансцендентного в имманентном, сообщением „благодати” творения в определенных таинственных актах. [159]

Далекое прошлое и далекое будущее соединились в изображении настоящего, в которое великий писатель вложил неведомую силу. Прозрев завесу неизведанного, он приблизился к Тайне тайн, лишив нам свою нерозгаданную загадку.

1992р.

ІЛЮЗІЯ І РЕАЛЬНІСТЬ
КОМЕДІЯ ЖИТТЯ І "ГРА В ЖИТТЯ" У ТВОРЧОСТІ АРТУРА ШНІЦЛЕРА

Хто хоча б раз побував у Відні, той надовго залишається в полоні спогадів від неповторної архітектури розкішних ансамблів імперської столиці, особливої атмосфери кав'ярень, ресторанчиків, музичних салонів і виставкових залів, ательє художників – справжнього раю для богеми. Чарівні мелодії віденських вальсів, непідробна легкість і вишуканість віденської оперети - все це давно стало символом одного об'ємного поняття – австрійська культура. Проте якщо в музиці, архітектурі, образотворчому мистецтві специфічна „австрійськість" вже стала загальновизнаним явищем, то в словесному мистецтві, так би мовити, безпосередньому виразникові цієї своєрідної ментальності в рамках німецькомовної літературної традиції, все виглядає значно складніше.

Як не дивно, але процес формування власне австрійської літератури найтіснішим чином пов'язаний з рубежем XIX-XX ст., з періодом існування Австро-Угорської монархії, цього дивовижного політичного об'єднання, „клаптевої імперії", до якої входили десятки народностей – від Галичини до Тіроля, від Кракова до Боснії. Відцентрові сили, обумовлені розвитком національно-визвольного руху слов'янських і неслов'янських народів, що населяли двоєдину монархію, викликали бурхливе піднесення в національних літературах і водночас винесли на поверхню внутрішні суперечності тогочасної буржуазної культури.

Відень, адміністративний і культурний центр монархії – Париж Центральної Європи – уособлював застійну владу, що асоціювалася зі старим немічним імператором Францом Йосифом. І це при тому, що на той час у літературних кав'ярнях, театрах, мистецьких ательє вирувало бурхливе мистецьке життя. Специфічне становище Відня, як давнього центру багатонаціональної держави, куди стікалися великі багатства і в якому взаємодіяли представники різних народів, сприяло формуванню в ньому особливого стилю життя, вишуканого й безтурботного, характерного не тільки для багатих городян.

На межі XIX-XX століть у Відні сформувалася група представників новітньої літератури, яка увійшла в історію як віденський "модерн", югендстиль, сецесіон і яка закріпила за австрійською літературою такі ознаки, як прагнення до передачі найтонших нюансів духовного життя, миттєвого сприйняття зовнішнього світу, емоційно забарвленої символіки тощо.

У цій групі помітне місце посідали критик і романіст Герман Бар, поет, есеїст, драматург Туго фон Гофмансталь, книги якого пронизані чарівністю Відня. Однак найбільш яскраво зумів передати бутафорний блиск імперії, її карнавальний колорит, в якому остання паризька мода чергувалася зі старовинними традиційними костюмами, молодий віденський лікар Артур Шніцлер.

Хоч як він намагався бути вільним від суспільства, однак у художній практиці все ж залишився його поетом. Сприймаючи мистецтво як високе покликання, що підносить поета над бюргерським загалом, як тонку забаву, як прекрасну гру, що дозволяє відволіктися від прози життя, він передавав водночас тривогу за той старий світ, в якому виростав і породженням якого був сам.

Його мистецтво позначене печаттю приреченості, воно несе в собі передчуття неминучої загибелі. Водночас багата психологічними мотивами його творчість стала початком періоду сходження австрійської літератури до вершин, що нині асоціюються з іменами Йозефа Рота, Роберта Мюзіля, Франца Кафки, Германа Броха, Еліаса Канетті, Гайміто фон Додерера, Томаса Бернгардта....

Лікар за фахом, А.Шніцлер виявив у своїх творах знання глибинної психології (на рівні підсвідомого), тонко відтворив особливий душевний склад австрійця, віденця: здатність віддаватися моменту, усвідомлення незначної ролі діяльної волі тощо.

Його мистецтво споглядальне, саморефлективне, скероване насамперед на аналіз багатоманітної гри настроїв та переживань. Імпресіоністична манера письма дозволяла відобразити багато моментів, обставин з „павутини” буття, настроїв періоду зламу століть, коли руйнувалися старі цінності і виникала туга за часом, що минав, коли на перший план виходили спонтанні хвилинні переживання, переливи почуттів і настроїв, коли перспектива завтрашнього дня здавалася неясною і невизначеною.

А хіба не співзвучні нашому часові, на який теж припадає зміна століть, настрої невпевненості, невдоволення людини собою, туги за красивим життям? А якщо до цього додати підвищений інтерес до психоаналізу, який спостерігається у світі з 70-х років, то цілком закономірним виглядає бум довкола творчості А.Шніцлера у США та Західній Європі останні два десятиріччя.

В Україні творчість А. Шніцлера нині призабута, хоча на початку століття вона розбурхувала думки й настрої театрального й читацького загалу. За іронією часу п'єса "Хоровод" Шніцлера вперше була інсценована у Києві 15 квітня 1918 року у постановці Костянтина Бережного у Великому театрі мініатюр (нині приміщення театру російської драми ім. Лесі Українки). Тоді, в дні революцій та переворотів, публіка й критика сприйняли „Хоровод" як твір надзвичайно сучасний і водночас „віденський" за своїм духом, що відтворював епоху „віденського апокаліпсису". К.Бережний, у свою чергу, співвідніс „Хоровод" з реаліями тодішнього життя, з „київським апокаліпсисом" 1918року.

Для Києва 1918року, де зміни в театральній естетиці відбувалися досить повільно, постановка „Хороводу" стала своєрідною даниною театральному модерну, що не встиг належним чином проявитися на українській сцені. Цю виставу можна розцінити як акт ностальгійного прощання з мистецтвом XIXст., як дійство, що відбулося в переддень тотального захоплення лівим театром. Нова, стрімка епоха лівого авангарду, яка запанувала на українській сцені з початку 20-х рр., цілковито знехтувала „занепадницькою" драматургією віденської сецесії. Кілька постановок за творами А.Шніцлера 1918 року (включно із „Зеленим папугою" в театрі ім. Т.Шевченка, реж. О.Загаров, 1920р.) виявилися останніми постановками п'єс австрійського драматурга за вісімдесят років. Але свого часу мистецька домінанта модерну значною мірою з'явилася на київських сценах саме завдяки А.Шніцлеру. Пік популярності цього драматурга і новеліста серед української публіки припадає на 1907-1909рр. Драми Шніцлера стають свого роду каталізатором естетичних пошуків, своєрідною перевіркою готовності театру до освоєння культури модерну. П'єси „Казка", „Графиня Міці", „Жінка з кинджалом", „Останні маски", „Сувенір", „Забавки", „Прощальна вистава" йшли в різних російських та українських театрах Києва.

Справжньою театральною подією й одним з перших кроків до засвоєння драматургії модерну українськими акторами стала постановка „Забавок" трупою першого українського стаціонарного театру Миколи Садовського в 1908році. Марія Заньковецька (їй було тоді вже 54 роки) натхненно зіграла молоду дівчину Христину, про що свідчать відгуки тогочасних театральних критиків.

У1909році в театрі „Соловцов" зробили спробу поставити Шніцлерового „Анатоля", а в 1913 році молоді українські актори зіграли в клубі „Родина" „Останні маски" (в українському перекладі Марії Грушевської текст вийшов друком у Львові 1913 року). Був намір поставити „Останні маски" взимку 1918року на сцені Українського Національного театру, але задум так і залишився нездійсненим.

Марія Грушевська переклала драму Шніцлера „Самотньою дорогою” (переклад був опублікований у Львові 1905 року), а також одноактівку „Література” (Львів, 1913), яку включено до нашого видання.

Вже під кінець 20-хроків в українському перекладі побачили світ новела „Лейтенант Густль” (пер. Андрій Строговський, Київ-Ляйпціг, 1929) та повість „Тереза. Хроніка з життя однієї жінки” (пер. О.В.Гордон, Київ, Культура, 1928).

У 80-90-і роки в Україні спостерігається зростання інтересу до австрійської культури і літератури зокрема. Значною мірою цьому сприяла діяльність літературознавців, які підготували грунт для сприйняття творів Рота, Кафки, Мюзіля, Броха, Бернгардта, Гандке та ін. Почали звертати увагу на драматургію А. Шніцлера й режисери, використовуючи її для формування нової глядацької публіки, яка орієнтується не на традиційне мистецтво, а на тонке естетичне сприйняття дійсності. У Київському театрі „Сузір’я” (1998) було здійснено інсценізацію циклу діалогів „Анатоль”. Однак режисер Богдан Струтинський настільки захопився спробою переінакшити текст Шніцлера, так далеко відійшов від оригіналу, що навіть „забув” при цьому вказати ім’я перекладача. Трапляються й такі курйози...

Завершується ХХ ст., відходить у минуле сповнена трагізму, небачених катаклізмів, внутрішніх суперечностей епоха, яка прийшла на зміну ліберальному „срібному віку”. І чим більша часова віддаль, тим вагомішою для розуміння європейської літератури стає творчість австрійського письменника Артура Шніцлера. Сьогодні чіткіше, ніж будь-коли, цей письменник сприймається як тонкий спостерігач ліберального суспільства на зламі ХІХ-ХХст., майстер зображення стосунків людей свого часу, їхніх турбот, переживань, душевних поривів, розчарувань.

Однак Шніцлер – щось більше, ніж точний, хай і тонкий фіксатор явищ. Він письменник блискучого розуму і водночас поет-мрійник, для якого важливою є не так „правда життя”, як „краса життя”. При цьому він ставить нас, людей іншої епохи, перед тими ж нерозв’язаними проблемами: непереборної самотності людини, відсутності соціальної справедливості, нерозуміння людиною самої себе, незважаючи на глибинне самопізнання, панування цинізму, аморальності і безвідповідальності тощо. Його творчість не старіє, бо її тематику становлять життєві ситуації, які повторюються і залишаються актуальними, поки існує людина.

Народився Артур Шніцлер 15 травня 1862 року у заможній єврейській родині відомого віденського лікаря. За традицією, пішов шляхом батька, обравши медицину своїм фахом. Він виростав у часи, коли панівне становище у суспільстві посідав лібералізм. Світогляд майбутнього письменника формувався значним чином під впливом віденської медичної школи, яка, досліджуючи душу й тіло людини, прагнула дійти до якоїсь ідеальної норми. Юнаком пережив він соціально-економічну, політичну кризу 1873 року, після якої вже не було звичної стабільності, зникла впевненість у завтрашньому дні, втратили свою дійовість старі житейські принципи. Лібералізм закладав у молоді голови ідеальні цінності, які сприймалися як заздалегідь задані і незаперечні формули, а це вимагало тільки одного: йти заздалегідь визначеним шляхом і будувати індивідуальне життя на стабільній основі, успадкованій від батьків.

Опираючись на популярну на той час максиму „стабільності немає ніде”, Шніцлер виробив свій особливий погляд, сутність якого полягає в тому, що людина щораз опиняється, так би мовити, у „новому світі” і сама мусить визначатися у своєму бутті. Яскравий приклад цьому – особисте життя письменника.

Відносне процвітання у першому десятилітті напередодні першої світової війни було пов’язане з написанням творів, які принесли заслужений літературний успіх і послужили базою для особистої консолідації: одруження, придбання будинку тощо. Війна, розпад Австро-Угорської монархії, інфляція породили кризові явища і в родинному житті. Розпад шлюбу, припинення співпраці з театрами призвели до фінансової скрути, яку вдалося перебороти всередині 20-х рр. завдяки великій продуктивності, успіху у жанрі епічної форми і зверненню до нового виду мистецтва – кінематографа. За мотивами творів Шніцлера знято чимало кінофільмів, до того ж у різних країнах, за участю відомих акторів.

Останні роки життя письменника минули непомітно, у самоізоляції, що значною мірою спричинилося самогубством доньки, світовою економічною кризою, невизначеністю внутрішнього політичного життя країни тощо. Хоча на той час до письменника вже прийшло офіційне визнання, його нагороджували, вшановували. На цей період припадають спроби Шніцлера заглянути в майбутнє, змоделювати поведінку персонажів, виходячи при цьому з ретроспективного погляду на розвиток суспільства (роман-театр „Поїзд тіней”). Помер Шніцлер 21 жовтня 1931 року у Відні, де й похований.

Найперше, що впадає в око, коли йдеться про художню спадщину письменника, це переважання коротких одноактових п'єс (з 44 драматургічних творів, написаних і надрукованих за життя автора, 29 – одноактові п'єси). Руйнування ліберальних засад, відхід від детермінізму в потрактуванні явищ і подій змушували змінювати підходи до осягнення дійсності, світу людини, породжували інтерес до її підсвідомого. Криза 1873 року спричинила затяжну депресію у суспільстві, вона згубила віру в прогрес і призвела до роз'єднання людей, до втрати ними спільної ідеї.

Розпад цілісності особи, руйнування традицій, зменшення ролі спадковості призводили, у свою чергу, до послаблення взаємозв 'язків у каузальній драмі, коли одне випливало з іншого, мотивувало дію, вчинки. Життя все більше починає сприйматися як сума розрізнених епізодів, що знаходить своє вираження у так званій техніці нанизування.

Шніцлера хвилюють насамперед не соціальні проблеми як такі, з великою уважністю спостерігає він за психічними порухами, душевним станом своїх сучасників. З дивовижною точністю розкриває він приховані бажання, складні поривання волі і почуттів, насамперед еротичних. При цьому в його імпресіоністичній драматургії послаблюються специфічні драматургічні елементи на користь ліричних та епічних, діалогічність витісняється монологіч-ністю.

Його п'єси побудовані переважно не за принципом динаміки розвитку, конфліктності ситуації. Вони написані швидше як шкіци, як серія епізодів і відзначаються вільним поєднанням розрізнених сцен, більшою увагою до деталей, до епічного нюансу. їм не властиві ні пафос, ні масштабність зображення. Події в них відбуваються, як правило, на невеликій площі: в салоні, кабінеті, кімнаті.

Розтягнута у часі творчість Шніцлера яскраво ілюструє нашарування різних стилів, які домінували в ті чи інші періоди, вводить нас у коло провідних тем австрійської літератури XXст. Спочатку він віддав данину позитивізму й історизму 70-80-х рр. XIXст. Його рання творчість розвивалася в руслі традицій Ібсена (символістського періоду), хоча без властивої творам скандинавського письменника ідейної насиченості. Минуле у Шніцлера не таке руйнівне, не таке драматичне. Воно нагадує швидше отруту сповільненої дії.

Відчувається в цей період й вплив Мопассана: ті ж інтимно-ліричні мотиви з нальотом еротики, але без трагічної сили й філософської загостреності, та ж концентрація тематики й дії довкола однієї події, хоча стиль Шніцлера попри всю його легкість вже обтяжений елементами декадентської поетики. Проте сучасність у нього не така страхітливо духовно убога, аморальна, вона швидше меланхолійна, обтяжена минулим і сприймається як його продовження.

Затим він став активним учасником пошуків оновлення стилю в дусі імпресіонізму. Твори, написані Шніцлером на зламі століть, сповнені душевних подразнень, невирішених психологічних проблем, які перегукуються з пошуками Августа Стріндберга, Антона Чехова, хоча вони й не сповнені таким пронизливо болісним сумом, не такі „серйозні" й соціально виразні, як у названих письменників.

Його захопив югендстиль, віденський „модерн", представлений імпресіоністами і неоромантиками Альтенбергом, Шаукалем, Гофмансталем, Дерманом, Солтеном, Беер-Гофманом, Баром. Згадані письменники проповідували втечу від життя в музику, в танці, у мистецтво (віденський вальс, оперета, сецесія у малярстві), вони живилися хвилинною ілюзією повноти щастя: мучитися складними переживаннями і сміятися, прощати й танцювати, намагатися не думати про невирішені справи, проблеми тощо.

Не полишав він поза увагою й здобутків реалізму початку ХХст. (тоді ще не диференційованого різними визначеннями), зате не поділяв захоплення експериментами експресіонізму, хоча у пізніх творах 20-хроків (повість „Тереза. Хроніка життя однієї жінки") подав свій варіант стилю „нової діловитості".

У нашому виданні представлена переважно рання творчість Шніцлера, яка розвивалася під значним впливом релятивістської теорії пізнання, в якій істина зводилася насамперед до відчуттів. Істинним вважається тільки наше відчуття; відображення речі у нашому відчутті і є сама річ. У відомій праці „Аналіз відчуттів" Ернст Мах, популярний філософ, представник емпіріокритицизму, вже цілковито відмовився від „Я", від ядра особи.

На його думку, „Я" – це просто відносно стійка група відчуттів, гіпотеза заради економії мислення. Власне, тут задана філософська база моделі людини, яка лежить в основі творчого методу Шніцлера. Хоча визначальним для його творів став все-таки релятивізм, сповідуваний теоретиком віденського „модерну" Германом Баром. У своїй праці „Нова література" Бар заявляв, що „нова література" має бути „нервовою до кінчиків пальців", а

„новий письменник” має відкинути „бюргерський ідеалізм епігонів” і стати по той бік добра й зла, прагнути до опису „незвичайного”, містичного, символістського. Життя для нього – це, насамперед, видозміна. „Хто в наш час, якщо він не брехун, володіє „переконанням” або „характером”, хто залишається, як ми кажемо, лібералом, хто зберігає „вірність” собі? Ми так звикли до гетівськогоо „помри і воскресай”, що кожен з нас ледве впізнає себе, згадуючи, яким він був десять років тому. Ми всі актори, ми так відрікаємося від себе і так змінюємося, що часто самим аж „лячно від цього”.

Напередодні Першої світової війни Шніцлер перебуває у полоні цих ілюзій, оманливих вирішень, прагнучи одного – втечі від життя. Йому здається, що довкола запанувала суцільна брехня й фальш. Звідси його провідні теми: фальшива офіцерська честь (новела „Лейтенант Густль”), фальшива, брехлива мораль на прикладі проблеми позашлюбних дітей і їх матерів (п’єса „Заповіт”), лицемірство у ставленні до проблеми статевих стосунків (п’єса „Хоровод”), фальшиве кохання (драма „Забавки”), фальш у стосунках між близькими людьми, відсутність поваги, респекту („Дичина”), фальшивий шлюб й фальшива вірність (п’єса „Інтермедія”, роман „Далека країна”), облудна суспільна політика, маніпулювання громадськими настроями, корисливість (драма „Професор Бернгарді”).

У творах, написаних після війни, Шніцлер прагне показати на прикладі окремих людських доль, не вдаючись до моралізаторства, ті помилки у думках, почуваннях, які, на його погляд, не слід повторювати, щоб запобігти наступній трагедії. Характерною для пізньої творчості Шніцлера є специфічна, цілеспрямована істори-зація. Майже всі події перенесені у минуле, в довоєнні часи. Так, „Комедія спокуси”, яка була вперше інсценізована 1924 року, зображає події весни й літа 1914 року. Образ нової емансипованої жінки постає в ній не як породження майбутнього, яке слід утверджувати, а немовби минуле, що проектується на прийдешнє.

У блискучій повісті „Повернення Казанови” (1918), одному з кращих своїх творів, письменник переносить нас у XVIIст., розповідаючи про одну з останніх любовних пригод доблесного венеціанського кавалера. Цей твір пронизаний жагучою тугою за молодістю, за промайнулим життям, це сумне визнання старості, банкрутства й душевної загибелі перед невблаганним бігом часу нестримною навалою суворого життя.

Надія Шніцлера пов’язана не з майбутнім, а з минулим. Майбутнє туманне, а минуле світле, прозоре, воно вже відбулося, стало предметом досвіду, спогадами. Майбутнє – це смерть. Минуле – це вічність. І в цьому плані творчість Шніцлера близька сьогоднішньому читачеві. Письменник ніби сам для себе виправляє минуле, представляючи його як теперішнє тим, хто в іншому часовому вимірі, читаючи його твори або дивлячись вистави за його п’єсами, проектує їх на свою епоху, коригує їх відповідно до свого досвіду.

Перший сценічний успіх Шніціеру–драматургу приніс цикл із семи діалогів „Анатоль”, в якому автору вдалося створити характерну для епохи fin de siècle постать: тип своєрідного гульвіси, позбавленого твердих моральних принципів та ідеалів, легковажної людини, яка перетворює життя на пошуки „приємних настроїв” і на гру „в кохання”. Анатоль перебуває у постійному пошуку свого „Я”, яке він знає так само розпливчасто, як чиєсь „Ти”.

Його майбутнє – це ніщо інше, як його минуле. Усі його походеньки, емоційні стани, які створюють видимість напруженості, насправді є нічим іншим, як відхиленням від одноманітності, втечею від старості. ”Душа деяких людей, як здається, - зазначав Шніцлер, – складається з окремих, до певної міри „мінливих” елементів, які ніколи не групуються довкола ядра, отже, не в змозі створити цілісну єдність. Тому людина без ядра живе у величезній самотності, яку вона до кінця так і не усвідомлює. Переважна більшість людей у цьому плані без „ядра”.

Приймаючи ніжність за кохання, сентиментальність за непідробність і щиросердність, Анатоль постійно розчаровується. Його „екзистенція” складається здебільшого із серії ізольованих моментів, оскільки, за задумом автора, той, хто знає тільки сучасне, теперішнє, той знає тільки окреме, власне, „нічого”. Анатоль живе світським життям, але почуває себе самотнім, ізольованим, він не усвідомлює взаємозв’язку явищ і вчинків; вчорашнє для нього мертве, завтрашнє неуявне, він розгортається тільки просторово, тому що позбавлений "часу" у справжньому розумінні цього слова. Цим пояснюється його неспокій, нетерплячість.

Він живе безтурботно, хоча його роздуми невтішні й сумні, він розпещений і слабкий, хоч і тішиться собою. Для нього найважливіше – це „настрої”, що служать йому своєрідним „життєвим еліксиром”. Нерідко вони виявляються найнесподіванішим чином пов 'язаними між собою, що й веде за собою відповідні почуття, прояви волі. Найбільш стійкі відчуття осідають у пам’яті й оживають у розповідях героя.

Анатоль є типовим представником імпресіоністичного світобачення. Проте індивідуум, який створений у такий спосіб, позбавлений послідовності, він конституюється від моменту до моменту, редукуючись до відчуттів, вражень, настроїв. Існуючи без самоутвердження через минуле і без відповідної цілеспрямованої орієнтації на майбутнє, він виявляється беззахисним перед порожнечею й банальністю свого оточення, свого внутрішнього „Я”, яке позбавлене внутрішньої змістовності. Це змушує його інтенсифікувати свої вчинки, щоб перебороти одноманітність існування, вдаватися до незвичайних пригод, заводити авантюрні романи тощо. Йому здається, що „невмирущі” хвилинні відчуття відкривають перед ним містичну сутність „життя”, „абсолютне”, а спогади про них пом’якшують біль поразок й розчарувань.

Власне, Анатоль сам створює собі ілюзію імпресіоністичного щастя. Він перебуває немовби у стані постійного самообману, руйнуючи всіляку рефлексію, яка здатна привести до чіткого усвідомлення реального стану речей. Він не розуміє, що якісних змін від подібного „нанизування” годі чекати, ситуації повторюватимуться, хіба що з незначною різницею. Інакше кажучи, він просто програмує їх на безкінечну повторюваність. Так само й жоден з його спогадів ні до чого не зобов’язує, оскільки внутрішній світ його партнерок, чуже „Ти”, його не хвилює. Він віддзеркалює тільки себе, проте йому бракує волі, щоб вирватися з пут цієї круговерті порожнечі й банальності.

Цикл „Анатоль” побудований у такий спосіб, що герой щоразу заново розпочинає „гру в життя”. Однак те, що він замислює, ніколи не доводиться до логічного завершення. Найбільш привабливим подразником виступає початок, в якому водночас вже вгадується завершення. Власне, сама дія у п’єсі – це блискуча стилістична гра ефектів, переливів миттєвих настроїв та відчуттів. Вже тут Шніцлер демонструє високе мистецтво ситуації й вираження, вміння будувати невимушені легкі діалоги, використовуючи паралелізм мотивів, багатство натяків, взаємозв’язок мовленнєвого і замовчуванового, сугестивного й зоровослухового.

Анатоль говорить не так від себе, як про себе. Його партнерами виступають епізодичні, не типізовані постаті, які легко змінюють одна одну. Навіть Макс, який присутній у кожному з діалогів, виступає не суперником, а паралельною постаттю героя, функціонуючи здебільшого як його alter Ego. Внаслідок цього зникає й драматичність діалогу, як спосіб вирізнення індивідуальних позицій. Натомість виходить псевдорозмова, балаканина, що створює віртуозний зв’язок формул, запитань без відповідей.

Народжується текст асоціативного ряду, з відступами, репліками, які замість того, щоб надавати йому логічності, чіткості, розмивають, затуманюють його сутність. Об'єднує розрізнені діалоги циклу атмосфера, що виникає внаслідок суперечності між мовленнєвим і знаним, ілюзією й скепсисом, легковажністю й меланхолією, оскільки важливим тут є сама настроєвість, а не якесь конкретне рішення. При цьому Макс відіграє роль персонажу, який висловлює здебільшого наставницькі сентенції.

Серед творів першого періоду найбільший успіх випав на долю драми „Забавки" (1895), хоч написана вона в іншому, ніж „Анатоль", плані, і тяжіє до традиційної, каузальної драми. Шніцлер показує в ній, як любовна забавка юнака з аристократичної родини стає важким випробуванням для дівчини з дрібнобуржуазного оточення, яка закохалася всерйоз, оскільки життя для неї ще не розділене на роботу й розвагу, вона не звикла розмінюватися на почуття.

В образі Христини, „любої" дівчини з віденського передмістя, драматург створив новий літературний тип, поєднавши в ньому сентиментальність з щирістю, порядністю й непідробністю почуттів. Внаслідок подібного увиразнення конфлікт, який був характерний для віденської народної драми, набуває соціально-психологічного характеру.

Шніцлер відходить від монологічності, закладаючи амбівалентність трагічної дії у сам іронічний підтекст назви твору. Тут ширший простір для діалогічності, оскільки діють різні за характером персонажі, які уособлюють різні типи поведінки. Зовнішній антураж, камерність ситуації – вечірка двох молодих пар, які ведуть невимушену розмову при свічках, під тиху музику клавіру – сприяє психічному розслабленню, створює ліричний настрій і, здається, не віщує жодних драматичних перепадів.

Для Фріца, який звик сприймати життя як гонитву за миттєвим щастям, зустріч з Христиною – це нагода розвіятися, забутися після обтяжливого роману з „дамою в чорному", фатальною заміжньою жінкою з порядного товариства. Для нього плин часу – це непов'язані епізоди, мозаїка випадкових зустрічей, ситуацій. Справжнє щастя мислиться ним, однак, як спокій, як увічнення миттєвості, оскільки миттєвість – „єдина вічність" яку можна привласнити, вона – єдине, що належить людині цілковито. Усвідомлення того, що дійсність осягається як ланцюг окремих епізодів, сцен, співвідноситься у творі з „критикою мови", характерною темою для австрійської літератури. Фріц не вірить великим словам, які начебто руйнують втаємничений досвід миттєвостей („не говори мені про вічність"). Він вірить тільки у „настроєвість", у ту ліричність, якою сповнені епізоди, що „пахнуть вічністю", він ніколи не думає про те, що буде колись.

Атмосфера камерного затишку, ліричної настроєвості порушується, коли у передпокої з'являється „незнайомий пан", чоловік „дами у чорному". Він приніс як речовий доказ зради любовні листи Фріца до його дружини. За короткою словесною перепалкою йде виклик на двобій. Фріц серцем відчуває, що настає його кінець, але не знаходить у собі сили опиратися ходу подій.

Друга дія відбувається в скромному помешкані родини Христини, у зовсім іншій атмосфері. У мешканців цього дому інший погляд на щастя. Фрау Біндер, яка доймає сусудів своїми „корисними" порадами, намагається переконати батька Христини, театрального віолончеліста, у доцільності шлюбу його дочки зі своїм кузеном, „людиною зі стабільним заробітком". Проте батько вагається, оскільки вважає, що такий шлюб „позбавлений кохання й щастя". Шніцлер показує спорідненість манірності, бундючності тогочасного суспільства (фрау Біндер) з сексуальною невибагливістю і прагматизмом Міці (подруги Христини). Обидві жінки розглядають стосунки з чоловіками насамперед під кутом зору матеріальної вигоди, як прагматичну угоду. Однак, коли фрау Біндер відкриває для себе, як переживає Христина від того, що Фріц не прийшов на побачення, вона відмовляється від свого наміру.

Є у творі сцена, коли Фріц, охоплений бажанням побачити ще раз „любе личко" Христини, несподівано сам з'являється у помешканні Вайрінгів. Він повідомляє, що змушений на певний час виїхати з міста, хоча сам усвідомлює, що це їхня остання зустріч. Скромна обстановка помешкання: старенькі меблі, штучні квіти, бюстик Шуберта, маленька бібліотечка – навіює йому, приреченій людині, настрій райського прихистку, водночас у його свідомості оживає думка про примарність сімейної ідилії.

Через два дні Христина довідується від когось, що вона була для Фріца просто епізодом, забавкою, а сам він загинув на дуелі, захищаючи честь „дами у чорному". Ця звістка приголомшила дівчину, важко вдарила по її щирому почуттю. Глибоко ображена, розгублена Христина втікає з дому, щоб більше не повернутися...

Дуже характерним для творчості Шніцлера є цикл з трьох одноактових п'єс: „Зелений папуга", „Парацельс" та „Подруга". Сон і дійсність тут зливаються, межа між грою та життям виявляється розмитою. Епіграфом до циклу взяті слова Парацельса: „Ми граємо постійно; хто це знає, той мудрець".

У цій п’єсі про середньовічного лікаря й філософа-містика Шніцлер ілюструє тезу про можливість магічного впливу людини на природу за допомогою потайних засобів, про уяву як магічне творення реального образу на підставі думок людини. Парацельс "грає"душею самовдоволеного бюргера, який сприймає його за чарівника. Вдавшись до гіпнозу, Парацельс вводить дружину зброяра в особливий стан, коли бажане, затаєне (її еротичні бажання) виводиться з підсвідомого у сферу свідомого, створюючи взаємопере-ходи реального й ірреального, сну й дійсності.

Найбільш показовою для такої філософії – „життя–гра–життя” є п’єса „Зелений папуга”, названа автором гротеском на одну дію. Тут, як і в п’єсі маріонеток „Сміливий Касіян” (1904) та „П’єро” (1905), драматург експериментує з антиілюзіоністською драматургією, роблячи помітний внесок у реформування театру на межі століть, виступаючи проти засилля натуралізму, за утвердження конструктивізму в драматургічному творі.

Події, про які йдеться у п’єсі, відбуваються 14 липня 1789 року у Парижі, напередодні французької революції. У шинку „Зелений папуга”, власником якого є колишній директор театру Проспер, актори розважають вельможних гостей, розігруючи сценки з життя злочинців, кишенькових злодіїв, повій. П’єса побудована так філігранно, що публіка не може однозначно визначити, що ж насправді відбувається на сцені, настільки заплутаними є постійні переплетіння комічного й трагічного, видимого й реального, артистичної гри й серйозності зображення.

Ось з-за лаштунків вибігає людина, яка рятується від переслідування. Вона відверто розповідає про свої злочини; другий актор шокує публіку розповіддю про те, як він підпалив будинок, третій – як він вбив людину. Господар шинку підігрує акторам. Аби ще більше полоскотати нерви аристократичній публіці, він називає вельмож то „злодіями”, то „свинями”, висловлюючи надію на те, що народ невдовзі розбереться з ними. Все це відбувається в той час, коли на вулиці натовп нестримно суне на штурм Бастилії.

Найбільш розмита межа між грою й дійсністю в епізоді з Анрі, найталановитішим актором трупи, на виступи якого публіка завжди чекає з нетерпінням. Сьогодні він одружився з Леокадою, акторкою з іншої трупи, і виступає востаннє, оскільки збирається покинути Париж й оселитися у провінції. Всі, окрім нього, знають, що Леокада має коханців і веде легковажний спосіб життя. Довідавшись про це, розпалений ревнощами Анрі видає гостям, які завмирають від страху, що він щойно вбив у гардеробі коханця дружини, герцога Кадиньяна. І це здається настільки правдоподібним, що навіть Проспер, колишній актор, який знав про стосунки герцога з Леокадою, не вірить у жарти Анрі і радить йому втікати, поки не пізно.

Публіка шокована „грою”, але тут до шинку несподівано заходить сам герцог. Анрі, не вагаючись, натурально вбиває його кинджалом. Слідом до шинку вбігають учасники взяття Бастилії: вони проголошують над трупом герцога народну свободу, а аристократи в паніці втікають, хто куди.

Те, що виглядає як захоплююча імпровізація, насправді є результатом сумлінної режисури. Ущільнений текст твору дозволяє подавати амбівалентно гру й дезілюгізацію, правдивість й обман, комедійне й трагічне, очікування й агонію, вірність і зраду, створюючи перепади напруги реального й видимого, зміщуючи сцену у зал, виводячи на кін глядача.

Шніцлер вдало використав прийом, підхоплений згодом Мюзілем та Піранделo: правда – річ відносна, оскільки відмінне часом теж сприймається як щось правдиве. І мова тут не про індиферентність письменницького бачення, швидше навпаки, про виважену точність й аж ніяк не про зручну позицію однозначного трактування твору. Шніцлер демонструє розуміння того, що правда – це взаємодія суперечливого, змінного, залежного, нестійкого. При цьому він шукає не ефектну кінцівку, а підводить нас до усвідомлення відносності істини, її поліваріантності.

Що ж до драматургічної спадщини Шніцлера, то чи не найхарактернішою ознакою його п’єс є структура, яка "замикає" тему на формі. Переважає змішування ілюзорного й реального, фальшивого й правдивого; реалізується ж воно на рівні людських стосунків за допомогою принципу багаторазового віддзеркалення, рефракції, змінності площини дії, гри.

Звідси й форма циклічності, яку Петер Найда назвав „структурою каруселі”. Тут немає драматичної дії, визначальною є сама ситуація, багаторазова варіація однієї теми. Внаслідок цього остання сцена, епізод нерідко виявляються пов 'язаними з початковими актами. Анатомізація життя знаходить вираження у відповідній художній структурі. Якщо зважити, що і в багатоактових п’єсах простежується чітка тенденція до закритості, то Шніцлера можна назвати фундатором популярної у західноєвропейській літературі „драми-станції”.

Започаткована в „Анатолі” техніка нанизування стає домінуючою у п’єсі „Хоровод” (1897). Завдяки радикальному звуженню перспективи зображення автору вдається досягти повного перекриття „змісту” й „форми”. Хоч на передньому плані й відбувається яскрава, змінна дія, однак структура каруселі відтворює лише монотонно-примітивний плин часу, без

виразних атрибутів буття; у якого немає ні мети, ні єдності, якого не назвати ні істинним, ні фальшивим, ні гарним чи поганим. Безумовно, тут вчувається відлуння ідеї Ніцше про „вічне повернення”, що вказує на неминучість відтворення одних і тих самих форм життя й досвіду.

Хореографію „Хороводу” створюють десять персонажів. Десять разів формують вони епізоди, в центрі зображення яких щоразу опиняється одна любовна пара. У цих десятьох розрізнених сценах створюється внутрішня напруга, температура в них зростає з нуля до точки кипіння й затим падає.

Кожна сцена закінчується паруванням й заміною одного з персонажів. При цьому застосовано принцип переміщення персонажів щаблями соціальної драбини. Сексуальний хоровод розкручує свою карусель: Дівка і Вояк, Вояк і Покоївка, Покоївка і Панич, Панич і заміжня Пані, центральна сцена - діалог подружжя. Затим слідує сцена Чоловіка і Любої дівчини, Любої дівчини і Поета, Поета й Акторки, Акторки й Графа, щоб нарешті замкнути коло на Графові й Повії. Всі ці сцени характеризують неможливість спільного щастя їх персонажів. На запитання партнера: „Чи ти щаслива?”, Люба дівчина відповідає: „Могло б бути й краще”, а Повія іронічно заявляє: „О, мені завжди гарно”.

Драматург не дає персонажам власних імен, які б закріплювали за ними індивідуальні риси робили б їх персонажами з власною долею. Він називає їх на зразок пізніх експресіоністів Дівкою, Вояком, Покоївкою, Молодим паничем, Молодою жінкою, Чоловіком, Любою дівчиною, Поетом, Графом, Акторкою і т.п

Всі вони грають роль ляльок маріонеткового театру, витанцьовуючи середньовічний танець смерті. Немов керовані якимось ляльководом, вони виявляють свої сексуальні бажання. Хоча різниця між повією й одруженою жінкою з порядної родини чи вояком і чоловіком, головою статечної родини, досить значна, всі вони одноманітні у своєму сексуальному бажанні. Багатші, шляхетніші персонажі відрізняються від представників нижчих верств хіба що звичками, підходами, антуражем адюльтеру, свої аморальні вчинки вони пояснюють обставинами. У цьому творі Шніцлер розкрив щось на зразок маленької скриньки Пандори, скриньки фальшувань, боягузтва, лицемір’я, нерозумних вчинків і марнославства, безсердечності й дріб’язковості.

У середньовічному танці смерті, який відбувається на наших очах, усі персонажі рівні перед смертю: і кайзер, і жебрак. Десять разів варіюється ритуал спокуси, покори й безсоромності, розваги й авантюри, подружньої вірності й цинічної рафінованості, фривольності й наївності, і щоразу видно тільки одне: бажання сексуального задоволення.

Через структуру твору, поведінку персонажів, їхню мову драматург подає своє критичне бачення зазначеної проблеми. У круговерті сцен, де діють представники різних соціальних верств, розкривається теза Шніцлера про суспільство, яке пов'язує сексуальність зі „священним" інститутом шлюбу. На прикладі поведінки подружжя, яке зраджує одне одному, розкривається подвійна мораль, що панувала у суспільстві. Чоловікові дозволялося заводити романи, набувати сексуального досвіду, в той час, як можливості жінки у самореалізації в сексуальній сфері були дуже обмеженими. Кохання і сексуальне задоволення сприймаються як різні речі, і суспільство проти такого поділу не заперечує. Отож, якесь рівноправ'я у цьому питанні можливе хіба що у мистецькому творі.

Тогочасна публіка була шокована відвертим характером, оголеністю сексуальних сцен, проте, як писала, наприклад, критика з приводу постановки „Хороводу" у Києві Костянтина Бережного, „увесь сенс „Хороводу" – у його соціальній ідеї, яка відмежовує Шніцлера від порнографії. Ця ідея виявляється в тому, що мета замкнена, внаслідок чого всі верстви суспільства утворюють статеве коло, зациклене на проституції".

Хоч сила цього твору насамперед у майстерних діалогах, поданих до і після злягання, у використанні невласне прямої мови, виділенні стилістичних фігур, що повинні розкрити сутність сексуальної поведінки. У момент фізичного злиття жінка використовується чоловіком як соціально слабша істота сильнішою, невдатна - більш успішною.

Повія, віддаючись Воякові, не дуже сподівається на грошову винагороду за „утіху". „Люба дівчина" у своїй поведінці вже зведена до голої натури, до святої простоти. Єдина жінка, яка перевершує чоловіків, – це акторка. Вона насолоджується грою в еротику, вдало розігрує сцени ревнощів. Найпоказовішою є остання сцена, коли граф, якого вже не лякають пересуди суспільства, після зустрічі з акторкою опиняється в ліжку з повією, яка й пропонує „найчесніше" кохання.

Проте гола еротика залишається за рамками твору, для Шніцлера важливо інше. Він прагне показати невпевненість, страх, брехню, лицемірну мораль бюргерства й вищих верств, щоби розвінчати сексуальну мораль суспільства. Значну роль тут зіграли його досвід лікаря, захоплення психоаналізом й популярність теми в австрійській літературі на межі століть (згадати хоча б працю Крафта-Ебінга "Сексуальна психопатологія", 12 вид., 1902, сексуально-психологічне дослідження „Стать і характер" Отто

Вайнінгера, „Три трактати з теорії сексуальності” Зигмунда Фройда). У цьому взаємозв’язку важливими є також листи Фройда до Шніцлера, в яких славетний лікар визнав співзвучність своїх психотерапевтичних експериментів із художніми пошуками Шніцлера.

У „Хороводі” драматург порушує ще одну характерну тему: специфіку сексуальної поведінки статей. Стосунки чоловіка й жінки на чуттєвому рівні характеризуються інверсивними кривими (жінка змінює поведінку від манірної недоступності до ніжної відданості, тоді як чоловік – від чуттєвого збудження до холодного спроти-ву), що демонструє нереальність їх спільного щастя.

Сам Шніцлер все життя страждав від стосунків з жінками. Шлюб залишався для нього великою проблемою, оскільки його переслідував страх втратити індивідуальну свободу. У його багатому на любовні романи житті були жінки з різних соціальних верств - від світських пань до „любих” дівчат з передмість Відня. Одружився він, проте, пізно – у 42 роки, з Ольгою Гусманн, але справжнього щастя так і не спізнав, подружнє життя закінчилося розлученням у 1921 році.

Велику популярність у глядача здобула віршована драма „Покривало Беатріче” (1901), дія якої відбувається в епоху італійського Відродження. Історичним тут є тільки антураж, а трагічна історія кохання поета Філіпо Ласкі й шістнадцятирічної Беатріче винесена за конкретні часові рамки і розкриває характерну шніцлерівську тему: в житті все минає, реальною є тільки мить і чим вона інтенсивніша, тим цінніша. Незмінною залишається тільки краса, створена митцем.

Образ Беатріче сприймається як тип жінки загалом - вона вірна велінню свого серця, проте нестійка у думках і мріях, діє часто механічно, не замислюючись над вчинками. Як трапилося, що Беатріче, юне цнотливе створіння, яке нікому не бажає зла, стає „жертвою життя”, дедалі більше заплутується у брехні? Вона кохає Філіпо, людину романтичних поривів, надто сучасну для свого часу. її необдумані вчинки, вагання між поетом і герцогом Борджіа, її небажання розділити з Філіпо трагічну долю, пояснюється насамперед страхом перед неминучістю смерті. У цій п’єсі, пройнятій загалом радісним, піднесеним настроєм, притаманним епосі Відродження, Шніцлер виявляє близькість до пошуків у сфері психоаналізу, розкриваючи на прикладі персонажів жадобу до насолоди, нестримну пристрасть і невідступні думки про індивідуальну смерть, глибокий пієтет перед силою мистецтва.

Після чотирьох одноактівок під загальною назвою „Живі години” (1902) Шніцпер пише драму „Самотній шлях” (1903), тема якої -роз 'єднаність людей, їх відчуженість від життя, самотність, неможливість глибокого кохання. Проте у цих творах, на відміну від, скажімо, „Хороводу”, з’являється надія на можливість змін у майбутньому з приходом нового покоління.

Нову грань письменницького таланту Шніцлера розкриває п’єса „Молодий Медард” (1909), яка присвячена історичній події взяття Наполеоном Відня у 1809 році. На прикладі полу’мяного захисника кайзерівської влади, який отримав наказ вчинити замах на Наполеона, Шніцлер відтворює визначальний вшив обставин на долю людини. Медарду не вдається виконати свій задум: замість імператора він вбиває його фаворитку. Його схоплюють і засуджують до страти, як тільки з’ясовуються його справжні наміри. Медарду судилося стати героєм, а сліпі обставини, іронія долі зробили з нього блазня.

Незадовго до війни (1912р.) Шніцлер опублікував одну з найбільш зрілих своїх п’єс – драму „Професор Бернганді”, в якій на прикладі мужньої поведінки лікаря-єврея розробляє проблему гуманізму й толерантності, права людини на відстоювання своїх поглядів.

У творчій спадщині Шніцлера чільне місце посідають два майстерні прозові твори: новели „Лейтенант Густль” (1900) та „Фройляйн Ельзе” (1924), в яких вперше в німецькомовній літературі використана техніка внутрішнього монологу при передачі кризового стану свідомості людини. Монологічна форма оповіді є визначальною й для романів „Шлях у простір” (1908), „Тереза” (1928), повісті „Новела сну” (1926). Нині – це хрестоматійні речі, без яких не обходиться жоден підручник з історії світової літератури.

З творів, написаних по війні і в останній період творчості письменника, найбільш відомими є п’єси „Сестра, або Казанова у Спа” (1919), „У грі літнього повітря” (1929), „Слово” (вперше поставлена у Відні 1969 року), незавершений роман-театр "Поїзд тіней" (вперше опублікований 1970 року) і, безумовно, багатотомні щоденникові записи, які письменник вів протягом 50 років і які є важливим документом для пізнання внутрішнього світу письменника, складових його творчої лабораторії.

Окреме місце у творчій спадщині посідають драматургічні твори, в яких письменник звертається до специфічних проблем художньої творчості: співвідносності реального і віддзеркаленого, переосмисленого й стилізованого.

П'єса „Белетристика" базується на ідеї співставлення позицій двох персонажів, які сприймають життя лише як матеріал для своїх літературних творів. Тепер вони вражені тим, що їх думки, почуття, переживання, відтворені у листах одне до одного, несподіваним чином перекочували до їх художніх творів.

Подібний прийом загрожує непередбаченими наслідками: для Маргарети – це зрив її весільної церемонії з бароном Клеменсом, оскільки той сприймає літературу і, насамперед, поезію виключно як дискредитацію душі поетки, як безсоромний виклад її інтимних переживань. Жільбер у свою чергу боїться, що стане відомо про його зв'язок з Маргаретою, а це може закінчитися викликом на двобій. Хоча Маргарета й Жільбер уособлюють різні типи творчої людини, відповідно поета й літератора, прийом, який вони застосували у своїх творах, не породжує драматичної напруги.

Репліка Жільбера – „ми всі описуємо тільки те, що пережили самі" – залишається дилетантським висловом, оскільки тут не йдеться про поетичне переосмислення, про творення нового художнього світу. Хіба можна оживити абстрактну тезу, не знаючи внутрішнього світу її носія? Позиція Шніцлера, однак, не збігається з позицією персонажу твору. Письменник розмежовує „фігуру" й „постать", розрізняючи у такий спосіб своє розуміння літератора й поета.

Поетичне слово – це не те саме, що слово комунікативне. Літератор діє здебільшого схематично, безпосередньо переносячи у свій твір відчуте й бачене. Якісних змін від того, що Маргарета називає себе художницею, а свого коханця тенора – баритоном, ще не відбувається. Справжній поет вбирає всю повноту вражень, проймаючись матеріалом, суб'єктивізуючи його і витворюючи нову текстуальну реальність. Він не просто репродукує дійсність, він вкладає у твір частку власної душі. При цьому переосмислення є тривалим, складним, часто незбагненним процесом. Відтворити цей процес творення надзвичайно складно і це не завжди вдається переконливо показати, про що й свідчить п'єса „Література".

Проблема метафізики мови стає центральною в п'єсах „Комедія слів" („Велике слово"), „Слово", „Години пізнання", „Свято Бахуса" (1915). У центрі цих творів опиняється медіум пізнання, інтелект, який, за Ніцше, є „засобом збереження індивідууму", головна сила якого у здатності фантазування, уявляння, пізнавання самого себе".

Драматурга хвилює тут, насамперед, проблема „брехні правди"; спроектована на питання шлюбу (як найбільш інтенсивне вираження діалогічності життя), на девальвацію слова, тривіалізацію мови. Кожне слово має, так би мовити, розмиті межі,

які необхідно конкретизувати. Негативні явища, проте, не є для нього приводом до меланхолії або цинічної резигнації, а, швидше, поштовхом до того, щоб тісніше зв'язати мову з мораллю. „Наша мораль, – заявляє він, – можливо, вся й полягає тільки у тому, щоб вдосконалювати свою мову. Якнайменше брехати словесно".

Багато творів Шніцлера яскраво ілюструють популярну в європейській літературі кінця XIX- початку XXст. тему Ероса і Танатоса – смерті як антипода й вічного супутника кохання, як підвалин людського існування, протиборством між якими позначене все наше життя. За рік до появи „Забавок" він видрукував оповідання „Смерть", захоплюючу розповідь про останній рік життя молодого чоловіка, якому лікарі встановили смертельний діагноз, про його стосунки з дівчиною, яку він безмежно кохає і хоче забрати із собою в могилу. Вражає тонкий психологічний малюнок перепадів психологічних станів героя, від ілюзії покращення стану здоров'я до повного занепаду сил, втрати волі, до немилосердного егоїзму і повного фізичного згасання.

Ще один шедевр – оповідання „Мертві мовчать" – майстерне відтворення суті жіночого серця. Опинившись в екстремальній ситуації, ставши свідком трагічної загибелі коханця, героїня твору піддається інстинктивному почуттю самозбереження і виявляє такі риси характеру, які їй не властиві. Щоб уникнути компрометації, вона залишає мертвого коханця і втікає з місця трагедії. Вона кохала його щиро, але тепер, коли він мертвий, думка про власний порятунок витісняє всі інші міркування. Повернувшись додому, вона все ж не в змозі приховати потрясіння і зізнається у всьому чоловікові.

У творчому доробку Шніцлера новелістика посідає чільне місце, у нашому ж виданні вона представлена лише окремими творами. Переважають тут речі, побудовані на окремому випадку, на якійсь ідеї. Вони часто нагадують за своїм характером експеримент. Деякі з них („Чужа") мають навіть підзаголовок „студія", шкіц. Майже всі вони розробляють одну спільну велику тему: розбіжність між долею й характером людини.

Викликає захоплення вміння новеліста стисло, економними засобами віддзеркалювати індивідуальну психологію, звільняючи поведінку людини від суворої механістичної детермінації з боку біологічного і соціального факторів, що фатально визначають її, встановлюючи кореляцію між поняттями „комплекс приниженості" і „комплекс переваги" („Зелена краватка"). Новела „Історія одного генія" написана з тонкою іронією і в алегоричній формі подає особливий тип особи – генія, який через „наївність" неупередженого пізнання світу не витримує зіткнення з реаліями життя.

У новелах „Чужа”, „Наречена”, „Грецька танцівниця”, „Три еліксири” оповідна перспектива визначається зовнішнім зображенням. Оповідач, який залишається повністю неперсоніфікованим, виступає з позиції традиційного суспільства, з якої й оцінюється моральність поведінки персонажів. Зображення й оцінка чітко не розмежовані, тому високе й низьке, безглузде й веселе не сприймаються як щось довершене.

Власне те, що характеризує персональне „Я” оповідача, виділяється лише тоді, коли це „Я” відокремлене від абстрактного чоловічого загалу „Ми”. Оповідання „Наречена”, наприклад, розкручується з балу-маскараду, бо тут претензія індивідууму на переплутаність вже не актуальна: кокетка, психологію якої розкриває письменник, не потребує маскування, для неї індивідуум вже втратив всіляке значення.

Що керує людиною, коли вона переживає драматичні миттєвості, коли круто ламається її життя? Шніцлер ставить таке запитання, але не дає на нього відповіді. З лікарською точністю показує він вир пристрастей у душі людини, шукаючи пояснення складних переживань у патологічних явищах, наголошуючи значенні інстинкту в житті людини.

Сфера життєдіяльності героїв його оповідань зводиться переважно до інтимних переживань, у центрі спостережень опиняється здебільшого жіноча душа -як найбільш благодатний матеріал. Новели „Чужа” і „Наречена” – це начебто дві іпостасі жіночої бісексуальної статі. У першій розкривається чоловічість у фізіології героїні, у другій акцентується оголена жіночність. Уникаючи позитивного завершення, Шніцлер посилює тему непізнаваної і недосяжної „тайни” людської душі. При цьому він схильний розглядати антагонізм статей як вічний і неминучий, який переборюється тільки смертю. Людину постійно терзає страх перед смертю, життя здається їй порожнім, і, щоб заглушити песимістичні думки, вона шукає сп’яніння в хвилинних насолодах, які виступають символом оманливої "повноти життя".

Важливою ознакою новелістики Шніцлера є ігнорування теперішнього, переведення його у розряд минулого, у спогади. Власне, сучасне – це живі спогади, матеріалізовані у певних предметах, окремих речах, у зорових образах, ба, навіть у звуках.

В оповіданні „Квіти” вони виступають тим невловимим нюансом, який пов 'язує тему життя – тему кохання – з темою смерті, що завжди йде покрадьки пліч-о-пліч з людиною, наче її невидима тінь. Вони ілюструють водночас прагнення письменника винести відчуття за межі кінцевого й миттєвого, його бажання відірватися від на в’язаної часом натури. „Існує тільки те, що вже було”.

Особливий інтерес виявляв Шніцлер до тієї сфери свідомості, яку він визначав як „середня свідомість”, до тієї об’ємної частки душі й духовного начала, яка постійно підживлює свідомість, будучи частково зануреною у підсвідомість. Власне, це та сфера, те місце у психіці людини, де народжуються рішення, зароджуються початки вчинків, де живуть загальні норми, цінності, фрагменти світогляду або їх кліше, образи, які у свою чергу, діючи на індивідуум, визначають його мислення й діяння. До того ж у середній свідомості є місце як для свободи, так і для несвободи.

В оповіданні „Доброчинство, негаласливе і непоказне” маємо приклад „пробудження” персонажу: його вчинок, здійснений у стані афекту, що виникає внаслідок посилення комплексу соціальної меншовартості душевною образою, яка, в свою чергу, могла виникнути тільки внаслідок нервового збудження.

У новелістиці, як і в драматургічних творах, знайшло відображення захоплення Шніцлера різноманітними теоріями, трактуванням снів, застосуванням гіпнозу та сугестії у розкритті глибинних шарів психології людини. Сон для нього – це той засіб, який дозволяє перевести у свідомість приховані порухи душі, підсвідомі еротичні бажання, неусвідомлювані ревнощі.

Шніцлер як лікар і сам вдавався до гіпнозу, досліджуючи психічні відхилення. Але сон для нього не однотипний стан. Уві сні сходяться різні часові виміри, уві сні можуть реалізуватися найнесподіваніші бажання, тут відбувається самобман й розвінчування. Сон – це й поетична активність, сон – це й психічне захворювання, сон – це й нагнітання страхів від нав'язливої думки і т.п. Недаремно сон називають „братом” смерті, оскільки психічне тут немовби відділене від фізичного і душа живе незалежно від тіла. Шніцлер віддав данину й містицизму, захопленням різними пророкуваннями, передбаченнями, не полишаючи іронічності у ставленні до них.

Найбільш показовим прикладом такого експериментування є оповідання „Передбачення долі”, яке Зигмунд Фройд у статті „Про таємниче” назвав „витвором, що бавиться з чудесним”. При цьому звертає на себе увагу та обставина, що подібного ефекту новеліст досягає на підставі чисто раціональних мотивів. Зміщення часових площин, нашарування різнопланової, різностильової оповіді, використання прийому фіктивності видавця, літератора, який виступає як фігура, що замінює самого автора, створює враження містерійності, фатальності передбачення. Недаремно у щоденникових записах це оповідання фігурує під назвою „Відьмацьке”.

Водночас у них зазначається, що Умпрехт, головний персонаж оповідання, виступає унікальним типом патологічного психічного стану, що межує з надлюдськими можливостями. І все ж подібний ефект досягається стилістичними засобами: характерним для творчої манери Шніцлера змішанням сну й реальності. Внаслідок особливої здатності людської свідомості створюється ілюзія взаємопереходів удаваної смерті, як частки гри, у реальність, і реальної смерті, що нагадує сон із спогадами про дійсність. У книзі „Афоризми й роздуми" Шніцлер сам зазначав: „Поки ілюзія не розкрита як омана, доти вона виступає тотожною реальності".

У цьому випадку, окрім всього іншого, йдеться про захворювання метафізичної природи, яке веде за собою відхилення у сприйнятті простору, часу й причинності. Подібне захворювання характеризується схильністю до перебільшення, почуттям жаху. У традиційних психічних захворюваннях воно виражається у формі манії величі або манії переслідування.

Оскільки передбачення в оповіданні має чітку дату свого здійснення, то й відповідно неспокій в душі Умпрехта зростає до тривоги, до почуття загнаності, оскільки ця фатальна дата співпадає з днем театральної вистави. Внутрішній неспокій героя внаслідок співпадання окремих моментів передбачення переростає у панічний страх. І коли Умпрехт несподівано виявляє в оркестрі флейтиста із зеленим шарфом довкола шиї, він сприймає це як остаточне сповнення передбачення долі.

Те, що йому напророковано, сповнюється, але для цього необхідне добровільне сприйняття його неминучості. Оскільки ілюзія розвіюється, тільки-но в дію включається реальність, то реальною стає й розігрувана у виставі смерть. А оскільки Умпрехт готовий до такого повороту, то він добровільно приймає її, практично втрачає волю до життя і, що найбільш вірогідно, помирає від розриву серця. Саме ж передрікання виявляється містифікацією, про що свідчить чистий аркуш паперу в конверті, завірений нотаріусом. Шніилеру було вже за п'ятдесят, він перебував у зеніті слави, коли взявся за написання спогадів про юнацькі роки. Його розповіді про перші кроки у медицині, про захоплення й амурні пригоди, про подорожі до Берліна й Лондона, про формування світоглядних позицій вражають своєю відвертістю, багатством спостережень. На широкому тлі суспільно-політичних подій у період між 1862 і 1889 роками постає захоплююча картина визрівання літературного таланту, розкривається багатий духовний світ, життєва драма їх автора. Спогади Шніцпера, його щоденникові записи (1879-1931), як і записи власних снів та їх тлумачень, органічно доповнюють художню спадщину і служать багатим матеріалом для дослідження його творчості.

Шніцлер, безумовно, – один з найбільш відомих австрійських майстрів слова. Його твори доносять до нас неповторність своєрідного стилю життя колишньої Дунайської монархії, проникливо відтворюють атмосферу Відня, сповнену легковажності й меланхолійного смутку. Вони слугують значною мірою розвитку модерної літератури й психології. Ще до Дж.Джойса Шніцлер почав вживати техніку „внутрішнього” монологу, розкривати глибинні шари людської психіки, майстерно показуючи визначальну роль миттєвості в житті людини, значення минулого, життєвого досвіду у світосприйнятті людини.

Внутрішні переживання, конфлікти персонажів його творів, їх душевні поривання, меланхолійні настрої становлять тільки видиму частку їх „я”. У їх мові, у вчинках передано ті моменти суспільного життя, особливості духу епохи, які здатні в інші часові виміри змушувати людську душу вібрувати, налаштовуватися на нову „гру в життя”, шукати виходу за межі „невласного” анонімного існування з метою відкриття можливого повороту до сенсу буття, „витонченості” сприйняття для формування нових, більш довершених форм життя. У цьому плані його творчість, в якій пристрасність художнього мислення поєднується з житейською мудрістю, а лікарська суворість з гуманістичним ставленням є помітним явищем загальноєвропейської культури.

АРТУР ШНІЦЛЕР І ЙОГО ПОВІСТЬ ”ПОВЕРНЕННЯ КАЗАНОВИ”. (ІСТОРИЧНИЙ ПРОТОТИП І ХУДОЖНЯ ВИГАДКА).

Звертає на себе увагу неухильне зростання інтересу літературознавців до такого феномену як сецесія, або югендстиль, що найбільш колоритно відобразився у мистецтві слова Австрії.

Тоді на межі XIX-XX століть, у Відні сформувалася група представників новітньої літератури (Герман Бар, .Гуго фон Гофмансталь, Альтенберг, Шаукаль, Дерман, Солтен, Беер-Гофманн), яка увійшла в історію як віденський “модерн” і закріпила за австрійською літературою такі ознаки, як прагнення до передачі найтонших нюансів духовного життя, миттєвого сприйняття зовнішнього світу, емоційно забарвленої символіки тощо.

Особливо яскраво зумів передати бутафорний блиск “клаптевої” імперії, її карнавальний колорит, тонко відтворити особливий душевний склад.віденця, здатність віддаватися моменту й усвідомлення незначної ролі діяльної волі Артур Шніцлер.

Він став видатним австрійським драматургом і прозаїком, автором таких майстерних прозових творів, як “Лейтенант Густль”, ”Фройлайн Ельза”, драм “Професор Бернгарді”, ”Покривало Беатриси”, ”Комедія спокуси” та ін.

Його мистецтво являє собою складну еволюцію різних стилів: імпресіонізму, модерну, поетики декадансу, реалізму. Воно споглядальне, саморефлекторне., скероване на показ багатогранної гри настроїв та переживань австрійця на межі XIX-XX ст., коли руйнувалися старі цінності і переважали настрої невпевненості, невдоволення людини собою.

Артур.Шніцлер з дивовижною точністю розкриває приховані бажання людини, складні поривання волі і почуттів, насамперед еротичних. Його твори яскраво ілюструють популярну тему Ероса і Танатоса як первнів людського існування., протиборством яких позначене все наше життя.

Майстерно використовуючи техніку “внутрішнього” монологу, Артур Шніцлер показував роль миттєвості у житті особи, значення минулого, життєвого досвіду у світосприйнятті людини.

Особливо слід наголосити на тому, що творчість Шніцлера розвивалася під значним впливом релятивістської теорії пізнання, в якій істина, за Ернстом Махом, зводилася насамперед до відчуттів. Проте найближчими Шніцлеру були все ж погляди Германа Бара, який у своїй праці “Нова література” заявляв, що “нова література” має бути “нервовою до кінчиків пальців”, а “новий письменник” має відкинути “бюргерський ідеалізм епігонів” і стати по той бік добра і зла, прагнути опису “незвичайного, містичного, символістського ” Хто в наш час, якщо він не брехун, володіє “переконанням” або “характером”, хто залишається, як ми кажемо, лібералом, хто зберігає вірність собі? Ми так звикли до гетівського “помри і воскресай”, що кожен з нас ледве впізнає себе, згадуючи, яким він був десять років тому. Ми всі актори, ми так відрікаємося від себе і так змінюємося, що часто самим аж “лячно від цього”.[160]

Невід’ємною рисою творів Шніцлера є “віденство”. Це місто постає наче живе, з усією притаманному йому легковажністю, гіркою меланхолією й дотепністю, із знанням життя й жінок. У Відні Шніцлера багато любовних пригод., багато досвіду, іронії і самоіронії.

Витончений Відень постає у Шніцлера як втілення загальноєвропейського декадансу, який після знаменитих рядків Верлена „Я – римський світ періоду занепаду” сприймається як “мистецтво гарно помирати”.

Однією з характерних особливостей світогляду Шніцлера є заперечення об’єктивної реальності й об’єктивної істини. Світ перетворюється для нього у систему суб’єктивних уявлень, у випадкове сплетення ілюзій, якому тільки недалекоглядна людська свідомість надає значення обов’язковості й закономірності. Тим самим розмивається межа між реальністю і фантазією, між сном і реальністю; і життя починає вбачатися в образах гри, хороводу і маскараду.

Що означає така мудрість, який “зміст у подібній грі”? Коли зовнішнє життя знецінене і стає примарним, центр ваги переноситься на особу людини: тільки особиста воля до щастя має значення. Усі “ідоли” культурної свідомості (мораль, право, служіння суспільству і т.п.) занурюються у пітьму, відступаючи перед особою, яка обожнює себе. Метою життя стає нічим не обмежена повнота самовираження, сила й інтенсивність усіх переживань. Якщо життя – це сон, то необхідно бачити чудові сни – така життєва філософія шніцлерівських “авантюристів” від Парацельса до Казанови і Фрідоліна.

У блискучій повісті “Повернення Казанови” (1918р.), одному з кращих своїх творів, письменник переносить нас у XVIIст., розповідаючи про одну з останніх любовних пригод доблесного венеціанського кавалера. Цей твір пронизаний жагучою тугою за молодістю, за промайнулим життям, .це сумне визнання старості, банкрутства й душевної загибелі перед невблаганним бігом часу, нестримною навалою суворого життя.

Звернення до образу Казанови не було випадковим захопленням, воно вписується у загальне звернення до цієї постатті з боку інших представників віденського модерну (Гуго фон Гофмансталь, Стефан Цвейг, Георг Зіммель). І все ж тлумачення Шніцлера глибоко індивідуальне, обумовлене не лише особливостями його творчої манери, але й цілим рядом обставин соціального, суспільно-політичного плану. Воно стає зрозумілішим, якщо зважити на дату написання повісті – 1918 рік., коли Австро-Угорська монархія припинила своє існування.[161]

Проблема еротичного авантюрництва., пошуки хвилинної насолоди, хвилювали Шніцлера протягом усього життя. Проте, крім особистої схильності цьому сприяла й сама атмосфера Відня. Можна стверджувати, що схильність до чуттєвої радості і насолоди життям сприймається нині вже як один з компонентів характеру австрійця, який набув вираження у різних формах мистецтва – від “Чарівної флейти” Моцарта – до віденської оперети Йоганна Штрауса. На рубежі століть ця тема стає домінуючою і в літературі, коли зовнішнє і внутрішнє життя сприймалися як ілюзорне й реальне. Саме життя породжувало тип гульвіси, який повноту життя намагається замінити нескінченим ритмом еротичної гри. Проте образу такого “наївного” авантюриста, незважаючи на весь його зовнішній блиск, бракувало духовної моральної субстанції і він залишався проблематичною умоглядною постаттю. Те, що вирізняє Шніцлера у цій загальній тенденції – це мелодія розбитого життя, мелодія суму за втраченими ілюзіями і нереалізованими надіями. Тобто, ми робимо висновок, що на цілком конкретну модель поведінки певний відбиток наклала сама епоха, яка мала свої естетичні ідеали.

Говорячи про віденський модерн, слід брати до уваги історико-біографічні, філософські., літературно-критичні, інтерпретаційні аспекти. Насамперед треба виходити з таких його рис як кризовість, переломність, переоцінка цінностей і рух від старого до нового. Сутність цієї динаміки якнайкраще передає культурно-історична і політична ситуація у Відні напередодні і після Першої світової війни, у зв’язку з розпадом Австро-Угорської монархії.

Найперше слід виділити як основний конфлікт австрійського суспільства зіткнення двох поколінь: покоління “батьків” – представників ліберальної епохи. доби австрійського розквіту – і “дітей”, які застали інший період, коли австрійський лібералізм і пов’язана з ним стабільність і рівновага вже сходили з політичної арени і вже не можна було зупинити процес розпаду колись могутньої держави.

Безумовно, з цим пов’язана і “проблема ідентичності”, кризи “Я” як цілісної особи і відображення цієї проблематики у літературі. Популярним у цей період стає тип роздвоєної особи, яка перебуває між сном і реальністю, внутрішнім і зовнішнім. А криза “ідентичності”, пошуки власного “Я” пов’язані тут з проблемою “нарцисизму”, як патологічної зосередженості на собі.[162]

Тому, незважаючи на проповідь гедонізму, герої Шніцлера живуть мовби на краю межі, яка відділяє їх від небуття. Вони наче відчувають подих смерті, який особливо відчутний у моменти їх зустрічі із загадковими вісниками з-за межі. Близькість фатальної межі нервує їх., викликає душевний розлад., підштовхуючи їх до патологічної насолоди, естетичної гри зі смертю, яка виступає зазвичай під хвилюючою маскою Ероса.

Перші ознаки моральної критики еротичного авантюрництва зустрічаємо у трагікомедії Шніцлера “Далека країна”(1911р.). Крім внутрішньої суперечності образу, тут уже проглядається згасання активності авантюриста, відтворене через ознаки природного старіння.

Зазначена тенденція розходження з постаттю авантюриста посилюється у повісті “Повернення Казанови”. Неперевершений, колись легендарний кавалер виведений тут як старіючий гульвіса, який вже тільки наче тінь колишнього себе. Тепер.він змушений вдаватися до хитрощів, обману, підкупу, щоб отримувати у нагороду те, що колись давалося йому так легко, що колись само пливло йому в руки. Письменник розкривав цей образ, будучи на порозі старості, виражаючи через нього своє бачення історичної постаті славетного венеціанця, вкладаючи у нього деякі моменти своєї поетичної екзистенції.. Приклад Казанови – це нагода поглянути самокритично на самого себе, підвести підсумки певному етапу своєї творчості.

До цього слід додати, що Шніцлер свідомо розмежовує моменти життя Казанови на два періоди. У нього є ще й віршована п’єса “Сестра у Спа…”, у центрі зображення якої молодий Казанова, геній гедонізму, що була задумана письменником як гімн вічному чуду юності.

Другий період життя славетного авантюриста значно складніший, адже тут набуває сили влада непереборного часу; згасання потенції. Казанови заходить у суперечність із природною закономірністю життя, яке він досі сприймав як безкінечну еротичну гру. Власне, сам образ опиняється у полоні своєї ж трагічності.. Меланхолія молодого Анатоля (героя циклу ранніх одноактних п'єс під однойменною назвою), який страждав від порожнечі моменту після кожної любовної інтриги, у повісті екстраполюється до скреготу зубів від безсилля бунту проти невідворотної закономірності життя, нестримного наближення смерті. Тут егоїстичне прагнення постійної насолоди вступає у конфлікт з діалектикою оновлення. Казанова з гедоніста перетворюється на руйнівника життя, а це ще більше посилює драматизм оцінки авантюрництва як стилю життя.

Шніцлер не випадково вибрав саме цей період життя Казанови, наголосивши на епізоді повернення до милої герою рідної Венеції. У цьому вже теж закладена внутрішня суперечність. Що чекає його героя у Венеції, яка так жорстоко випхнула його колись ще молодого, а тепер не обіцяє нічого, окрім ще більшого приниження? Та й він тепер уже не той блискучий кавалер, якого ніщо не лякає, який переможно ступає по бурхливому морю життя.

У негативне поняття перетворюється сам топос Батьківщина. Венеція з'являється героєві тільки уві сні, як блискуче місто палаців, культурних пам'яток, у реальності воно, як і сам Казанова, вже втратило свій блиск, свою колишню велич... Імпліцитний натяк повісті на кризову ситуацію в Австрії після першої світової війни мав більш актуальний зміст, ніж спроби інших письменників відродити вітуальність образу молодого Казанови.[163]

Заслуга Шніцлера насамперед у тому, що, не відступаючи від зовнішніх обставин біографії історичного прототипу, він створює яскравий, сповнений драматизму образ авантюриста, який зберігає свою велич, незважаючи на певні ознаки занепаду і згасання.Його герой не піддається простому моральному осудженню, бо він не заперечує своїх гріхів. Його Казанова добре знає свої прорахунки усвідомлює егоїстичність своєї поведінки, ба навіть підлість окремих вчинків, але він ні в чому не кається, ні за чим не жалкує Його доля визначена вибором шляху, а сам вибір пояснюється сутністю його природи. Тому читаючи цей твір, ми відчуваємо неприховане замилування автора образом, співчуття йому й острах за його майбутнє. У цьому образі відбилася ціла гама складних почуттів письменника породжених комплексом проблем, що виникли як у зв'язку із занепадом лібералізму, руйнуванням старих моральних цінностей, так і з певною психологічною депресією письменника, породжену старінням, погіршенням слуху і т.п.

Уже це вирізняє Казанову Шніцлера з-поміж інших творів на зазначену тематику, які, як правило, наголошували вітуальність Казанови, показуючи його як контрастну постать до естета денді.

Хоча в образі героя повісті й помітні риси імпресіоністичного типу людини, що, безумовно, продиктоване ідеями і формами часу, проте було б невірно розглядати його тільки як невгамовного гедоніста і шукача насолод. У принципі, він шукає щастя не так для себе, для нього важливіше ощасливлювати жінок, які йому симпатизують і збуджують його уяву. Такий еротичний альтруїзм надає Казанові певної цільності й через те він не рефлектує з приводу своїх романів, як вже згаданий Анатоль з його ранніх п'єс. Його захопленню немає меж, проте він завжди безпосередній у ставленні до своїх коханок, що, природно, породжує відповідну зворотну віддачу. Кожна його пригода залишається незабутньою, оскільки тут йдеться про екстатичне злиття. про неповторне любовне сп'яніння, коли зникають будь-які обмеження, коли "я" і "ти" розчиняються у всезагальній єдності неподільного процесу існування.

Шніцлера цікавить у цьому взаємозв'язку проблема:як перебороти суперечність між свідомим і неусвідомленим. між діянням і відчуттям., між мрією і вчинками. В образі Казанови він знайшов благодатний тип "homo universale"(Трактат іспанського письменника XVIIст. Бальдесаре Кастільйоне "Книга про придворне"), людини, яка пройшла "школу життя", яка маючи добру університетську підготовку, поміняла стільки професій і, володіючи гнучким гострим розумом, могла б позмагатися з будь-якими "атлетами духу". Він міг би якнайкраще виявити себе у різних сферах інтелектуальних занять, якби йому не судилося бути тим, ким він є, тобто Казановою. Саме ця універсальність його особи, його винятковість, дозволяють поєднати згадані протилежності. Його дивовижна віталістичність, блискуче володіння словом, роблять його героєм і поетом водночас. Він здатний критично ставитися до себе, проте демонізм його натури виявляється настільки сильним, що самопізнання спонукає його до самозаперечення, не породжуючи при цьому відповідне якісне перетворення. Ми маємо справу скоріше з парадоксом самоствердження, яке містить у собі й певне самозаперечення.

Шніцлер добре розуміє, що для успішного вирішення своїх завдань, він мусив би помістити свого старіючого шевальє у ситуацію, коли його вчинки – це вже не мимовільні, звичайні пригоди. Тому він і зосереджується на одному епізоді, у якому розкриває всю велич і драматизм свого героя. Він зводить Казанову наприкінці його життєвого шляху з юною. Марколіною, племінницею господаря маєтку Оліво, єдиною представницею слабої статі, яка рівня йому і як втілення ідеальної жіночості, і як молода інтелектуалка, яка володіє реальними математичними знаннями, і як емансипована незалежна жінка, яка не піддається зачаруванню словесними тирадами і самовихвалянням шевальє Мабуть, уперше, відчуваючи таке нестримне бажання, Казанова наштовхується на індиферентне ставлення жінки до себе, як до мужчини: його розповіді вже не мають магічного впливу, різниця у їх віці залишає Марколіну байдужою до нього. До того ж у неї є коханець – молодий красень, лейтенант Лоренцо. Власне, вся сюжетна лінія повісті зводиться до кількох епізодів з дводенного перебування Казанови у маєтку Оліво, якому він колись допоміг грішми на весілля і на посаг, за що його наречена Амалія на знак вдячності таємно віддалася доброчинцеві.

Драматизм образу Казанови передано через його зіткнення з лейтенантом Лоренцо, який програв значну суму в карти і якому він тепер допомагає вийти з фінансової скрути. За цю послугу Лоренцо впускає його вночі до кімнати Марколіни, де у її ліжку Казанова переживає найкращу мить свого життя. Прокинувшись удосвіта після жахливого сну, він бачить сповнений відрази й огиди до свого віку погляд Марколіни, у якому зосереджено стільки злості і люті за підлий обман. Не може примиритися з приниженням й Лоренцо, який викликає Казанову на двобій. Пара Лоренцо – Казанова – одна з блискучих знахідок письменника. Власне лейтенант Лоренцо – це той же Казанова у юності. Проте найдраматичніше саме в тому, що у поєдинку перемагає не молодість, сила, спритність, а старість, досвід, підступність. Казанова вбиває Лоренцо, але він вже не переможець, його ситуація від цього не змінюється.

Після всього скоєного Казанова змушений тікати. Гнаний тугою за Венецією, він прибуває до рідного міста, але ціна його повернення гірка. За зняття заборони на проживання у Венеції його змушують шпигувати за вільнодумними інтелектуалами, близькими йому по духу людьми.

Зі стислого переказу сюжетної лінії постає основна конфігурація повісті: Марколіна як втілення ідеальної жіночості перебуває у фокусі зіткнення інтересів головних чоловічих образів. Вона не просто емансипована жінка, але й втілення жіночої свободи і чистоти – один з кращих образів, створених Шніцлером. Її природна безпосередність перевершує майстерність спокушування Казанови, вона залишається байдужою до залицяння кавалера. Марколіна виступає як втілення непідробного юнацького кохання на противагу еротичній похітливості жіночого серцеїда.[164] Ця постать цікавить нас насамперед у взаємозв'язку з центральним образом Казанови. Це ж стосується й образу Лоренцо.

Уже перша зустріч з Лоренцо викликає у душі Казанови асоціації з власною молодістю він сприймає її як своєрідну зустріч з собою, іпостассю свого минулого." Може це якась реінкарнація? Тоді я мусив би перед цим померти"[165, 344] – розмірковує напружено Казанова. Подібна уявна ретроспекція включає в собі певну етичну передумову. За законом природи він, уже не молода людина, мусив би звільнити дорогу юному Лоренцо. Проте на такий акт переборення себе він не спроможний, хоча рідко до кого раніше відчував таку симпатію. Шляхом накладання однієї сюжетної лінії на другу виникає іронія, яка полягає в тому, що старий авантюрист грою в карти, у коханні, у двобої перемагає юного суперника, але ця перемога не на його користь, вона має зворотну дію. Казанова й сам це визнає, коли закриваючи очі вбитому, сказав подумки "щасливий" і немов у якомусь замріяному безпам'ятстві поцілував Лоренцо у чоло. [165, 399]

Щось глибоко споріднене породжує таємничу ідентичність цих двох образів. Своєю сліпучою красою Лоренцо мовби відтіняє красу Казанови у його молоді роки. Споріднює їх і належність до еліти гедоністів, для яких життя – це нескінченна еротична гра, насолода. Звідси й їхня магічна сила, вплив на жінок. Як і Казанова, Лоренцо крім юної Марколіни, підтримує любовний зв'язок з похітливою старіючою пані Маргесою. "Ми вироблені з однієї матерії, Лоренцо ми – брати по духу". [165, 382]

Залишаючись вірним принципам авантюрництва, Лоренцо викликає Казанову на двобій, свідомо ризикуючи своїм життям.Не можна не помітити у сцені двобою замилування письменника аристократичним героїзмом своїх персонажів. Ця сцена є апофеозом Лоренцо, який у своїй оголеності мов юний персоніфікований бог, готовий вбивати і зустріти смерть. Власне, ця готовність до смерті надає образу Лоренцо якоїсь благородності, відблиску чогось божественного, що пом'якшує його провину перед Марколіною.

Смерть, яку він приймає, захищає його від неминучого приниження, яке чекало б на нього в подальшому житті.

Прийом естетизації смерті увічнює цей образ як людини., котра гідно пішла з життя, саме красою свого вмирання. У цьому взаємозв'язку звертає на себе увагу і такий момент: Шніцлер свідомо не наділяє Лоренцо – як відзеркалення Казанови – магією слова, якою володіє, так би мовити, оригінал. У Лоренцо немає минулого, він весь у сучасності, він ніколи не говорить сам про себе, він залишається у спогадах читача насамперед поставою, своїм зовнішній виглядом. У той час, як Казанова постає у всій повноті життя, в яскравому мовленєвому вираженні, на долю Лоренцо залишається мовчанка й опоетизована смерть.

Техніка оповіді позначена зміною контрастних перспектив. Момент поєдинку, як вищої єдності суперників, руйнується тверезою констатацією – заподіянням Лоренцо смертельного удару. Цей укол Казанови шпагою руйнує містичну єдність двох образів. Сп'яніння від смерті розвіюється і залишається гола констатація старий вбив молодого. Тепер йдеться про перемогу, яка сприймається як певний вид самогубства. Знову ілюзія сп'яніння витіснена правдою тверезості. Що ж насправді відбулося, Казанова збагнув тоді, коли він подумки переноситься до Венеції, додому, де він раптом вже не Казанова, а Лоренцо, не переможець, а переможений, не врятований, а мертвий.

Про те, що він у найвищому сенсі тінь., покійник, він довідується у Венеції, коли його змушують поступитися своїми принципами і стати на службу сенату, зробитися донощиком на вільнодумних інтелігентів. Гіркий присмак від жахливої минулої ночі. знов нагадує про себе у рідному місті, відраза Марколіни породжує у ньому відразу до самого себе. Пульсування діалектичної єдності блиску і ницості завершується й остаточно акцентується безнадійна реальність, його вік, його старість. Проте це не засудження Казанови, це швидше показ суперечливості людської натури.

Виходячи з принципів імпресіоністичної манери зображення, Шніцлер в описі стану любовного екстазу Казанови і Марколіни, як паріння між буттям і небуттям, між реальним і видимим, прагне відтінити різницю їх ситуації. Пристрасть Казанови в той момент здається справжньою, непідробною, оскільки він тепер серйозно прагне пов'язати свою долю з Марколіною. Але він помиляється в оцінці реального стану, не

усвідомлює, що його ейфорія, відчуття щастя – це, власне, ейфорія старіючого мужчини. Так само й Марколіна могла бути цілком щирою у своїй віддачі, адже вона гадала, що перебуває в обіймах Лоренцо. І саме через цю безпосередність виявилася обдуреною. Ніде більше у творах Шніцлера немає такого захоплюючого показу складності і заплутаності ілюзії й реальності. З ницого обману випливає вища правда, яка у свою чергу теж виявляється ілюзією. Звісно, що Казанова як реальна особа – це не Лоренцо, але вони близькі й становлять один тип Тому Марколіна, можна сказати, ощасливлена й обдурена водночас.

Невизначеність ситуації нічної сцени з'ясовується на світанку, набуваючи нищівної однозначності. Спочатку Казанова переживає уві сні вище блаженство, йому здається, що вони з Марколіною удвох прогулюються по Венеції і тоді раптом настає різкий поворот, усе кудись провалюється, Марколіна зникає невідомо куди. Прокинувшись від жахливого сну, Казанова натикається на погляд Марколіни, яка від жаху не може вимовити ані слова. Та й сам негідник, побачивши жах у її очах, теж почуває себе настільки розчавленим, що у нього, чародія слова, відібрало мову. У цій сцені немає слів, усе передано поглядами, жестами. Прийом мовчанки як засіб композиції якнайповніше розкриває правду реального моменту. І знову повернення до дійсності жорстоко руйнує ілюзію щастя.

Погляд Марколіни – це щось більше, ніж відраза до Казанови, як до обманщика, до його старечості, до його відразливої голизни. Жах у її погляді сповнений безмежної печалі, невимовного суму. Таке враження, наче у цю ніч потоптана не жіночість Марколіни, наче в цю ніч зійшлися безіменно і безгрішно підступність проти довіри, безпосередність, безтурботність проти кохання, .старість проти молодості, тобто проти тих цінностей, які не може не визнати й Казанова, хоч він, здавалося б, не визнає жодних норм буржуазної моралі. Після цього вчинку все гарне і добре, що є у ньому, обертається йому на шкоду. Казанова ладен у цей момент "знищити себе якимось чарівним словом". Самообожнювання у момент нічного екстазу перетворюється на бажання самознищення. Але чи не суперечить це вихідній позиції, реальному образу історичного прототипу? Казанова Шніцлера не подає у цьому плані жодних пояснень, він залишається у доброму і злому вірним собі.

Так само у сцені протиборства з юним, красивим, оголеним Лоренцо смерть не здається страшною. Після кошмару, який Казанова пережив на світанку, він відчуває тепер не страх смерті, а сп'яніння від неї. Як і в попередньому епізоді з Марколіною, він перестрибує тверезу реальність. Але тепер вже не як обман, а з повною віддачею сил.

Прихований потяг Казанови до смерті, що затьмарює кінцівку повісті, майстерно заявлена вже на початку твору, коли у першому реченні старіючий авантюрист порівнюється з птахом, який кружляючи колами, опускається дедалі нижче до землі, так само як і Казанова здалеку наближається наче колами до Венеції.

Насолоджуючись повною свободою самовираження, ведучи відчайдушно сміливу гру з життям, авантюрист страждає від непотамованої метафізичної потреби, його мучить страх перед неминучістю кінця. Адже, якщо у світі немає бога (Казанова пише гострий памфлет проти Вольтера, хоча це не відповідає історичній правді), якщо центр світу – самоцільна особистість, то розтринькування себе на чуттєві насолоди є прямою дорогою у "ніщо", яке чекає людину після її фізичної смерті. Так шлях, на якому людина набуває сенсу життя, виявляється одночасно шляхом до смерті. У цьому причина такого тісного переплетення у Шніцлера теми кохання з темою смерті.

У художній структурі твору відчутно протистоять один одному два світи – світ порядку (суспільних умовностей й узаконених соціальних ролей) і світ хаосу (заборонених бажань, беззаконних дій). Колізія полягає у їх зіткненні, ареною стає внутрішній світ особи, у даному разі Казанови, і тут письменник дає волю власному вимислу.

Чіткість закритої композиції, точність у зображенні персонажів піднімають цей твір на рівень шедевру. Подібна форма дозволяє зберегти рівновагу епічних і драматичних елементів. Дотримуючись форми фіктивної історичної оповіді про повернення Казанови до Венеції, вводячи свої невеличкі, сповнені важливого смислу епізоди, що не порушують стилю об'єктивного ділового викладу, письменник усе ж не може повністю приховати своє неупереджене ставлення до центрального героя. Блискуче володіючи майстерністю ведення оповіді, Шніцлер знаходить відповідні прийоми для відтворення зовнішнього антуражу подій і внутрішнього ландшафту душі. Кожне слово, кожен жест, кожен погляд підпорядковані повнішому розкриттю персонажу. Тому-то й контрасти душевної драми не можуть розірвати закритості форми псевдоісторичної оповіді. Як і сам Казанова, який на схилі літ створював "Історію свого життя", прагнучи залишитися у пам'яті нащадків, ведучи поєдинок з Вічністю, так і Артур Шніцлера, вкладаючи у постать блискучого авантюриста свої думки і переживання, відтворюючи на папері свої естетичні принципи, навіки перейшов у простір культури, де діють інші художні закони, зберігши тим самим для нас деякі особливості світовідчуття, норми поведінки австрійця періоду розпаду ліберальної Австро-Угорської монархії.

АВСТРІЙСЬКИЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ Й ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ КЛЕНА

У творчій біографії Юрія Клена австрійський період (1945—1947) займає особливе місце. Тоді написані твори, які розкривають глибину духовного світу письменника, дають повне уявлення про його стильом можливості.

Існує, проте, певна умовність такої чіткої періодизації, оскільки ще 1943р., мобілізувавшись з німецького війська, Ю.Клен лікувався в шпиталі в Граці. [168] Окремі розділи поеми "Попіл імперій" були написані у Берліні, Празі, Райхенау, хоч основна робота над цим твором велася в Австрії. "Спогади про неокласиків" вийшли друком 1947р. у Мюнхені, однак писалися вони раніше, в Австрії.

Діяльність Ю.Клена у цей період напрочуд інтенсивна і різнопланова. Крім власне художньої творчості, тут і викладацька робота: професор Ю.Клен читав в Інсбрукському університеті лекції з російської історичної граматики, російських билин, з історії Київського князівства німецькою мовою та спецкурс "Леся Українка та її переклади з Гейне" — українською. До цього слід згадати численні виступи на літературних вечорах у репатріаційних таборах, на наукових конференціях, блискучі есе "Думки на дозвіллі", "Бій може і початися", що друкувалися в "Останніх новинах" і "Кермах", які виходили у Зальцбурзі і відповідно в Інсбруці.

У цей же період разом з Л.Мосендзем та М.Левицьким Ю.Клен створює міфічну постать Порфирія Горотака і видає його збірку поетичних містифікацій "Дияболічні параболи". Окремо слід виділити і діяльність Ю.Клена як редактора журналу "Литаври", що продовжував традиції українського парнасизму, київської школи неокласиків, і мобілізуючи довкола себе кращі сили еміграції. Виступи Ю.Клена у літературній дискусії з приводу збірника МУРу, рецензії на книжки окремих авторів відкривають нам тонкого, вдумливого критика, який рішуче виступає проти графоманії, провінціалізму, національної обмеженості. Творчу палітру Ю.Клена доповнюють майстерні переклади "Щасливого принца" О.Уайльда, "Шалі" Е.Штрауса, поезій Р.М.Ршьке, Р.Аркора, Ж.Дюамеля. Справжнім відкриттям стала художня проза: оповідання "Яблука", "Акація", "Пригоди архангела Рафаїла", "Медальйон", нариси "Черга", "Крізь Великодні минулі". Філософські погляди Ю.Клена сконцентровано виражені у художньо-публіцистичному трактаті "Медь звенящая".

Ю.Клен переїхав до Австрії разом з родиною у квітні 1945р. Було щось символічне в тому, що такий тонкий поціновувач природи, яка була для нього джерелом натхнення, посеред весни пише вірш “Осінні настрої”. Темна тінь трагічності, передчуття якоїсь катастрофи огорнули його душу, надали його творчості елегійно-філософського відтінку. Гнітюче враження від сну, в якому покійна мати сказала сину, що рівно через 14 років після своєї смерті прийде забрати його з собою в іншій світ, надавали життю поета відблиску ірреальності. Цей сон виявився пророчим: мати померла 1933р., а син через 14 років – у 1947-му.[171]

Велика ерудиція, глибоке знання світової літератури, притаманний поетові нахил до філософського осягнення теми, стихія нордичної лицарської романтики, прозріння, пророчі й містерійні мотиви, внутрішній зв’язок з українською традиційною духовністю породили монументальне полотно, містико-історичну епопею “Попіл імперій”. У цьому “страшному літописі” про загибель Австро-Угорської, Російської імперій, гітлерівського рейху, що супроводжується загальним знищенням вікових надбань культури, поет подає цілісний образ історичної епохи, прагне віднайти суть, прихований смисл велетенських катакліз-мів, виявити причину страшних катастроф, спираючись як на власний досвід, так і на метафізику, історіософію. Цей твір став справжньою національною поемою, епопеєю українства в епоху катастроф.

Як згадує В. Русов, поема народжувалась у його помешканні в Берліні, коли “читання її нам не раз переривали сирени і воно не раз продовжувалося у бомбосховищах”. І в час особливо гострих бомбардувань Ю.Клен декламував: “Поет без меры восхищенный стоит над гибелью миров”.

Ментальності царської імперії, ментальності “звіра, що гряде в багрянім сяйві революцій”, як і всім метафізично порочним силам, що лютували в історії людства, поет протиставляє святість і мудрість. Чи не вперше в українській літературі такого гострого засудження отримують сталінський та гітлерівський режими, розкривається їх спорідненість, антигуманна сутність.

Трагедію доби поет пояснює крахом світоглядів, опертих на матеріалізм і прагматизм, світоглядів, що заперечують світ абсолютних цінностей і абсолютних норм. Сумнозвісна “наближеність до життя” спричинила велетенські катаклізми, породила нечувані злочини. Над людством нависла загроза духовного розкладу і фізичного знищення. Тому й виникають ефемерні імперії на зразок гітлерівського рейху і тому там швидко

розсипаються на попіл. Поет прагне побачити той правдивий світ, що його “гойдають серафими на своїх долонях?” – і в хаосі реальності повоєнного часу прозріває перемогу людського духу.

У “Попелі імперій” особливо виразно проявились дуалізм й антитетичність сприйняття світу. Особиста, загальна, політично-історична світоглядна антитези розкриваються на трьох рівнях. Перший рівень складає сатира на українську дійсність, на представників різних літературних угруповань. Другий рівень сягає загальнополітичних проблем. Крім сатири, тут відчутно звучать й трагічні моменти (хор в’язнів, хор спалених єврейських дітей). Третій рівень можна назвати загальнофілософським: це містика боротьби добра і зла, світла й темряви, чистих та інфернальних сил, подана не так з християнських позицій, як з позицій маздеїзму, зоратизму (“Вальпургієва ніч”, “Діалог Людини із Землею”). [172]

Примат абсолютного добра та істини породжує комплекс св.Юрія (Георгія), світлого воїна, що готується перемогти дракона. Лицарі св.Грааля, “Господня рать”, покидають нагірний замок радісної контамінації, духовних прозрінь і йдуть у долини людські, щоб боронити потоптану правду і зневажену чесноту.

Свідомість правоти свого діла перед обличчям вічності і її невідворотнім судом породжує могутній психологічний комплекс нескореності, окриленої цілеспрямованості, відваги й незнищенності. Тільки справді велика душа спроможна на таку стоїчну позицію. І тут слід наголосити на окремих вставках у поемі, які виконують роль своєрідного ідейного стрижня. [176] Це вірш “Лебедь Суомі” і дві казки, що спроектовані на Україну. Йдеться про мотив жар-птиці – птаха Фенікса у “Плачах Єремії” та поезію “Соняшник” (третя частина поеми), що сприймається як символ України у “Високій пісні”. Не втрачаючи віри у прийдешнє України, Ю.Клен наголошує на її месіанізмі. Майбутнє України має базуватися, на його думку, на таких засадах, що є полярні тим силам, які досі нищили її. Первозванний апостол Андрій благословив горби Київські, його благословенню немає кінця.

Попри відданість класицизму, строгим стилістичним формам, поет не замикається в рамках раціоналізму. Щоб передати неспокій, дисгармонію й бездушність жорсткої доби, поет свідомо йде на поєднання різних літературних жанрів, стилів, на зміну ритмічних розмірів, засвідчуючи водночас свою майстерність.

Мова вірша, ритму й рими, “язик богів” були для Ю.Клена чимось природним. Тим більше звертають на себе увагу його оповідання, новели, в яких він розкрив нову грань свого таланту, засвідчив уміння творити постаті, бачити фабульну перспективу.

В оповіданні “Яблука” (“Литаври”, 1946), в якому видно ґрунтовне знання автора української історії, чудове володіння українською мовою, глибоке відчуття української психіки, легкий здоровий український гумор, Ю.Клен прагне відтворити традиційний стиль української козацької старшини, споконвічні традиції моралі і вирватися з пут етнографічних канонів. При цьому має місце вдале поєднання мотиву яблук як примани, спокуси (в чому відчутний певний відгомін біблійної історії Адама і Єви), [177] з юнацькими спогадами, індивідуальними переживаннями (під час переїздів у 1946р. письменникові не раз доводилося харчуватися одними лиш яблуками), реаліями українського світу, симбіоз літературних впливів (оповідання Р. Л. Стівенсона), що надає творові Ю.Клена універсальності, загальнолюдського звучання.

В оповіданні “Акація” знайшло вираження захоплення Ю.Клена трансцендентним, паралелізмом мікрокосмоса і макрокосмоса як пізнання людиною своєї душі через осягнення природи. Головну роль тут відіграє уява як логіка породження образу, реального втілення нашої думки. Оскільки природа населена духами й демонами, то завдання медіума у відновленні порушеного порядку від вторгнення чужородного. Тут відчутне відлуння філософії Сковороди, розуміння людини як символічної реальності, котра пов’язує два світи: макро-космосу і всесвіту й ідеально відтворює їх у собі. Кожний світ складають “дві” природи, видима – тварний вид, і невидима – Бог: головна проблема людського існування у виявленні невидимої природи через видиму. Самопізнання людини є шлях до пізнання Бога.

Використовуючи специфічну ситуацію, складний стан вагітності героїні, наповнюючи зображення елементами поетики сну, письменник прагне проникнути у внутрішню сутність речей, переносячи читача за допомогою містичного світу запахів, кольорів у безмежне, потойбічне, туди, куди не сягає безкрила логіка. Тривожні передчуття, уява героїні помножується на містичність взаємозв’язку випадку в уявному і реальному планах. Вдало використав Ю.Клен естетичні досягнення експресіонізму, особливо паралелізм роботи думки і психологічного стану людини в момент осяяння.

Оповідання написано в Тиролі 1947р., але йдеться у ньому про благословенні київські схили. У критичній літературі зустрічається припущення, що професор Ступин, це, мабуть, професор Якубовський або ще хтось з університетських викладачів, з якими "п'ятірне гроно", київських неокласиків мало добрі контакти. Чоловік Ганни (героїні твору), який слухав його лекції, очевидно, сам автор. Водночас тут маємо перегук з циклом "Осінні рядки", котрий зродився з настроїв від перебування 1929р. у Преображенні, скиті Києво-Печерської Лаври, де розташований будинок відпочинку для науковців.

Оповідання "Пригоди архангела Рафаїла", написане з властивим Ю.Клену легким гумором, попри зовнішню фантастичністю ситуації має у своїй основі цілком конкретні моменти з життя письменника у київський період. Проблема поета і суспільства отримує багатопланове вираження, оскільки взята у широкому плані зіставлення духовного і матеріального, небесного і земного. Зачин твору, діалог архангелів Рафаїла і Михаїла, відбиває головні моменти філософського осмислення людини і дилеми її розвитку: постійна незавершеність, багатомірність буття і водночас обмеженість її часово-просторового сприйняття.

Вдало оперуючи категоріями естетизму неокласичного сприйняття явищ природи, світу, Ю.Клен подає своєрідний аналіз містичного досвіду. Має місце певна контамінація різних тлумачень туги людини за недосяжним, вічним, матеріалізація її думок і помислів. Це щось на зразок зворотного варіанту прагнень душі до осягнення споглядання. Письменник "вводить", чистий дух архангела Рафаїла у фізичне тіло дрібного службовця Лукича Вертопраха, проводячи в такий спосіб не очищення від усього ворожого істині чи звільнення від нерозумних пристрастей, а навпаки, готуючи чистому духові земні випробування. Світ абсолютних істин, позаісторичності попри всю свою позитивність виявляється чимось гріховним у зіткненні з голою реальністю земного життя. Різні системи цінностей приводять до драматичних непорозумінь, до ситуацій, що обертаються фізичними стражданнями для людей. Тут можна говорити про своєрідну перифразу "Тлумачення на псалми" Святого Августина.

У "середньовічності" Ю.Клена розкривається насамперед його внутрішнє світосприймання: віра в зродження стихії нового лицарства, є мораль – ні ідеали правди християнського закону чесності й обов'язку, любові до батьківщини, порядку й

благородства, подвигу й жертовності, нехтування нікчемним, пересічним, матеріальним, погорда до низького, корисливого при великому пориві до всього шляхетного, прекрасного і неосяжного. [178] У фінальній сцені повернення архангела Рафаїла на небо після п'ятимісячного перебування у фізичній оболонці Лукича Вертопраха звучить заклик автора повернутися до строгих окреслених канонів та етикетів у нових формах, при збереженні старої суті, що і є, власне, феноменом колообігу.

Хоч поет і не належав до експериментаторів-формалістів, величезна ерудиція, широкі стильові можливості дозволяли йому в кожному новому творі розкривати нові аспекти своєї художньої палітри. Внутрішній голос водночас підказував йому, прихильникові вічної краси і вишуканої форми, носієві високої майстерності і досконалості, інші варіанти, "другий план" вираження наболілих думок, екзистенційних проблем. Так зародилася ідея створення своєрідного гібриду для поєднання "високого" і "низького" через містифіковану постать Порфирія Горотака, в якій втілені характерні ознаки національного характеру, трагічної долі українства (розкиданість по світі, незламне волелюбство, здоровий гумор, жага повнокровного життя і т.п.). Могутня сміхова культура дозволила "об'єктивізувати" внутрішній світ, аспекти національного буття. Мотив мандрів як бажання відірватися від тривіального, матеріального світу породив постать, яка символізує "Вічного Українця, Неутомленого мандрівника, якому не знаходиться місця на всенькій земній кулі", [179] мудрий погляд якого на життя дозволяє переборювати найтяжчі випробування, зберігати при цьому людську гідність.

Мотив мандрів, прекрасного лицаря, який пустився у світ без будь-якої певної мети, без корисливої цілі, як у свій час у вагантів і мінен-зенгерів, "передражнюється", до певної міри пародіюється у Ю.Клена, перетворюється на стилістичну гру, проте не з метою "зниження" чи висміювання, а як проекція на реальну ситуацію, що склалася по війні серед українства в еміграції.

Літературні шаржі на себе і на колег по перу відлунюють дискусіями, які точилися серед письменників в еміграції. Чітко звучить прагнення до утвердження в рівних правах усіх літературних форм, заперечується думка (Ю.Шерех) про те, що український національний світогляд може бути монополізований

якимось одним стилем. Порфирій Горотак в особі своїх батьків – Ю.Клена, Л.Мосендза, М.Левицького – закликає позбутися психологічної та ідеологічної спадщини з чужого літературного побуту і захищає право митця створювати свій власний, не залежний від вказівок стиль, вкладати у твір свої ідеї. Ці думки згодом були повніше розкриті у статті “Бій може розпочатися”, яка не втратила своєї актуальності і в наш час.

Збірка “Дияболічні параболи” цікава ще й тим, що в ній декларовано джерела впливу на формування поетичного стилю Ю.Клена: А.Рембо, С.Маларме, російські символісти, київські неокласики та ін.

Спогади як джерело відновлення внутрішньої рівноваги, як натхнення, як важлива ланка утвердження літературної традиції стали центральною темою у праці письменника “Спогади про неокласиків”, що побачила світ 1947р. вже у Мюнхені. Але то вже предмет для іншої розмови.

РОЛЬ ЧАСОПИСУ "ЛІТАВРИ" (ЗАЛЬЦБУРГ, 1947) У КОНСОЛІДАЦІЇ ТВОРЧИХ СИЛ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

В основі статті – аналіз змісту журналу „Літаври”, редакторської і творчої діяльності Юрія Клена, а також; набутку українських літераторів, які опинилися в еміграції після завершення другої світової війни. Ключові слова: політична еміграція, неокласична школа, Юрій Клен, європейські орієнтири.

В історії української журналістики можна знайти чимало періодів, коли значна частина творчої інтелігенції змушена була творити далеко поза межами України, у нелегких умовах еміграційного життя. Якщо зважити на весь драматизм нашої національної історії, на специфіку функціонування українського друкованого слова, то в цій постановці питання, здається, немає нічого особливого. І все ж такого тотального вимушеного виїзду мистецько-художніх сил, як це мало місце в перші роки після другої світової війни, годі собі й уявити. Особливо, коли події відбувалися невдовзі після трагедії 30-х років, ”розстріляного відродження”, важких кривавих лихоліть війни...

Але як це парадоксально не звучить, у перші повоєнні роки саме в еміграції завершується дуже важлива „культурно-історична доба – доба духовної соборності на західноукраїнському грунті (та прилеглих середньоєвропейських теренах), доба не самої лише ідейної співпраці, як то було перед революцією, а й реальної візії наддніпрянської політичної еміграції з національним життям Західних Українських земель” [180, 575].

Як відомо, велике піднесення української національної літератури у 20-і роки, незважаючи на трагічний кінець визвольних змагань, спричинило згодом нове зростання поетичного мистецтва (Ю.Дараган, Ю.Липа, Є.Маланюк) і розквіт так званої „празької школи” (О.Ольжич, О.Теліга, О.Лятуринська, О.Стефанович, М.Чирський, У.Самчук, Н.Королева). До цього додалася могутня хвиля ідеологічно незаангажованої, високохудожньої літератури в Західній Україні (Б.Лепкий, Б.-І.Антонич, Катря Гриничева, С.Гординський та ін.). Позбавлена зовнішнього цензурного тиску, переборюючи внутрішні традиційні настанови „злободенності”, українська

поезія нарешті повернулася до своєї засадничої ідеалістичної духовності, до традицій київського неокласицизму, які гідно продовжував тоді Юрій Клен, наймолодший з „п'ятірного грона", який волею долі після драматичних перипетій знову опинився в таборі українських лицарів духу, поборників нової України, шукачів Краси й Істини.

Поети, які перебували в силовому полі притягання творчості Зерова, Филиповича, Драй-Хмари, Рильського, мовби надолужуючи нерозкриті естетично-стилістичні можливості київської неокласичної школи, відкидали всілякі звинувачення у „літературщині", „мертвій формі", „європеїстів-чужолюбів", у вичерпаності, „штампованості", які панували серед української творчої інтелігенції на еміграції у перші повоєнні роки.

Як своєрідний літературний заповіт, звернений до майбутнього української літератури, сприймаються слова Ю.Клена, який писав тоді: „Я гадаю, що доробок т.зв. „неокласиків" не тільки не є ще засвоєні, а що їхні стилістичні можливості треба далі поглиблювати. Вони тільки вказали шлях, а не пішли ним до кінця" [181].

Ми свідомо акцентуємо увагу на цих моментах, оскільки без їх належної оцінки важко збагнути драматизм ситуації у повоєнній еміграційній літературі, динаміку її розвитку. Необхідно було насамперед виробити ідейно-естетичний стрижень, щоб у несприятливих умовах розпорошеності, невпевненості, розгубленості, матеріальної скрути розпочати консолідаційний рух. І розпочався він із території Австрії та Західної Німеччини, що були окуповані військами західних союзників. Саме тут знаходилося найбільше репатріаційних таборів і саме тут, одразу ж після війни, інтенсивно велася культурно-освітня робота. В її епіцентрі перебувала періодична преса, значення якої у справі збереження української духовної культури важко переоцінити.

В Австрії у перші повоєнні роки тільки у видавництві „Нові дні" (Зальцбург) виходили щоденна газета „Останні новини", двотижневики „Вісник" (від 1946р. „Нове слово") і „Новий шлях" (1946-1947), тижневики „Нові дні" (1945-1949) і „Промінь" (1946-1948). У Ляндеку побачили світ щоденник „Таборові вісті" (1945-1947) і тижневик сатири „Проти шерсти" (1946-1947), На їх сторінках друкувалися також поезії, новели, спогади, хроніка культурно-освітянського життя.

Більш диференційований характер мали літературно-мистецькі журнали. їх редколегії намагалися чіткіше визначати своє спрямування, сформувати творче обличчя, хоча одні й ті самі автори часто друкувалися у різних часописах. Найпомітнішими у той період були місячник МУРу „Звено” (Інсбрук, 1946-1947), молодіжний журнал під такою ж назвою, у Мюнхені та їнсбруці, літературно-науковий і громадсько-релігійний місячник „Дзвін” управи Братства св. Варвари, літературно-мисгецький і науковий збірник „Керма” (Зальцбург, і946), місячний журнал студентського товариства „Січ” у Граці „Студентський клич” (1947), місячник ЦЕСУС „Студентський шлях” (Інсбрук-Мюнхен, 1945-1947), журнал українських студентів Німеччини й Австрії „Стежі” (Інсбрук – Мюнхен, 1946-1947) тощо [182].

На цьому представницькому тлі помітно виділяється журнал літератури, науки і мистецтва „Літаври” (Зальцбург, 1947). Хоча вийшло тільки шість номерів журналу, проте вони дають багатий матеріал із точки зору зазначеної нами теми. (Ми свідомо зберігаємо тодішню форму написання назви журналу). Видавала часопис редакційна колегія у склад Б.Николина, І.Кошелівця, Б.Олександрова, Ю.Дивнича. Головним редактором був Ю.Клен. Лише останнє число № 6 за 1947 рік у зв’язку з його смертю вийшло за редакцією Б.Николина.

Діяльність Ю.Клена на посаді головного редактора „Літаврів” стала лебединою піснею цієї високоерудованої, талановитої, шляхетної і напрочуд скромної людини. До власне художньої творчості (завершення головного твору – поеми „Попіл імперії”, „Спогадів про неокласиків”), справжнім відкриттям стала тоді його художня проза: оповідання „Яблука”, „Акація”, „Пригоди архангела Рафаїла”, „Медальйон”, художньо-публіцистичний трактат „Медь звенящая”, долучалася викладацька робота. Професор Ю.Клен читав в Інсбруцькому університеті лекції з російської історичної граматики, російських билин, із історії Київського князівства німецькою мовою та спецкурс „Леся Українка та її переклади з Гайне” українською. Великий резонанс викликали його численні виступи на літературних вечорах у репатріаційних таборах, на наукових конференціях, блискучі есеї „Думки на дозвіллі”, „Бій може розпочатися”, що друкувалися в „Останніх новинах”, „Кермах”, „Звені”. Виступи Ю.Клена у літературній дискусії з приводу збірника МУРу, рецензії на книжки окремих авторів [225, 183] відкривають нам тонкого, вдумливого критика, який рішуче виступав проти графоманії, провінціалізму, національної обмеженості. У цей же період разом із Л.Мосендзом, М.Левицьким Ю.Клен створює міфічну постать Порфирія Горотака і видає його збірку поетичних містифікацій „Дияболічні параболи”.

У самому виборі назви „Літаври” було щось глибоко символічне, програмне. По-перше, це продовження традицій українського парнасизму, київської школи неокласиків, мобілізуюча роль кращих сил української творчої інтелігенції, як правонаступника київських „Літавр”, що виходили 1943 року в окупованій столиці за редакцією Олени Теліги.

По-друге, Ю.Клен як представник неокласичної школи, безумовно, сприймав назву цього давньогрецького музичного інструмента як засадничого елементу урочистої музики, що „провіщає нові пісні, народження народної героїчної симфонії перемоги нового життя”.

Журнал відмовився від традиційного декларування програми - цілком у дусі неокласиків. Був обраний інший варіант. На першій жесторінці під назвою часопису й визначенням його характеру (літературно-мистецький і науково-популярний місячник) у кожномуномері постійно друкувалися рядки з вірша Миколи Зерова „РКОООМО”:

Прекрасна пластика і контур строгий,
Добірний стиль, залізна колія -Оце
твоя, Україно, дорога.

Витримувалася ця настанова і в художньому оформленні часопису, у його дизайні, розташуванні рубрик тощо. Макетував часопис, певно, М.Бутович, хоча його прізвище зазначене лише як автора обкладинки. Оскільки друкувався часопис друкарським способом, то була можливість обрати зручний книжковий формат, на відміну від „Дзвону”, „Керма”, „Звена”, які видавалися циклостилем і мали незручний формат, прив'язаний до машинописної сторінки.

Редакція намагалася дуже економно й ефективно використовувати всю площу кожного номера. На першій же сторінці подавалася інформація про книжки, які можна було замовити у видавництві „Нові дні”, що видавало й самі „Літаври”. Зміст номера друкувався на останній сторінці, хоча окремі номери мали й зворотне оформлення.

Виходячи зі своїх комунікативно-інформаційних завдань, редакція надавала першочергового значення бібліографії нових видань. Одразу ж у першому числі зазначалося: „В цьому відділі будемо занотовувати книжкові та газетні появи, що виходитимуть на еміграції. З уваги на загальний інтерес, який має бібліографія, просимо всі українські видавництва на еміграції присилати нам книжки, журнали й часописи до опрацьовування” [183].

До програми редакції входило також оперативне інформування читача шляхом коротких повідомлень у рубриці „Хроніка”, друкувалися і некрологи. Зазвичай для хроніки відбиралися найпомітніші повідомлення з культурного життя як на еміграції, так і в Україні.

Розуміючи, як нелегко було в тодішніх умовах розібратися у потоці різнопланової, різновартісної літературно-мистецької продукції, редакція „Літаврів” надавала виняткового значення рецензуванню й оглядовим, проблемно-аналітичним критичним статтям.

Маючи на чолі редакції таку високоосвічену людину, знавця світової літератури і талановитого тлумача, як Ю.Клен, „Літаври” могли вести розмову про „мету й методи національної літератури - тобто тієї літератури, яка формує націю духовно, літературу мистецьки повновартісного світового діапазону, бо в межах конкретної історичної єдності європейської культури жодна національна література не може існувати без безнастанного і цілковитого засвоювання всеєвропейського артистичного рівня” [184]. Тому-то часто знаходимо на сторінках часопису художні переклади, оглядові матеріали з проблем естетики, духовної культури різних народів.

Ще одне цікаве нововведення часопису – це влучні, на 3-4 рядки, поетичні вислови, які, будучи вдало розташованими в кінці якогось показового матеріалу, посилюють емоційне сприйняття, виділяють лейтмотив часопису.

Хай зникне ж скитсько-еллінська краса
На припонтійськім тучнім суходолі,
Щоб власний Рим кордоном вперізав
І поруч Лаври - станув Капітолій.
Є. Маланюк (Літаври. - 1947. -№ 1).

Образ святої Софії сприймався у пристрасній уяві Малашока як „тайна тисячоліть”, вона ставала „ясною молитвою” поета, який пророкує у Вергілієвому піднесенні ідею свого власного „нового Риму”, що має повстати на згарищах „рідної Трої, і натхненно віщує, що „поруч Лаври стане Капітолій” символом могутності, державної величі, влади і політичної перемоги.

З Києвом пов’язаний містерійний і магічний аспекти поетичної стихії і Ю. Клена, але у нього це стихія київської духовності та мудрості, що „в дрімотнім сні спочила” під священним символом Софії [185, 578]. Образ Києва як символу української прадавньої духовності виступає ідейним ядром ностальгії, мрії і надії на прийдешнє нової України [186]. І в цьому ключі цілком природним є

те, що перше число „Літаврів” відкривається віршем „У травні”, написаним 1933 року (з циклу „Київ”) Миколою Зеровим, блискучим майстром слова, поезії якого вражають багатством лексики, артистичною обробкою і здатністю передавати найтонші відтінки думок, мови, почуттів:

Емаль Дніпра, сліпучий синій сплав,
Газон алей і голе жовтоглиння,
І в поводі прозорого проміння
Зелені луки – як розлогий став.

Ніколи так жадібно не вбирав Я
красоту осіннього одіння: Лісок
обмілин, темнобоке ріння,
Брунатні лози і смарагди трав.

Вибудовуючи надійний фундамент, на якому мала постати нова література, „Літаври” з номера в номер друкували твори тих письменників, яких редакція вважала своїми духовними вчителями, наставниками. У першому числі опублікована поема Лесі Українки „Якутська поема”, яка раніше не входила до жодної збірки поетеси і вперше побачила світ на шпальтах часопису „Радянський Львів” (листопад – грудень, 1945), У другому номері „Літаври” читачі мали змогу ознайомитися з циклом поезій Павла Филиповича з його збірки „Земля і вітер”. Цю публікацію редакція приурочила до 25-річчя виходу згаданої книги поета. Ще одним відкриттям часопису стала поезія Б.І.Антонича (1947. – № 4/5). Вона була представлена ліричними віршами „Дороги” зі збірки „Три перстені” та „Весна” зі збірки „Зелена Євангелія”.

Серед публікацій поетичних творів сучасних авторів найбільший резонанс викликала незавершена поема Ю.Клена „Попіл імперій” (чотири подачі з першого до третього номера). Велика ерудиція, глибоке знання світової літератури, притаманний поетові нахил до філософського осягнення теми, стихія нордичної лицарської романтики, пророчі й містерійні мотиви, внутрішній зв’язок із українською традиційною духовністю породили це монументальне полотно, містико-історичну поему. У цьому „страшному літописі” про загибель Австро-Угорської, Російської імперій, гітлерівського рейху, що супроводжується загальним знищенням вікових надбань культури, поет подає цілісний образ історичної епохи, прагне віднайти суть, прихований зміст велетенських катаклізмів, виявити причину страшних катастроф, спираючись як на власний досвід, так і на метафізику, історіософію. Цей твір став справжньою епопеєю українства в епоху катастроф.

У „Попелі імперій” особливо виразно виявилися дуалізм і антитетичність сприйняття світу поета [187]. Особиста, загальна, політично-історична, світоглядна антитези розкриваються на трьох рівнях. Перший рівень складає сатира на українську дійсність представників різних літературних угруповань. Другий рівень сягає загальнополітичних проблем. Крім сатири, тут відчутно звучать і трагічні моменти. Третій рівень можна назвати загальнофілософським: це містика боротьби добра і зла, світла й темряви, чистих та інфернальних сил, подана не так із християнських позицій, як із позицій маздеїзму, зорастризму [226]. Примат абсолютного добра та істини породжує комплекс св. Юрія (Георгія), світлого воїна, шо готується перемогти дракона. Лицарі св. Грааля, „Господня рать”, покидають нагірний замок радісної контамінації, духовних прозрінь і йдуть у долини людські, щоб боронити потоптану правду і зневажену чесноту.

Не втрачаючи віри у майбутнє України, Ю.Клен наголошує на її месіанізмі. Прийдешність України як держави має грунтуватися, на його думку, на духовних засадах, які є полярними тим силам, що її нищили. Первозданний апостол Андрій благословив пагорби Києва, його благословення не повинне загинути. І як завершальний акорд до цих думок поеми, який переводить містерійний метафізичний лад на мову живих реальних почуттів, сприймаються інші рядки Ю.Клена з 4/5 номера „Літаври”, наведені окремо:

Крізь полум’яний щем страшних пожеж
Лови ти чуйним слухом дзвони, Що
вітер їх несе з незримих веж.

Серед поетів, які друкувалися в „Літаврах”, найбільш близькими до неокласиків, їх духовними спадкоємцями через тугу за гармонією світу й чітко сформульовані естетичні ідеали були насамперед Михайло Орест та Ігор Качуровський. Поезія М.Ореста представлена циклом „Дар деревам” (№ 6). Пантеїстична лірика М.Ореста, його знання європейських літератур, орієнтація на артистичність мистецтва слова імпонували Ю.Клену. Між цими поетами існувала глибока духовна спорідненість, уже після смерті побратима М.Орест був серед тих, хто активно сприяв популяризації творчої спадщини цього письменника.

І.Качуровський належав до чільних авторів „Літавр”, він був активним прихильником художньої лінії редакції. Згодом він уповні виявив себе і як літературознавець, мовознавець, теоретик літератури, критик. А тоді він привернув до себе пильну увагу циклом „Сніжні сонети” (1947. – № 2), написані під враженням від поезій Миколи Зерова, з його славетного "Sonetarium", які друкувалися протягом 1946-1947 років у багатьох часописах.

Попри відчутний безпросвітний песимізм, який асоціюється із морозним вітром, сніговіями, що сковують землю, дерева, є тут сонети, в яких бринить тиха віталістична радість, помітне глибинне відчуття ритмів природи:

Неначе подих радости і волі,
Крізь листя шум, крізь шелести шовкові
Пливли весною пахощі бузкові
Над сонним містом в сонячнім Тиролі.
І раптом - сніг. На деревах магнолій.

На квіти їх рожевопелюсткові
Сніжинки білі падали поволі, В
узори заплітаючись казкові.

І сніжному дивуючись цвітінню,
Проходив я загубленою тінню
По-кад рікою, парком напівголим,
Де ніжні квіти умирали долі,
І сам проймався тим холодним болем.
Що відчували пелюстки магнолій.

З-поміж інших поетичних публікацій виділяються вірші Б. Олександрова („Пісня ноктюрну" (1947. – № 3), з книги „На чужих дорогах" (1947 – №1), два сонети з циклу „Відхід" (1947 – № 6), Левка Ромена „До білих рабів" (1947 – № 1), В. Скорупського „Щастя" (1947 – № 3), Ганни Черінь „Альпи" (1947 – №3), „Зрада" (1947 – № 4/5), „Любов і зрада" (1947 – № 6). У них переважають мотиви туги за рідним краєм, за милими серцю українськими краєвидами, помітне гірке усвідомлення своєї емігрантської долі. Поезії Авеніра Коломийця „Пхаємо тачку життя..." (1947 – № 2) та „Мої гості весільні..." (1947 – № 2) з'явилися вже з приміткою від редакції: „Містимо в цьому числі журналу дві поезії А.Коломийця, написані у травні минулого року, в яких почувається подув передсмертної туга тепер уже покійного поета":

Отак і відходять поволі усі,
Мов гості з весільного дому,
І в осінь заходить вчорашня весінь,
І двері наостіж – у втому...

Тягар наболілих думок, щоденних екзистенціальних проблем доводив до відчаю, знекровлював творчі сили. Внутрішній голос немовби підказував головному редактору, прихильникові вічної краси і вишуканої форми інші варіанти, „другий план" осмислення ситуації. Через містичну постать Порфирія Горотака вдалося активізувати могутню сміхову культуру, „об'єктивізувати" внутрішній світ почувань, подати відсторонений погляд на деякі

аспекти національного буття. Бажання відірватися від тривіального матеріального світу породило цю постать, яка символізує „Вічного Українця, Неутомленого Мандрівника, якому не знаходиться місця на всенькій земній кулі” [188]. Саме мудрий погляд на життя дозволяє йому переборювати найважчі випробування, зберігаючи при цьому людську гідність.

Мотив мандрів, породжений ідеєю шукання лицарем прекрасного, який пустився у світ без будь-якої певної мети, без корисливої цілі, „передразнюється”, пародіюється до певної міри і, перетворюючись на стилістичну гру, виступає як проекція на реальну ситуацію серед українства на еміграції.

Літературні шаржі на себе і на колег по перу відлунюють тими дискусіями, які точилися серед письменників в еміграції. Відчутно звучить прагнення до утвердження у правах усіх літературних форм, заперечується ствердження, що український національний світогляд може бути монополізований якимось одним стилем. Таким чином, через постать Порфирія Горотака Ю.Клен і його співавтори Л.Мосендз та М.Левицький захищали право митця створювати свій власний стиль, засвідчували велику душевну силу українця („Острівна балада” (А.Островському), „Таємнича леді”). Пародії вийшли окремою збіркою „Дияболічні параболи” з передмовою Л.Мосендза (Зальцбург, 1947). У жанрі сатири виступав на сторінках „Літаврів” Евентуальний Іван (Анатоль Калиновський), автор окремих збірок „А що чувати?” (Ляндек, 1947) та „Байки й сатири” (Ляндек, 1947). У 4/5 числі „Літаврів” за 1947 рік надрукована його пародія на критику щодо „Попелу імперій”.

Що стосується жанру прози, то вона представлена значно скромнішими здобутками. Почасти це пояснювалося невеликим обсягом журналу. З іншого боку, для написання серйозних прозових творів потрібні були інші умови, осмислення останніх подій вимагало більшої часової дистанції. Друкувалися здебільшого новели або оповідання. Вдалою спробою осмислення поведінки гордої українки під час тимчасової окупації Харкова варто назвати оповідання у двох подачах (№ 1, 2) Олени Звичайної „Золотий потічок”. Приваблює вміння авторки будувати драматичні ситуації, виходячи з умотивованих спонукань і вчинків головних персонажів, спираючись на типові риси їхньої національної психології, хоча дещо примітивними є постаті німецьких вояків.

У № 2 видрукуване оповідання Наталії іігненко (літературний псевдонім Н.Зибенко-Пирогової) „В шпиталі”, у № 3 – Олексія Сацюка „Колоски” та „Похмілля богів” (Ш 6), у № 6 – оповідання І.Качуровського „Пашпорт” та уривок із роману „Проба” Марії

Цуканової, у № 4/5 Ростислава Єндика „Відступник” та Р.Личаківського „Метаморфози пана Кухера”. Р. Єндик (1906-1974, псевдонім Роєн) відомий як антрополог, учень Я.Чекановського, у 30-ті роки – співробітник „Вісника”, 1934 року видав працю „Антропологічні прикмети українського народу” і вже по війні (1949) – „Вступ до расової будови України”. У його оповіданні „Відступник” відчувається вплив антропологічних теорій, глибинного психологізму Стефаника.

Багатообіцяючим був дебют у драматургічному жанрі Іларіона Чолгана з мелодрамою „Львів”. Це була п’єса молодого письменника, прізвища якого встановити, на жаль, досі не вдалося. Як зазначено у примітці, п'єса складається з прологу, сімох картин та епілогу, але за браком місця додана тільки перша й остання картини. Тим часом кожна картина була мовби самоцільною, хоча всі частини пов’язані між собою головними персонажами. Причому кожна картина змальовувала окремий епізод історії Львова наприкінці панування в ньому цісарської Австрії та захоплення Львова українцями, діяльність українського таємного університету, нагінка польської поліції на нього, епізод із підпільної боротьби в Галичині, і з першої окупації Галичини, часи німецької окупації та друга окупація. Але найцікавішим було оригінальне оформлення самого тексту, у який органічно впліталися уривки з поезій Б.І.Антонича. Навіть опубліковані уривки дають підстави стверджувати, що ця п’єса могла б мати свого глядача і в наш час.

Загальний блок художніх творів органічно доповнюють переклади зі світової літератури. Діапазон їх досить широкий: від білоруської (Алесь Салавей. Ул. Дудзіцький) до Янг-Сію, „Голосів серця” китайського середньовічного письменника (за німецьким перекладом подав І.Кошелівець), до англійського письменника Томаса Гарді (оповідання „Епізод” переклав Б.Николин), австрійського поета Райнера-Марія Рільке („Останні там хатки і міста грань” у перекладі Ю.Клена, „Люблю слова буденні, небагаті” в перекладі М.Ореста), німецького прозаїка Е.Штрауса („Шаль” у перекладі Ю.Клена), швейцарського поета А.Л.(„Вечори дитинства” переклав Ю.Клен), французького парнасиста Ліконта де Ліля Клеаріста (переклав М.Зеров) тощо. Ознайомлюючи читача з художніми надбаннями інших народів, редакція переслідувала не тільки інформаційно-пізнавальну мету, художній переклад розглядався нею як важливий чинник збагачення лексики новими зворотами і висловами.

Про інтенсивність художніх пошуків української творчої інтелігенції на еміграції свідчать численні публікації літературних критиків. Власне, у цей період формуються як провідні критики,

літературознавці І.Кошелівець, Ю.Дивнич (Юрій Лавриненко), Н.Геркен (Наталя Русова), Б.Романенчук, І.Качуровський, С.Гординський та ін. У центрі їх уваги – широкий спектр проблем літературно-мистецького життя, особливо аналіз сучасного стану літератури, спроби виділити найбільш перспективні тенденції, щоб позбутися тягаря заідеалогізованості, графоманства, провінціалізму. Такими є насамперед публікації Івана Кошелівця „Нотатки про український роман" (1947 – № 1), Ю.Дивнича „В боротьбі проти власних слабоотей" (Із залі ІІ з'їзду МУРу; 1947 – № 2), стаття без підпису „Причинки до новітнього українського літературного руху" та ін.

Другий блок проблем це осмислення, власне, перше синтетичне прочитання духовної спадщини сучасників. Сюди належать ґрунтовна стаття Ю.Дивнича „Відгук у майбутнє" (про творчість П.Юркевича), що є розділом із ширшої праці автора „Українська інтелігенція в боротьбі за духовне самовизначення" (1947 – № 1), його ж публікація „25-річчя театру Леся Курбаса" (1947 – № 2), В.Державина „Лірика Євгена Плужника" (До десятих роковин смерті) (1947 – № 3), Б.Олександрова „Яскрава постать (В річницю Авеніра Коломийця)" (1947 – № 4/5), Б. Романенчука „Про поета, що був хрущем" (спогади про Антонича в 10-ті роковини). Завершується цей блок поетичними рядками Т.Осьмачки, доданими від редакції, як гімн неспокійному духові, творчому пошуку:

Благословенне єсть безумство – хаос, Що над сонцем клекотить,
Аби одвічно землі народжались І над безоднями пливли.

Зразком глибинного прочитання поезії Ю.Клена, на прикладі його збірки „Каравели", є розвідка Н.Геркен „Патриціанська поезія або дві стихії творчості Юрія Клена" (1947 – № 1, 2). Тут є чому повчитися й сучасним критикам.

Вдало вписувалися у зазначений критичний блок статті зарубіжних авторів, як-от: Джона Лемана „Європейський кругозір англійської літератури" (з лондонського квартальника „Ревю", переклад і примітки Б.Николина). Ця публікація мала насамперед не інформативну мету, а наштовхувала на роздуми „як і куди далі?".

Представницькою і насиченою була рубрика „Рецензії та бібліографії". По-перше, завважувалися найцікавіші новинки, по-друге, рецензування здійснювали провідні критики журналу. Так, збірку І.Багряного „Золотий бумеранг" рецензував І.Качуровський (1947 – № 1), повість „Тигролови", що друкувалася у скороченому виданні під назвою „Звіролови", – Б.Романенчук (1947 – № 4/5), про що Б.Романенчука Українське письменство" (частина І) –

І.Кошелівець (1947. – № 1), збірку поезій Богдана Бори „У вирію” - Б.Олександрів (1947. – № 3), повість О. Лугового „Безхатні” (життя українців у Канаді) – Б.Романенчук (1947 – № 3), на появу альманаху „Хорс” відгукнувся І.Кошелівець (1947 – № 2) і т.п.

Не всі оцінки окремих, особливо новаторських творів, нині є справедливими. Це стосується, насамперед, закидів І.Качуровського І.Багряному у „захопленні подвійними метафорами, каламуті образів, які лише створюють фікцію глибини”. Або твердження Б.Романенчука, що незважаючи на те, ніби повість читається з австрійського гроша і т.п. Нелегко було звільнятися від пут консервативності, певної національної обмеженості, відкриватися новим горизонтам вільного творення, неупередженому ставленню до „секретів поетичної творчості” (І.Франко), надто у тих малокультурних умовах, будучи „людьми без імені і держави”. І глибоко пророче звучать слова Ю.Клена з його „Думок на дозвіллі”: „І в цих важких умовинах життя, віддані на ласку чужих народів, ставши перехожими гостями – ми далі творимо свою культуру. Маємо школи, нижчі, середні і вищі, навіть свій університет, маємо свої церкви, лікарні, театри, видавництва, газети, трупи артистів, співців, а наші поети й прозаїки не перестають тут, на чужині, плекати рідне слово. Який інший народ спромігся б на це?” [179, 144].

А чи поставала б такою озвученою, зоровою, такою наочною ця картина без фіксованого словесного свідчення? Важко навіть думати про це. І скільки було тут напружених зусиль, скільки героїчного запалу, витримки і впертого бажання „пхати тачку життя”. І в цьому нестримному потоці мандрування без мети звучно лунав голос „Літавр”, який не давав згубитися у нетрях зневіри, кликав, об’єднував, згуртовував „нову рать” під знамено „Святого Грааля”, яке гордо і високо ніс незабутній Юрій Клен. „Все життя і вся діяльність Бурггарта-Клена позначені тою відповідальністю і послідовністю, що може зродитися тільки у людини, яка сповнена щирого вірою у вищі позачасові вартості людського життя, яка зв'язує своє перебування на землі з самовизначеною вимогою, що за кожний день земного життя треба скласти рахунок і перед Богом і перед народом” [190, 308], Закінчуючи цитатою С.Тарнавського – чільного представника української еміграційної літератури, – ще раз замислююся над гіркою правдою інших слів: „Нема пророків у своїй Вітчизні”.

ОЗНАЧЕНЕ ОЗНАЧУВАНОГО
(ОДОН ФОН ГОРВАТ)

Нині це вже аксіома, що австрійська література добре відома у світі, що твори австрійських письменників популярні, що дедалі більш знаною стає вона і в Україні. Однак шлях до такого визнання виявився дуже непростим, надто після розпаду Австро-Угорської монархії та Другої світової війни. Своєрідність австрійської літератури, її мовне багатство, художня вишуканість, мережаність стилю значною мірою породжене тією обставиною, що творилася вона в особливий спосіб, через синтез культурних традицій, ментальностей різних народів, які склали сплав того, що нині називається австрійськістю. Значна заслуга у збагаченні австрійського письменства належить й Одону фон Горвату, з творчістю якого ми знайомимо нашого читача.

Народився письменник 9 грудня.1901р. у місті Фіумени в родині дипломата. У його жилах текла угорська, чеська, хорватська кров. Родина часто переїжджала з країни в країну, тож хлопчику доводилося навчатися у школах різних міст: Бєлграда, Будапешта, Мюнхена, Братіслави та Відня. Після отримання середньої освіти він захопився філософією, став вивчати германістику, а з 1919 року – театрознавство у Мюнхені.

Писати літературні твори Горват почав рано, його перші проби пера з'явилися друком 1920 року, а вже 1923 року, повіривши у свої творчі сили, він поклав цілковито присвятити себе літературі й оселяється у містечку Мурнам – Штафелзее. 1931 року на пропозицію Карла Цукмайєра, відомого на той час драматурга, поважне журі присудило Горвату престижну премію ім.Кляйста. Та вже 1933 року молодий перспективний письменник був змушений покинути Німеччину, де його п'єси розцінювалися владою як "небажані".

1934 року Одон фон Горват перебирається до Відня, де продовжує активну письменницьку діяльність, згодом оселяється у Генндорфі, що неподалік від Зальцбургу. 1938 року, коли Австрія була приєднана до нацистської Німеччини, Горват змушений знову покинути рідну землю; цього разу доля закинула його до Парижа. Життя тридцяти семирічного талановитого драматурга увірвалося трагічно: він помер від удару гілляки, що несподівано впала на нього на Єлисейських полях.

Одона фон Горвата можна назвати драматургом соціального і морально-критичного спрямування, прозаїком реалістичного стилю, який поєднує гумор, моральну серйозність і гірку сатиру. Його перу належать дидактичні, просвітницькі, так звані народні п'єси, великі прозові твори, есеї та критичні статті. Відгукуючись на проблеми часу, беручи теми для своїх творів з повсякденного життя, Одон фон Горват розкриває лицемірну свідомість обивателів, облудну моральну поведінку і підступність міщанина, яскраво виписуючи постаті майже натуралістичного середовища, доходячи у їх зображенні до трагікомічного гротеску.

Дія п'єс Одона фон Горвата відбувається здебільшого у середовищі дрібних ремісників, службовців та чиновників, міщан часів націонал-соціалістичної диктатури. Проте на противагу, наприклад, Бертольду Брехту, який творив у цей самий період, Горват не мав якоїсь конкретної політичної програми; він не пропонує жодних рішень соціальних проблем, для нього найголовнішим – зіштовхнути глядача з особистими "ганебними вчинками", зірвати маски з персонажів драм через їх діалоги.

Однією з найхарактерніших особливостей творчої манери Горвата є використання мови як соціального феномену: для автора важливим є не те, про що говорять персонажі його творів, а те, у який спосіб вони це роблять. Мова для письменника є тим медіумом, який вказує на розбіжність між свідомим і підсвідомим. Через індивідуальне мовлення глядач має відчути прірву між "Добром" і "Злом", між людиною як індивідуумом, яка усвідомлює свою відповідальність, та її асоціальною й агресивною поведінкою.

Духовне убозтво міщанства слугувало, як відомо, благодатним грунтом для зародження фашизму. Ця обставина найбільш переконливо розкривається в останньому романі Горвата "Дитя нашого часу"(1937). У цьому творі через монолог рядового вояка, через його примітивні фрази й антигуманні гасла, письменник викриває ідеологію войовничого націоналізму. У романі "Юність без Бога"(1937) Горват вустами філолога доби Ренесансу Юлія Цезаря Скалігера заявляє: "настають холодні часи, епоха риб. Душа людини стає незворушною, немов пащека риби".

Холодною, позбавленою емоцій людиною з "риб'ячими очима" є також учень Т., який замордував свого однокласника Н. у таборі для військової підготовки. Притиснутий до стінки вчителем, Т, не бачачи способу, як уникнути відповідальності, накладає на себе руки. Винним за моральне виродження молодого покоління письменник вважає суспільство, яке перетворило систему виховання на муштру, на насильство й расизм в дусі націонал-соціалізму.

Сьогодні Одон фон Горват, поряд з Бертольдом Брехтом, є одним з найвідоміших німецькомовних драматургів критичного спрямування, його п'єси займають чільне місце у репертуарі німецькомовних театрів. Характерна особливість творчості Горвата полягає ще й у тому, що провідною темою більшості його п'єс є "титанічна боротьба між індивідуумом і суспільством"; не випадково сам драматург називав свої твори народними п'єсами. У зображенні своїх персонажів, у формуванні структури "фолксштюків" він спирався, насамперед, на традиції великого попередника Йоганна Непомука Нестроя.

Критик Віллі Фехзе, відгукуючись на постановку п'єси "Віри, кохання і надії", яка відбулася в німецькому театрі в Геттінгені 1970 року, писав: "Горват нічого не оскаржує, він тільки фіксує те, що потрапляє йому на очі. Він дає визначення тим явищам, які існують у нашому житті, не більше й не менше. І в цьому причина того, що й у наш час він має нам що сказати. Його п'єси в репертуарі театрів – це вагомий внесок у справу порозуміння між людьми нашої доби".

Перший період творчості Горвата позначений помітним впливом популярного на той час експресіонізму. Це особливо яскраво видно у його ранній п'єсі "Вбивство на Моренгассе"(1924) та у "Бунті на об'єкті"(1927), (остання п'єса була поставлена 1929 року під назвою "Фунікулер"). Найбільшим твором раннього періоду є комедія "Райський куточок"(1927), яка до певної міри є попередницею "Візиту дами" Ф.Дюрренматта..

Чоловіче товариство з пансіону "Райський куточок" сприймає вбогу дівчину лише як об'єкт для сексуального задоволення на одну ніч: проте картина різко міняється, коли з'ясовується, що ця дівчина успадкувала кругленьку суму: тоді всі чоловіки, від шофера до барона, навперейми освідчуються їй у коханні і пропонують свою руку. Вже тут Горват намітив одну з провідних своїх тем – тему самотності жінки та ігнорування її у головному призначенні: як коханої, як матері.

Привернула увагу публіки також п'єса "Сладек, або Чорна армія"(1928), яка побудована на документальному матеріалі і за формою нагадує своєрідний репортаж. Вона увібрала в собі газетні заголовки й звичайні гасла популярної на той час "нової діловитості". Найбільшою вдачею автора є, однак, постать Сладека – людини слабкої, розгубленої, обплутаної павутинням ідеології фашизму, позбавленої моральної основи. Його місце десь "поміж Войцехом і Швейком".

Внаслідок певних обставин Сладек мимоволі стає вбивцею, він віддає Анну своїм друзям по“чорній армії”. Як і Швейк, він надто прямолінійно сприймає демагогічні фрази своїх провідників про соціальну справедливість і не раз змушений розплачуватися за свою простодушність.

Період становлення завершується фарсом “Довкола конгресу”(1929). Його тема – проституція як прояв морального розкладу буржуазного суспільства, і лицемірне ставлення суспільства до цієї проблеми.

П’єси першого періоду були переважно автентичними свідченнями тогочасної доби. Вони на десятиліття випали з репертуарів театрів, оскільки їх конкретика затуляла ширший план, а нарочита злободенність не вельми сприяла високій художності.

Провідна тема драматургії Горвата цього періоду – тема соціальної несправедливости. Герої його п’єс взяті з гущі народного життя, звідси їх тісний зв’язок з традиціями народного віденського театру, з творчістю Нестроя. Горват означує ті явища, які вже зустрічалися у новій житейській ситуації, але ще не встигли стати об’єктом свідомості і не набули узагальнення.

З-поміж творів цього періоду вирізняється п’єса “Італійська ніч” (1931). Її можна сприймати як реакцію письменника на політичний успіх націонал-соціалістів у виборах до рейхстагу 1930 року, коли їм вдалося зміцнити свої позиції і збільшити своє представництво у парламенті з 12 до 107 місць. Саме ця п’єса зазнала найбільшого осуду з боку нацистів. Хоча ще за рік до появи п’єси Горват опублікував роман “Вічний філістер”, у якому розкрив соціальний аспект типології сучасного обивателя.

Дія п’єси “Італійська ніч” відбувається у неділю, в дообідній час, у шинку одного з містечок на півдні Німеччини. Тут за грою в карти зібрався гурт республіканців, серед яких бачимо й нинішнього радника міської спілки. В той самий час місцеві фашисти за активної участі жителів міста святкують так званий Німецький день. Довідавшись про це, спілка захисту республіки зорганізовує альтернативне народне гуляння під девізом “Італійська ніч”.

Молодому радикально налаштованому марксисту Мартіну поведінка радника щодо витівки фашистів видається не надто рішучою. Він виступає проти проведення республіканцями танцювального вечора, в той час, коли праві радикали марширують вулицями і вправляються у стрільбі з вогнепальної зброї. У фанатичному пориві Мартін вмовляє свою наречену Анну пококетувати з есесівцями, щоб вивідати їхні наміри та перевірити

їхній бойовий дух. Приятель Мартіна Карл скептично ставиться до такого підпорядкування особистих стосунків політичним цілям. На відміну від послідовного, ідеологічно переконаного Мартіна, Карл людина політично індиферентна. Він виріс в іншому оточенні, його приваблює богемний стиль життя; він легко відмовляється від своїх переконань, захопившись ідеєю відкриття власної комерційної справи. Отож не дивно, що укінці твору Карл пов'язує свою долю з Леною і збирається відкрити з нею бакалійну крамницю колоніальними товарами.

Мартін, навпаки, проходить шлях ідейного зростання – від класово свідомого робітника – марксиста до справжнього ватажка, повністю відданого політичним ідеалам. Показовою є сцена, коли він зі своїми однодумцями псує настрій відвідувачам шинку, які святкують "Італійську ніч" і втішаються атмосферою лубочної чарівності, міщанського затишку. Виникає словесна перепалка з радником республіканців, в ході якої Мартин звинувачує свого опонента у пасивності та бездіяльності. За таку поведінку Мартіна виключають з спілки республіканців.

Тим часом Анна довідується, що фашисти вже на марші і що вони збираються побити "червоного" радника за те, що хтось з його людей буцімто споганив пам'ятник кайзера. Вона благає Мартіна помиритися з республіканцями і допомогти товаришам. Аби унеможливити фашистів "тріумф", Мартін погоджується забути образи і стає на бік республіканців. Ще є час для активних дій з метою відвернення загрози. Однак засліплений демагогічними заявами радник не бачить у марші фашистів політичної небезпеки, він неспроможний зробити з цієї ситуації радикальних висновків. Єдине, на що він здатний, так це виголосити аморфну заяву: "Про безпосередню загрозу демократичній республіці, звісно, не може бути й мови. Допоки існує республіканська спілка захисту...доти республіка може спати спокійно ".

Горват ще раніше, у 1929 році, розпізнавши справжнє обличчя майбутнього фюрера, став попереджати про реальну загрозу націонал-соціалістів. Напередодні 1931 року він вже й сам зазнає цькувань з їхнього табору. Можливо, саме тому він так гостро викриває небезпечну апатію республіканців і сліпий фанатизм політичних супротивників.

П'єса демонструє водночас уміння Горвата виводити на сцену цілу низку пластичних персонажів, схильність драматурга до симультанного показу кількох гуртів, які ведуть між собою розмову, за принципом окремих фресок. Однак це не призводить до хаотичності розмов або до фронтального зіткнення окремих таборів.

З “Італійської ночі” розпочинається та “лінгвістична анатомія”, яка сьогодні є однією з провідних тем у літературі і яку можна було б назвати “кризою мови”. Адже, про що б не говорили персонажі: чи про війну, чи про інфляцію, чи про проституцію, чи про безробіття або про обов”язок, покликання, життєві цінності й проблеми – це завжди розмова про те, “чого ніхто не знає”, чого ніхто з тих, хто бере участь у розмові, чітко не уявляє. Люди послуговуються готовими формулами, загальними фразами, почутими десь висловами, намагаючись подібними теревенями переконати своїх суперників. Їм не вистачає слів, щоб висловити свої справжні почуття, тому вони й чіпляються за кліше, за звичайні звороти, які затуманюють спочатку їх мислення, а відтак підганяють під стандарти й самі їхні почуття. Горват демонструє у такий спосіб наркотичну дію фрази, готових відповідей, демагогічних підказок, унаслідок чого тривожні питання, приховані в душі, залишаються не почутими. А від наркозу до масового психозу, яким на думку є фашизм, всього лише крок.

Драматург переконливо показує, як піддається фашистському психозу простий обиватель, як маніфестації, що їх проводять фашисти – з музикою, смолоскипами, пишною бутафорією, театрально екзальтованими промовами – зачаровують натовп, який перебуває у полоні ілюзії розриву з нудьгою, з буденністю. Вуличні жінки тягнуться до фашистів, оскільки їхнє проходження у марші здається їм чимось на зразок маскараду чи захопливих кадрів кінохроніки. Зміст цього карнавального явища вдало схоплено фразою однієї повії:” Я особисто не можу сказати про війну нічого поганого. Це було б нечесно з мого боку”.

Фашизм насувався немов лавина. І хоча натиск фашистів на шинок тут ще вдається відвернути, проте з тексту п’єси стає зрозумілим, що порятувати республіку соціал-демократам не вдасться. Стривожений голос Горвата тоді не почули.

Центральне місце у творчій спадщині Горвата належить п’єсам “Оповідки Віденського лісу”, ”Казимір і Кароліна”, “Віра, любов і надія”. Вони переконливо відтворюють внутрішній світ простих знедолених людей – мешканців околиць великого міста. У своїх пізніх творах, до яких належить комедія “Невідома з Сени”, Горват хоча й не відмовляється від зображення дрібнобуржуазного середовища, у якому він вже досягнув значної майстерності, все ж додає до нього метафізичний компонент, який породжує внутрішню напругу, створює контраст до буденності життя.

П’єса “Оповідки Віденського лісу” у трьох діях, у тому варіанті, з який читач має змогу познайомитися у нашому виданні, вперше була поставлена на сцені Німецького театру в Берліні 2 листопада

1931 року. З примхи одного з центральних персонажів, торгівця іграшками, який називає себе чарівним королем, Цауберкенінгом, Маріанна, його дочка, має вийти заміж за різника Оскара з сусідньої м'ясної крамниці. Проте Маріанна не відчуває до нього жодних почуттів; їхній шлюб міг би залагодити її економічні проблеми, проте вона хоче сама заробляти на хліб, мріє здобути професію, щоб ні від кого не залежати.

Коли її батько на травневій маївці оголошує про заручини доньки з Оскаром, Маріанна не витримує натиску й змінює поведінку. Їй здається, що в Альфредові, який досі упадав за Валерією, власницею тютюнової крамниці, вона зустріла саме того чоловіка, який зможе запалити в її душі велике кохання. Проте Альфред – людина без певного фаху, він, власне кажучи, ніхто. Йому вже набридла немолода Валерія: в його голові кружляють думки про те, де б знайти нову інтригу. Заручини розладнуються. Маріанна пориває з батьком й Оскаром. Хоча останній, незважаючи на антипатію ні за що, неохоче відпускає дівчину від себе: він так і заявляє "ти нікуди від мене не втечеш, все одно ти будеш моєю".

Ставши коханкою Альфреда, Маріанна пізнає всі злигодні життя. Не маючи ні професії, ні стабільного заробітку, Альфред пробує рекламувати косметичні вироби деяких фірм, намарне. Дитина, яку Маріанна народила від нього, не тішить її, адже виникли додаткові морально-етичні й матеріальні проблеми. Альфреду здається, що найкраще було б віддати дитину на опікунство своїй матері й бабусі, які мешкають у містечку Вахау. Він робить це не в останню чергу ще й тому, що не має наміру нести особисту відповідальність. Згодом він вже ладен покинути й Маріанну, бо вона надто близько бере до серця житейські проблеми.

Альфред прилаштовує Маріану танцівницею у вар'єте "Максим", де вона виступає у костюмі Єви у номері під назвою "Живі картини". Такою побачив її батько, завітавши туди разом з веселим товариством і знову таки за порадою Альфреда. Такого сорому Цауберкеніг не міг стерпіти, його підкосив серцевий напад, після чого він остаточно відмовляється від дочки.

Маріанна доведена до відчаю і, не пам'ятаючи себе, викрадає гроші з гаманця захмелілого кавалера. За цей вчинок її покарано й засуджено до ув'язнення. Після відбуття покарання, опинившись у принизливій, безвиході, бідолашна Маріанна хоче помиритися з батьком (грунт уже підготувала Валерія). Вона сподівається зворушити дідусеве серце, показавши йому онучка Леопольда, але

довідується, що хлопчика вже немає на світі.Справдилася її підозра, що це могла бути справа рук “доброї віденської бабусі”, яка залишила дитину саму без нагляду на березі Дунаю.

Про це довідується й Оскар, колишній наречений Маріанни. Зрадівши, що зникла остання перешкода на шляху до одруження, він просить руки Маріанни. Врешті – решт все складається так, як він те й передбачав, коли заявляв “Маріанно, ти нікуди не втечеш від мого кохання”.

“Ніщо так не породжує почуття безкінечності, як дурість”. Зміст цієї фрази, винесеної в епіграф, розкривається крок за кроком, але найстрашніше те, що вкінці твору все складається так, ніби нічого й не відбулося. Персонажі п’єси вишиковуються парами відповідно до своїх стосунків і зв’язків. Але те, що за цей час “відбувається одна трагедія за другою”, вони не помічають і ніяк не можуть зрозуміти. Події, які відбувалися довкола них і з ними самими, їх так нічому і не навчили. Народна п’єса закінчується так само, як і трагедія. Це стосується насамперед Маріанни, що безумовно є жертвою подій. Вона прагнула вирватися з обмеженого оточення, що перешкоджало її волі до емансипованості, хотіла мати свою думку про життя і про світ, а тепер змушена усвідомити, що, на превеликий жаль, світ розвивається за іншими принципами.

Зустрівши на своєму шляху Альфреда, який не зовсім з власної волі став її спокусником, вона гадає, що знайшла саме ту людину, котра спроможна повести її до кращого, змістовнішого життя. Коли ж до розчарування від їх позашлюбних стосунків додалися ще й побутові проблеми, для Маріанни почалося ходіння по муках. І коли вона опинилася майже у безвихідній ситуації, раптом з’являється Оскар і подає їй руку порятунку. Проте читач розуміє, що Маріанна, погодившись на його пропозицію розпочати спільне життя, обирає “жахливу, болісну смерть...(найповільнішу смерть у шлюбі”.

На перший погляд, здається, що дія п’єси “Оповідки Віденського лісу” відбувається у світлому і бадьорому світі. Тут завжди є привид для святкування, мало не безперестанку звучить музика “У повітрі висять звуки і співи” – десь лунає вальс Йоганна Штрауса “Казки Віденського лісу”. Та через постійне повторення рефренів з “чарівного блакитного Дунаю” враження затишку й незатьмареної бадьорості свідомо занижується.

Музичний супровід відіграє у п’єсі особливу роль: він виконує функцію кітчу і служить Горвату для розкриття лубочности, несправжности почуттів персонажів. Вони не усвідомлюють своєї

оманливости, нещиростт, оскільки заполонені ілюзіями і гадають, що зможуть піднятися над собою, показати себе кращими, аніж вони є насправді. Проте вдаються вони до такої позірности, вживають “просвітницький жаргон” тільки з тією метою, щоб якось виділитися з навколишньої дійсності, забути про неї. Брутально егоїстичні й холодні у своїх стосунках, вони прикривають справжні почуття за фасадом сентиментальности, банальних пустопорожніх балачок.

Художньою метою Горвату слугувало викриття ілюзій, демаскування свідомости міщанина. При цьому головний акцент він переміщує на мовний аспект, віддаючи йому перевагу перед драматургією. Розбіжність між тим, чого прагнуть персонажі для задоволення своїх інстинктів і тим, як вони виражають свої думки, почуття, Горват демонструє через нюансування їх мовлення. Показовим є, наприклад, пафос, до якого вдаються персонажі, зокрема Маріанна, коли відмовляючись від Оскара, патетично заявляє: ”тепер рабиня розриває свої пута”. Патетично звучать і її розпливчасті міркування про своє кохання до Альфреда:“ дозволь мені зробити з тебе людину – ти ж робиш мене такою великою й окриленою”. Вона не усвідомлює серйозності моменту, і її слова звучать дисонансом до тривіальної ситуації. Особливо це помітно у таких сценах, коли персонажі, відчуваючи себе зневаженими, вживають високопарні фрази..

Оскар, груба й недалека, мало не примітивна людина, теж хоче показати свою освіченість: розмірковуючи про жінок, він порівнює їх з “Сфінксом”, іронічне враження викликає також його цитування Біблії. Проте він знає як скористатися становищем, в якому опинилася Маріанна, щоб змусити її погодитися на одруження; в основі його пропозиції – не пробачення, а егоїстичне задоволення від того, що все сталося так, як він і передбачав.

А батько Маріанни? Він вважає дочку своєю власністю, його посилання на моральні й християнські заповіді не зовсім доречні, він ще дуже залежний від дрібнобуржуазних уявленнях про мораль, щоб перебороти себе і якось реально допомогти дочці. Ніякий він не Цацуберкеніг (чарівник), у ньому є щось радше від демонічного міщанина.

Персонажі “Оповідок” трішки нагадують сновид. Вони блукають по дійсності і не можуть створити собі про неї правове уявлення; їхня свідомість – це свідомість мішанина з набором ілюзій, банальностей, штампів “освіченого” красномовства.. Вони розуміють, що “все у світі похитнулося”, проте збагнути сутність того, що ж відбувається насправді, не здатні.

Вони перебувають у таких комунікативних зв'язках, коли самі не можуть досягти співзвучности між почуттями і вчинками. Така неспроможність не рідко призводить їх до тієї межі, коли мова вже безсила, (Горват натякає на це явище ремарками на кшталт "тиша"). Мова персонажів хоч і забарвлена діалектно, проте не є діалектом. За формою і змістовим наповненням, це своєрідний жаргон, що складається з цитат, банальних висловів, фраз (Горват означив його просвітницьким жаргоном). Мовне зображення є реалістичним, проте тут нічого спільного з побутописанням в дусі народницьких ідей.

У цьому плані слід говорити про Горвата як про новатора, оновлювача народної п'єси. Драматург немовби вивертає навиворіт усі традиційні канони віденського народного театру XIXст. Традиційне весілля в кінці п'єси – це відкрите глузування над солодкавим замилуванням; за ним – прірва відчаю й самотности людей, які " випали з життя" не з власної волі.

Після "Оповідок Віденського лісу" у творчості Горвата спостерігається певне зміщення акцентів, тепер на перший план виходять особисті драми, індивідуальні долі, що проявляється і в самій структурі його п'єс.

Особливе місце у цьому плані займає п'єса "Казимир і Кароліна"(1931), яка, за визначенням автора, " не сатира, а балада про безробітного шофера Казимира і його амбітну наречену, балада, сповнена тихого смутку, який пом'якшений гумором, отже повсякденним осягненням істини, що "всі ми смертні"!

Події у п'єсі відбуваються на тлі яскравого традиційного жовтневого ярмарку в Мюнхені, на якому Казимир і його подруга втратили одне одного у натовпі, щоб потім, примирившись з утратою, проміняти кохання на матеріальний статок. Кароліна йде до дрібного чиновника Шюрцінгера, хоча й не кохає його. Вона робить це необдумано, оскільки гадає, що йде від Казимира не тільки тому, що він вважає причиною її поганого настрою своє безробіття і підозрює її, що вона зрадила їхнє кохання. Це "ображає" Кароліну, і тому вона йде від нього, хоча насправді вона все таки зраджує йому, перекладаючи провину за це на Казимира. У цьому зв'язку слід говорити про новаторство Горвата, який одним з перших взявся показати відчуження власної свідомості.

Святкові ярмаркові веселощі сприймаються як зловісний контраст до відчужености й самотности героїв. Довкола Кароліни й Казимира всі п'ють, веселяться, з гучномовців линуть романси, у парку грає оркестр, повсюдно лунає сміх, а вони думають тільки про одне, як жити далі. Вони просто голодні, і тому весь святковий

шарварок здається їм шахрайством, оманою. Тиняючись поміж людьми, які постійно жують, сміються Казимир і Кароліна відчувають свою непричетність до життя, вони спустошені, порожні, мов якісь механічні фігурки у жахливій каруселі життя, яка заносить їх то сюди, то туди, і зрештою викидає "із зламаними крильми", як зазначає Кароліни.

Тепер вже й кохання не в змозі подолати згубну механічність сірого буденного життя, коли душа обтяжена принизливою турботою про фізіологічне існування. Закон виживання регламентує навіть таке високе почуття, як кохання. І все ж, незважаючи на песимізм, вустами Ерни, яка заміняє Казиміру Кароліну, письменник проголошує: "Люди зовсім не такі злі, просто їм дуже погано. Адже це цілковита брехня, що люди – злі".

Особливо плідними для Горвата виявилися два останні роки його життя. У 1937 році він завершив роботу над чотирма п'єсами –"Дон Жуан повертається з війни", "Фігаро розлучається", "Село без чоловіків" та "Помпеї". А в 1938 році в Амстердамі побачили світ його романи "Молодь без бога" та "Дитя нашого часу".

Розробляючи вже відомі сюжети, Горват наповнює їх глибоко індивідуальним змістом, часом він вибирає лише окремі сюжетні лінії. У передмові до п'єси про Дон Жуана драматург, зокрема, зазначає:" Дон Жуан вічно шукає довершености, тобто того, що у світі навряд чи знайдеш. Жінки ж хочуть довести йому, а водночас і самим собі, що все з того, що він шукає, на землі все таки є. Нещастя жінок у їх заземленому світогляді; ледь відчувши, що йому потрібне щось таке, чого немає в житті (отже, він тужить, ймовірно, за смертю), вони злякано відсахуються від нього. Трагедія Дон Жуана в тому, що "він постійно забуває або навіть висміює цю свою журбу, хоча не без певного жалю, і тому сам стає жертвою власного цинізму".

Колишній ловелас Дон Жуан повертається з війни немовби перероджений. Він запевняє всіх і себе, що зберігав би й надалі вірність своїй нареченій, яку колись покинув, якби вона не померла у війну. Тому в кожній своїй новій коханій він шукає риси тієї, якої вже немає. Таких симпатій набереться десь тридцять п'ять, але грати їхні ролі мають лише п'ять актрис. Така обставина зумовлена, на думку Горвата, старою істиною: "І житті не знайти тридцять п'ять різних жінок, їх набагато менше".

Жодна з них не може зігріти змерзлу на війні душу Дон Жуана. Він сам фізично помирає через холод – замерзає на могилі нареченої. Події у п'єсі відбуваються через кілька років після першої світової війни, коли почалася інфляція. Хоча зрозуміло, що

це, можливо, вже й не таке віддалене минуле, “оскільки ми й нині живемо за інфляції і годі передбачити, коли вона закінчиться”. Однак те, що події п’єси відбуваються в атмосфері 20-хрр., засвідчують такі характерні явища, як жорстка купівля-продаж (Дан Жуан сам перепродує картини), проникнення в інтелектуальний оббіг східної екзотики, послаблення фаустівської сили, як “Присмерку Європи” (за визначенням Освальда Шпенглера), поширення астрології, яснобачення, графології, спіритуалізму, оккультизму, тобто всього того “сумнівного”, що було породжене розгубленістю буржуазії напередодні війни і соціальною деградацією середніх верств. Ці явища й сформували “жаргон освічених”, за визначенням А.Фрітца, і велика заслуга Горвата у вмінні їх точно фіксувати й означувати.

Проте суспільні події правлять у цій п’єсі тільки як тло. Головне тут – особиста провина Дон Жуана: спочатку перед нареченою, яку він покинув, а потім перед іншими жінками, яких він спокушує буцімто “як пам’ять про неї”. Тому винним у своїй трагедії є передовсім сам Дон Жуан, а не суспільство.

Тут ми бачимо вже іншого Горвата, який розчарувався у перспективах суспільної перебудови, який більше схиляється до проповіді морального вдосконалення. Водночас п’єса “Дон Жуан повертається з війни” засвідчила зрослу художню майстерність драматурга, особливо його вміння будувати лаконічні діалоги, підпорядковувати їх розкриттю долі героя.

Ще більшої пластичности, гнучкости набуває мова діалогів у п’єсі “Фігаро розлучається”, яка, на думку відомого австрійського драматурга Чокора, є чи не найбільш довершеною у художній спадщині Горвата. Ця п’єса приваблює мовною грою відтінків, дотепністю, влучністю і є наслідком старанної роботи Горвата над двома редакціями п’єси впродовж 1933-1936рр.

У драматургічній спадщині Горвата ця п’єса, мабуть, найбільш оптимістичний твір. У сюжетному плані вона немовби продовжує відому трилогію французького драматурга Бомарше. Проте Горват вдається тут до іншого прийому: він запрошує глядача пограти в припущення, спробувати поглянути на те, що ж могло статися з героями Бомарше. Це, так би мовити, перша часова площина п”єси. Друга – задана тією обставиною, що граф Альмавіва й Фігаро, разом зі своїми дружинами, стають емігрантами й опиняються у країні, яка за всіма ознаками нагадує Швейцарію 30-х рр. ХХст.. Тобто, у п’єсі з’являються реалії еміграційного життя і підіймаються проблеми антифашистського екзилю.

Тут йдеться конкретно про втечу чотирьох персонажів від революції. Граф тікає від революції тому, що вона позбавила його маєтності і тепер загрожує його існуванню. Сюзанна покидає країну тому, що вона прив'язана до графині (як її камеристка), Фігаро емігрує тому, що не може жити без Сюзанни.

На кордоні їх заарештовують прикордонники сусідньої країни, але невдовзі відпускають, зваживши на знатне походження втікачів і на те, що граф перебував колись на дипломатичній службі. Графові нині важко змиритися з статусом емігранта, до того ж, залишившись без матеріального забезпечення, він не відмовляється від звичного способу життя, право на яке, як він заявляє, "належить йому вже від народження." Емігранти стикаються з атмосферою неприязні і навіть обструкції, що засвідчували й розповіді втікачів з фашистської Німеччини, коли ті опинялися у Швейцарії.

Отож, коли граф Альмавіва збирається виступити у пресі з викриттям торговельних угод і контактів з "варварами", його бойкотують навіть колишні друзі, оскільки "ніхто не хоче заводитися з варварами – частково через симпатію до них, а частково через страх". Щодо можливостей відкритої політичної боротьби з тим режимом, який змусив його покинути країну, граф має такі ж ілюзії, як і стосовно діяльності еміграції взагалі.

А тим часом місцеві ділки, користуючись складним матеріальним становищем емігрантів, за безцінь скуповують у них родинні коштовності. Згодом фінансова скрута змушує графа вдатися до шахрайства (він виступає як агент з продажу нерухомости), що призводить до соціального падіння, і як наслідок, він опиняється у в'язниці.

Фігаро ж десь в душі симпатизує революції, адже він добре знає, що граф, як і його пращури, збагачувалися нечесно, "тільки це не так впадало у вічі, бо ми за багато століть звикли до цього". Однак за нової ситуації йому швидко набридає тинятися разом з графом фешенебельними готелями, цими "божевільнями для верхніх десяти тисяч", мешканці яких вперто не помічають того, що "старий світ завалився". На противагу графові, який не може тверезо оцінити своє теперішнє соціальне становище, Фігаро постійно дбає про майбутнє. З цією метою він придбав перукарню і має намір вибитися в люди, чесно працюючи як цирульник; він тішить себе ілюзією, що, зібравши певний капітал, зможе завоювати певне суспільне становище у нових умовах на чужині. Йому і вдається вибороти певну самостійність, проте його економічні успіхи грунтуються не так на майстерності перукаря, як на спритності, кмітливості, вмінні приваблювати клієнтів улесливими розмовами.

Фігаро згодом відмовляється від своїх революційних ідеалів і пристосовується до філістерського життя мешканців містечка. В очах Сюзанни це означає, що він став звичайнісіньким лицемірним обивателем. У той час, як у ній кричить материнський інстинкт, і вона хоче мати від нього дитину, оскільки прагне справжнього родинного щастя. Фігаро весь час ухиляється, мотивуючи свою незгоду тим, що зараз не на часі заводити дітей, оскільки неможливо гарантувати майбутнє дитини за нестабільних умов життя.

Сюзанна не терпить самовдоволених, обмежених міщан, їх "буржуазне" життя здається їй нецікавим, нудним; врешті-решт вона не витримує і зраджує Фігаро з молодим лісником. Вона не криється в цьому і сама зізнається Фігаро. Після розлучення їй залишається єдина можливість – повернутися до Альмавівів. Але граф вже не спроможний утримувати камеристку, хоча, все ж допомагає Сюзанні влаштуватися подавальницею на тимчасову роботу в одній з емігрантських кав'ярень.

Фігаро після розлучення з Сюзанною продає салон-перукарню і повертається на батьківщину; але тепер він дивиться на світ вже іншими очима. Вдома він швидко пристосовується до нових умов, знаходить порозуміння з новою владою, тому що "часи, коли голова нічого не вартувала, вже минулися. Тепер ясна голівонька знову козир". За іронією долі Фігаро стає управителем у маєтку графа Альмавіви, у якому тепер розташований дитбудинок для сиріт (сам Фігаро теж знайда). Сюзанна ж після закінчення терміну дозволу на працю, опиняється у матеріальній скруті. Тим часом помирає графиня..

Довідавшись про митарства Сюзанни, Фігаро пропонує їй повернутися додому; він навіть виділяє графові одну кімнату в його колишньому палаці. На запитання здивованого Альмавіви: "Що, хіба революція вже скінчилася?" – Фігаро відповідає: "Навпаки...Революція перемогла тільки тепер, коли їй не потрібно зачиняти у підвалі людей, які не винні у тому, що вони виявилися її ворогами".

Фігаро й Сюзанна помирилися і вони знову разом. Графа реабілітують і не лише тому, що революція закінчилася, просто вона стала більш гуманною. У такому дещо наївному "геппі енді" знайшли вираження ліберальні мрії Горвата про "людяну", "безкровну революцію", а також надії на швидке повернення до Німеччини, яка мусила "отямитися".

Історичні костюми епохи французької революції виявилися не дуже придатними для декорації тогочасної дійсности. Просто у зіставленні таких віддалених епох і фактично протилежних сил історії, як буржуазна революція у Франції і фашистський переворот, що відбувся в Німеччині через півстоліття, знайшла вираження типова "австрійська" схильність до аналогій, часом не глибоких, а зовнішніх, формальних.

Примирливий жест, яким Фігаро, збагачений своїм життєвим досвідом, пройшовши шлях внутрішнього переродження, реабілітує свого колишнього пана, котрого спочатку вважав ворогом, здається не є тільки дією, що одним помахом дає можливість розквитатися з революцією. Цей жест справляє радше оперетковий ефект, оскільки він начебто вирішує увесь комплекс проблем, піднятих революцією.

Сам Горват не схильний трактувати заключну сцену так іронічно, він прагнув, імовірно, показати через неї не так рівень революційної свідомости, як наголосити на необхідності утвердження людяності, якій він віддає перевагу перед революційними діями. Слова Фігаро про те, що він святкує перемогу революції як перемогу людяності, свідчать, що Горват, який в кінці своєї творчості у ставленні до будь-якої ідеології займав дедалі скептичніше позицію, тут виступає як захисник гуманізму, очищеного від ідеологічних постулатів.

Певна хаотичність зображуваних подій створює враження, що в "революційній комедії йдеться про позаісторичну й позаполітичну наївність" (Д.Гільденбрандт). Хоча автор і не розглядає свою комедію як ремінісценцію щодо проголошених Французькою революцією ідеалів, у ній все ж досить відчутні політичні й соціально критичні мотиви, що не відкидає взаємозв'язку з вимогами революції 1789 року щодо свободи особи.

Одначе, період написання п'єси, дата першої постановки, а також окремі місця в тексті вказують на те, що твір усе ж спроектований на тогочасну дійсність (1936/1937рр.) Навіть якщо Горват розкриває не так проблематику революції, як ставлення до людяності, яку, на його думку, необхідно стверджувати після кожного насильницького перевороту, такий підхід надає його твору особливої ваги художнього документу, що фіксує стан суспільної свідомости, особливо у огляду на оцінку націонал-соціалістами суспільного піднесення 30-і роки як "національної революції".

Акцентуючи увагу на долі окремої людини, драматург показує, що для особистості існує явна небезпека заплутатися в ідеологічних суперечностях, розбіжностях, і, напевне, в цьому слід вбачати справжнє спрямування твору, його головну ідею. У зіткненні політичних соціальних вимог з одного боку, і в захисті, збереженні етичних та релігійних цінностей – з іншого, Горват захищає те, що вважає найбільш людяним і морально виваженим.

Якщо структура п'єси внаслідок частої зміни позиції персонажів і місця дії дещо й ускладнює її сприймання та розуміння, чітко виписані сцени, майстерні діалоги персонажів, які вдало відтворюють атмосферу емігрантського життя, передають дух часу, диференціюють характери персонажів, розкривають внутрішні мотиви їхньої поведінки, спосіб мислення, роблять цю революційну комедію привабливим твором для сценічного втілення.

Після прем'ри "Оповідок" у 1931 році, коли праві радикали осудили п'єсу як "знущання над старою Австро-Угорщиною", коли до влади прийшли нацисти, всі заплановані вистави були скасовані. Така ж доля очікувала й першу постановку "Оповідок", яка відбулася у Відні в 1948 році і була сприйнята як "кпини над Віднем". Наступної прем'єри довелося чекати цілих двадцять років. Така повільна й обережна рецепція творчого спадку Горвата після Другої світової війни пояснюється насамперед тією обставиною, що йдеться про майже забутого і не "розкрученого" у свій час письменника.

Проте вже наприкінці 60-х рр. XXст. Горват перебував на "шляху до класиків" (Ф.Торберг), саме тоді й почався процес, який можна назвати "ренесансом Горвата". Ім'я письменника стало відоме широкому загалу не лише завдяки виданням його творів і сценічним постановкам, але й через увагу кінематографа: з'явилася серія фільмів, створених за мотивами його творів.

Художня спадщина Горвата виявилася привабливою і плідною традицією для нового покоління австрійських драматургів, зокрема, для Петера Гандке, Петера Туріні та Франца Ксавера Кретца, які вже й самі є нині знаковими постатями австрійського письменства. Вони впевнено підхопили його естафету оновлення і збагачення австрійського театру. Є щось глибоко символічне у цьому органічному взаємозв'язку національних традицій і новаторських пошуків.

Нарешті й наш читач, хоча й з великим запізненням, отримує змогу ознайомитися бодай з деякими драматургічними творами цього самобутнього майстра, який мов птах Фенікс відродився до сценічного життя. Сподіваюся, що невдовзі це славне ім'я з'явиться й на афішах українських театрів.

З ДОСВІДУ КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОГО ТА СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ГРОМАДИ В АВСТРІЇ (90-і РОКИ XX ст.)

Нація сильна тоді, коли вона об'єднана довкола національної ідеї як глибинного підґрунття своєї самоідентифікації, коли вона усвідомлює своє місце у світі. Так склалося, що впродовж історичного розвитку етнічні українці виявилися розкиданими по всьому світі і нині живуть більш ніж у шістдесяти п'яти країнах, У США, Канаді, Австралії, Польщі українці складають численну національну громаду і мають свої культурно-просвітницькі, юридичні, комерційні, фінансові організації, які охоплюють весь спектр громадсько-політичного й економічного життя.

Коли в Україні виникали несприятливі умови для національного поступу, коли затискувалася наша мова, зазнавали переслідувань борці за національну свободу і незалежність, ми завжди з надією дивилися на діаспору, втішаючи себе думкою, що там, у „вільному світі", з українцями все гаразд і, що там загрози асиміляції не існує Однак час іде і невблаганні процеси асиміляції роблять своє: нині вже навіть там, де діаспора є традиційно сильною, спостерігаються кризові тривожні явища. Про це свідчить, зокрема, стаття проф. Ярослава Розумного з Канади [191].

Поза сумнівом, українська діаспора -важливий чинник міжнародних відносин України, поширення та популяризації української культури у світі, органічна частка культурного надбання української нації. Через діаспору інші народи отримують знання про нашу культуру, історію, ментальність. Тут напрацьований багатий досвід організації українських шкіл, культурних і громадських товариств, духовних братств тощо.

Якщо говорити про причини згасання духовного життя у діаспорі, то тут насамперед слід виділити невблаганний процес асиміляції, певне збайдужіння до громадського життя, особливо серед молоді, міжконфесійні та політичні чвари, невдоволення повільними темпами економічних і політичних реформ в Україні, негативну інформацію про корупцію в нашій країні та про діяльність мафії всередині країни й за її межами.

Молодь уже не так міцно тримається своїх етнічних коренів, а якщо мати на увазі нових емігрантів з України, то вони, опинившись на Заході, дуже швидко забувають, хто вони і звідки, і намагаються якнайшвидше звідати благ західної цивілізації.

Звичайно, в різних країнах, де проживають етнічні українці, існують свої традиції, свої закони, вони перебувають на різному рівні економічного та соціального розвитку. Тому становище діаспори потребує диференційованого підходу й аналізу.

Я зупинюся на тій ситуації, яка склалася в українській громаді Австрії. Ця країна мені відома, я мав честь кілька років працювати гостьовим професором в Інституті славістики Віденського університету, спілкуватися з українською громадою, брати участь у її житті. Досвід роботи українських організацій у цій країні значною мірою повчальний, він засвідчує просту істину: багато що залежить від нас самих, від нашої організованості, від нашого бажання залишатися українцями.

Українська діаспора в Австрії – тема широка, якщо зважити на той факт, що частина західноукраїнських земель Галичини та Буковини ще з 1772 року входила до складу австро-угорської імперії. Уже тоді були закладені міцні основи „українськості” у цій державі. Нині діаспора живиться тим славним минулим, з нього вона черпає наснагу і примножує його досвід в інших умовах, враховуючи і такий важливий фактор, як існування на політичній карті світу суверенної України.

Після закінчення воєнних дій у 1945 році й отримання Австрією статусу нейтральної держави, після переселення за океан та в Австралію значної кількості українців, діаспора налічує нині близько 10 тисяч чоловік.

Коли у 60-і роки проводився перепис населення, українці, залякані діями радянських спецслужб, не скористалися шансом отримати статус національної меншини і нині змушені докладати величезних зусиль, щоб привернути до себе увагу влади.

В Австрії перебуває чимала кількість наших співвітчизників, які не мають австрійського громадянства, а дехто навіть права на проживання у цій країні. Слід віддати належне австрійським українцям, які з порозумінням ставляться до проблем, що їх переживає Україна, і залучають наших співвітчизників до культурно-просвітницького життя, не дають їм опинитися в ізоляції.

Як і хто це робить? Які тут існують проблеми? Як висвітлюються ці проблеми у ЗМІ?

Так склалося, що найсуттєвішим чинником самоідентифікації українців в Австрії залишається греко-католицька церква св.Вмч.Варвари у Відні. 15 жовтня 1775 року цісарівна Марія Терезія підписала декрет про створення „Барбареума" – семінарії для греко-католицького духовенства на базі колишньої єзуїтської каплиці. На прохання Криживецького владики Василя Божичковича австрійський цісар Йозеф XI відвідав церкву 15 квітня 1784р. і через 5 днів підписав декрет про передачу церкви св. Варвари „греко-уніатським віруючим". Цей дар виявився пророчим не лише для церкви, а й для всієї української громади Австрії Церква св. Вмч. Варвари пишається рядом парохів, які були не тільки душпастирами, а й глибоко переконаними українськими патріотами, науковцями, що здобули повагу в австрійському суспільстві та прислужилися як своїй церкві, так і своєму народові: Отці Іван Ольшевський, д-р Іван Снігурський, Іван Фогораші – автор першої руської граматики та молитовників для українських жовнірів, Микола Надь – автор кількох поетичних збірок, Петро Паславський, д-р Спиридон Литвинович, д-р Юліан Пелеш – відомий історик та вихователь кронпринца Рудольфа, згодом єпископ Перемиський таін.

Цю славну традицію продовжував генеральний вікарій, митрат, д-р Олександр Остгайм-Дзерович, тридцятиліття діяльності якого широко відзначалося 1999 року. Посол України в Австрії Микола Макаревич назвав його „великим сином українського народу", а керуючий президент Товариства „Австрія-Україна" Борис Ямінський – „духовним провідником австрійських українців" [192, 12] Високоосвічена, шляхетна людина, блискучий оратор, талановитий організатор, генеральний вікарій користувався високим авторитетом і гідно представляв українство на всіх рівнях. При його підтримці було встановлено та освячено пам'ятні меморіальні дошки видатним українським вченим, громадським і культурним діячам Іванові Франкові, Михайлу Грушевському, Пантелеймонові Кулішу та Іванові Пулюю, Лесі Українці, Лесю Курбасу. А якщо говорити про пам'ятник Іванові Франкові, зведений 1999 року біля церкви св.Вмч.Варвари, то тут його роль як голови оргкомітету важко переоцінити.

Хоча богослужіння у церкві відбувається старослов'нською та німецькою мовами, проповіді й читання Євангелій лунають

українською мовою. Нині церква має характер загальноукраїнської, згуртовуючи довкола себе як греко-католиків, так і православних. Така толерантність є зразковим прикладом для об'єднання церков в ім'я загальноукраїнських інтересів, в ім'я збереження національної ідентичності.

У церкві св.Вмч.Варвари зберігаються реліквії, насамперед меморіальні дошки, які нагадують про різні пам'ятні дати і події з історії України. Найстаріша меморіальна дошка, встановлена 1936 року з нагоди 40-річчя товариства „Родина", друга – в 1962 році до100-річчя Духовного братства. До 100-літнього ювілею від дня заснування академічного товариства „Січ" (1968р.) було встановлено пам'ятну дошку, декоровану емаллю, роботи відомої художниці Марії Дольницької. Тут є меморіальна дошка, присвячена українцям, які полягли на фрон-ї тах Першої світової війни, інша плита нагадує про жертви змагань за державність України, ще одну плиту встановлено на честь Українського Вільного університету, який був заснований у Відні 1921 року. Найновіша меморіальна дошка, встановлена на честь ерцгерцога Вільгельма Габсбурга (Василя Вишиваного).

Відвідування богослужіння – це традиція і святий обов'язок, що глибоко закорінені у нашій ментальності, в обрядах, звичаях. Це очищення душі, духовний відпочинок, який поєднується з товариським спілкування після служби у кав'ярні „Ла пост", де за обіднім столом завжди можна познайомитися з новими гостями з України.

Після розпаду Варшавського Договору до Відня приїхало чимало молодих українців з Польщі, Югославії, України, Румунії. Церковна громада полегшує їм процес адаптації, вживання в нове середовище. Поступово відновлює свою діяльність допомогова організація „Кодус" для студентів та емігрантів, церковна громада співпрацює з благодійницькою організацією „Карітас" (спеціальна допомога Україні).

Діяльність церковної громади тісно пов'язана з Українським Духовним братством, яке має багатий план проведення різних акцій духовного спрямування. Тут виступають відомі вчені, культурні діячі, які висвітлюють різні аспекти культурно-історичного життя українства. Особливою увагою користуються лекції на теми витоків української нації, самоідентичності, сучасного стану мовного і культурного розвитку в Україні. Духовне братство проводить виїзди на прощу в різні регіони країни. Там у храмах відбуваються відправи українською мовою. що привертають увагу до українського слова, до нашої обрядовості, до нашого співу.

Окрема сторінка діяльності церковної громади – це відомий не лише в Австрії, церковний хор, яким майже 60 років керував видатний український композитор і диригент проф. Андрій Гнатишин (1906-1995рр.) Хор має записи на австрійському радіо святочних українських пісень, богослужіння, музичних творів проф. А. Гнатишина. Великим успіхом користувався у свій час чоловічий квартет „Ясени”, до складу якого входили семінаристи духовної академії у Римі, нині відомі громадські діячі Борис Ямінський, Гайнріх Штайнгаген, Ігор Тарко, Грегор Савка. Стрілецькі пісні у виконанні відомого оперного співака Михайла Мінського у супроводі цього квартету та оркестру Австрійського радіо звучали й на українському радіо. Пісні, їх зародження, тексти, долі виконавців коментував незабутній проф.Федір Погребенник.

Нині хор має свої проблеми, пов’язані із зміною поколінь, однак цей творчий колектив – приклад, як об’єднуються довкола хорового співу люди різних професій. різних уподобань, як вони дорожать довголітньою дружбою і як бережуть пісенну спадщину [193].

Однак часи міняються, змінюються й смаки. Сьогоднішнє молоде покоління віддає перевагу інструментальній музиці, сучасним мелодіям і ритмам. З ініціативи етнічного українця, вихідця з Польщі дп. інж. Петра Артемчука створено вокально-інструментальний ансамбль, який став заспівувачем в організації благодійницьких імпрез. Він відроджує традиції проведення святочних балів із залученням широкої громадськості.

У зв’язку з популярністю таких заходів визріває ідея створення українського клубу для проведення культурно-просвітницьких акцій. Важливим у цьому плані могла б стати пропаганда української кухні, за прикладом інших національних меншин в Австрії (поляків, росіян, чехів, словаків), які щосуботи влаштовують забави для своєї громади.

Дається взнаки відсутність в українській громаді ділових людей, підприємців, котрі захотіли б поставити цю справу на належний рівень. Адже є у Відні кав’ярня „Кульчицькі”, названа так на пошану нашого земляка, українського козака Юрія Кульчицько-го, який уславився своїм геройством під час облоги турками австрійської столиці 1683 року. Створення такого закладу могло б підвищити інтерес до українських товарів, попит на них, а самих товарів немає.

Другим важливим чинником громадсько-культурного життя українців в Австрії є Товариство „Австрія-Україна”, яке тісно співпрацює зі Спілкою українських філателістів Австрії; члени цих товариств організовують різнопланові виставки й концерти, проводять громадсько-політичні акції з Посольством України, як уже згадувані відкриття меморіальних дощок видатним діячам-українцям, які проживали в Австрії, пам’ятника Іванові Франкові, вечір з нагоди 80-річчя проголошення ЗУНР, 135-річчя студентського академічного товариства „Січ” тощо.

Багату інформацію про історію, культуру, австрійсько-українські мистецькі зв’язки подають двомовні часописи „Австрійсько-український огляд” та „Київ-Відень”.Тут постійно друкуються статті з історії України, багато матеріалів присвячено видатним громадсько-політичним, культурним діячам, які були тісно пов’язані з Австрією (І.Пулюй, М.Горбаневський, М.Грушевський, Р.Сембратович, Ю.Федькович, Іван Франко та ін.). Помітне місце займають і публікації, присвячені українським звичаям, народній творчості.

Вражає розмаїття матеріалів, видрукованих у СУФА. їх можна об’єднати під назвою „Історія, культура, наука і техніка, Українська держава у філателії”, друга велика група – це „Світ у марках різних країн”.

Важко переоцінити діяльність Товариства спільно з СУФА по проведенню філателістичних виставок, зокрема, з нагоди 80-ї річниці першого міжнародного поштового польоту Відень-Краків-Львів-Київ, документальних світлин з Листопадового Чину 1918 року. З нагоди цієї дати австрійська пошта провела погашення спецштемпелем із зображенням портрета президента ЗУНР Євгена Петрушевича (ескіз скульптора Івана Терлецького зі Львова).

Спілка філателістів Австрії відтворила на пам’ятних конвертах та двомовних спецштемпелях австрійської пошти ікони „Різдво Христове” (робота Мойсея Суботича, 1979р.), 1966 р. ще одна ікона на марці відтворена з нагоди 100-річчя генеральної дирекції австрійської пошти. Австрійську поштову мініатюру виконану за мотивами святочної ікони церкви св.Вмч.Варвари, було випущено 1988 року. Українська пошта відтворила на своїй різдвяній марці 1999 року фреску роботи Святослава Гординського, якою церква прикрашена 1980-1984 року.

Важко перерахувати всі виставки художників з України, концерти творчих колективів, які побували в Австрії при сприянні і на запрошення Товариства „Австрія-Україна”. Такі заходи дуже потрібні, вони сприяють виробленню художнього смаку, пропагують українське мистецтво серед австрійського загалу, працюють на добре ім’я України. Добре, що усі важливі культурно-мистецькі акції, які здійснюються при сприянні української амбасади, знаходять відображення у згаданих часописах.

Така ж сторінка відведена хроніці Української Греко-Католицької центральної парафії св.Вмч.Варвари. Ця інформація стисліша, але вона розлогіша і фіксує всі сторони діяльності духовного братства, церкви, інших громадських організацій українців в Австрії.

Поширеною практикою є спільні видання „Австрійсько-українського огляду” та „СУФА”, присвячені окремим значним подіям і акціям. Лише кілька прикладів. Липневий випуск за 1996 рік присвячений темі як Австрія допомагає дітям Чорнобиля. У жовтні 1997 року вийшов спеціальний випуск „Українські біженці у Гмюнді. Життя у таборі 1915-1918рр.” Жовтневий випуск 1999 року присвячений фотовиставці „Львів через об’єктив українського фотомитця” Василя Пилип’юка.

Для української громади важливим є насамперед те, що робиться її власними силами. Чого варта тільки одна згадка імені славної оперної співачки Ірина Маланюк, І яка, за її ж словами, „де б вона не виступала, завади включала у свій репертуар кілька українських номерів”, і це в той час, коли Україна асоціювалася з Росією [194].

Високої похвали заслуговує діяльність композитора, гітариста Лео Вітошинського, який пропагує українське мистецтво, співпрацює з українськими співаками, часто виступає на радіо, з концертами в австрійських храмах.

Третій важливий чинник духовного збагачення українців - вивчення її історії, культури на університетському рівні. 16-жовтня 1997 року у Віденському університеті в урочистій обстановці було відкрито курс україністики. Відкриття курсу стало можливим завдяки активним зусиллям НД Інституту українознавства (проф.П.П.Кононенко), Українського Міжнародного комітету з питань науки та культури НАН України (акад. Я.С.Яцків) та Інституту славістики Віденського університету (проф. Ю Бестерс-Ділгер).

Провідне місце у навчальних планах вузу займають мовознавчі дисципліни. Крім вивчення української мови, план підготовки включає курси з історії літератури, історії культури, народознавства, рецепції української літератури в німецькомовному контексті, перекладу з української на німецьку Інтерес до українознавства виявляють студенти з Австрії, Німеччини, Швейцарії, Боснії, Чехії Вже серед перших студентів виявилися люди, для яких Україна не якась екзотика, а цілий материк захоплюючих, хоча інколи й драматичних, ба навіть трагічних тем. Реферат магістра Адріана Вонарбурга з Швейцарії на тему „Голодомор в Україні 1932-1933рр. за моєї підтримки видрукував часопис „Австрійсько-український огляд" [195]. До здобутків курсу належить проведення тематичного вечора „Яка вона, Україна. Що ми знаємо про неї", ювілейного Шевченківського вечора до 185-річчя від дня народження Кобзаря, міжнародного симпозіуму „Україна в міжнародному контексті. Літературне та мовне посередництво України упродовж століть" (15-16 січня 1999 року).

Знаменною подією науково-культурного життя столиці Австрії став міжнародний симпозіум 14–15 листопада 1997 року, присвячений творчості видатного українського режисера Леся Курбаса, у якому взяли участь мистецтвознавці з Києва, Львова та Відня. Окремі матеріали видруковані в „Австрійсько-українському огляді".

На сьогодні доробок україністів Віденського університету вже досить значний. Слід мати на увазі численні публікації у часописах „Київ-Відень", „Остеррайхіше Гефте", „Вінер славішес альманах", „Вінер славішес ярбух".

Окремо відзначу монографію проф.Стефана Сімонека „Іван Франко і „Молода Муза" (1997), його розвідку „Відень у творчості Івана Франка". Історичну граматику української мови досліджує проф.Міхаель Мозер. Розвиткові української мови у XV-XVIIст. присвячена його стаття у часописі „Австрійсько-український огляд" [196]. Мовна ситуація в Україні, проблема приналежності української мови до мовної родини слов'ян, проблема білінгвізму – коло тем, що їх досліджує проф.Юліане Бестерс-Ділгер.

На окрему увагу заслуговує семінар з проблем української історії, який веде проф. Андреас Каппелер, автор книги „Історія України". На базі цього семінару спільно з Інститутом Центральної та Південно-Східної Європи НАН України було проведено симпозіум, присвячений В'ячеславу Липинському, видатному політичному і громадському діячеві, філософу, послу УНР у Відні 1918-1919 рр.

До кращих здобутків австрійських українознавців слід віднести й „Підручник української мови” Світлани Амір-Бабенко.

При відсутності науково-культурного центру України як державної інституції, на зразок того, що вже практично мають усеслов’янські держави у Відні, за відсутності стабільної стаціонарної кафедри українознавства, годі сподіватися на якісь серйозні результати. Потрібна підтримка з боку української держави.

Слід розробити програми щодо стажування етнічних українських педагогічних кадрів в Україні: від вчителів – до керівних кадрів освітніх, культурних центрів. Пріоритетною тут має бути робота з молоддю, щоб протидіяти процесові асиміляції. Слід налагодити нормальний студентський обмін. Дещо вже робиться, але цього явно недостатньо. Дуже занедбано є ділянка туризму в Україну, особливо молодіжного, спортивного.

Важливим завданням є створення краєзнавчої та довідкової літератури про Україну, Недостатньо використовується популяризація української культури за допомогою музичних дисків, відеофільмів тощо. Просто сором, що за кордоном так скупо представлена довідково-популярна література про Україну. Це ж не просто пропаганда, це й утвердження свого місця у світі, це, окрім усього, ще й матеріальний зиск.

Поліпшенню культурного, туристичного, наукового взаємообміну між громадськими організаціями Австрії та України, неупередженому висвітленню процесів громадсько-культурного життя покликане сприяти Міжнародне товариство ім. П.Чубинського у Відні. Воно було створене тут 1999 року представниками української громади і вже має на своєму рахунку кілька вдало проведених благодійницьких акцій.

Мої загальні міркування торкаються тільки окремих аспектів зазначеної теми і не претендують на всеосяжність.

ВУК КАРАДЖИЧ І ТАРАС ШЕВЧЕНКО.

Літературні і культурні зв'язки між Україною і Сербією мають давню історію. Одна з яскравих її сторінок – діяльність Києво-Могилянської академії. Її внесок у розвиток науки і духовного зближення слов"ян дає право назвати її „всеслов'янською академією". Випускники академії, а здобували тут вищу освіту крім країнців, росіян та білорусів студенти з Сербії, Чорногорії, Болгарії, Валахії, Молдавії, Греції та деяких арабських країн, ставали провідниками передових ідей, активними поборниками розвитку національної освіти, піднесення культури. Добре відома в історії сербської школи діяльність випускників академії М.Козачинського, П.Казумовського, П.Климовського, С.Залуцького. Ці перші вчителі з України, запрошені для вигладання до Белграду, Карловця, Нового Саду, вводили у сербські школи граматику Мелетія Смотрицького, видану спеціально для сербів ще 1735 року. З ними, а також через купців, які щороку приїзджали на ярмарок, до Сербії проникали церковні книги з України. Церковнослов'янська мова займала в один час провідне місце серед південних слов'ян, вона ставала й мовою світської літератури, виконувала в той період функції мови інтерслов'янської, була фактором об'єднання, їхньої солідарності проти гнобителів.

Чималий вплив на формування духовного обличчя культурних діячів, письменників у Сербії мали й твори українських авторів, про що свідчить хоча б такий факт, як перевидання тут Г.Венцловичем полемічного твору Лазаря Барановича „Меч духовний" з відповідною адаптацією до сербської мови, драматургічного твору педагога і письменниа Козачинського про останнього сербського царя Уроша У, написаного за зразком української драматургії того часу. У XVIIIст, коли розгорнулася боротьба сербського народу проти турецького панування, велике значення для відродження культури в Сербії мали книги українських вчених-філологів, письменників М.Смотрицького, С.Полоцького, Ф.Прокоповича.

З середини XVIIIст. внаслідок прискорення соціально-економічного розвитку під впливом просвітницьких ідей західноєвропейських країн розгортається процес національного відродження, обумовлений насущною проблемою створення культури нового типу, яка б відповідала зрослим вимогам часу. Це викликало бурхливе піднесення національної самосвідомості. Процес формування буржуазних націй супроводжувався боротьбою за життєві права національних мов, за самобутність національної літератури, що в свою чергу породжувало інтерес до народного побуту, фольклору переказів минулого.

Подібне явище спостерігалося в багатьох європейських країнах. У слов'ян процес формування національної культури відбувався нерівномірно, в залежності від особливостей соціально-економічного розвитку. Найскоріше він розпочався у промислово розвинутій Чехії і пов'язаний він з діяльністю „будителів" Й.Добровського, Й. Юнгана, П. Шафарика. Модель нової національної культури складалася тут під впливом діяльності вчених-філологів, діячів культури, які відкривали скарби народної творчості, красу народної мови.

В Сербії і на Україні оновлення культури відбувалося в обстановці національного гноблення, що обумовило багато спільних рис. Однак відносна самостійність їх розвитку, відмінність внутрішньої структури породили свої моделі кожної національної культури.

Згадані процеси привели до значного посилення літературних і культурних зв'язків між Україною і Сербією в першій половині XIXст. завдки титанічній діяльності Вука Караджича і Тараса Шевченка – основоположників національних культур народною мовою і творців сучасних сербохорватської та української літературних мов.

Свій історичний подвиг Вук Караджич здійснив як вчений-філолог, історик, етнограф, фольклорист, створивши основи орфографії, граматики слововживання сербохорватської мови, відкривши світові перлини усної народної творчості, „ввівши свій народ в коло „історичних" народів, обгрунтувавши його право на самостійність, показавши його древність і багатство його культури".[197]

Тарас Шевченко став творцем нової української літератури, виразником сподівань і надій свого народу на основі глибокого суспільно-наукового, соціального розуміння ролі літературної мови в житті народу, створивши цю мову своїми геніальними поетичними творами, глибоко пройнятих ритмомелодикою, пісенністю, поетикою народної творчості.

Внаслідок історичних і культурних умов перехід від старої церковно-шкільної літератури церковнослов'янською мовою до нової літератури, яка була покликана давати відповіді на ті питання, які вирішувала тогочасна наука і суспільна практика своїми специфічними засобами пізнання, коли вона виступала б фактором мовної й національної єдності на противагу релігії, відбувався інакше, ніж у тих країнах, які не зазнавали національного гноблення.

В характері й умовах становлення української і сербської літератури нового часу можна побачити багато спільного. Розвиток національних традицій тут був уповільнений. Жива

національна мова в Україні – першоелемент літератури – майже не вживалася в інтелігентних колах. А в Галичині довгий час культивувалося старе схоластичне язичіє – гібрид церковнослов'янської мови з російськими діалектами, західнокраїнськими й польськими елементами. У сербів в 40-70-і роки XVIII ст. функціонували три типи літературної мови: архаїчний вид російської мови, церковнослов'янська і народна сербська мова.

Необхідність єдиної літературної мови на народно – розмовній основі була продиктована національною консолідацією, формуванням світської культури, духовним становленням людини нового часу. Вже Д.Обрадович – перший з сербських мислителів нового часу – висунув прогресивні критерії мовної єдності, як обов'язкового суспільного чинника національної самосвідомості. Отож, цілком зрозуміло, яке велике значення мала не тільки для сербів, але й для інших слов'янських народів, зокрема, для українців реформаторська діяльність Вука Караджича.

Нова література, яка народжувалася в другій половині XVIIIст. за змістом, художньою формою, надто за мовою, була запереченням шкільно-церковної естетики. Однак її розвиток гальмувався живучістю клерикально-догматичних тенденцій. Духівництво в Україні і в Сербії було великою суспільно-ідеологічною силою, воно не хотіло відмовлятися від монопольної опіки над світською літературою. Пізніше, коли на передньому плані постали питання національної самобутності мистецтва як однієї з умов художньості, естетичної переконливості твору, коли більше уваги стало приділятися пошукам нових художніх засобів, помітною стала така особливість їхнього розвитку як передромантичний синкретизм нереалізованих стильових течій, своєрідне співіснування різних напрямів, художніх манер, У творчості багатьох письменників того часу можна спостерігами поєднання найрізноманітніших стильових ознак. Наприклад, бурлескно-травестії, сентименталізму, до певної міри романтизму, навіть реалізму у І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ'яненка, Є.Гребінки в Україні або переплетення елементів книжної літератур, її дидактичних, просвітницьких рис, сентименталізму з ознаками реалізму в Д.Обрадовича, Й.Мушкатировича, Є.Янковича, П.Соларича, М.Відаковича в Сербії.

В літературу вводяться нові жанри: байка, мемуарна автобіографічна проза, історичні пісні, балади і т.п. Відбувається освоєнння різних художніх форм, уже відомих в

інших літературах з метою включення національної літератури в загальноєвропейський літературний процес. На цьому етапі становлення національних літератур багато уваги приділялося „випробуванню” різних жанрів (елегія, балада, байка) та стилів (сентименталізм, романтизм, бурлескна манера), освоєння рідного фольклору, вдосконалення мови, перенесення на національний грунт тих чи інших мотивів та образів світової поезії.[198]

Характерною особливістю в діяльності попередників Караджича та Шевченка було те, що їх твори часто нагадували конгломерат літературного, історичного, філософського, богословського, міфологічного матеріалу, не кажучи вже про широке висвітлення в них просвітницьких ідей, орієнтація на чисто практичні потреби життя, яке вимагало нового мислення. 1763 року Д.Обрадович видає свою знамениту книгу „Життя і пригоди Дмитра Обрадовича, якого названо у монашестві Досифеєм”. Цей твір вже переростає рамки життєпису, автор піднімає в ньому проблему просвітництва народних мас, подає образ героя в духовному розвитку. „Вставні діалоги, риторичні запитання, жанрові сценки надають автобіографії рис драматизованого художнього твору”.[199]

Дидактичними настановами, порадами, роздумами письменника над питаннями філософії, етики, моралі, виховання людини пронизані й такі твори цього зачинателя нової сербської літератури як „Поради здорового глузду” (1784), „Зібрання різних повчальних промов на користь й розваги” (1793). Свої теоретичні розмірковування Обрадович підкріплює фактами життя, виходячи з просвітницького гуманізму, виступаючи проти фанатизму, забобонів, невігластва. Д.Обрадович писав свої твори зрозумілою мовою, зміст їх легко сприймався, започатковуючи таким чином народний напрям у сербській літературі.

Раціоналістичні погляди Д.Обрадовича знайшли відлуння у творах Мушкатировича „Короткі роздуми про свята” (1794), Солярича „Новий громадянський опис землі, перший сербською мовою” (1804), посилюючи тим самим процес наближення літератури до потреб життя.

В українській літературі цього періоду найбільша постать – Григорій Сковорода – виразник думок і настроїв демократичних елементів суспільства. Мислитель-філософ, письменник, гуманіст і просвітитель, Г.Сковорода піднімав важливі проблеми філософського, суспільно-політичного та етичного характеру, обстоюючи права й прагнення простої людини, виділяючи окремо ідею щастя. В Україні література цього періоду була здебільшого анонімна, криптонімічна. Крім Сковороди найповніше виявилася творча індивідуальність у творах Івана Некрашевича.

Перехід до суто художньої літератури в Сербії, коли художнє слово набуває естетичної функції, відбувається в другій половині XVIIIст. Янкович видає 1789 року в Лейпцізі першу оригінальну комедію під назвою „Благородний син”, такою чистою сербською мовою, що „в цьому відношенні його можна цілком справедливо назвати попередником Караджича”[202] Популярними письменниками, які хоч і не писали такою народною мовою, але сприяли формуванню читацького загалу сербської книги, були Лукіан Мушицький, Мілован Відакович, Сима Милутинович. Перший відомий насамперед своїми дидактичними одами „Голос народолюбця” (1819). Відакович видав 1805р. „Історію про прекрасного Йосифа” (віршах), а 1810р. роман „Приспаний юнак”.

Перша українська поема нового часу – „Енеїда” І.Котляревського – вийшла друком на рубежі XVIII століття. Хоча вона й була написана на зразок героїко-комічних травестій класичного твору Вергілія, „однак була пройнята таким національним, плебейсько-народним духом і несла в собі такі елементи соціальної критики, що одразу вирізнилася з-поміж своїх попередниць”. [200] Бурлеск і травестія відіграли значну роль для розвитку літератури, яка існувала в умовах недержавної мови. Бурлеск сприяв проникненню в літературу живої народної мови, створюючи в такий спосіб передумови для виникнення національної літературної мови. Дальшим кроком уперед на шляху до більшої національної самобутності, демократизації стала творчість поетів дошевченкової доби П.Гулака-Артемовського, Л.Боровиковського, Є.Гребінки, прозаїка Г.Квітки-Основ’яненка.

І все ж попри значний просвітницький інтерес до народу і його життя більшість сербських та українських письменників, попередників В.Караджича і Т.Шевченка, були ще далекими від розуміння справжніх прагнень трудового люду. Тоді, коли в сербській літературі панувало змішання мов, коли сербські книги писалися „за правилами баби Сміляни”, коли українська література тільки виборювала своє право бути створеною мовою народу, коли ще не існувало багато виразів для вираження ідей філософського й суспільно-політичного плану, з’являється Вук Караджич зі своєю „Песнярицею”, а потім „Письменницею”, в якій вперше проводить реформу сербської мови. Його історичною заслугою виявилося завершення тієї боротьби, яку почав було Д.Обрадович, тобто за народну мову в літературі і за новий правопис. Виходець з народу, він став „за якимось благородним інстинктом виразником національно- просвітницьких прагнень і виявив великі заслуги народу й літературі” [201], став вождем сербського народу в період його „політичного відродження” [205], „одним з найважливіших діячів у західному слов’янстві”. [202]

Успішному вирішенню таких титанічних завдань сприяли зв'язки Караджича з найвідомішими славістами того часу Копитаром, Шафариком, Я.Гріммом. Серед однодумців були й попередники і сучасники Шевченка – українські вчені-славісти М.Максимович, Й.Бодянський, І.Срезнєвський.

Концепція мови й літератури в Караджича має романтичний характер. Мова, як виразник душі, думок і почувань народу розцінювалася ним як головна ознака самобутності. „Мова – хранитель народу... Поки живе мова.... живе й народ". [203]

Літературно-мовна реформа Караджича перебувала у тісному зв'язку із загальною проблемою народності художньої культури. Знаходячись під впливом ідей Гердера, великий серб вирішував проблему народності культури як її національну самобутність й самостійність, що в „політичних умовах того часу неодмінно набувала ширшого політичного звучання".[204] Найсвятішими є три речі для кожного народу: мова й звичаї, завдяки яким народилася нація, – стверджував Караджич, – і за якими вони відрізняються одна від одної. „Якщо народ втратив ці три святині, він втратив і своє ім'я". [205]

В руслі романтичної естетики йшло розуміння Караджичем прекрасного, захоплення героїчним минулим, фольлором як найціннішим народним досягненням. Саме в народній поезії він знайшов найповніше вираження сербської духовної індивідуальності. Його зібрання народних пісень (6 томів) привернули до себе увагу видатних вчених Європи, стало справжнім відкриттям, яке справило вплив не тільки в сербському середовищі, але й серед інших слов"янських народів. Сербохорватський епос, відкритий Вуком, додав інтересу до народу, який знову виступив на історичну арену. Записані ним пісні перекладали Гете. Міцкевич, Пушкін, Тальві, Востоков.

Видання сербохорватських народних пісень виявило всю безплідність спроб штучного створення мови, характерних для тогочасних письменників, вони сприяли усвідомленню високої естетичної цінності усної народної творчості. Звідси й увага до народної пісні як до зразка художньої літературної мови. Багатовікове існування фольклору, наявність у ньому високохудожніх творів було незаперечним доказом і підставою для прагнення народу мати свою національну культуру. Звернення до життя народу стало важливим чинником зростання національної свідомості, посилення інтересу до скарбів усної народної творчості.

Діяльність Вука Караджича значною мірою визначила характер фольклоризму сербської літератури, яка виросла з народної творчості і завжди перебувала з ним у тісній взаємодії. З проблеми формування окремих письменників вплив фольклору виростає в проблему формування розвитку самої літератури, звернення її до традицій народної поетичної творчості.

Ідеї визвольної боротьби сербського народу, його культурного відродження були зрозумілі і близькі українському народові і благотворно позначилися на розвитку його національної свідомості й культури. Формування романтизму в українській літературі сприяло зміцненню зв'язків з іншими слов'янськими літературами, поширенню ідей слов'янського єднання.

Як відомо, Вук Караджич відвідав під час своєї подорожі до Росії 1819 року й такі міста як Київ, Чернівці, Львів. Його збірки сербських і хорватських народних пісень, лінгвістичні праці були відомі в Україні вже на початку XIXст. Вони послужили прикладом видатному вченому-фольклористу Михайлу Максимовичу для видання епохальної збірки „Малороссийские песни". (1827р.) Марксимович обмінювався з Караджичем науковими працями. Особливою популярністю користувалося видання Караджича серед поетів-романтиків, членів харківського гуртка, заснованного Ізмаїлом Срезневським. 1839 року в друкарні харківського університету вийшла збірка поезій А.Метлинського „Думки і пісні та ще дещо Мавросія Могили", другу частину якої склали переклади „Луна в Словенії". В циклі „Із Сербії" було вміщено переклади трьох пісень із збірки Караджича „Клетве діевочки", „Діевочка і лице", „Три найвече туге". Для романтика Метлинського важливо було підкреслити близькість української і сербської народної пісні, української і сербської поезії взагалі. Здійснюючи свої переклади, він виходив із своєрідного розуміння слов'янської єдності: все слов'янське розглядалося як подібне, близьке українському. В епоху романтизму бачимо навіть спробу введення елементів сербського фольклору у художню творчість (повість П.Куліша „Михайло Чернишенко или Малороссия 50 лет назад").

Збірками народних пісень, працями Караджича користувався при вивченні сербської мови відомий український славіст Йосип Бодянський, коли готував до друку скарби української народної творчості, коли читав лекцій з курсу слов'янського мовознавства. Й.Бодянський листувався з Караджичем [210], можливо, навіть зустрічався з ним у Відні, під час своєї подорожі південно-слов'янськими землями у 30-х роках.

Тісні зв'язки, багаторічна дружба і наукове співробітництво єднали Вука Караджича з видатним славістом І.Срезневським. Великий серб став для Срезнєвського вчителем і наставником у його праці по збиранню і виданню скарбів українського фольклору, в дослідженнях з історії української літератури, мови, етнографії, історії. Срезнєвський не тільки підтримував листовні зв'язки з видатним діячем сербського відродження, перекладав сербські та хорватські пісні із його збірок, він став також одним з перших його біографів, видавши 1846 року у Москві нарис „Вук Стефанович Караджич", перевиданий у книзі „Братская помощь пострадавшим семействам Боснии и Герцеговині" (СПб.1878).

Цілком ймовірно, що саме Й.Бодянський, з яким підтримував дружні зв'язки Т.Шевченко, міг познйомити великого поета з творами В.Караджича. Так само, маючи зв'язки з поетами-романтиками харківського гуртка, Шевченко міг познайомитися в когось із них з нарисом І.Срезнєвського.

Про великий інтерес до сербського фольклору і літератури, про орієнтацію на реформу Вука Караджича свідчить діяльність поетів „Руської Трійці" Я.Головацького, М.Шашкевича, І.Вагілевича. [206] У вступній статті „Народнії сербські пісні до першого збірника „Вінок русинам на обжинки" (Відень, 1846) Я.Головацький наголошував на близькості сербського й українського фольклору. „Сербське нарічіє, подібно малоруському, ні книжно образоване, ні ученими витребеньками перекручуване, ні на чужий лад пристроюване, заховало свою старосвітську стать, свою природну красоту. Для того, думаю, ледве котре із словенських наречій є способніше для перевода сербських пісень, як наше". [207]

Наукові та громадські ідеї Вука Караджича мали велику популярність і надихали на боротьбу з гнобителями прогресивних романтиків в Україні, створювали грунт для розшрення українсько-серсбських літературних взаємозв'язків.

Тема „Вук Караджич і Тарас Шевченко" крім плану значення обох письменників для серсбської й української літератур, а також розкриття суспільно-історичних та ідейно-естетичних передумов зближення двох письменників – представників народів, що перебували в подібних історичних та соціальних ситуаціях, крім типологічних рис у творчості цих письменників, може розглядатися й у вужчому аспекті.

Цілком природно, що в творчості геніального українського поета, який закликав до слов'янської єдності, щоб „усі слов'яни стали добрими братами", який низку своїх творів присвятив діячам слов'янського відродження, виявляв широту мислення у

слов’янському питанні, знаходимо безпосередні звернення до літератур південних слов’ян, зокрема до творчості Вука Караджича. Інтерес Шевченка до великого серба не був ні випадковим, ні спорадичним. Його слід пов’язувати з тим інтересом, що його виявляла прогресивна громадськість Росії того часу до героїчної боротьби сербського народу за своє визволення з турецького ярма, до прагнення південних слов"ян відродити свою національну культуру, пробудити національну самосвідомість народу, а також з уже згадуваною перекладацькою діяльністю поетів-романтиків, вчених славістів. Шевченко високо цінував патріотизм сербського діяча, його погляди на фольклор, народну мову, народні звичаї, проповідуваний ним принцип народності літератури, її національної самобутності.

Використовуючи багатий досвід своїх попередників і сучасників, зокрема, романтичної лірики російських, польських поетів, Шевченко об’єктивно продовжив на вищому етапі слов’янської історії і в інших умовах справу.розпочату великим сербським патріотом.

До появи Шевченка український народ уже мав багатовікову культурну традицію, усну й народну, мав скарби літописців, багатий фольклор з великим епосом козацьких дум та пристрасною ліричною піснею, мав найбільше надбання своєї національної культури – мову, образну, співучу, яскраво поетичну, що немовби створена для поетів.

Шевченко виріс на грунті народної творчості, він буквально дихав повітрям українського пісенного фольлору. Українська народна пісня, яка за словами Гоголя є „для народу всім: поезією й історією, і батьківською могилою” [208] – була колискою його поетичного таланту. Його оригінальній поезії органічно близькій до народної творчості духом, ідейним змістом, формою. Однак „Кобзар” і твори поета пізнішого періоду становлять нову мистецьку якість. „У них з відвагою генія витворилася нова художня картина дійсності, багатобарвний світ мистецтва, в якому з двовижним художнім тактом синтезувалися в єдине ціле безпосередні враження життя й символіка народної пісні, буйна уява народної міфології й надбання світової культури, голос інтуїції й скарби знань, що відкрилися художникові-професіоналові”. [209] Шевченко прийшов в українську поезію, щоб сказати нове слово, стати першим виразником народних інтересів, „влити скарби українських дум у загальний потік людської культури”.[210]

Шевченкові належить виняткова роль у згуртуванні передових сил українського народу, у розвитку й формуванні його національної свідомості. Великий Кобзар не тільки сам торував нові шляхи в літературі, але й прагнув спрямувати на шлях служіння народові, утвердження в літературі принципів реалізму. Його творчість відкриває нову епоху в розвитку українського красного письменства, незрівнянно розширивши його тематичні й філософські обрії.

Наукові й громадські ідеї Вука Караджича служили надихаючою силою, захоплюючим прикладом у боротьбі за реалізацію зазначених принципів, відданого служіння народові. Накреслюючи широку програму подальшого розвитку української літератури у передмові до другого видання „Козаря" (1847), незадовго до свого арешту, Т.Шевченко не випадково посилається на великих діячів слов'янського національного відродженн."Чому В.С.Караджич, Шафарик та інше не постриглись у німці (їм би зручніше було), а остались слов'янами, щирими синами матерей своїх і славу добрую стяжали".[211] Про особливу шану й повагу свідчить хоча б така деталь, що Вук Караджич згаданий першим, з двома ініціалами, хоча про Шафарика Шевченко знав багато й оспівував його у своїх творах.

У цьому важливому літературно-політичному документі, який, на жаль, не встиг поширитися через арешт поета, Шевченко розвиває ряд положень, зокрема про народність літератури і мови (багато в чому близький до положень Караджича) і висуває перед письменниками високі ідейні, морально-етичні вимоги, які й нині не втратили свого значення. Тут він закликає, крім всього іншого, популяризувати літературу слов'ян, зокрема сербську.

Десятирічне заслання завадило глибшому ознайомленню з творчою діяльністю Караджича. Але, повертаючись із заслання, Шевчено відвідав у Москві свого приятеля Й.Бодянського, який знову стимулював його зацікавлення культурою південних слов'ян. Про це свідчить хоча б такий запис у „Журналі" від 18 березня 1858р.:"Вечером был у О.М.Бодянского. Наговорились досыта о славянах вообще и о земляках в особенности".[201 213] Знаючи про тісні зв'язки Бодянсього з сербським вченим, неважко здогадатися про кого з слов'ян йшла тоді мова. Свідченням глибокого інтересу до сербського фольклору, шани до діяльності Караджича став відомий вірш Шевченка „Подражаніє сербському" (1860). Власне кажучи, це переспів, створений на основі сербських пісень „Девойка и конь момачки", „Будљанка, дјевојка и коњ", опублікованих у збірці

В.Караджича. Поет орієнтувався не так на єдине джерело, як на групу споріднених пісень із згаданої збірки, запозичивши лише мотив. Шевченко прагнув поглибити психологічний аспект змісту пісні, надати їй своєрідного українського народно-пісенного колориту. На відміну від сербської народної пісні, у вірші Шевченка розповідь ведеться від імені дівчини. „Подражаніє сербському" створено в фольклорному ключі. В цьому високохудожньому, оригінальному творі своєрідно переломлюється етичний та естетичний ідеаи поета-демократа, його мрія про світ простих, не затьмарених людських стосунків. Являючись оригінальним твором, який водночас узгоджується з духом і змістом південно-слов'янської народної поезії, цей вірш став свідченням глибокого інтересу Шевченка до народної поезії південних слов'ян, втіленням кращих рис його поетичної індивідуальності. [212]

У створенні національної культури Караджтч брав участь як вчений і публіцист. Його діяльність набула широкого резонансу далеко за межами Сербії „велетень нашої мови й правопису, захоплений і пристрасний збирач народної творчості, літературний критик і перший історик оновленої Сербії, ентузіаст волелюбних ідей на терені національної культури, Вук належить не лише одному столітю, аін не лише монумент однієї епохи, а один з титанів слов'янської історії". [213]

Шевченко ж виконував роль фундатора нової української літератури як „перший цілком народний поет... Все коло його дум і співчуттів перебуває в цілковитій відповідності із змістом, ладом народного життя". [214] Його поезія, в центрі зображення якої є людина з народу, людина праці – стала новаторським явищем у світовій літературі „Шевченко – поет народний у тому значенні, в якому ми говоримо про Пушкіна, про Міцкевича, про Беранже, про Петефі. Тут поняття народний зближується з поняттям національний і- великий". [215]

У боротьбі за національну культуру на народній основі Вук і Тарас немовби доповнювали один одного. І в цьому запорука великої шани до подвигу Караджича в Україні і до слова Шевченка у південних слов'ян.

Вплив Караджича на українську культуру не припиняється після смерті вченого. Сербські і хорватські народні пісні, зібрані ним, користуються тут величезною популярністю. Важливим фактом літературного життя в Україні стали переклади й переспіви Яковенка (псевдонім І.Рудченка,) Д.Білиловського, О.Барвінського, Ю.Федьковича, О.Навроцького, П.Грабовського, С.Воробкевича та ін. 1876 року відомий письменник і культурний діяч Михайло Старицький видає у

Києві збірку „Сербські народні думи і пісні” з написом на титулці „Чиста виручка на користь братів слов’ян”. У передові, написаній з великою любов’ю до фольклору південних слов’ян, читаємо: ”між всіма європейськими народностями слов’ян є між останніми серби й малороси – особливо багаті своєю народною поезією. В їх думах і піснях відбилося все бурхливе минуле цих багатостраждальних народів, сповнене трагічної боротьби за волю...Серби зуміли відстояти у своїй пам’яті всю незайману чарівність епічної поезії і мови: в них навіть і по сьогодні б’ється те саме богатирське серце. Вони і тепер живуть минулим епічним життям, закінчуюючи в сучасний момент останній акт кривавої, нерівної боротьби з ворогами-гобителями”. [216]

Широкий інтерес до діяльності Вука Караджича, до фольклору й культури південних слов’ян виявляв також Іван Франко. У „Студіях над українськими народними піснями” (Київ-Львів, 1913) наводяться численні цитати із збірок серсбських і хорватських пісень Караджича. Франко й сам перекладав серсбький народний епос. В одному з листів він писав: „У вільних хвилинах упиваюся сербськими піснями Вука Караджича і перекладаю з них те, що мені особливо подобається. Хотів би я поперекладувати і з часом видати усі легенди сербські, а надто вибірку з пісень гайдуцьких, полишених на боці Старицьким, у деяких дуже інтересні новелістичні теми”. [217]

Реформаторська діяльність Караджича в галузі мови й літератури була близькою Франкові не тільки як дослідникові, вченому, вона служила прикладом у боротьбі проти язичія, за нову літератур на народній мові, яка точилася на той час в Західній Україні.

Сербські народні пісні надихнули Лесю Українку на створення відомої поеми „Вілла-посестра”.

У важких умовах соціального і національного гноблення, ліквідації автономії України, постійних перешкод, що їх чинив царат розвиткові національної культури, чималу роль відіграла популяризація ідей Вука Караджича у Києві західноукраїнським діячем О.Борковським „Про сербського ученого Вука Караджича” (Львів, 1899) та нарис А.Вертельника „Оповідання про Вука Караджича”. (СПб, 1906). Ще раніше 1888р. О.Борковський видрукував розвідку про творчість сербського вченого, в якій зокрема він писав таке: „Сербський народ справедливо величається Вуком Караджичем і ми щиро раді тій славі братнього нам народу. З другого боку, бажати б нам треба, щоби і нам дочекатися чим скоріше руського(українського) Караджича, що зумів би навести лад у нашій письменницькій

путаниці. А коли що нехай нам бодай служить научаючим приміром перебута доля сербської письменності, так дуже подібної до сеї, що ми тепер переживаємо. І той примір нехай нам бодай покаже дорогу, звідки нам починати і куди прямувати”. [218]

Про популярність Караджича в Україні свідчить і той факт, що його книги зберігаються в особистих бібліотеках багатьох ураїнських вчених. До них зверталися у наукових працях Ю.Венелін, М.Драгоманов, О.Потебня, Ф.Колеса, К.Студинський. Захоплювалися його збірками піень В.Гнатюк, М.Коцюбинський.

Про життя і творчість Вука Караджича з’являються дедалі нові дослідження. українські письменники підносять інтерес до постаті великого серба на новий ідейно- художній рівень, даруючи нові переклади безсмертних скарбів сербського і хорватського народів.

Особливі заслуга в цій справі належить поету – академіку М.Рильському та Л Первомайському, автору циклу „Слов’янські балади”, виконаного на основі перших збірок Караджича. До ювілею в українських видавництвах заплановні нові видання збірок видатного сербського діяча, у наукових журналах з’являються нові дослідження, статті – все це ще одне підтвердження невмирущої слави великого сина сербського народу.

Починаючи з 60-х років XIXст. у південних слов’ян зростає інтерес до культури і літератури українського народу. Широкий резонанс викликав насамперед багатоманітний шевченковий „образ світу”, його художня система, визвольні ідеї, приклад активного революційного служіння народу. Творчість великого Кобзаря сприяла визріванню основ реалістичного методу. Швидке її засвоєння пояснюється наявністю спільних рис у самому розвитку двох літератур, у ставленні до народної творчості, до героїчного минулого, близькість фольклору, а також в умовах життя і боротьби за національну культуру.

Проникнута пристрасним протестом проти соціальної несправедливості, національного гніту, любов’ю до рідного народу, поезія Шевченка привернула увагу зачинателя реалізму у хорватській літературі Августа Шеноа, одного з найбільших поетів-романтиків Августа Харамбашича – перших її популяризаторів. Творчість Шевченка була важливим фактором у розвитку хорватської поезії того часу, зокрема у визріванні ідейно-естетичних поглядів Кранькевича.

Заклики „порвати кайдани”, які звучали в поезії Кобзаря, були особливо співзвучні визвольним прагненням сербів, які у 60-70-і роки XIXст піднялися на рішучу боротьбу проти турецького гніту. Його поезія посилювала почуття революційної солідарності. Про це відчить творчість Любана Каравелова, Владимира Янколича, Джури Янковича. Багато зробив для розуміння творчості Шевченка у Сербії як поета вільнолюбного, борця проти експлуатації людини людиною, як виразника надій і сподівань не тільки українського селянства, а й трудящих усіх націй, вчений, письменник, політичний діяч, перший перекладач творів українського поета Стоян Новакович. Як глибоко народного поета сприймали Шевченка сербські поети-реалісти Я.Веселинович, С.Сремац, М.Глишич.

Перша згадка про Шевченка у словенській пресі з"явилася ще 1860 року.[219] А на початку XXст. Йосип Абрам видав два томи вибраних творів Шевченка словенською мовою, яке спричинило високу хвилю шевченкофільства. 1907 року виходить „Кобзар”, а ще через рік „Гайдамаки”, „Холодний яр” у перекладах видатного словенського поета О.Жупанчича. „Із Тарасових пісень, – писав Й.Абрам у предмові до „Кобзаря”, – перед нами постає справжній велетень, поет могутнього духу, залізної волі, високих ідей, поет з дуже вразливим, ніжним благородним серцем і водночас непримиренний, грізний, полум’яний борець за правду і справедливість – чудовий, непохитний великий поет, великий як людина, чудовий як високий ідеал патріота, ідеал слов’янина. Так, Тарас Шевченко є великою гордістю і славою для братів-українців. І не тільки для них, а й для всіх слов’ян взагалі”. [220]

У наукових статтях, дослідженнях висловлюються думки про вплив Шевченка на творчість О.Жупанчича. Т.Дебеляк у розвідці „Жупанчич й українська поезія” зазначає: ”З наших міркувань про взаємини Жупанчича з українською поезією ми можемо зробити висновок, що українська народна пісня і поезія Шевченка допомагали Жупанчичу сформулювати його ставлення до народу, а українська пісня – до життя взагалі”. [221]

Схожість життєвої і творчої долі, подібна роль, яку відігравали в історії й культурі своїх народів, у пробудженні соціальної й національної самосвідомості, у формуванні революційного демократичного світогляду дозволяє говорити про типологічну спільність між поезією Шевченка з одного боку. і творчістю таких поетів як Змай, Яколич, Прешерн, з іншого.

Своєю глибокою народністю, високою майстерністю поезія Шевченка сприяла розвитку революційно-демократичної естетики, реалізму, утвердженню суспільно-перетворюючої ролі мистецтва у літературах південних слов'ян.

Все далі від нас життя і тіорчість геніального Кобзаря, але інтерес до них не спадає. Його поезію перекладають Д.Максимович, П.Симович, С.Сластіков. В рецензії на одне з остнніх видань „Кобзаря" критик Зоран Йованов пише: "Тарас Шевченко належить своєму народові, а тим самим й іншим народам, бо він творить загальнолюдську пісню. Справжня поезія хберігає свою поетичність навіть у перекладах, бо існує мова серця. Геній Шевченка творив саме цією мовою" [221].

Два великі сини сербського й українського народів – Вук Караджич і Тарас Шевченко – палкі поборники ідеї слов'янського єднання продовжують жити в серцях мільйонів, надихаючи сучасників на продовження їх благородної справи, на самовіддане служіння своїй національній культурі, на боротьбу проти будь-якого соціального й національного гноблення.

1987р. Доповідь на міжнародному симпозіумі „Вук Караджич і світова культура" (Белград- Нові Сад- Тиршич).

1987р.

ШТРИХИ ДО АВСТРІЙСЬКОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

Ідуть роки.минають століття а слава Шевченка – національного генія, поета від Бога, не меркне і не в'яне. Творчість цього пророка найхарактернішим чином відзеркалює історичну долю українського народу. З його іменем ми постійно пов'язуємо свої надії.сподівання, у його творах черпаємо силу духу.

"Наш єси.поете, а ми нарід твій
І духом твоїм дихатимемо во віки і віки"
(П.Куліш)

Секрет такої довготривалої популярності полягає насамперед у тому, що Шевченко був не тільки геніальним українським поетом, який поєднав у своїй творчості високий ідейний зміст з досконалою поетичною формою і високою майстерністю, який прославив свій народ, він був послідовним.незламним і непримиреним борцем за правду і справедливість, за свободу для всіх людей і народів, проповідником і виразником універсальних людських ідей свободи, гуманності і демократії, мужнім поборником "нового і справедливого закону", який мав би не лише втілитися у законодавчу справедливість, але й стати чимось незмірно більшим: бути правдою Бога Любови, живою правдою життя, пов'язаною нероздільно з братньою любов'ю – найвищим добром на світі.

Завдяки перекладам на різні мови світу, його творами нині живуть люди у різних країнах, у них вони шукають наснагу й натхнення.

Хоча питання видання творів Шевченка на чужині, в діаспорі активно розробляється істориками літератури і їх бібліографія постійно поповнюється, воно не втрачає своєї актуальності і сьогодні, особливо, коли йдеться про фіксацію незавважених публікацій, а то й окремих книжок.Так склалася історична доля українського народу, що значна частина українських друків у минулому з"являлася не на рідних теренах.

Природно, що найпершими активними пропагандистами творчості Шевченка в Австрії стали українці, які на той час (після приєднання Галичини і Буковини до Австрії у 1772 році) були її громадянами.

Ще до заснування у Відні академічного товариства “Січ” українські студенти, які перебували тут на навчанні, налагодили тісні контакти з різними культурно-просвітницькими організаціями слов’янських народів, які діяли тут вже з шестидесятих років минулого століття. Чехи мали тоді свою “Славію” та “Мораву, словаки – “Татран”, хорвати – “Велебіт”, серби – “Зорю”. Крім того чехи мали свій хор “Спевацкі сполек”, керівником якого був відомий співак і композитор Ферхгот-Товачовський. Під час свого перебування на Україні він записав і подав свою обробку в’язанки слов’янських пісень “Стоїть явір над водою”, ”Ой там на горі, малювали малярі”.

У березні 1866 року українські студенти влаштували перший концерт з нагоди п’ятої річниці від дня смерті великого Кобзаря, який відбувся у концертному залі “Цум грюнен Тор”. З доповіддю про життя і творчість поета тоді виступив Наталь Вахнянин, а Юліан Целевич прочитав “Невольника”. Концертну програму підготував хор Ферхгота-Товачовського.

Офіційно українське студентське товариство “Січ” було засноване 1(13) березня 1868 року. З цієї нагоди відбувся інгураційний концерт в пам’ять Маркіана Шашкевича в залі “Під трьома ангелами”, на якому були присутні понад 300 осіб, серед них представники усіх слов’янських народів. З вітальним словом виступив Наталь Вахнянин, який і став першим головою “Січі”. Хор Ферхгота – Товачовського проспівав ряд українських народних пісень, тоді ж декламувався “Титар” Шевченка, а серб Георгієвич порівнянв у своїй промові Тараса Шевченка з Вуком Караджичем.

У квітні 1868 року після закінчення навчання Наталь Вахнянин виїхав з Відня. Місце голови на короткий час (до кінця 1868р.) зайняв Юліан Целевич, згодом його змінив Михайло Падолинський. На той час товариство “Січ” нараховувало вже близько 600 членів.

Сьомі роковини від дня смерті Шевченка також було відзначено літературно-музичним вечором. З промовою на ньому виступив Михайло Падолинський. Володислав Бачинський декламував поезії Шевченка., були зачитані також два псалми Павла Ратая і поема Дучки “Старий Глива”.

Заслуговує на увагу видавнича діяльність “Січі”, яка активізувалася після зміни статуту товариства у травні 1873 року. Тоді ж була заснована бібліотека, що стала найбагатшою книгозбірнею української книги в Австрії. З ініціативи товариства було здіснено видання чотирьох томів творів Шевченка накладом 18 тисяч примірників, що стало першим масовим виданням творів Кобзаря в Галичині.

Коштом товариства “Січ” у Відні 1876 року у празькій друкарні др.Ел.Грегра побачила світ ще одна книга, до якої увійшли “Княжна”, ”Варнак”, ”Петрусь”.

У період сецесії українських студентів у діяльності віденської “Січі” спостерігаються нові моменти. Зокрема, налагоджуються тісні зв”язки з німецьким студенством. Ініціатором і речником цього повороту став голова “Січі” 1899 року Роман Сембратович – відомий публіцист, редактор місячника “Рутеніше Рев’ю”, згодом “Україніше Рундшау”. На сторінках цих часописів постійно друкувалися статті про творчість Шевченка, переклади його творів на німецьку мову.

В той час, як на батьківщині поета царський уряд чинив всілякі перешкоди, забороняв святкування 100-річного ювілею, в Австрії ця дата широко відзначалася практично всіма українськими організаціями – від “Української культурної Ради”, що була центром громадсько-культурного життя українців – до “Союзу Визволення України”, громадсько-політичної антиімперської організації українців Наддніпрянщини.

До цього часу вже й німецькомовна громадськість Австрії була поінформована про життєвий і творчий шлях Шевченка як українського національного поета. Ще в 1870 році Йоган Георг Обріст – тірольський письменник, який тривалий час працював у Чернівцях, порівняв лірику Шевченка з поезією відомого романтика Бюргера, а вільнолюбні мотиви, ідеї свободи у творчості Шевченка нагадали Обрісту гострі соціальні твори Логфелло і Беранже.

Чимало зробив для популяризації творчості Шевченка Карл Еміль Француз, який також проживав у Чернівцях і написав цілий ряд статей про Шевченка. Ці публікації вже оцінені належним чином у науковій пресі.

Дуже помітним виданням стало святкове число часопису “Ukrainische Rundschau”. В цьому спеціальному випуску, підготованому Володимиром Кушнірем та Олександром Поповичем зібраний багатий матеріал, подана цінна компедія інформативних статей, переклади, відомості про відзначення ювілею поета, відгуки австрійської преси і т.п.

У 1916 році у Відні побачила світ книга шведського славіста Альфреда Єнсена про Шевченка – перша серйозна філологічна праця на цю тему у зарубіжному літературознавстві. Єнсен був знайомий з Франком, Коцюбинським, Маковеєм, В.Гнатюком. Його перу належать також статті про інші видатні постаті української літератури.

Найбільша заслуга Єнсена в тому, що він вперше розглядає творчість Шевченка у загальноєвропейському, ширше, світовому контексті. Для нього Шевченко – один з найбільших поетів людства. Праця шведського славіста – це не тільки літературознавча праця про українського поета, але й книга про духовну рівноправність України з іншими європейськими народами. Це справжня апологія українського мистецтва та української культури.

У 1916 році у Відні побачив світ цілий ряд віршів – присвят Шевченкові, які були написані людьми різної долі, різних поглядів, різного рівня поетичного таланту. Під час Першої світової війни у 20-і роки у Відні виходили українські часописи, газети, друкувалися науково-публіцистичні праці, твори художньої літератури. Саме тут 1921 року був заснований Український Вільний Університет, у якому навчалося багато українських студентів, проводились наукові дослідження. Практично тут була представлена вся розмаїта політична палітра тогочасної української громадської думки. Науково-літературний гурток студентського академічного товариства “Січ” видавав місячник “Молоде життя”, драгоманівці видавали “Наш стяг”, виходили сатиричні журнали “Єретик” і “Сміх”. Часопис “На переломі” редагував Олександр Олесь. У різні роки у Відні виходили “Український прапор”, ”Воля”, ”Боротьба”, ”Нова доба”, ”Вернигора”, ”Чорна рада”, ”Соборна Україна”, ”Хліборобська Україна”, ”Український скиталець”.

Найпомітніше місце серед цих видань займав журнал “Вісник Союзу визволення України”. Видавцем його був Степан Бачинський, але фактично редагували його В.Дорошенко, М.Возняк, А.Жук. Головним завданням цього видання була пропаганда ідеї державної самостійності України, подання інформації про події в Україні, про життя на окупованих землях. ”Вісник СВУ” проводив велику пропагандистську роботу у таборах військовополонених. Для культурно-освітньої діяльності в таборах були запрошені В.Пачовський, Б.Лепкий, П.Карманський, які доклали чимало зусиль для виховання у співвітчизників із Наддніпрянщини почуття національної свідомості, ідеї державної незалежності українського народу. У “Віснику” друкувалися твори О.Кобилянської, Лесі Українки, М.Підгірнянки, К.Гриничевої, Г.Чупринки, раннього Тичини, народні стрілецькі пісні.

Тільки протягом 1916 року у “Віснику” були опубліковані такі поезії як “У вінок генієві” Миколи Капельгородського, ”Пророк” Юрія Шкрумеляка, ”Тарасу Шевченкові” Миколи Струмка. та ін.

Юрій Шкрумеляк народився в Прикарпатті в селянській родині, освіту здобував у Коломийській гімназії, Львівському та Празькому університетах. Поетичну діяльність розпочав у роки Першої світової війни. Для його віршів цього періоду характерне занурення у світ снів, використання містичних образів у поєднанні з фольклорними мотивами, співзвучними визвольним настроям.

Микола Струмок (справжнє прізвище М.Гладкий) закінчив Київський університет, під час Першої світової війни потрапив до австрійського полону. Тут у 1917 році видав збірку поезій "На війні та в неволі". У його віршах переважають мотиви протесту проти братовбивчої війни, туга за рідним краєм, любов до природи, що є відчутним і в його присвяті Шевченкові. Повернувшись на Україну, .М.Струмок став відомим мовознавцем, він видав "Практичний курс української мови", "Наша газетна мова, "Мова сучасного українського письменства".

Інша доля випала Миколі Капельгородському (племінник Пилипа Капельгородського), який деб"ютував збіркою "Мої пісні", яка була видана накладом "Вісника політики, літератури й життя" у Відні 1918 року (так став називатися "Вісник СВУ"). Його поезії приваблюють щирістю, відкритістю, ліричністю. Однак життя молодого поета різко обірвалося 1919 року.

Далеко на вільних степах України,
Де небо зливається з краєм землі,
Де пишнії трави вкривають рівнини,
І балки ховають веселі гаї,
Де краю не мають зеленії луки,
Й розлогі розкинулись ниви й лани,
А люде убогі цілують ще руки,
Що тичуть їм з ласки своєї пани:
Де кривда панує, а правда не чує,
Бо ж п"яна без просипу сидить по шинках.
Де кров"ю і працею панство торгує -
Само ж бенкетує - гуля по балях,
Де люде забули козацькі звичаї
І рід свій, і славу, і мову батьків,
Де тільки з усього зоставсь і лунає
Тужливий, за серце хапаючий спів, -
Там кожної ночі о північну годину
Встає із могили Великий Борець
І дивиться пильно на рідну Вкраїну
І слуха, що каже йому вітерець…

(Микола Струмок "Тарасу Шевченкові")

Досі ще не оцінена належним чином подвижницька праця Остапа Грицая, плідного літературознавця, поета, перекладача, який, до речі, як і Іван Франко, отримав докторат у Віденському університеті і працював в Австрії аж до кінця другої світової війни. Остап Грицай тісно співпрацював з багатьма україномовними та німецькомовними періодичними виданнями, які виходили в Австрії 1914-1940 рр.

На окрему увагу заслуговують, насамперед, його переклади шевченкових творів, видруковані у тижневику "Ukrainische Nachrichten" (це близько 100 поезій). Їх високий художній рівень дозволяє поставити О.Грицая в один ряд з найвідомішими перекладачами творів Кобзаря німецькою мовою. Видання цих перекладів окремою книгою дуже збагатило б шевченкіану і було б гідним пам'ятником цьому полум'яному пропагандисту українського письменства в німецькомовному світі.

З ініціативи О.Грицая був підготовлений окремий випуск газети "Ukrainisches Korrespondenzblatt" до 100-річного ювілею Шевченка.

Взагалі цей ювілей дав поштовх для появи нових змістовних видань. Відомий літературознавець Василь Симович у серії "Союзу Визволення України" видав "Великий льох" Шевченка з передмовою і багатим коментарем. Ця книга побачила світ 1915 року у Відні у друкарні Ал.Гольцгаузена.

Значною подією літературного життя української громади став вихід "Кобзаря" у двох томах. Перший том побачив світ у Відні 1915 року, другий – у Львові в друкарні Артистично-просвітницького товариства. Віденське видання (накладом "Союзу Визволення", друкарня Мехатеристів) нараховувало 6000 примірників і містить передмову, яку написав Денис Лук'янович. У передньому слові від видавництва відзначалося, зокрема, таке: "За тяжких обставин видаємо ми тепер сю книжку віршів поета, котрий так любив Україну, так бажав бачити її вільною. Даючи вам в руки сю книжку, ми певні, що вона поможе вам пізнати, чиї ви діти, до якого народу належите, прояснить вашу свідомість, зміцнить любов до рідного краю."

У цьому ж 1915 році Ед.Зігер видав у Відні кантату з нотами М.Лисенка на слова Шевченка "Б'ють пороги".

Художня спадщина Шевченка знайшла помітне місце і в "Пам'ятковій книжці" "Союзу Визволення України", яка вийшла у Відні 1917 року. Це, зокрема, такі твори як"Заповіт", уривок з "Гайдамаків", "Народний гімн", "Пророк", вірш Лесі Українки "На роковини Шевченка", стаття Василя Симовича "Шевченків "Заповіт" і 1914 рік".

Як відомо, ”Кобзар” за життя автора був видрукований тричі. І у всіх випадках не в Україні, а на чужині, в Петербурзі: у 1840, 1844 і 1860 рр. Показовим з цього погляду є відзначення зазначених дат новими передруками цієї знаменної книги – ”Біблії українського народу”.

До сторіччя виходу першого “Кобзаря”, коли на українських землях вже лютувала світова війна, в еміграції народилася ідея відзначити цю славну дату. У Кракові др. Е.Ю.Пеленський випускає у світ “найменшого” “Кобзаря” з передруком текстів з видання 1840 року. За редакцією проф. Д.Дорошенка і д-ра Сірополка 1940 року у Празі, в одному з найпомітніших центрів української еміграції того часу, вийшов “Кобзар” 1840-1940рр. Видавництво “Пробоєм” під керівництвом д-ра Ст.Росохи мало намір відзначити ювілей першого “Кобзаря” випуском чотирьохтомного “Кобзаря” за редакцією та з примітками, коментарем проф.Л.Білецького. На жаль, 1941 року вийшов тільки перший том і видання довелося припинити.

1941 року у Відні накладом української книгарні Теодора Сивули побачив світ свій “Кобзар”, повний ілюстрований збірник віршованих творів поета з життєписом та передмовою Богдана Лепкого. До цього маловідомого навіть вузьким спеціалістам видання увійшли 225 поезій Шевченка. Книга гарно проілюстрована графічними малюнками. “Могила на Тарасовій горі для українського народу місце святе. Тут шукають українці того духа і тої сили, які їм треба, щоб здійснити заповіти Тарасові, – зазначалося у передмові.

А вони до здійснення не легкі. Вольна самостійна Україна, вольний освічений селянин, рівність, братерство і згода, любов до ближнього, пошана до його гадок, свобода до його енергії творчо. Це такий широкий програм, що його не легко і нескоро можна сповнити.

Але він буде сповнений, бо Шевченків “Кобзар” став другим євангелієм для нашого народу, а постать автора цеї книги має для нас таку велику силу, так дуже вона нам дорога і близька, що мусить бути сповнене все, .що нам заповів Тарас Шевченко. І буде!”

У перший рік після закінчення другої світової війни у Фельдкірху, у видавництві “Заграва”, в серії “Популярна бібліотека” побачило світ ще одне цікаве видання – світ “Малий Кобзар”. Готуючи це видання, мабуть вперше по війні за межами нашої Батьківщини, ми мали на увазі бодай частково задовольнити попит широких кіл українського громадянства на твори великого

поета. Обмежуючи книжку до невеликої збірки вибраних поезій (56) і не маючи змоги включити до неї більші поеми, ми намагалися дати такий добір творів, який в загальному відбивав би цілий творчий шлях поета, ” – писалося у передмові видавництва. Відкривається це видання автопортретом Т.Г.Шевченка з 1860 року, далі йде передмова і найголовніші дати з життя поета. Оригінальну творчість Шевченка відкриває “Заспів” (Думи мої.думи мої), а закінчується книга не традиційним “Заповітом”, а поезією “І день іде…”. Заключні слова вірша “В своїй хаті – своя правда, і сила, і воля, Борітеся – поборете” – були співзвучні завданням і настроям багатьох українців, які по війні опинилися на чужині на становищі переміщених осіб.

У Верхній Австрії (Зальцбург) та Тиролі (Інсбрук) по війні проживало чимало українських письменників, які у важких умовах докладали великих зусиль для згуртування українців. З 1945 року у Зальцбурзі видавалися щоденники “Промінь”, ”Останні новини”, тижневик “Нові дні”, журнали “Керма” та квартальник “Літаври”, редактором якого був відомий український поет Юрій Клен (Освальд Бурггардт).

У першій половині березня 1946 року у таборах Лексенфельд, Гельбрун.Леген, Глезенбах, де жили українці, відбувалися святкові Академії, присвячені творчості Тараса Шевченка. В них взяли участь вихованці української гімназії в Зальцбурзі, народних шкіл кожного табору, хор “Трембіта” під керівництвом С.Гуміниловича, учнівський хор під керівництвом проф.Л.Гжевського, піаністка проф. Меланія Байлова і улюблена співачка української громади Наталка Куліш.

Подібна Академія відбулася 13 березня 1947 року у Кремслінонстері, в таборі, де проживали переважно колишні вояки армії УНР. Не зважаючи на поневіряння по чужині, вони зуміли зберегти національну свідомість. І в такому ж дусі виховували своїх дітей. Директор української школи пан Бартко виголосив доповідь “Прометей України”, в якій наголосив на жертовності боротьби Шевченка за національне і соціальне визволення.

11 березня 1949 року у газеті “Промінь” після передової, в якій охарактеризовано життєвий і творчий шлях Шевченка, був видрукуваний вірш поетеси Ніни Туз “Голосу Шевченка треба”, який наводимо тут повністю, оскільки багато думок з цього вірша залишаються актуальними і в наш час:

Нам голосу Шевченка треба.
Громами серце щоб озвалось1
Щоб думка линула до неба
Й на землю в блискавках верталась.
Щоб Україна коли-небудь
І нами грішними пишалась.
А гріх у нас такий великий:
Не зберегли ми свою Мати…
О, вдар, Тарасе, в серце криком.
Поклич до кари, до відплати.
Дай осущить нам крови ріки
І рідну хату збудувати
І ми спокутуєм провину,
Що зараз в серці, як ридання,
Коли вернемо в Україну
У час ранкового світання.
І Мати визволим з загину
І утолим її страждання.
І ти прийдеш, Тарасе, з нами
Крізь біль. Страждання і руїни, -
О, йти нам тернами - шляхами,
Де кров, хрести і домовини…
Ми вірим: Сонце України
Засяє знову над ланами!

Духовна спадщина Кобзаря надихає й нині українців в Австрії, вона і надалі залишається в центрі зацікавлень австрійської наукової громадськості.

Одним з яскравих свідчень сказаному став урочистий вечір на честь 185-річниці поета, який відбувся 9 березня 1999 року у Віденському університеті. Крім вітального слова Надзвичайного і Повноважного Посла України в Австрії п. Миколи Макаревича та директора Інституту славістики Віденського університету проф.Юліани Бестерц-Ділгер, доповідей Президента товариства “Австрія-Україна” п. Бориса Ямінського, проф. Михайла Мозера та автора цих рядків, звучали вірші у виконанні діток з української недільної шкілки, студентів курсу україністики, а також пісні на слова Шевченка у записах хору церкви Св.Варвари у Відні під керівництвом незабутнього професора Андрія Гнатишина.

„ЗАПОВІТ” Т.Г.ШЕВЧЕНКА УГОРСЬКОЮ МОВОЮ

Важко назвати нині ще одного зарубіжного поета, який би користувався такою шаною в Угорщині, як Т.Г.Шевченко. Велику роль в цьому відіграли переклади безсмертного „Заповіту”.

Знайомство з цим програмним віршем Кобзаря почалося в грізні роки першої світової війни. Відомий популяризатор і дослідник української літератури в Угорщині Гіядор Стрипський разом з викладачем гімназії Балінтом Варгою опублікував перший переклад „Заповіту” в журналі „Укранія” за 1916 рік, № 3-4. Як справедливо зазначають дослідники, „ці перші, хоча й точні, але не зовсім досконалі з точки зору ритмомелодики переклади, викликали значний інтерес до творчості Шевченка”. [222]

Вже через два роки з-під пера письменника, журналіста, редактора тижневика „Елет” „Життя” Яноша Анки виходить новий переклад „Заповіту”. Тижневик „Елет”, у якому був опублікований цей переклад, служив трибуною католицьким письменникам, на противагу журналові „Нюгат”, довкола якого групувалися прихильники нового мистецтва, переважно зорієнтованого на західноєвропейське письменство. „Елет” обстоював „національні традиції”, орієнтувався на смаки консервативно настроєних читачів. Зазначена обставина не могла не позначитися і на інтерпретації Шевченкового маніфесту.

„Заповіт” полонив і відомого поета, критика Арпада Земплені, який взявся поглиблено вивчати творчість Кобзаря. Згодом, за підрядниками Г. Стрипсього він майстерно переклав поему „Кавказ”, „Думи мої, думи мої”, „Садок вишневий коло хати”, „Чого ти ходиш на могилу”. Земплені збирався видати поезії Шевченка окремою збіркою. Якби не смерть 1919 року, то можливо, вже тоді угорці мали б „Кобзар”.

По-новому сприймалася бунтарська поезія Шевченка революційниим поетами-емігрантами, які проживали в 20-30-і роки в Радянському Союзі. Слова із „Заповіту” – „вставайте, кайдани порвіте” – у складні часи соціальної напруженості звучали для угорського народу як заклик до боротьби. Ідеї „Заповіту” виявилися особливо близькими Шарольті Лані, Анталу Гідашу, Андору Габору.

Шарольта Лані розпочинала свій творчий шлях під впливом символістської поезії. Включившись у робітничий рух, вона поступово переходить на позиції реалізму. Після поразки Угорської Радянськогї Республіки Лані разом зі своїм чоловіком

Ерне Цобелем змушена була покинути рідну землю. У Радянському Союзі вона зацікавилася радянською літературою. Зокрема, у четвертому номері журналу „Уй Ганг” – органі революційних угорських письменників, що виходив у Москві вийшла друком її стаття про Шевченка, переклади кількох поезій, в тому числі, й „Заповіту”. Лані активно черпала з скарбниці народної поезії, використовувала форми вільного вірша. Її поезії проникнуті революційним пафосом, любов’ю до рідного краю, що допомогло їй досить точно зрозуміти зміст полум’яного „Заповіту” і відтворити його засобами рідної мови.

У цікавій статті про Шевченка, яку опублікував журнал „Корунк”, який виходив у м.Клуж (Коложвар, Румунія), гостро постало питання про необхідність підготовки угорською мовою повноцінних художніх перекладів поезій Кобзаря.

І цей заклик не пройшов марно. Вже у 1944 році, коли на фронтах ще гриміли бої, в Будапешті вийшов новий переклад „Заповіту”, виконаний Марцелем Коллошем (Кемень Ференц). Цей переклад побачив світ в антології „На лютні Аріона”. 1500 років європейської поезії”.

У 1945 році, після визволення Угорщини, з’являється черговий переклад полум’яного маніфесту Шевченка. Він належав перу Гези Кепеша – відомого проета, перекладача, літературознавця, учасника руху Опору. Крім „Заповіту” Кепеш підготував цілу збірку перекладів поезій Шевченка, які увійшли до антології „Вибрані переклади” (1951р.), а згодом були передруковані в „Кобзарі” 1961 року.

У 1951 році угорські читачі познайомилися одразу з трьома новими перекладами „Заповіту”. Тоді вийшло перше видання „Кобзаря” угорською мовою у видавництві „Радянська школа” в Ужгороді. Однак це видання вийшло невеликим тиражем і не мало широкого поширення в Угорщині.

Свою інтерпретацію „Заповіта” запропонував Дьордь Радо – щирий друг української літератури, перекладач багатьох творів українських письменників: П.Грабовського, Лесі Українки, Л.Первомайського, Ю.Дольд-Михайлика, Натана Рибака. Радо належить також цілий ряд статтей про Шевченка, про угорського-українські літературні взаємини, книга „Наш сусід – Україна” тощо.

Д.Радо – знавець багатьох європейських мов, досвідчений перекладач, редактор журналу „Бабель”. У його виконанні „Заповіт” близько передає зміст твору, його спрямованість, поетичне звучання.

Єва Грігаші виросла в білінгвістичному оточенні, вона гарно володіє українською мовою, знає і любить українську літературу.

Виступає з статтями і рецензіями, аналізуючи творчий доробок, окремі твори українських письменників. У її інтерпретації „Заповіт” має назву „Як умру, то на кургані”. Згодом поетеса переклала цілий ряд інших творів, які увійшли до „Кобзаря” 1961 року. Грігаші глибоко проникла у зміст оригіналу, зуміла зберегти його національний колорит, ритмомелодику, тональність шевченківського вірша.

140-річниця від народження Т.Г.Шевченка була відзначена появою нового перекладу „Кобзаря”, майстерно виконаного Шандором Верешем. До нього увійшло понад 120 поезій геніального Тараса. Поезія Кобзаря по-справжньому полонила душу угорського майстра слова. Ремінісценції з Шевченка знаходимо в оригінальній творчості Вереша. Так, до циклу його поезій „Варіації на теми Т.Г.Шевченка” увійшли три вірші – „Гайдамаки”, „В казематі” та „Кобзар”,

Йожеф Вальдапфель, академік, автор ряду робіт про зв’язки угорської літератури з письменством зарубіжних країн, зокрема, з російською, блискучий знавець міфології, текстолог підготував для „Кобзаря” 1961 року свій переклад „Заповіта”, що є яскравим зразком філологічного, лінгвістичного підходу в перекладанні поетичних творів.

У 1983 році в Угорщині вийшла друком нова збірка „Вибраного” Шевченка, до якої увійшли два нові переклади „Заповіту”, що належать перу відомих сучасних поетів, справжніх віртуозів стилю Деже Тандорі та Д’єзе Чорбі. Їх переклади читаються як оригінальні твори, в них не відчувається натужності, робленності, штучного підтягувння під оригінал.

Отже, внаслідок своєрідного змагання перекладачів за краще ознайомлення угорців з Шевченкою поезією нині існує кілька інтерпретацій одного й того ж твору. Нас цікавить, зокрема, як відтворене ідейно-естетичне багатство „Заповіта” у 12 перекладах, що з’явилися у різний час і були виконані різними за творчою манерою, світовідчуттям поетами і літераторами.

Ця тема багатоаспектна і тому ми зупинимося тільки на деяких рівнях відтворення оригіналу, на передачі національної специфіки. При цьому ми мусимо виходити з того факту, що більшість перекладів, за винятком інтерпретацій Г.Стрипського, Б.Варги, Єви Грігаші, Д’єрдя Радо, були виконані на основі підрядників.

Перекладацька робота надзвичайно важка і відповідальна. Особливо, коли зустрічаються дві мови, які дуже відрізняються одна від одної граматичною будовою. Саме такими є українська й угорська мови. Ось чому конче потрібне знання особливостей осох мов, не кажучи вже про досконале знання історії країни, про

життя якої розповідається в оригіналі, її географії, народних звичаїв тощо.

Наскільки це складна проблема дотримання форми, не допущення зміни змісту за рахунок пропусків окремих слів, що мають історичне значення, або через неточне відтворення поетичних образів, свідчать уже перші рядки „Заповіту”. Вже слово „поховайте”, – зазначає І. Франко, – будить у нашій уяві образ гробу: одним змахом поет показує нам сей гріб, як частину більшої цілості – високої могили; знов один змах, і ся могила являється одною точкою в більшості цілості – безмежнім степу: один крок – і перед нашим духовним оком вся Україна, огріта великою любов’ю поета”. Як же інтерпретується ключовий образ високої могли, характерної риси пейзажу України?

У Г.Стрипського та Б.Варги ці рядки звучать так: „Як умру, то поховайте всередині високої гори”. Висота, як прикмета козацької могли, передана й у Яноша Анки – „на вершині горба”. Починаючи з Єви Грігаші, перекладачі вживають точніше визначення – „курган”. Причому Ш.Вереш асоціює високий курган з славною могилою. Деже Тандорі – „на схилі кургану” – це більш прив’язує місце, де хоче бути похований поет, до історичної національної атрибутики. Д’єзе Чорба осилює цей мотив у такий спосіб: „нагорніть наді мною могилу-курган”, щось на зразок простого народного пам’ятника. У Ш.Лані „ на могилі” замінено на „у світу землю України”. Так само й у Марцеля Коллоша форма поховання не підкреслюється, не наголошується, не збережена навіть сама реалія – могила. У 1944 році, коли з’вився цей переклад, коли на фронтах гинули тисячі людей, губилося й саме значення похоронної атрибутики. Однак це не вело до змін самого змісту та до деформації ідейного спрямування твору.

У початковій частині твору переважає мужній тон людини, яка спокійно з ледь відчутним смутком говорить про своє бажання бути похованою „серед степу широкого на Вкраїні милій”. Пейзаж рідного краю створюється шляхом зорових та слухових асоціацій за допомогою ключових образів: „степу широкого”, „ланів широко-полих”, „ревучого Дніпра”. Як символ очищення, грізної стихії серед величавого степу сприймається образ Дніпра, причому цей образ повторюється двічі.

Відображаючи національні особливості творчості перекладача, художній переклад передбачає одночасне відтворення національних особливостей оригіналу, до якого належить змістові й формальні складники, своєрідність зображуваного життя – природи, реалій побуту, світосприйняття, національного характер, системи образів, композиційних, мовно-

стилістичних, версифікаційних засобів і культурно-мистецької традиції у перекладі Стрипського-Варги „лани широкополі” передано як „широкі пшеничні поля”, а асоціювання української землі з родючим чорноземом підказало й додакове визначення – „родючі землі”. Необхідність заповнення прогалин виникла в цьому перекладі внаслідок порушення еквілінеарності, подовження кожного другого рядка на два склади. Не споралися ці перекладачі з опорною фразою „реве ревучий”, яка звучить у них як „гуде шумовиння, вихрує і виє”.

Янош Анка епітет „милій” посилює визначенням „світлий”, запозиченому з біблійного лексикону. Тут відчутний відгомін подій першої світової війни і тої пропаганди, яка закликала угорських солдатів воювати за святу батьківшину. Такий регістр підказувала й сама творчість Анки, яка мала явно релігійне спрямування.

Шарольта Лані також наголошує на вірності рідному краю „вічно дорогій серцю Україні”. Однак подальші рядки: „побіля синіючої води Дніпра вирийте мені могилу, звідки видно хвилі і чути гудіння” посилюють зорову образність стихій Дніпра, круч тощо.

Бути похованим „У далеких просторах”, „щоб чути, як гуде вічно вода Дніпра” викликає в уяві читача перекладу Марцеля Коллоша асоціації з тим далеким безкраїм степом, де зложили свої голови угорські солдати, воючи за чужі інтереси.

Геза Кепеш опублікував свій переклад вже після війни, коли стали усвідомлюватися страшні уроки трагедії. У перекладі не виділено Україну, як географічну реалую, натомість вжито нейтральніше – „на українській землі”. Зате образ „древнього Дніпра, який реве десь в глибині” посилює часовий аспект думки, роблячи налогос на тому, що ця земля була, стоїть і бути буде.

Цікавий епітет до образу „милої України” віднайшла Єва Грігаші, вживши поетичне „в лоно благословенної української землі”. Д’єрдь Радо і Шандор Вереш віддають перевагу визначенню „едеш”, тобто, буквально „солодка”, рідна, дорога, яке найчастіше вживаєтья у словосполученні „рідна мати”, „рідна мова”. Д’єзе Чорба – прихильник експерементальної поезії – знаходить емоційно забарвленний епітет – „в лоно обожнюваної України”, що на наш погляд вдало виділяє суттєву рису шевченкової поезії.

В поетичному перекладі дуже важливо знайти функціональну відповідність евфонічному ладу оригіналу. Труднощі фонетичного характеру виникають не тільки через відмінність української та угорської образно-стильових систем, але й

унаслідок потреби передати звукову організацію конкретного твору, його інструментовку, асонанси, алітерації, „опорні точки – форми”. Твердим горішком такого плану виявилось словосполученням „реве ревучий”. В перших перекладах переважають описові форми, внаслідок чого губиться звукопис шевченківського вірша. Досить вдалим є варіанти у Д’єрдя Радо: „горшогво горшог” та у Йожефа Вальдапфела „зугво зудул”, Д’єзе Чорби „годь бомбол, годь гомпольог”.

У „Заповіті” можна відилити три градаційні ступені, кожна з яких має свої змістові, ритміко-інтонаційні ознаки, які, однак, сприймаються як органічні частини одного цілого. У перших двох строфах. В яких мова йде про поетове бажання і конкретизується зорова картина рідного краю, синтаксичне членування збігається здебільшого з ритмічним.

Натомість у третій і четвертій строфах, в яких висловлена турбота поета про долю милої його серцю України, її поневоленого народу.ритм наростає, змінюється сама інтонація. У цьому відтінку найважливішими опорними точками є стисла поетична формула „Як понесе з України у синеє море кров ворожу”, що виражає полум’яну пристрасть поета, якому і смерть не страшна і яка виступає водночас як передумова тоді поет полетів би молитися до самого бога.

У Стрипського і Варги ці рядки звучать так: „Як полине з України далеко у синеє велике море ворожа кров, я раптом прокинуся”. Я.Анка вилишає „З України” і вживає „як понесе звідси”, від чого багато втрачає патріотична спрямованість оригіналу. Крім того, пропуск епітета „синє” море не створює контрасту зорової картини, не передає експресивності звернення поета до народу.

Криваві події війни позначилися на загостреному сприйнятті окремих моментів вірша Шевченка. Так, у М.Коллоша відсутня географічна реалія „з України”. Натомість загостюється протистояння, ворожість двох сил. „Якщо згодом коров нашого ворога хлине потоком”. У Гези Кепеша теж бачимо наголошення: „якщо згодом вода всіх ворогів наших кров знесе”.

Віртуоз стилю Шандор Вереш надав цим рядкам ритмічної довершеності, домігся римування, що не так часто трапляється в угорській мові, оскільки в угорській мові слова при синтаксичних змінах не зберігають основну форму, а обростають флексіями. Повторення ж флексій, як відомо, хорошої рими не створює.

Для Чорби і Гідаша більш важливим видається посилення експресії для передачі наростання народного невдоволення, гніву, вони додають до визначення „кров ворожу” епітети „лякливу”, „погану”, „злу”.

Висхідна частина інтонаційного переходу „Отоді я і лани, і гори, – все покину” завершується рішучим запереченням поета „А до того я не знаю бога”. Як справедливо підкреслює В.Смілянська, „У найнижчій тональності клятви – ридання осудження бога, відмова від нього доки він не допоможе „встати на ката знову”. „Псалми Давидові”, висловлені в „Заповіті” – це вчинок величезної громадянської мужності”. [223]

З огляду на загальну ситуацію в духовному житті країни, цей момент в перших перекладах значно пом’якшений. У Стрипського-Варги ці рядки звучать спокійно: „А до того й про бога не думаю” Я Анки замітсь слова „бог” вживає більш нейтральне „небо”. „А до того не можу і думати тут на землі про небо...”

М. Коллош цілком свідомопов’язує прагнення поета з християнською вірою у воскресіння людини, відліт душі її на небеса: „А доти я й не дивлюся на небо”,

Шевченкове „Я не знаю бога” – полісемантичне. У перекладі губиться нюанс заперечення (Ш.Лані, Г.Кепеш). Відповідником є „А доти для мене немає бога на небесах” (Є.Грігаші) і „А доти йому немає місця у моїй молитві” (Деже Тандорі).

Перекласти вірш – не означає передати законами іншої мови образи, вихоплені окремо, ритміко-інтонаційні нюанси; потрібно створити цілісну поетичну струкутру, в якій головні ідейно-художні компоненти взаємодіють між собою аналогічно тому, як це відбувається у першотворі.

Останні строфи „Заповіту” логіно та інтонаційно пов’язані з попереднім текстом. Якщо все-таки хвороба втявляється сильнішою і настане смерть, то залишається модливість звернутися до народу з найсокровеннішим закликом мобілізувати сили на активну боротьбу за волю. Чіткість цього заклику добре передають карбовані ритми, енергійні та амфлікація присудків-дієслів у формі наказового способу: „поховайте та вставайте”, „порвіте”, „оропіте”, „не забудьте”, „кайдани порвіте”. Метафора „вражою злою кров’ю волю окропіте” сліжить своєрідним благословенням народної боротьби за волю і водночас інтонаційним завершенням звертання.

Угорські перекладачі шукають функціональні еквіваленти, зважаючи на психологію читача, на склад мислення, що формувася віками. У Я.Анки, Ш.Вереша, Д.Чорби ворожа кров стає „кров’ю тиранів”. Г. Кепеш замінює це визначення відповідником: „Народе мій (Вибори у вогні кривавої боротьбисвященну свободу)”. Для нього свобода сама по собі щось священе, в той час як у Шевченка «волю окріпіте” –

органічна ланка в системі священного обряду узаконення свободи, шлях, метод, завоювання.

Ш.Лані, відштовхуючись від форми епітафії, звернення поета до тих, хто житиме далі, адресата свого звернення визначає як „живі”, що загалом виправдано, з огляду на часте вживаня словосполучення „живі і мертві”у творах Шевченка. В ключі біблейської символіки прочитується також „І вражою злою кровью сліди змийте”.

У шостій заключній частині вірш звучить спокійно, оскільки настає душевна розрядка і можна висловити надію, заглянути в майбутнє, сподіватися на „тихе слово” вдячної любові нащадків. Здавалося б, що у циї рядках найменше національної своєрідносі, оскільки йдеться про загальнолюдські почуття. Але саме у цих рядках чимало різночитань. У Шевченка „велика, нова сім’я” асоціюється з рідним народом, вільним членом співтовариства народів, насамперед слов’янських, якшо відштовхуватися від його ідеї слов’янської єдності. У Стрипського-Варги таке розуміння збіднене:

І моє ім’я згодом у великій сім’ї,
Коли вільним буде нове покоління.

В дусі ідей всесвітнього братства звучать ці рядки у перекладі Я.Анки:

„Згадайте згодом і про мене,
Коли вільний народ житиме на змелі”.

Ш. Лані передала характер пророцтва Шевченка наближено до сучасного трактування цих рядків у шевченкознавстві:

У вільній Батьківщині знову оживе
Великим і щасливим буде мій народ.

Близькі до такого розуміння Д.Радо, Ш.Вереш, Й.Вальдапфель, Д.Тандорі. Д.Чорба інтерпретує останній акорд більш камерно:

І згодом мене у вільному і новому
Великому родинному колі

На перекладах Г.Кепеша, А.Гадаша позначилася обставина об’єднання українських земель в єдиній Радянській Республіці. Тому у них вживається вираз „народи”. Правда, Вереш не зазначає прямо, що це українські народи, а в Гідаша таке визнаечння є згодом поет переробив ці рядки.

Однак найбільше перекручення ідейного змісту твору зустрічаємо у перекладу М. Коллоша:

І коли воскресне совбода
Минеться гріх
Моє тіло чисту землю покласти
Не забудьте.

На основу лінгво-стлістичного аналізу можна зробити деякі висновки. У перекладах „Заповіту”, відбилися різні підходи у відтровення національної специфіки. Хоча всі вони є свідченням щирого прагнення авторів донести до читача живе шевченківське слово, волелюбність і бунтарський дій програмного вірша Кобзаря.

Одним перекладачам краще вдалися перші рядки, іншим – середина твору або заключна частина. Нині, на наш погляд, найбільш органічно звучать переклади Ш.Вереша, Й.Вальдапфеля, Д.Тандорі. Однак, останнє слово ще не сказане. До „Заповіту” як до джерела натхнення, як до зразка блискучої майстреності звертатимуться все нові й нові покоління угорських поетів.

Подаємо відомості про угорськомовні переклади „Заповіту”. Така кількість перекладів одного вірша – унікальне явище у світовій хдожній практиці. [224]

Разом ці переклади опубліковані у зб. Tarasz Sevcsenko. Versek. Bp. Európa Könyvkidó, 1984. Válogatta: Misley Pál.

Переклади „Заповіту” угорською мовою

Першиим перклали „Заповіт” Гіадор Стрипський та Балінт варга. Їх переклад з’явився у журналі „Ukránia”, 1916, № 3-4, с. 74. Далі „Заповіт” перекладали Янош Анка (журнал „Élet”, 1918, № 8), Шарольта Лані (журнал „Új Hang”, 1939, № 4, с. 25), Марцел Коллош (Ференц Кемень) (збірник „Arion lantján 2500 év európai költészetébol”, 1944, с. 122), Габор Андор (газета „Új Szó”, 1948, № 58), Геза Кепеш (газета „Szabad Nép”, 1951, № 59 в книзі: Képes G. Válogatott mufordításai. Bp., 1951. Антал Гідаш (у книзі: Sevcsenko T. Kobzár, Київ-Ужгород, 1951, с. 125), Шандор Вереш у виданні: Sevcsenko Kobzos. Válogatott költemények – Fordította Weöres Sándor. 1953, с. 181-182.

Йожеф Вальдафель (у книзі: Sevcsenko T. Kobzos. Bp.1961, с. 18)

Єва Грігаші (у книзі: Sevcsenko T. Kobzos. Bp. 1961, с. 15)

Дьєрдь Радо (у книзі: Sevcsenko T. Kobzos. Bp. 1961, с. 16)

Ласло Балла (в газеті: “Kárpáti igaz Szó”, 1968, 11 лютого.)

Дьєзе Чорба (у журналі: “Szovjet irodalom”, 1984, № 3 с. 132)

Деже Тандорі (у журналі: “Szovjet irodalom”, 1984, № 3 с. 132)

Юрій Шкробинець (у газеті: “Kárpáti igaz Szó”, 1984, 1 квітня)

ЦИТОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Н.И.Бердяев.О назначении человека, М., Республика, 1993, стор.31-32.
2. Іван Франко. Зібрання творів у 50-ти томах, К, Наукова думка 1977-1983, т.5, 31, 35, 38, 39, 40.
3. Ірина Бетко. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття, Zielona Góra – Kijóv, 1999, стор.8.
4. Леся Українка. Зібрання творів у 12-и томах К, Наукова думка 1977, т.8., стор.268.
5 А.А.Гозенпуд.Поетичний театр Лесі Українки, К. Мистецтво, 1947, стор.55.
6. Іван Франко.Зібрання творів у 50-и томах, К., Наукова думка, 1979, т.31, стор.258.
7. Németh Lászlo. Európai utas, Bd. Magveto és Szépirodalmi könyvkiadó, 1973, old.434
8. Боднар Дьердь. Предисловие у кн.: Ласло Немет.Милосердие, М, Художественная литература, 1988, стор.11.
9. A szellem rendezö nyugtalansäg.Beszélgetések Németh Lászlóval., Bp. Argumentum kiadó, 1992, old. 257-258.
10. Софокл. Трагедии / Посл. Ф.А.Петровского.- М.:Худ. лит, 1958. - 433
11. Bienkowski T. Fabularne motywy antychne i ich rola ideowa dramatice staropolskym.- Wroclaw, 1967. – с.256-274.
12. С.С.Аверинцев. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. – М., 1972. – с. 91
13. В.Ярхо.”Эдипов комплекс” и „Царь Эдип”. О некоторых психоаналитических интерпретациях древнегреческой трагедии // Вопросы литературы. – 1978, №10. – с.206
14. О.М. Фрейденберг. Миф и литература древности – М.: Изд. Фирма Восточная литература РАН., 1998. – с.615.
15. Х.Э.Керлот. Словарь символов, М.:.REFL-book, 1994. – с.578.
16. Heath M.The poetics of greek tragedy. Stanford (Cal): Stanford univ.press, 1987-VII. – p.162
17. В.Вундт. Фантазия как основа искусства пер. Л.А..Зандера. СПб, 1914 – с.46
18. Я.Э. Головскер. Логика мифа.- М.:Наука, 1987. – с.54
19. HenryD. Henry E. The mask of power: Seneca’s tragedies and imperial Rome.-Warminster Aris and Philips; Chicago:Bolchazy-Cfrducci, 1985.-[3], II.- p.1.
20. Kindlers Neues Literaturlexikon.-München, 1988. – с.205.
21. История всемирной литературы в 9-и т. Т.1 М.:Наука, 1983. – с.474.
22. Joachimowicz L Seneka.-Warszawa:Wiedza powszechna, 1977. – с.106
23. Гаспаров М. Сюжетостроение в греческой трагедии // Новое и современное в классической филологии.-М., 1970, – с.132-142.

24. Аристотель, Поетика/Пер. Ю.Мушака та Й.Кобова//Антична література:Хрестоматія/ Упор. О.І.Білецький- 2-е вид. Доповн.-К.:Рад. Шк, 1968- с.312.
25. С.А.Ошеров. Сенека-драматург // Луций Анней Сенека. Трагедии. – М.:Наука, 1983.-с.373.
26. Gellrich J.M. The idea of the book in the Middle ages:Lang:, theory, mythology and fiction.- Ithaka Cornell univ..press, 1985. – с.19.
27. Edmunds L. Oedipus in the Middle ages.- Antike und Abendland- Hamburg, 1976, Bd.22, Heft.2- S.37-38.
28. Словарь средневековой культуры / Под. ред. А.Я.Гуревича – М.:РОССПЭН, 2003. – с.15.
29. Peter.Wapnewski. Hartman von Aue.- Stuttgart, 1979. – с.43-45.
30. Peter Nusser. Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen, Wertforstellungen und literarische Entwicklungen- Stuttgart, Alfred Kroner Verlag.- S.211
31. Володимир Кондзьолка. Історія середньовічної філософії. – Львів: Світ., 2002.-160.
32. Grossvogel D.F. Mystery and its fiction: From Oedipus to Agatha Christie. – Baltimore; London: Jons Hopkins univ. Press, 1979.-XI.- p.171.
33. Бердяев Н.А. Философия духа. – М.:Республика, 1994. – с.426.
34. Михайлов А.Д. Роман и повесть высокого средневековья// Средневековый роман и повесть. – М., 1974-С.5-28.
35. Carola L. Gottzmann.Artusdichtung.- Stuttgart, 1989 – S.268.
36. Н.Дашкевич. Романтика Круглого стола в литературах и жизни Запада (Перелом в западноевропейской эпике в XII-XIII вв.). – Киев, 1890.
37. Энциклопедия мистицизма. – Санкт-Петербург, 1996. – 448 с.
38. Prof.Dr. Hans Biedermannn. Knaurs Lexikon der Symbole. – Augsburg, 2002.-S.591
39. Х.Э.Керлот. Словарь символов. – М., 1994..-С.602.
40. Guenon Rene. Le Roi du mandl.- Paris, 1950.
41. Мэнли П.Холл. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Санкт-Петербург, 1994.-С.792.
42. Рихард Рудзитис. Братство Грааля. – Рига, 1994- С.10.
43 Joachim Bumke. Wolfram von Eschenbach.- Stuttgart- Weimar, 1997- S.274
44. 100 великих мифов и легенд. – М., 2002. – С.340- 345.
45. Средневековый роман и повестью – М., 1974- С.638.
46. Витковский Е.Блюдо для рыбы или Легенда как смысл жизни//Робер де Борн.Роман о Граале. – Санкт-Петербург, 2000.
47. Gerald Rainer.Norbert Kern.Eva Rainer.Stichwort Literatur. Geschichte der deutschsprachigen Literatur. – Linz, 1999.-S.28
48. История всемирной литературы в 9-ти томах. – М, 1984.-Т.2.- С.564-566.
49. Peter Nusser. Deutsche Literatur im Mittelalter. Lebensformen. Wertvorstellungen und literarische Entwicklungen.-Stuttgart, 1992. – С.223

50 Halász Elód A német irodalom története. – Budapest, 1971.-k.1.-C.64-76.
51 Gottzmann C.L. Deutsche Artusdichtung.- Frankfurt a.M., 1986.-Bd.1-411 S.
52 Cavedish R.King.Arthur and the Graal. The Arthurian legends and their meaning- L.Weidenfeld a.Nicolson, 1978.-YIII, 229 p.
53. Н.Жюльен. Словарь символов. – Челябинск, 1999.
54. Алексеев.А.С. Систематическое изложение политического учения Макиавелли// Никколо Макиавелли. Pro et contra.- Санкт-Петербург.-2000.-стор.75
55. Володина И. Никколо Макьявелли и его комедия “Мандрагора” // Никколо Макьявелли.Мандрагора.-М-Л.-1958.-стор.64.
56. Дживилегов А. Гуманизм и театр// Итальянская комедия Возрождения.-М.-199.
57 Дживилегов А. Никколо Макиавелли// Никколо Макиавели Pro et contra.-Санкт-Петербург.-2000.- стор.525
58. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. / сост. Б.И.Пурищев..-Москва.-1976.
59. История всемирной литературы в девяти томах -Москва.-1985..- т.3
60. История западно-европейской литературы. Средние века и Возрождение.-М.-2000.- изд.5.- стор216
61. Карре Патрик, Зорате Оскар. Макиавелли.- Ростов-на-Дону.-1997.-стор.213
62. Керлот Х.Э. Словарь символов.-Москва.-1994.-стор.310.
63. Макиавелли Николло. Государ. Рассуждения о первой декаде Тита Ливия.О военном искусстве -Москва.-1996.- 113-398
64. Санктис де Франческо. История итальянской литературы. – Москва.-1964.- т.2- стор..
65. Топор-Рабчинский Вл. Макиавелли и эпоха Возрождения //Никколо. Макиавелли. Pro et contra.-Санкт –Петербург – 2000.-стор.287.
66. Тресиддер Джек. Словарь символов.-Москва.-1999.- стор.213
67. Blanke Richard. Sprache und Dramaturgie.-München.-Zink.-1969
68. Chambers concise 20th Century Dictionary.-Edinburg/-1985.- стор.577
69.Padoan G. La Mandragola del M.nella Venezia cinguecentesa// Lettera italiane.-1970.-22.- стор.161-186.
70. Paronchi A. La prima rappresentazione della “ Mandragola”// La Bibliofilia.-1964.- 64.- стор.37-84.
71. Szerb Antal.A világirodalom története.- Budapest.-1980.-стор.246
72. Белоусов Роман Феррарская фиалка. - „Литературная Россия”.-1989.- 7 апреля (№14).
73. Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки.відродження.-К. Вища школа, 1994.
74. Еленина Н.Г. Поэма Торквато Тассо „Освобожденный Иерусалим” и Контрреформация/ Культура эпохи Возрождения и реформации.- Л, 1981.

75. История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение -М, Высшая школа, 2000.
76. Lexikon der Weltliteratur. Hauptwerken der Weltliteratur in Charakteristiken und Kurzinterpretationen. Band 3. A-K, hrsg. von Gero von Walpert.-Munchen, 1997.
77. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsg. von Klaus von See.-Wissbaden, 1972- Bd. 9.-c.87.
78. Санктис де Франческо. История итальянской литературы-М, Прогресс, 1964.-т.II.
79. Торквато Тассо, закат Возрождения, возникновение маньеризма, тенденции классицизма и зарождение барокко в Испании/ История мировой литературы.- М, Наука, 1985 - т.III.
80. Гессе Герман. Собрание сочинений в восьми томах - Москва-Харьков.- Фолио.- т.2.
81. Каралашвили Резо Мир Романа Германа Гессе.- Тбилиси.-1984.
82. Hermann Hesse. Eigensinn. Autobiographische Schriften.- Reinbek bei Hamburg.-1981
83. Hermann Hesse. Gesammelte Werke in 12 Bänden.- Frankfurt am Main.- Suhrkamp.-1970- Bd.2.
84. Hermann Hesse. Gesammelte Werke in 12 Banden.- Frankfurt am Main. Suhrkamp.- 1987. –Bd.11.
85. Hsia. A. Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretation.-Frankfurt am Main.- Suhrkamp.-1974.
86. Jahnke W.Hermann Hesse “Demian”.Ein erlesener Roman.-Padeborn-München.-1984.
87. Kiryakakis. The ideal of “ Heimat” in the works of Hermann Hesse.-Lang.-1988.
88. Remys E.Hermann Hesse’s Das Glasperlenspiel. A concealed defence of the mother world.- Lang- 1983.
89. Stelzig E.L. Hermann Hesse”s fictions of the self.: Autobiografical and the confessional imagination. Princeton.-1988.-XIY.
90. Stolze Heinz Hermann Hesse.Weltscheu und Lebensliebe.-Hamburg.-1971.
91. Поспелов Г.Н. Проблемы истории развития литературы.-М., 1972. -с.108.
92. Béladi Miklós. Nyölcvan éve született Tamási Áron// Kritika.-1977.-N9.- old.11
93. Kocsis Rózsa. Tamási Áron játékai// Alföld.-1969.-N10.-old. 1640.
94. Tamási Áron.Ábel.Jégtörö Mátyás.-Budapest.1981.-old.
95. A magyar irodalom tortenete.-Budapest, 1966.-k.VI.-old.699.
96. Мелетинский Е.М.Поэтика мифа.-М., 1976.- с.295.
97. Мифы народов мира.-М., 1980.-т.1.- с.25.
98. Смиронов И.П. От сказки к роману//История жанров в русской литературе X-XII вв.Труды отдела древнерусской литературы XVIII в.:- М., 1972.- с.306.
99. Szalai Sándor. Onarckép- varázslatas háttérrel// Tamási Aron.Jégtörö Mátyás.-Budapest, 1986.-old.18.

100. Пропп В.Я. Исторические корни сказки. Изд.МГУ., 1946.- с.185.
101. Izsák József.Tamási Áron.-Budapest, 1969.-old.82.
102. Bertha Zoltán.Léttudat és meseregény// Alföld/-1987.-N9.-old.55.
103. Бахтин М.М.Эстетика словесного творчества.-М., 1972.-с.15.
104. Baránszky László Job.Átélés és gondolat.-Budapest, 1978.-old. 303.
105. Лосев А.Ф.Проблемы символа в реалистическом искусстве.-М., 1975.-с.168.
106. М.В.Пророков. Категория художественного образа и проблема символа//Вестник МГУ.-Серия 9. Филология.-1987, №4.-с.44.
107. Bertha Zoltán.Léttudat és meseregény//Alföld.-1987.-N9.-old.59.
108. Tamási Áron.Ábel.Jégtörö Mátyás.-Budapest, 1981.-old.614.
109. Каган М.Морфология искусства.Л., 1972.-с.419.
110. Там же, с.420.
111. Корман Б.О.Изучения текста художественного произведения. М., 1972.-с.9.
112. Турина Т.Л.Проблемы автора и структура французского романа 20-30-х гг.XX в.//Проблемы автора в художественной литературе.-Воронеж, 1969.-Вып.III.-с.74.
113. Halász Gábor.Válogatott irásai.-Budapest, 1977.
114. G.Müller.Die Bedeutung der Zeit in der Erzehlenkunst.-Bonn, 1947.
115. N.Friedmann.Point of View in Fiction.The Development of a critical concept.-PMLA. Vol.7O/ 1955.-p.1182.
116. The streem of consciones technique in the modern novel.Bd. by Steinberg E.R.- Washington, London.Kennikat press, 1976.-p.6.
117. Дьердь Боднар.Предисловие//Ласло Немет. Милосердие.-М., 1988.-с.11.
118. Немет Л. Эстер Эгете.-М., 1974.-с.871.
119. Kocsis Rózsa.Minöségeszmény Németh László szépiroi müveiben/-Budapest, 1982.-old.132.
120. Németh László.Szophoklesz.Tanulmány és vallamás. 1930-1931.-1932-1933//Európai utas, 1973.-old.28
121. Там же, стр.43.
121. Ласло Немет.Милосердие., - с.11.
122. Немет Л. Трауp.-М., 1969.-с.255.
123. Kovács Kálmán. Németh Lászlo.Gyász// Studia literaria.-1972.-X évfolyóm.-old.49-60.
124. Немет Л.Трауp.-с.85.
125. ІСТОРІЯ 1993: Історія української літератури XXст., кн. 1, Київ
126. ЙОСИПЕНКО 1937: М. Йосипенко, Народний ляльковий театр „Вертеп” // Театр, № 1
127. Кисіль 1918: О. Кисіль, Український вертеп, Київ
128. КЛЕН 1960: Ю. Клен, Твори, т. 4, Торонто
129. КОРНІЄНКО 1968: Н. Корнієнко, Вогонь і попіл // Вітчизна, № 8
130. КУЗЯКІНА 1970: Н. Кузякіна, П’єси Миколи Куліша, Київ
131. КУЛІШ 1992: М. Куліш, Твори, т. 2, Київ
132. КУРБАС 1988: Л. Курбас, Березіль, Київ

133. ЛАВРШЕНКО 1959: Ю. Лавріненко, Розстріляне відродження, Париж ЛАСЛО-КУЦЮК 1980: М. Ласло-Куцюк, Шукання форми. Нариси з української літератури, Бухарест
134. ШЕРЕХ 1992: Ю. Шерех, Шоста симфонія Миколи Куліша // КУЛІШ 1992
135. KNAURSLEXIKON 1991: Knaurs Lexikon der Symbole, Gütersloh - Wien
136. LURKER 1985: M. Lurker, Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart - Graz
137. MORÄVKOVÄ 1970: A. Morävkovä, Dramaticky kontrapunkt jako princip Kulisovy tvorby // Ceskoslovenskä rusistika 15
138. WOLF 1932: F. Wolf, Die Beethovensonate. Ein Stück aus der Ukraine 1917, Berlin
139. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство.- М., 1976.- с.7
140. Н.А.Бердяев. Философия свободного духа.-М., Республика, 1994.- с.50-69
141. М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.- М., Художественная литература., 1965.- с.236.
142. Я.Попович. Микола Гоголь.- К., Молодь, 1987.- с.45.
143. Ю.Лотман. В школе поэтического слова.- Л., Просвещение, 1988.
144. В.Зеньковский. Н.В.Гоголь.- Париж, УМСА-Пресс.- с.195.
145. Н.В.Гоголь. Собр. соч.т.III..- М.. Художественная Портрет редакция „Арабески”.- с.247.
146. Н.В.Гоголь. Собр. соч.-М. Художественная литература, т.III.- с.18.
147. Schneider Marius/ El origen musical de las animales simbolos en la mitologia y la escultura antiguas.- Barselona, 1946.
148. Н.А.Бердяев. О назначении человека.- М., Республика, 1993.- с.155-172.
149. Ю.Манн. Поэтика Гоголя.- М. Художественная литература, 1978.- с38.
150. В.М.Маркевич. Петербургские повести Н.В.Гоголя.- Л., Художественная литература, 1990.
151. Н.В.Гоголь.Собр. соч т.IV. Статьи. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенности? - М., Художественная литература, 1986.
152. Н.В.Гоголь. Собр. соч. т.V. Мертвые души.- М.. Худ.литература, 1985.
153. Н.В.Гоголь. Собр. соч. т.VI. О средних веках.- М. Худ. лит., 1986.
154. Deutsch J. The zaporozian cossack s of Nikolaj Gogol: In approach to God and man// Russian literature/- Amsterdam.1987. vol.22. № 3. P.359-377.
155. Андрей Белый.Символизм как миропонимание. Гоголь.- М., . Республика, 1994.- с.366.
156. Н.В.Гоголь. Собр. соч. т.III. Записки сумашедшего.-М., Худ.лит, 1984.- с.171.

157. Jung C Symbols of Trasformation (Collected Works, 5), London, 1956.
158. Н.В.Гоголь. Собр. соч., т.III. Записки сумашедшего.-М., Художественная литература, 1984- с.171.
159. С.Н.Булгаков Свет невечерний.- М., Республика, 1994.-с.64.
160. Hermann Bahr. Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Gotthart Wunberg, Stuttgart, 1968.
161. Thomas Koebner. Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmanstal und Schnitzler./Akten des internationalen Symposiums. Arthur Schnitzler und seine Zeit., S.133.
162. Зігмунд Фройд. Вступ до психоаналізу. К., Основи, 1988, стор.417-436.
163. MichaelaL. Perlmann. Arthur Schnitzler.J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1987, S.162.
164. William H. Rey. Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens.Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1968. стор.
165. Артур Шницлер. Возвращение Казановы. Ташкент, Главная редакция издательства полиграфического концерна „Шарк”, 1993, стор.344.
166. Там же.стор.399.
167. Там же.стор.382.
168. Лавриненко Ю. Зруб і нарості: Літературно-критичні статті, есе і рефлексії. Мюнхен 1971. – с.222
169.Рецензія на збірку: Олександрів Б. Мої дні // Звено. 1946. – № 3-4. – с.83 – 84.
170. Рецензія на поему Л.Мосендза „Канітферштан” // Звено. – 1946. – № 1. – с.74
171. Русов Ю. Поезія визвольних змагань. 1954. – Торонто. – с.31
172. Качуровський І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена // Сучасність. – ІЮЗ. – № 3
173. Юрій Клен. Вибране. –К., 1991. –с.19-22
174. Юрій Клен. Про генезу „Попелу імперій” // Нові дані. – Зальцбург. – 1948.
175. Овчаренко Л. Попіл імперій // Овид. – 1957. – Ч. ІІ. – с. 9-13
176. Рудницький Л., Роберт Люїс Стівенсон, Юрій Клен. До генези оповідання Ю.Клена // Сучасність, 1974, № 12. – с.26-38.
177. Орест М. Заповіти Юрія Клена // Орлик, 1948, № 2. – с.7.
178. Геркен Н. Патриціанська поезія або дві стихії в творчості Юрія Клена // Літаври, Н46. – № 2, 3.
179. Череватенко Л. Первородний Горотак // Дніпро, 1992. – № 10 – 12. – с.144.
180. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) / У Українське слово: Хрестоматія української літерагури та літературної критики ХХ ст, - К., 1994. - Т. 3.
181. Клен Ю. Бій може початися // Звено. - 1946. - Ч. 3/ 4.

182. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині та Австрії: Бібліографія видань в 1945-1961 рр. -Мюнхен, 1985.
183. Рецензія на зб. Б. Олександрова „Мої дні" // Звено. - 1946. -№3/4. — С. 83-84.
184. Літаври. - 1947. ~ Кз 1.
185. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. - К., 1994. - Т. 3. - С. 578.
186. Салавей Алесь. Гудуть, дзвенять Софії дзвони /*І* Літаври, -1947. - № 1.
187. Клен Ю. Софія /У Літаври. - 1947. - № 6.
188. Качуровський І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена // Сучасність. - 1983. - № 3;
189 Ковалів Ю, Прокляті роки Юрія Клена // Юрій Клен, Вибране. - К.: Дніпро, 1991. - С. 19-22
190. Тарнавський О. Відоме й позавідоме. - К., 1999.
191. Ярослав Розумний. До джерел проблем української діаспори а Каииді Публіцист мислі і серця (Ювілейний збірник на пошану 80-річчя Романа Олійник-Рахманного) - К.: Четверта хвиля, 2000.
192. Борис Ямінський. 30 років на службі української церкви та громаді у Відні Австрійсько-український огляд. - 2000. -№9. - С. 12.
193. Андрій Гнатишин. Життя і творчість. - Відень, 1997.
194. Ірина Маланюк. Голос серця (автобіографія). - Відень, 1998.
195. Андріян Вонарбург. Голодомор в Україні 1932-1933 рр. / Австрійсько-українській огляд. - 1999. - № 8. - С. 47-53.
196. Міхаель Мозер. Коротка історія української мови середнього періоду Австрійсько-український огляд. - 2000. - №9. - С. 77-78.
197. Кравцов Н.И.Сербохорватский єпос.- М..Наука, 1965.- с.10
198. Білодід І.К.Вук Караджич в історії українсько-сербських наукових зв'язків.- К.:Наукова думка, 1985.-с.10
199. Артамонов Д. Гражданская Р. Самарин Р. История зарубежной литературі XVII- XVIII вв.- М., Просвещение, 1973.- с.759.
200. Історія української літератури у 8-х томах.- К., Наукова думка, 1967, т.2.- с.162.
201. История славянских литератур А.Н.Пипина и В.Д.Спасовича. - СПб, 1879, т.1.- с.211.
202. Кулаковский П.Вук Караджич.Его деятельность и значение в сербской литературу.- М.. 1862.- с.230.
203. Срезневский И. Вук Стефанович Караджич.- М.1846.
204. Лещиловская И. Общественное содержание концепций сербской националной художественной культуры (конец XVIII-первая половина XIX вв // Концепции национальной художественной культуры.- М.: Наука, 1985.-с168.
205. Караџић В. Обявленїє на Писменицу (Грамматїку) сербскога єзика / Собрана дела.- Београд, 1968, кн.12 // О єзику и книжевности.- с.238.

206. Гольберг М.Я Балканские события 70-х XIX в. и некотрые вопросы развития украинско-сербских общественно-политических и культурных связей // Развитие капитализма и национальные движения в славянских странах // Вопросы литературы, 1965.- с.230-237.
207. Гуць М. Сербохорватська народна пісня на Україні // Слов'янське літературознавство і фольклористика.- К.. Наукова думка, 1966.
208. Кирилюк Є.П. Вук Караджич і українська література.- К.. Наукова думка, 1978 (ненадруковані переклади Я.Головацького з сербської та хорватської народної поезії. Видав Гуць М.В) // Радянське літературознавство, 1965.- №12.- с.74-79. Ще вісім невідомих перекладів Я.Головацького // Радянське літературознавство, 1968.-№9.-с.81-85.
209. Гоголь Н.В. Собр. соч в семитомах, т.6.- М., 1978.- с.103.
210. Гончар О. Вічне слово / Тарас Шевченко. Кобзар.- К., Дніпро, 1980.- с.8.
211. Луначарський А.В. Великий народний поет.-К., Вид-во АН УРСР, 1961.-с.38.
212. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів у VI томах, т.6.- К., Наукова думка, 1964.- с.315.
213. Ющук І.П. Шевченкове „Подражаніє сербському" // Радянське літературознавство, 1964.- №12.
214. Йован Вулевич. Літопис великого життя // Літературна Україна, від1. IX.1964р.
215. Добролюбов М.О. Літературно-критичні статті.- К., 1961.- с.362.
216. Рильський М. Поезія Тараса Шевченка.- К.. 1961.-с.15.
217. Сербські народні думи і пісні (переложив М.Старицький)- К.. 1876.- с.2.
218. Лист І.Я.Франка до М.П.Драгоманова від 13 червня 1893 року//І.Франко. Твори у 20-ти томах.т.20.- К., 1956.- с.485.
219. Віль Гримич. За Кобзаревою луною // Всесвіт, 1983. -№3- с.154.
220. Є.Пащенко. І знову „Кобзар" // Всесвіт, 1982.-№3.- с.160.
221. Гуць М.В. Караджич і суспільно-наукова думка на Україні у XIXст. // Слов'янське літературознавство і фольклористика.- К.. Наукоа думка., 1965.
222. Г.Нудьга – Є.Стойка: „Кобзар" угорською мовою. Всесвіт, 1985, № 4, с.94-95
223. Смілянська Б.Л.: Стиль поезії Шевченка: Суб'єктивна організація. К.: Наукова думка, 1981.
224. А.Гедєш: Розділ з історії української літератури. І. Творчість Тараса Шевченка. Ніредьгаза, 1997.
225.Karl Friedrich Siehs. Dr. Oswald Burghart (Jurij Klen) als Mensch und DICHTER, Seine Stellung iп der ukrainischen Literatur unter besonderer Berücksichtigung der Kijewer Neoklassizismus, sowie derzeitgenössischen literarischen und kulturpolitischen Strömungen -Innsbruck, 1952.
226. Siehs Karl Friedrich. Dr. Oswald Burghart (.Иигij Klen) als Mensch und Dichter.-T.2- S.377-394.

ІІ. ЛЕКЦІЇ

ПЛУТАРХ. СЛАВНЕ МИНУЛЕ ЕЛЛАДИ: ЖАНР ПОРІВНЯЛЬНОГО ЖИТТЄПИСУ. ХАРАКТЕРОЛОГІЯ І МОРАЛІСТИКА. ”ЗАСТОЛЬНІ БЕСІДИ” ТА ІНШІ АНТИКВАРНІ ТВОРИ

Плутарх – одна з найпомітніших постатей еллінського відродження, в творчості якої вперше поряд з Діоном Хрисостомом намітився синтез філософії й риторики.

Плутарх (бл. 45 – після 120р.н.е) походив з невеличкого, але славного своїм історичним минулим містечка Херонеї в Беотії. Його родина важалася заможною, хоча й не належала до аристократичної знаті. Всі її представники були освічені та високі духом люди і відзначалися бездоганною поведінкою. Помітною постаттю був його дідусь Пампрій, людина освічена, веселий і дотепний співрозмовник. Батько добре знав історію, філософію, брати Пампрій і Тимон славилися як організатори симпосіїв і дискусій на різні історико-філософські й політичні теми. Середовище, в якому виростав Плутарх, справило значний вплив на формування його світогляду, а сімейні перекази про знамениті події і видатних людей породили жвавий інтерес до історії.

Початкову освіту Плутарх отримав у рідному місті. Продовжив навчання в Афінах, де його наставником став філософ Аммоній. Тут він ґрунтовно вивчав природничі науки (фізику, математику, медицину), філософію, риторику, мистецтвознавство, теорію музики. Багато уваги приділяв Плутарх самоосвіті. Він багато подорожував, їздив у справах рідного міста в інші грецькі провінції (Александрію, Малу Азію, Сарди) і двічі до Риму.

Своє перебування у Римі він використав не тільки для публічних виступів і філософських бесід, але й для того, щоб знайти собі там друзів. Одним з них став консул Сенеціан, прихильно ставилися до нього імператори Траян та Андріан.

Другу частину життя Плутарх провів у рідній Херонеї, поєднуючи працю на благо суспільства з читанням лекцій у створеній ним філософсько-моралістичній школі, та з літературною діяльністю. Влада Риму над Грецією була для Плутарха сумною реальністю, це засвідчує його зауваження про „римський чобіт, який занесений над головою грека”. Але Плутарх вважав намарне повставати проти влади Риму, оскільки той був сильнішим, а кращий засіб того як бути корисним для батьківщини, він вбачав у дружбі з римлянами, які „охоче йдуть назустріч політичним побажанням друзів”.

Згаданий вже імператор Траян подарував Плутарху почесний ранг консула і віддав розпорядження наміснику провінції Ахайя (материкова Греція, куди входила й Херонея) не проводити жодного заходу без погодження з почесним консулом. Проте Плутарх назавжди залишався насамперед греком. У віці 50 років його було обрано пожиттєвим жерцем Аполлона у Дельфах. Його діяльність на цьому посту принесла Плутарху глибоку повагу. Він з гідністю носив також звання почесного громадянина Афін. Зберігся напис на постаменті його пам'ятника: „Тут Херонеї і Дельфи спільно Плутарха возвеличили – анфіктіони (жерці) звеліли так його пошанувати" (бл.95р. н.е.).

Плутарх був порядною, високоморальною людиною, зворушливо відданою своїй сім'ї, друзям, традиціям свого міста. Він мав чотирьох синів й одну дочку. Про свою дружину він неодноразово згадував у високому тоні на сторінках своїх творів. Уславився він не лише як енциклопедично освічений письменник, філософ та вчений, але й як людина чесна, скромна, поміркована, добра й поблажлива до інших людей, яка усвідомлювала свою недосконалість та не вимагала надмірної довершеності від інших.

Місце народження й доба, в якій жив Плутарх, значною мірою визначили основні риси його творчого обличчя. З усіх діячів "еллінського відродження" він один був уродженцем "справжньої", материкової Греції. Для інших "еллінство" вважалося поняттям культурологічним, для нього ж – поняттям племінним, "базовим"; для інших воно пов'язувалося зі шкільною освітою, для нього – з життям рідної родини й рідного полісу; для інших на першому місці вважалося бути письменником, для нього ж – бути громадянином.

Плутарх послідовно відкидав будь-який літературний професіоналізм: він прагнув відтворити не так сам класичний літературний стиль, як ставлення до літератури, що панувало в класичний період. Філософія й риторика для нього – рівноправні засоби в основній його діяльності як громадянина маленької Херонеї. Він не намагається відтворити окремо ні філософію, ні риторику, але хоче відродити той полісний громадянський уклад, який повинен був би в однаковій мірі живити і ту й іншу сферу.

Період, в який жив Плутарх, – це доба імператорського еллінофільства, яка починалося з посиленої матеріальної допомоги збіднілим грецьким містам; що давало письменникові оманливу надію на реальне відновлення полісної культури в рамках імператорського режиму. Цим і пояснюється той діловитий оптимізм, у якому ще немає якоїсь робленості чи іронічності, характерної для письменників наступних поколінь.

Така життєва позиція визначає як філософські, так і літературні смаки Плутарха. Він підходить до філософії. й до риторики цілком свідомо як любитель, займаючись ними в міру суспільної користі й особистої допитливості, але не підкоряючи їх собі в будь-якій іншій сфері діяльності. З найбільшою серйозністю він ставиться до моралізаторської філософії; але крайнощі її опозиційного риторизму є чужими для його оптимістичної благодушності: він захищає житейські принципи від критики стоїків, скептиків та епікурейців і сприймає людей такими, якими вони є: реальність для нього дорожча за будь-які доктрини. Звідси слабкі й сильні сторони творчості Плутарха: з одного боку, бачимо його установку на життєві вартості, що надає їй гострої спостережливості, здорового глузду, терпимості, а з другого боку, помітне прагнення все виправдати й примирити, що змушує його залишатися не надто глибоким, до певної міри поверховим.

Філософський світогляд Плутарха багатоплановий і відзначається явним еклектизмом, що взагалі то було типовим явищем епохи грецького Відродження чи "другої софістики". Незважаючи на полеміку зі стоїками, епікурейцями та платоніками, на прихильність до поглядів перипатетиків, а також на інтерес до космологічно-математичних тлумачень піфагорійців, до східної містики, народної релігії та забобонів, Плутарха все таки правомірніше вважати представником стоїчного суб'єктивного платонізму, що підготував грунт для створення неоплатонівської філософії – останньої філософської школи античного світу.

Плутарх – дуже плідний письменник. Давній список його творів (неповний) містить 227 назв творів; до нашого часу з них збереглося менше половини. За змістом вони розпадаються на дві частини: з одного боку – це "Порівняльні життєписи", а з другого – "Моралії"(„Застольні бесіди") та твори змішаного змісту, історико-філософського характеру. До них належать, зокрема, два твори про Платона, шість – проти стоїків та епікурейців. Крім того у творчій спадщині Плутарха є твори, присвячені проблемам космології й астрономії, психології, етики, політики, подружнього життя, педагогіки, антикварної історії. Плутарх написав також кілька творів релігійного та релігійно-містичного змісту.

Біографії – порівняно пізній жанр у грецькій літературі, оскільки висока класика виявляла незначний інтерес до індивідуального світу людини (з'явився життєпис тільки на початку елліністичної епохи). Класики цього жанру спиралися на досвід Ариктоксена (IVст. до н.е.) – автора життєписів Архіта, Сократа й Платона та Антігона з Кариста (IIIст. до н.е.), який

створював біографії філософів і на Герміппа з Смирни (IIIст. до н.е.), , відомого як автора життєписів законодавців, філософів, поетів. Ще один автор цього жанру – Сатир (друга половина IIIст. до н.е.) – відомий як автор біографії царів, політиків, ораторів, філософів і поетів. Великий інтерес жанр викликав у римлян, чия схильність до індивідуалізму була сильніша; свідченням цього є біографії Корнелія Непота. У грецькій літературі одним із найважливіших джерел жанру служив енкомій, похвальна промова (родоначальник – ритор Ісократ). У римській – традиційні надмогильні промови.

Біографії Плутарха відносяться до так званого перипатетичного типу: вони являють собою розлогі серйозні дослідження, які не обмежуються реферуванням якогось одного джерела, а передбачають знайомство з культурно-історичними пам"ятками місць подій тощо.

Для манери Плутарха, який орієнтувався у мовному відношенні на складну аттичну норму, характерні численні екскурси в історію, археологію, філософію, природничі науки, які іноді відводять далеко від теми, але які засвідчують широту зацікавлень автора.

Основний корпус біографій складають "Паралельні життєписи" – 46 біографій великих греків (від Тезея, Александра Македонського, Демосфена, Лікурга – до Філопомена) і великих римлян (від Ромула, Нума, Ціцерона до Цезаря) –які об'єднані у пари за подібністю характеру й долі головних персонажів. Крім того, збереглися біографії Гальби й Отона, які входять не до згаданої збірки, а до циклу біографій римських імператорів. Багато біографій, написаних Плутархом. не дійшло до нас, серед них – життєписи видатних полководців Сціпіонів, Епаміонда та і.н.

Серед тих же, які безпосередньо увійшли до збірки „Паралельні життєписи", є біографії не тільки державних діячів, але й видатних філософів, ораторів. Іноді таке співставлення відповідає загальноприйнятій думці (як Александр й Цезар, Демосфен й Ціцерон), іноді воно досить несподіване (як Пірс й Марій). Кожна пара життєписів завершується порівнянням, у якому Плутарх співставляє достоїнства й недоліки своїх персонажів.

Важко сказати, кому з історичних героїв автор віддає перевагу. Можливо, хіба що в греків він підкреслює більш суворе доброчинство, яке так допомагало їм у період колишнього їх розквіту (найбільше уваги Плутарх приділяє

грецькій історії Vст. до н.е.), а в римлянах знайдемо більше барвистості і навіть якоїсь театральної декоративності. А чудові портрети Алківіада, Деметрія, Поліоктета та Александра Македонського немовби втілюють у собі невгамовність і бентежність грецького духу, який рветься з полісних пут на світові обшири.

До вельми складних за своєю тематикою відносяться застільні і бенкетні бесіди, які складають, так би мовити, особливий літературний жанр. До них примикає збірка висловів. Всі ці твори складають один спільний розділ, який, зазвичай, називають малозрозумілим „Moralia". Цей розділ моралізаторських творів представлений, щоправда, дуже широко, адже без моралі у Плутарха не обходиться майже жоден трактат.

Тематика "Застільних бесід" („Моралій") дуже строката: тут спостерігається поєднання широкого кругозору з установкою на допитливість любителя знань, що цілком закономірно вимагало певних енциклопедичних знань. У працях, присвячених етиці („Про щастя чи чесноти Александра Великого", „Про щастя римлян" та ін.), Плутарх розглядає значення чеснот і долі у людських справах. Центральне місце у цьому блоці займають трактати з питань практичної моралі, які й визначили назву всього циклу ("Як відрізнити улесливу людину від приятеля", "Про несправжній сором", "Про заздрість і ненависть" тощо); серед них виділяються групи творів, які відносяться до двох основних сфер духовного світу Плутарха – родинного життя ("Про любов до братів", "Про любов до дітей", "Шлюбні настанови" та ін.) і життя полісу ("Політичні настанови", "Чи варто старому займатися державними справами?" тощо).

У трактаті "Настанови подружжю" Плутарх дає свої рекомендації стосовно поведінки чоловіка й дружини з метою збереження міцного шлюбу. Як мораліст, Плутарх оцінює також і мистецтво слова: "Як юнакам займатися поезією"), історію "Про підступність Геродота"). Його моралізаторська філософія зближується з теологією (три "дельфійські" діалоги., "Про демонії Сократа", "Про Ісіду й Осіріса"). Головна мета цих творів – наставляти читача на шлях доброчесності. Філософія тут виступає засобом для досягнення цієї мети. Саму ж філософію Плутарх вважав медициною для душі, а філософа – лікарем душі.

Історичне минуле для Плутарха – дзеркало, заглядаючи в яке, він намагається змінити на краще своє життя і влаштувати його за прикладом доблесних пращурів: "прекрасне вабить до себе самою своєю довершеністю й одразу вселяє в нас прагнення діяти самим".

Плутарх виходить з того, що найкраще зберігати в пам'яті про видатних людей позитивні моменти, відкидаючи погане й нице, бо увага до низьких предметів свідчить про зневагу до добра ("Перікл").

Письменник, як і митець, не повинен виділяти недоліки, аби не зашкодити прекрасному, тобто Плутарх визнає свідому ідеалізацію героя, раз уже людська природа "не створює характерів бездоганно прекрасних й доброчесних" ("Кімон"). На думку Плутарха, розум і душа людини повинні споглядати не тільки прекрасне, але й корисне, бо саме воно приводить людину до пізнання добра. Звідси випливає також прагнення до змагання, бажання "наслідувати" гарні приклади.

Людина розумна й поміркована не повинна бути марнославною і прагнути до слави, бо "надмірне честолюбство у державній діяльності просто згубне" ("Агід"), так само як і "нестримне себелюбство" ("Арат"). Цілком у дусі елліністичних традицій сприймається життя людини як боротьба з долею, що часто несе "злу хулу та наклепницькі звинувачення" достойним людям ("Фокіон").

Що ж тоді залишається людині, яка поставлена у важкі умови? Залишається один шлях – "морального самовдосконалення" ("Демосфен") та пошуки "справжнього щастя", яке залежить від "характеру та сили духу", тобто, знаходиться у нас самих.

Таким чином, у "Порівняльних життєписах" Плутарха перед читачами вимальовується філософія автора в реальній дії, втілена вона в живій історії людської особистості та у її взаєминах зі світом і долею.

.Дещо осторонь стоять не дуже чисельні юнацькі декламації ("Про щастя римлян". "Про славу афінян"), сухуваті трактати з шкільних філософських питань ("Про виникнення душі за „Тімеєм" Платона), зібрання виписок та матеріалів для подальшої літературної обробки ("Грецькі питання", "Спартанські сентенції") тощо.

Цінним джерелом з історії античної музичної культури є, зокрема, діалог Плутарха „Про музику". Цікавили цього автора також питання філології, окремі його твори містять вагомі коментарі до творчості Гомера, Гесіода. Зокрема, у трактаті „Порівняння Аристофана з Менандром" Плутарх віддає перевагу філантропічній комедії Менандра з її етичною проблематикою перед немилосердністю аристофанівського висміювання. Особливий інтерес з точки зору вивчення античного фольклору складають його „Римські проблеми" і „"Грецькі проблеми". Так

само як у „Застільних бесідах” грецький письменник зачіпає цілий ряд питань побуту, етики, естетики, літератури, мистецтва, природознавства. У трактаті „Про обличчя на диску місяця” Плутарх подає багато відомостей з історії астрономічних та фізичних поглядів греків.

Різній тематиці у творчості Плутарха відповідає розмаїття жанрів та художньої форми. Поряд з основними жанрами біографії й моралістичного трактату у нього знаходимо діалог (зокрема, у традиційній формі “бенкету” з філософськими бесідами), ново-елліністичний цикл “Подвиги жінок”), філософські послання (“Шлюбні настанови“, “Втішання дружини”) та ін.

Окремо слід виділити трактат “Бенкет семи мудреців”. У цьому творі Плутарх описує зустріч й бесіду тих мислителів Давньої Греції, які вважалися найвідомішими мудрецями західної думки.(Фалес, Біант, Піттак, Солон, Клеобул, Хілон, Анархарсис). До цих мудреців відноситься й Періандр, у Плутарха він виступає правителем міста, тираном, який і збирає в себе вдома на симподії згаданих мудреців.

На запитання, яка держава найкраща, вони відповідають кожний по-своєму. Солон каже: “В тій державі найкраще й найміцніше народовладдя, де того, хто ображає до суду й до розправи притягають не тільки ображений, але й не ображений”. Фалес: “Та, у якій немає ні бідних громадян, ні надмірно багатих” Біант: “Найміцніше народовладдя там, де закону бояться як тирана”. Піттак:Та, де дурним людям не можна управляти, а гарним не можна не управляти”. Хілон: ”Найкраща держава та, де більше слухають закони, менше ораторів” Анахарсис: “Та, де краще воздається доброчинству, гірше – пороку, а все інше - порівну” Клеобул:”Найрозумніший той народ, у якому громадяни бояться більше нагінки, ніж закону”. Проте специфіка зазначених жанрових форм у Плутарха полягає в тому, що їх рамки помітно стираються.

У діалогах Плутарха вже не залишається майже нічого від динамічного розвитку теми, що у свій час визначало структуру платонівського діалогу; у “Застольних бесідах” Плутарха так само мало що залишається й від тематичної єдності “Бенкету”, і співрозмовники однаково невимушено розмірковують над тим, “чому старі діди легко п’яніють?” і “чому Платон сказав, що “бог вічно займається геометрією”. У зв’язку з цим всі плутархівські жанри відчутно тяжіють до якоїсь серединної, нейтральної жанрової форми, яка визначається, насамперед, інтонаційними ознаками.

Ці ознаки – імітація живої бесіди. Тут має місце довірливий тон автора, який часто ділиться з читачем своїми сумнівами й труднощами, довільні асоціативні переходи від однієї теми до іншої, постійне переривання головного викладу екскурсами, аналогіями, прикладами, анекдотами. Найбільше таке поєднання ознак підходить під поняття діатриби, повчальної філософської проповіді: деякі ранні твори Плутарха ("Про те, що не потрібно робити боргів"), справді, можуть бути майже без застережень названі діатрибами.

Але поступово діатриба у творах Плутарха втрачає свій агресивний проповідницький тон, свою прямолінійну повчальність, гостроту, напругу, тон її стає більш мирним, камерним, немовби хатнім (невипадково дійовими особами діалогів Плутарха так часто виступають його дідусь, батько, брати, сини – реставрація сімейних чеснот і полісних чеснот для Плутарха справа нерозривна); ілюстративні епізоди, які там наводяться, втрачають свою службову роль, помножуються, розростаються й починають набувати певної змістової самостійності, викликаючи до себе окремий інтерес

Таким чином літературна форма "Моралій" виявляється немовби десь на півдорозі між традиційною філософською діатрибою, як в Епіктета, і збіркою риторичних "прикладів", як в Еліана; залишаючись вірним своїм принципам, Плутарх шукає "золоту середину" між повчальністю, моралізаторством й оповіддю.

Навички, набуті в процесі написання творів моралізаторського спрямування, Плутарх переносить й на біографії. І це також веде до важливих жанрових змін. Традиційний тип античної біографії – розбиття на рубрики як зібрання відомостей про події життя й риси характеру героя (найкращим прикладом тут може служити "Життя дванадцяти цезарів" Светонія, молодшого сучасника Плутарха): у такій біографії не може бути ні якоїсь зв'язної оповіді, ні цілісного образу.

Попередники Плутарха складали біографію історичного діяча, прагнули хронологічно послідовно викладати його життя. Плутарх же прагнув подавати детальну історію „про події, уникаючи нагромадження незв'язаних історій", викладаючи те, що є необхідним для розуміння образу думок і характеру людини". Тобто він підходить до біографії не як вчений фактограф, а як мораліст: тому він й виділяє, насамперед, основні риси морального обличчя своїх героїв, яке поступово розгортається у різних ситуаціях їх життя, а затим згруповує довкола цього стрижня весь

наступний матеріал. Історичні події служать для Плутарха тільки матеріалом для відтворення образів великих постатей минулого як об'єктів для наслідування; при цьому дрібні особисті риси привертають до себе особливу увагу моралісти-характеролога, не оминає він й анекдотичні випадки.

Внаслідок цього виходить своєрідний етюд, створений на біографічному матеріалі, який нагадує скоріше "Характери" Теофраста, ніж традиційний тип біографії. Такий моралізаторський підхід надає персонажам Плутарха закінченого і пластичного, хоча багато в чому й умовного вигляду, а викладу Плутарха - оповідну послідовність і зв'язаність, яка підкріплена традиційними для діатриби асоціативним зчепленням думок.

Моралізаторський підхід підкреслено парним підбором грецьких та римських біографій, :короткий вступ до кожної пари життєписів, як правило, намічає загальні риси образу героїв, а вже більш детальне заключення ("Співставлення" – жанр, який добре розроблений в риторичних школах) – їхні індивідуальні відмінності.

Глибокою є увага автора до моралі своїх героїв, хоча поглядові Плутарха не властивий ханжеський риторизм і він проникливо вдивляється в людські пристрасті. Плутарх аж ніяк не схильний недооцінювати високі вартості, причому вони мають не тільки індивідуальний, а й соціальний характер: лояльний громадянин римської держави – причому саме у вигляді тодішньої імперії, він усе-таки віддає перевагу грецькій класиці й римській республіці, виявляючи більшу симпатію до Брута й Касія, ніж до Цезаря. Ця моральна філософія зорієнтована здебільшого на стоїчну традицію відповідального служіння суспільству. Герої, які жертвують собою заради вітчизни, найбільш симпатичні авторові; зрадники (Коріолан й Алківад) заслуговують на певне розуміння, але не співчуття;а такий відомий полководець, як Павсаній, що виграв Платейську битву, а згодом перейшов на бік персів, узагалі не став героєм Плутарха, як і Філіпп Македонський, який придушив грецьку свободу.

Моралізаторський підхід у поєднанні з культом полісу в класичній давнині породжує велично-ідеалізоване трактування героїв: кільком одіозним персонажам (Деметрій, Антоній) надано такого широкого розмаху пристрастей, що це може до певної міри навіть імпонувати читачеві.

По суті справи, Плутарх вирішував ту ж проблему монументально-сентиментального зображення старовини та її актуального переосмислення, яку на сто років раніше у Римі вже пробував вирішувати Тіт Лівій.

Плутарх – майстер художньої характеристики, психологічних деталей, що закарбовуються у пам'яті і мають часто навіть символічний зміст. Він високо оцінює внутрішню красу людини, нещасливої, замученої, яка загубила свою зовнішню привабливість. ("Антоній", розділ про Клеопатру). Вся історія кохання Клеопатри та Антонія сповнена на дивовиж тонких спостережень. А яким символічним епізодом є спалення вбитого Помпея на багатті з трухлявих човнів, або ж жест Цезаря, який прийняв від гінця каблучку з головою Помпея, але одразу ж і відвернувся від неї ("Помпей"). Для того, щоб його виклад сприймався читачем з інтересом, Плутарх полюбляв вставляти у свою оповідь анекдотичні випадки з життя своїх героїв, ба, навіть плітки про них.

Плутарх – не лише гострий спостерігач, він уміє малювати великими мазками й широке трагічне полотно. У такий спосіб зображає він, наприклад, смерть Антонія в усипальниці Клеопатри ("Антоній"), горе й розпач цариці, її самогубство в розкішному одязі володарки Єгипту або ж загибель Цезаря, Демосфена, який з гідністю прийняв отруту ("Демосфен").

Плутарх не забуває запевнити своїх читачів, що трагічні події відбуваються з відома богів, через те так багато у його творах різних прикмет, передвіщень: (наприклад, Антоній вже наперед знає, що загине, оскільки бог Діоніс зі своїм почтом вже покинув його).

Увесь трагізм людського життя Плутарх змальовує як результат мінливості й разом з тим як певну закономірність долі. Часом стверджується навіть те, що людиною, яка прямує до загибелі, управляє не розум, а демон ("Помпей"). Доля сміється з людини і видатні постаті гинуть від рук нікчемних людей (смерть Помпея залежить від євнуха, вчителя риторики і найманого солдата); від того, кого вони самі колись рятували, (Цицерона убиває трибун, якого він колись сам і захищав). Ось чому для Плутарха смерть людини, яка керована долею, цілковито природна, так само як закономірною є розплата за долю.

Плутархові притаманне не тільки вміння зрозуміти та показати життя в аспекті героїчної, суворої та похмурої патетики, він уміє надати своїм картинам сяяння й блиску, розкішної декоративності, як, наприклад, сцена плавання Клеопатри по Кідну, коли вона насолоджується коханням, сповнена витончених почуттів, надзвичайний стан щастя або величі тріумфу римського полководця ("Емілій Павел").

Таке поєднання монументальності й психологізму визначило „Порівняльним життєписам” Плутарха незмінну славу: вже античність вважала їх кращими творами у його спадщині, а Нова доба лише підтвердила таку оцінку. Коли античність стала загальновизнаним втіленням системи цінностей європейської культури і картина її стала малюватися у суспільній свідомості не стільки у турботі про історичну точність, скільки про моралізаторську повчальність й художню виразність, то основним матеріалом для створення такої картини виявилися твори Плутарха.

Уявлення про “олімпійця” Перікла й розпусника Алківіада, про владолюбного Цезаря й непохитного Брутта, які увійшли в новоєвропейську традицію, беруть початок саме від Плутарха. Переклад “Порівняльних життєписів” та “Моралій” Плутарха на французьку мову, виконаний Ж.Аміо в XVIст. став подією в історії європейської культури й джерелом матеріалу для багатьох літературних творів наступних періодів.

Плутарх залишив нащадкам величаву „портретну галерею” знаменитих греків і римлян. Він мріяв про відродження Еллади, щиро вірячи, що його настанови будуть враховані й реалізовані у суспільному житті Греції. Він сподівався, що його книги будуть викликати прагнення наслідувати видатних людей, які беззастережно любили свою батьківщину, відзначалися високими моральними принципами. Думки, надії, побажання великого грека не втратили свого значення.

Ворожа будь-яким крайнощам, зокрема, аскетизму, етика Плутарха приваблювала увагу вождів Реформації (Меланхтон, Цвінглі); у Німеччині її популяризували Г.Сакс та Фішарт, у Франції – Рабле і Монтень. Плутарх став улюбленим читанням для панівного класу епохи західноєвропейського абсолютизму. Сюжети для своїх драм запозичують від Плутарха Шекспір („Юлій Цезар”, „Коріолан”, „Антоній і Клеопатра”), Корнель („Серторій”, „Агесілай”), Расін („Митридат”) та ін..

Особливо близьким виявився Плутарх періоду Просвітництва насамперед своєю „Філантропією” (Ж.Ж.Руссо, Мірабо-батько, Бернанден де Сен Пьєр, Ж.П. Ріхтер). Сліди захоплення Плутархом можна помітити також у німецькому „Бурі й натиску”, зокрема, у Шіллера, а в Італії – у Альф’єрі.

Так Плутарх, який найдужче любив мирне й скромне життя в рідній Херонеї, перебуваючи поза політичною боротьбою та політичними пристрастями, став з плином віків громадянином світу і провісником найрадикальніших ідей, улюбленцем та вихователем революціонерів. Є у його творах чимало й таких ідей, які не втратили свого значення і по нині.

ЛУЦІЙ АПУЛЕЙ І ЙОГО РОМАН „МЕТАМОРФОЗИ, АБО ЗОЛОТИЙ ОСЕЛ„

У II ст. н.е. Римська імперія досягла найвищого рівня свого розвитку. Цей період позначений розвитком шляхів сполучення й широким поширенням римської культури у всіх провінціях імперії. Історики нерідко називають II ст.н.е. “золотим віком Антоніїв”. Мир, який був встановлений на кілька десятків років, послужив благотворною передумовою для розвитку культури, характерною особливістю якої стало пожвавлення інтересу до грецької давнини, прагнення відродити стародавню доброчинність, що породжувало у свою чергу пафос навчання і просвітительства.

Грецька мова нарівні з латинською об’єднувала культури різних народів, які населяли величезну територію Римської імперії. Вихідці з Малої Азії, Єгипту, Сирії й Африки стають помітними постатями у літературі цього періоду. Поети і прозаїки звертаються до старих жанрів, запозичуючи сюжети у стародавніх авторів.

Одним з найцікавішим письменників цього періоду з повним правом вважається Луцій Апулей. Це був різносторонній письменник-енциклопедист. З його творчості збереглося шість творів: роман “Метаморфози, або Золотий осел”, “Апологія, або про магію”, збірник уривків з промов “Флориди” і три філософські твори: “Про божественність Сократа”, “Про Платона і його вчення” та “Про Всесвіт”. Це однак лише мала частка з того, що Апулей встиг написати. З різних джерел (висловлювань самого Апулея та інших письменників) відомо, що його перу належали також роман “Гермагор”, вірші й гімни, збірка любовних історій “Скорочені історії”- невідомого змісту, “Застільні бесіди”, трактати про “Про державу”, “Про медицину”, “Про прислів”я”, “Природно-історичні питання” та багато інших творів і публіцистичних промов.

Роман Апулея “Метаморфози” став чи не єдиним твором античної літератури, який охоче читали у всі наступні століття. Зміст твору розбурхував уяву римських імператорів, середньовічних ченців, гуманістів Відродження, вільнодумців ХУІІІ ст. Власне, й друга частина назви роману – “Золотий осел” – з’явилася на підставі високої його оцінки читачами. Епітет „золотий” означає „дивовижний, чудовий, незвичний”.

Народився Луцій Апулей у 124 р. н.е. у заможній родині чиновника в Північній Африці, у м.Медаврі, тодішній римській колонії. Риторичну освіту він здобував спочатку у рідному місті, затим продовжував навчання у Карфагені, а закінчив навчання в Афінах. Отримавши блискучу для того часу риторичну і філософську підготовку, Апулей став багато подорожувати: крім Афін він побував у Римі та в містах грецького Сходу. Повернувшись на батьківщину, в Африку, він вів життя мандрівного мудреця і ледь не став жертвою обвинувачення у магії, якою серйозно захоплювався.

У промові "На захист самого себе за обвинувачення у магії" (інша назва – "Апологія") Апулей дотепно і злісно висміяв неуцтво і марновірство своїх супротивників. Не дивно, що судовий процес закінчився для автора промови його виправданням. Однак репутація мага і чарівника за Апулеєм збереглася надовго.

Апулей належав до числа риторів-філософів, оскільки в ньому гармонійно поєднувалися блиск риторичної форми і прагнення до філософського осмислення явищ. Про себе самого Луцій Апулей писав, що він "спив в Афінах чимало різноманітних чаш учености: чашу поезії, що затуманює, прозору – геометрії, солодку – музики, терпку – діалектики і, нарешті, невичерпний келих всеосяжної філософії".

Друга половина життя Апулея поминула у Карфагені, де він з незмінним успіхом виступав з промовами на філософські й етичні теми. Апулея визнавали не тільки слухачі, але й офіційна влада: він був призначений жерцем провінції і ще за життя йому спорудили пам'ятник. Помер Апулей 180 року н.е.

А тепер зупинимося детальніше на романі "Метаморфози, або Золотий осел". Сюжет твору виявляє деяку подібність з трактатом грецького сатирика Лукіана "Лукій або осел". Дослідники стверджують, що Лукіан запозичив сюжет у Лукія Патроського з його твору "Метаморфози", у якому згаданий автор висміював забобонних греків, які недовірливо ставилися до занять магією.

Щодо Лукіана, то він навпаки, щиро вірив у містику і закликав до такого ж ставлення з боку своїх читачів. А якщо говорити про Лукія, то попри певну дидактичність у нього ще не було фінального апофеозу богині Ісіди.

Апулей обрав більш виважену позицію. Він висміює жерців, які виманюють у людей подаяння, обдурюючи їх облудними промовами, але при цьому він все ж не забуває закликати читача до шанування прадідівських традицій. Посилаючись на авторитет Сократа, Апулей прагне надати своїм міркуванням більшої вагомості. Сократ для нього в даному випадку – зразок найвищої моральності.

Основою для подібної моральності повинен був служити образ “демона”. “Демон” же в уявленні людей того часу – вища по відношенню до людини і невидима істота, посередник між людьми і богами, незмінний сторож і свідок усіх людських вчинків: ”привчіть свої душі і думки до того, що у діях чи у роздумах немає для цих сторожів нічого прихованого ні в душі людини, ні поза нею; бо вони втручаються у кожну дрібницю, все перевіряють, все розуміють і, на зразок сумління, живуть у найпотаємніших місцях”.

Для Апулея Сократ – єдина людина, яка змогла бездоганно прожити життя, жодного разу не погрішивши проти свого сумління і не картаючи себе за свої погляди і вчинки. Хоча Апулей і скористався готовим літературним сюжетом, він створив на його основі цілком самостійний й оригінальний твір. Роман може здатися на перший погляд еротико-авантюрним, проте концепція твору свідчить про його містико-дидактичне спрямування.

Написаний твір близько 170 року н.е. і розпочинається він з життєпису Луція, молодого грека, від імені якого й ведеться оповідь. Луцій подорожує по Фесалії, країні відьом, чаклунок і чарівниць. У місті Гапаті він зупиняється в будинку лихваря, дружина якого – чаклунка, здатна перекидатися на інші істоти. Бажаючи проникнути в таємниці чаклунства, Луцій налагоджує стосунки з її служницею Фотідою і просить її допомогти посприяти йому в ознайомленні з мистецтвом її господині, чаклунки Памфіли І в такий спосіб допитливий Луцій стає свідком перетворення чаклунки на пугача.

Затим Луцій просить Фотіду перетворити його самого на такого птаха. Але служниця, переплутавши банки з маззю, перетворює його на віслюка. При цьому Луцій зберігає людський глузд, йому навіть відомо від служниці, як він може згодом повернути собі людську подобу: для цього йому достатньо зжувати свіжу квітку троянди.

Та вже з самого початку перебування в подобизні віслюка з ним відбуваються найнемовірніші пригоди, кожна з яких могла закінчитися трагічно. На будинок лихваря вже в першу ж ніч нападають розбійники, вони грабують майно господаря і забирають з собою нещасного віслюка Луція. Отож, зворотне перетворення на людину затримується на цілий рік.

Луцій – віслюк переходить від одного господаря до іншого, він терпить чимало страждань, але найголовніше – він отримує можливість бачити різні прояви людської натури, про яку він так мало знав, поки сам існував у подобі людини.“Люди, не зважаючи на мою присутність, говорили вільно і вчиняли так, як самі собі цього хотіли”.

Луцій - віслюк не може скористатися своїми пізнаннями, однак його дивовижні здібності привертають до себе увагу, внаслідок чого він потрапляє чи то до театральної чи то до циркової трупи. Не бажаючи стати черговою забавою для юрби, Луцій тікає на берег моря і там благає богиню Ісіду (Ізіду) аби вона повернула йому колишню подобу або ж послала йому смерть і в такий спосіб поклала край його стражданням. Ісіда з'являється йому уві сні (у творі вона поєднує в собі риси різних богинь – Цербери, Прозерпіни, Селени, Юнони) та обіцяє, що невдовзі порятує його, але з однією умовою: решту життя Луцій повинен присвятити її служінню, тобто має стати жерцем її культу.

Наступного ж дня Луцію-віслюку вдається зжувати вінок з троянд і він знову набуває людського вигляду. Але тепер це вже не колишній, похітливий Луцій, а ревнивий шанувальник Ісіди та інших божеств, людина, яка живе не заради задоволення фізіологічних потреб, а заради інших, духовних інтересів. Він спокійний, врівноважений і щасливий, перипетії долі його вже не переслідують, тому що він став іншою людиною, після того як пережив внутрішню метаморфозу.

Важливе місце в романі "Метаморфози" займають вставні новели – історії, які розповідають різні дійові особи з різних нагод та в різних ситуаціях. Такі новели не порушують загального ритму оповіді, не надто ускладнюють її, а скоріше навпаки, сприяють її пожвавленню, викликаючи активнішу зацікавленість з боку читача.

Розпочинає свій твір Апулей традиційним звертанням: "Слухай читачу, розважишся". Головне місце в романі відведено розповідям про чаклунство та потаємні дії чарівниць. Уже в зав'язці твору Луцій чує про безжальні злочини відьми Мерої, про долю нещасного Телефрона, який внаслідок підступів чародійок утратив ніс та вуха.

Після перетворення Луція на віслюка людське суспільство постає інакше, побачене вже іншими очима, не людини, а людини-тварини.Тут ми зустрічаємо історії про невірних дружин і недоброчесних коханців, про ганебні злочини і про пригоди розбійників. Ці побутові, кримінальні й еротичні епізоди відводять нас до збірки веселих любовних історій грецькою мовою "Мілетських оповідань" Аристида з Мілета (I ст. до н.е.). Згадана книга не збереглася до наших днів. Апулей, можливо, запозичив в Аристида також деякі риси форми і стилю, оскільки свій роман він визначає як вінок, „сплетений на мілетський лад". Проте „Золотий осел" – не тільки збірка еротичних новел. Тут переплетено кілька тем і тому твір не має чітко визначеної композиції. Найголовніше в ньому, очевидно, – метаморфоза. При цьому йдеться про її різні форми.

Безумовно, найбільше запам'ятовується казка про Амура й Психею. Це дуже поширений у різних народів сюжет:, який прийшов до Апулея з фольклору. Вона починається так як і більшість казок: "Жили-були в одній країні цар і цариця. І мали вони трьох гарних дочок". З фольклору запозичена також головна сюжетна лінія повісті: царівна виходить заміж за невидиму істоту (звіра чи чудовисько); підбурювана сестрами і з власної допитливості вона все-таки бачить його наяву (чи спалює шкіру). Після того вона повинна зазнати чимало лиха, поки не поверне собі чоловіка.

Як і героїні в подібних казках, Психея повинна виконати три нелегкі завдання. Тобто повість про Психею є чимось на зразок казки про добру і вірну, заповзяту і старанну жінку, яка міцно кохає свого чоловіка.

Вродлива дівчина, яку видали заміж за якогось таємничого чоловіка, порушивши заборону, захотіла побачити його обличчя, адже він приходив до неї тільки уночі і вона не могла його ніколи побачила. Однак внаслідок „добрих" порад, які їй дають рідні сестри, Психея на певний час виявляється розлученою з своїм чоловіком. Лише після тривалих поневірянь, випробовувань і страждань їй вдається розшукати Амура. Далі у цій казці йдеться про те, як Психея накликала на себе гнів богині Венери, яка не терпіла жодної конкуренції, тим більше з боку смертної жінки.

Амур, виконуючи настанову матері, мав вчинити так, щоб Психея за кохалася в найнедостойнішого мужчину. Проте події складаються таким чином, що він сам закохується в неї і стає її чоловіком. Піддавшись намовлянню своїх сестер, Психея запалює посеред ночі лампадку і в такий спосіб їй вдається розгледіти сплячого Амура. Та натерпівшись багато мук і горя, вона все таки домагається свого і знаходить свого коханого. А з благословення Венери стає безсмертною богинею.

Існує безумовний зв'язок між романною історією Луція і казковою історією Психеї – покарання за надмірну допитливість й знаходження щастя через страждання. Людина, яка йде шляхом пристрастей і пороків, стає іграшкою у руках долі: вона приречена на поневіряння, приниження, зазнає злетів і падінь і, лише очистившись, повертає собі свою справжню сутність – саме про це йдеться у романі Апулея.

„Золотий осел" – багатошаровий твір: відлуння філософії платонізму тут переплітається з містикою, побутовий реалізм – з чудесною казкою та іншими фольклорними елементами. Структура твору спирається на контраст між прямим і переносним значенням, між народною мовою і високим патетичним стилем, між побутовими комічними історіями і релігійним пафосом.

У “Метаморфозах” можна виділити три частини: І) основна сюжетна лінія, 2) казка, 3) одинадцята книга. Стиль, поетика, образний лад кожної з них в алегоричній формі втілює платонівську уяву про три частини душі. Божественній і безсмертній частині душі відповідає зміст й величний лад одинадцятої книги: в ній Луцій розпочинає свідоме життя під покровительством божества.

Середній частині твору відповідає казка про Амура й Психею. Тут підкреслюється становище смертної природи Психеї, яка перебуває у постійній залежності то від її божественного начала, яке символізує образ Амура, то від ницості смертного, що втілене в образах її двох сестер. Нарешті, нижчій чуттєвій частині душі відповідає світ образів сюжетної частини з її вставними “мілетськими новелами” – порочний, злочинний і жалюгідний.

Пригадаймо, як Платон, описуючи три частини душі, використав порівняння, яке стало знаменитим: людська душа – це колісниця, її божественна частина – візник, смертні частини – два коні. Один - білосніжний, який любить шану, він розважливий і сумлінний. Другий – чорної масті, він нахабний і хтивий. Використовуючи саме це платонівське порівняння, Апулей в алегоричній формі показує переродження свого Луція.

На початку “Метаморфоз” ми бачимо героя, коли він їде дорогою на білосніжному коні. Після перетворення Луція на віслюка кінь відмовляється впізнавати свого господаря, і Луцій скаржиться на жорстокість долі, волею якої він став “рівнею і товаришем” своєму власному коню. У фіналі, коли Луцій повертає собі людський вигляд, до нього тут же повертається і його білий кінь.

Цій події передує віщий сон: герою наснилося, що до нього повернувся його раб на ймення Кандід (букв. “білий”). Так Апулей в алегоричній формі говорить про порушену й відновлену гармонію між частинами душі Луція. Але тим не менш Апулей перетворює свого героя, який “согрішив”, не на дурного коня, як цього можна було очікувати, а на віслюка. Чому ж бо так?

Платонівська метафорика опису гіршої частини душі досить різнопланова: це й “жахливий звір на ланцюгу”, це й тиран, який узурпував владу, це й міфологічне чудовисько – богоборець Тифон. Для деяких філософів І-ІІ ст. н.е., які прагнули ототожнити філософію Платона з релігією Ісіди, найбільше значення мав образ Тифона, якого мислитель споріднював з персонажем єгипетських міфів Сетом, заклятим ворогом Ісіди.

Плутарх, продовжувачем традицій якого вважав себе Апулей, у трактаті “Про Осіріса й Ісіду” зазначає, що Тифон – Сет стосовно душі означає все нетривке, нерозумне, що стосується тіла – смертне, яке завдає шкоду, збуджує хіть. Сили Тифона намагаються перешкоджати тим, хто прямує до вірної мети.

З домашніх тварин Тифону відповідає найбільш груба істота – віслюк. Перетворення Луція на культову тварину – антагоніста єгипетської богині – повинно було символізувати перший крок героя містичним шляхом, на початку якого він повинен був пізнати сутність злого начала світу, яке закорінене в кожній душі, а в кінці перебороти його за допомогою культу Ісіди.

Втіленням сил Тифона у романі виступає служниця Фетіда Вона, по суті справи, – лжедвійник Ісіди. Тобто, образи Фетіди й Ісіди – два полюси “Метаморфоз” між якими й розгортається оповідь. Фетіда винна в тому, що Луцій скотився до тваринного існування, тоді як Ісіда, навпаки, піднімає його на вищий рівень розвитку. В контексті роману образ Фетіди – це втілення засліплюючого і згубного світла еротики й магії, що явно протистоїть життєдайному і перетворюючому світлу істини Ісіди. Інакше кажучи, в антитезі Фотіда – Ісіда знайшло відбиття й вчення Платона про дві Венери, земну й небесну. На відміну від Ісіди, богині і “цариці небес”, Фотіда – служниця відьми і рабиня.

Вся основна сюжетна частина роману подана немовби у подвійному переломленні. Спочатку ми бачимо світ очима Луція – людини, після перетворення – очима Луція-віслюка. Переломлення це перехресне. Луцій – людина, яка живе в середовищі, сповненому всіляких проявів надприродного, а перетворений фантастичним чином на віслюка Луцій цілком природно вписується у реальне, буденне життя: його лупцюють, його використовують як в’ючну силу.

Але що ще важливе. Майже одразу після свого перетворення Луцій чує казку про Амура й Психею. Для письменника суттєво те, щоб герой почув цю казку, перебуваючи у подобі тварини: адже у цій казці в алегоричній формі міститься пророцтво про його майбутній порятунок за допомогою Ісіди.

З вставних новел цій казці передують історії про відьом і розбійників, злого хлопчиська, який знущається з Луція – віслюка; затим йдуть оповідання про жорстокого мірошника й брутального вояка-легіонера, нечестивих й розпусних кліриків.

Герої цих оповідань зовні начебто й непримітні люди, але насправді вони не менш порочні і злі, ніж розбійники і відьми з попередніх новел, тільки їх пороки і злочини – приховані. Так, “добропорядна дружина” ткача – перелюбниця, а мандрівні жерці сирійської богині Кибели – розпусники і крадії, мачуха, охоплена хіттю, переслідує пасинка, намагаючись схилити його до гріха.

Всюди, де б не доводилось бувати Луцію – віслюку, він бачить брехню, жорстокість, віроломство. Перебуваючи немовби у відьомському колі усіх таких історій, герой поступово доходить до розуміння стихії незнищенності злого начала світу, яке приховується під різними машкарами.

Більша частина новел побудована в такий же спосіб. Автор немовби демонструє єдиний механізм породження зла: нічим не прихований інстинкт, надмірне бажання, хвороблива пристрасть стають причиною жахливих злочинів. Показовою є, наприклад, історія Тразіла. Закохавшись у дівчину, він домагається її руки. Вона ж вийшла заміж за іншого. Тразіл убиває суперника і сватається до неї знову.

Тут молодій вдові з’являється уві сні тінь чоловіка, яка відкриває їй всю правду на те, що відбувається. Збожеволівши від горя, жінка вдається до помсти убивці: вона виколює сплячому очі, а сама проколює себе мечем. Злочинця ж разом з двома трупами замуровують заживо у склепі.

По суті справи, всі новели другої половини роману оповідають про те, як люди стають злочинцями за найрізноманітніших обставин. Раб, який палає пристрастю до вільної жінки, доводить власну дружину до самогубства, дружини бідняків вимучують своїх чоловіків заради винагороди від коханців, багата і знатна матрона несподівано запалала пристрастю до віслюка, багач, яким керує жадібність, напускає собак на безневинних людей, жінка, втративши глузд від безпідставних ревнощів, не дає життя своїй ймовірній суперниці.

До останніх рядків твору читач ніяк не підозрює, що історію Луція викладає жрець Ісіди. Герой Апулея розповідає про те, що з ним траплялося і все це подано у формі великої промови – спогадів Луція. Письменник робить це не лише з тією метою, щоб розважити читача. Гумористичний характер десятьох книг необхідно було урівноважити серйозністю змісту одинадцятої книги, відповідно до формули Платона “Повчаючи, розважай”.

На початку роману Апулей кілька разів наголошує, що основною властивістю його героя є надмірна допитливість, а вона, як відомо, засуджувалася у філософській літературі і вважалася гріхом. (Плутарх назвав таку допитливість прагненням вивідати якомога більше чужих таємниць і прихованих недоліків). Від надмірної допитливості людині, однак, необхідно визволитися, повернути душу вбік того, що є гідним людини, вбік того, що є прекрасне в житті. А це процес тривалий і копіткий, до цього необхідно привчатися. Згадаймо Одіссея, який не зміг втримався від спокуси, щоб не послухати співу сирен. До речі, деякі дослідники вбачають певну спорідненість між Луцієм та Одісеєм, проте ці образи об"єднують не лише їх недоліки, пороки, але і їхня мужність.

Луцій, як з'ясувалося, виявився мимовільною жертвою дивовижного свята Сміху. За іронією долі замість рідкісного й чудесного, до пізнання якого прагнув Луцій – людина, Луція – віслюка переслідує одноманітність пороку і злочину. В тому, що з ним трапилося, він звинувачує не свою допитливість, а фортуну. Апулей не дотримувався загальноприйнятого в ту епоху потрактування долі-фортуни як капризної випадковості успіхів і невдач. Його тлумачення фортуни пов'язане з філософською концепцією потрійного прояву долі у космосі.

Все у світі відбувається під впливом трьох сил долі: провіденції, фатуму і фортуни. Доля – провіденція керує космосом у цілому, це – страж божественного порядку. Доля-фатум владарює над конкретними явищами, вона здійснює те, що є неминучим. Доля-фортуна є втіленням непередбачених перешкод і несподіваних порухів, які загрожують всьому, навіть продуманій до найменших деталей дії.

Ця діалектика трьох сил долі знайшла пряме відображення у трьох частинах роману. В "мілетських" епізодах рушійна сила подій – фортуна, у казці – фатум, це його волю провіщає оракул батькам Психеї, могутність провіденції на повну силу розкривається в заключній книзі. Свого героя Апулей проводить через весь твір відповідно до цієї концепції: від долі-фатуму, яка управляє життям Луція – вершника на білому коні, – через долю-фортуну злостивого Луція-віслюка – до долі Луція – адепта релігії Ісіди.

Те саме можна сказати і про той шлях, який проходить Психея. В цьому образі Апулей втілив своє уявлення про смисл людської природи. Разом з тим Психея символізує не тільки душу в цілому, але передовсім – кращу частину смертної душі.

Ще одне. Історію Психеї розповідає літня жінка, яка вже втратила глузд, сидячи у печері розбійників. Ця стара цілком очевидно нагадує провісницю Діотиму з діалогу Платона “Бенкет”, а печера розбійників – печеру з програмного твору мислителя “Держава”. Образ печери, таким чином, постає як іронічно трансформований символ життя людства.

Апулей змушує Луція подивитися на світ очима в’язня платонівської печери, перед яким сновигали одні тільки тіні. Відвернутися від цього світу і пізнати світ справжній, праведний герой прагне в кінці роману. Він уже не намагається власними силами знайти чарівні пелюстки троянди, а звертається до божества і просить про допомогу. Перед ним з’являється Ісіда й обіцяє щастя й славу за умови, якщо він віднині служитиме культу.

Апулей, як письменник-мораліст, з особливою повагою ставиться до містичного культу єгипетських божеств Ісіди й Осіріса, але він з сарказмом глузує з жерців сирійської богині Кібели. Апулей показує у своєму творі, як вони обманюють народ, виманюючи у віруючих гроші за „пророцтва”, яке аморальне життя вони ведуть, які вони не чисті на руку.

З осудом ставиться Апулей до нової релігії, що формувалася в той період – до християнства. Таке ставлення було характерним для правлячої верхівки римського суспільства та для жерців, які їм прислужували. Для перших – раннє християнство з його проповіддю рівності людей перед Богом, з його презирством до матеріальних благ здавалося небезпечним для імперії, а для інших християнство було одним з культів, що конкурували з офіційною релігією. Тому християнам звично приписувалися всілякі пороки, надто розпуста і пиятика.

І тут слід згадати девіз Сократа, який він взяв для свого життя: “пізнай самого себе”. В одному з платонівських діалогів мудрець пояснює, який саме зміст він вкладає у цей девіз: “Побач самого себе”. Апулей зазначає у своїй “Апології” про те, що Сократ радив своїм учням частіше розглядати себе у дзеркалі. “Той, хто залишиться задоволений своєю красою, хай докладає всіх зусиль, щоб не осоромити благородної зовнішності дурними нравами, а той, хто вирішить, що його зовнішність не надто приваблива, хай докладає усіх зусиль для того, щоб прикрити свою незугарність подвигами доброчинства” Так славетний мудрець користувався дзеркалом для виховання доброї моралі.

Наприкінці роману Луцій знову ходить по землі „радісно поглядаючи в обличчя зустрічних”. Хоча його щоки вже не сяють рум’янцем, і на голові немає пишних кучерів, якими так захоплювалися жінки, тепер радість йому приносить душа, що наблизилася до божества. Розуміння радості, як і багато інших понять в романі, зазнало однак метаморфоз.

Апулей був сучасником Марка Аврелія і Лукіана, тихого філософа і саркастичного Прометея красномовства. Він хоч і став жерцем і прийняв посвячення, але так і не відійшов від світських справ. На його думку, неможливо виправити реально існуючий світ силоміць. Але боротися за це можна і треба, і не тільки зі злом, а й з тим невіглаством, яке його живить. Лише невіглас чинить зло, повчав Сократ, а той, хто зумів пізнати себе, той має шанс стати доброчинцем.

У творі багато різноманітних персонажів, він насичений різними життєвими ситуаціями, в які потрапляє Луцій – віслюк. Апулей, володіючи досконало прийомами риторики, вміло тримає зазначене розмаїття в рамках композиції. Перед читачем розгортається строкатий, виблискуючий найрізноманітнішими барвами і прикрашений найвигадливішими малюнками килим Життя.

Вишукані звороти, пишномовні фрази, високий стиль, несподівана гра слів – все це не є самоціллю, а тільки художнім засобом, контрастним тлом, що допомагає розкрити символічний зміст роману. Цікавий твір ще й тим, що через нього ми маємо можливість відчути саму атмосферу, яка панувала у римській імперії на початку нашої ери.

З опису Апулея можна зробити висновок, що в римському театрі сценічне оформлення знаходилося на високому рівні. Чудові декорації, розкішні костюми, фонтани на сцені, музика – все це аксесуари римської сцени. Але ідейний зміст театральних видовищ у Римі перших століть н.е. був не високий. У виставах було багато еротики, можна було бачити розкішні костюми, декорації, фонтани, чути музику. Тут все підпорядковане розважальності, нагнітанню еротизму і не надто багато уваги приділено соціальним проблемам, театр лише розважав, але не виховував. Зокрема, показовим є опис пантоміми-балету „Суд Паріса” з танцями трьох найвродливіших богинь, їхніх чарівних німф та амурів із красенем Парісом, який не вагаючись, віддає яблуко Венері, яка пообіцяла йому за це найвродливішу жінку.

В зв'язку з цим Апулей жартівливо вигукує: „Чого ви дивуєтеся, безмозгі голови, ви, суддівські крутії, ви, чиновники – шуліки, що нині всі судді виносять за гроші продажні рішення, коли від початку світу у справі, що виникла між людьми і богами, був замішаний підкуп, і посередник, обраний за порадою великого Юпітера, людина сільська, пастух, що спокусився благами, виніс упереджене рішення, прирікаючи разом з тим весь свій рід на погибель?".

Найбільш рельєфно виписаний сам образ головного персонажа, насамперед, з психологічної точки зору, тобто його мотиви спонукань, переживання, внутрішні бажання. Читачеві самому необхідно було пройти разом з героєм весь шлях поневірянь і потрясінь, щоб у нього, як і в Луція, виникла потреба душевного очищення й моральної метаморфози.

Паралельно з темою метаморфози мова в романі йде і про такий феномен як навернення у віру, посвячення.

Незважаючи на невеликий обсяг, у романі Апулея перед нами постають різноманітні представники майже усіх верств римського суспільства, описані, зазвичай, з неприхованою іронією чи гумором, хоч інколи оповідь набуває і справжнього драматизму. Автор часто послуговується іронією, переважно доброзичливою, позбавленої злостивої саркастичності. Саме в такому плані зображені стосунки богів на Олімпі, де Юпітер скаржиться на витівки Купідона, або коли він віддає наказ негайно скликати раду богів під загрозою величезного „штрафу в 10 тисяч нумів", або, коли йдеться про бенкет богів. Такою ж іронічністю позначена урочиста внутрішня промова Луція-віслюка про несправедливі судові вироки, зокрема, суду Паріса.

Особливої сили пародійна майстерність автора набуває у промовах самих героїв (а вони часто неосвічені) вдаються до пафосу, використовуючи засоби високого ораторського мистецтва. Ораторами в романі постають навіть розбійники. Один з них, щоправда псевдозлочинець, на ймення Тлеполем, такими словами звертається до ватаги своїх нових братків:"Вітаю вас, клієнти наймогутнішого бога Марса, що стали для мене вірними соратниками...я парость батька Ферона, знаменитого розбійника, випоєний людською кров'ю, вихований на лона лихої зграї, спадкоємець і суперник батькової доблесті".

Роман Апулея написаний своєрідним стилем, у якому примхливо переплітається реальне життя і фантастика, віра в божества і чорнокнижництво, мораль задоволеної життям людини і

критика окремих її недоліків. Адже на героя ніхто не зважає, тому й вчинки він спостерігає цілком об'єктивні, переважно жорстокі, але неприховані, відверті. Апулей залишає місце біля шпаринки і своїм читачам, які, по суті справи, і є тими „золотими ослами".

Як я вже зазначав на початку лекції, роману "Метаморфози" судилося щасливе життя у наступні віки. Так, італійський письменник Джованні Бокаччо використав еротичні новели із "Золотого осла" у своєму знаменитому "Декамероні". Згодом подібним чином вчинив й англійський письменник Джефрі Чосер. Казка про Амура й Психею надихнула французького письменника Лафонтена на написання повісті „Кохання Психеї і Купідона" (1669), у якій він наділив героїв грецької казки рисами французів свого часу, засуджуючи вдачу аристократії і протиставляючи їм життя простих людей на лоні природи. Окремі мотиви з роману Апулея використав О.С.Пушкін при написанні поеми "Руслан і Людмила". Роман продовжує хвилювати творчу уяву й сучасних письменників, подаючи імпульси для нових художніх шукань, сміливих експериментів, синтезу філософського й естетичного.

ПОЕЗІЯ ВАГАНТІВ

Коли згадують про Середньовіччя, зазвичай, уявляють собі лицаря в обладунках, з мечем, що вражає ворога, кам'яні будівлі феодального замку, працю поневоленого селянина, похмуру пісню церковних дзвонів, що долинає з-за монастирських стін, та монаха, який зрікся спокус світського життя. Залізо. Каміння. Молитви. Війни.

Так, все це, звичайно, мало місце. Але ж люди ніколи не зрікалися своєї природи і можна з упевненістю сказати: не переставали залишатися людьми. Вони не могли і не хотіли думати тільки про смерть і про потойбічний світ. Земля годувала їх, із земним світом були пов'язані передовсім їхні переживання, надії, розчарування, радість і горе. Їх земне життя попри все залишалося світським. До того ж, люди в Середні віки, як і в інші історичні епохи, прагнули до світла й краси. При цьому їм хотілося бачити красу не тільки в храмах, але й в інших сферах свого побутування. І щоб вона проявлялася не лише в холодному безмовному камінні, але й у теплому людському слові, пружному, мелодійному.

Саме у Середні віки поезія стає королевою європейської словесності. Час прози ще не настав, адже навіть літописи складали тоді у віршованій формі. Поетичне слово лунало в ті часи повсюдно – і в храмі, і в лицарському замку, і на міській ярмарковій площі, і в колі хліборобів. У піснях люди згадували про славетних богатирів, про любов, весну, працю, про сумні й веселі події людського життя. Медієвістами висловлюється думка, що в ті часи існував також жанр так званих „жіночих" пісень, яких співали жінки в полі, у маєтку феодала тощо. Але всі ці пісні, що суперечили суворій церковній моралі, до нас, на жаль, не дійшли. Нікому не спадало на думку записувати їх і витрачати на це дорогоцінний пергамент. Освіченими людьми на той час були переважно клірики, а для них подібні твори не складали інтересу. До того ж, народна лірика взагалі навряд чи могла сприйматися як щось важливе, варте уваги, адже на першому місці стояли героїзм, звитяга. А оскільки ліричні пісні не вкладалися в епічну концепцію світу, то їх або ігнорували, або ж зараховували до гріховних.

Проте вже у XIIст. починається розквіт ліричної поезії, народженої у Провансі, на півдні Франції, спричиненої піднесенням рицарської культури. Куртуазна поезія починається з культу прекрасної Дами, з творів провансальських трубадурів, що фактично повстали проти аскетизму середньовічної моралі.

За трубадурами слідують поети інших країн Європи, зокрема, міннезенгери („співці кохання”) в Німеччині..

Проте уявлення про ліричну поезію середніх віків було б далеко неповним, якби залишилося поза увагою таке цікаве й унікальне явище як латиномовна поезія вагантів.

Поезію вагантів деякі дослідники вважають одним з витоків куртуазного маньєризму. На перший погляд куртуазний маньєризм – це чиста ілюзія, тут усе „буцімто”, але це тільки поверхове враження. Інші науковці вважають, що куртуазний маньєризм – це „..вишуканий квітник екзотичної плісняви на залишках всесвітньої літератури. Виграючи усіма барвами веселки, ця пліснява поступово затягує подекуди ще видимі фрагменти названих залишків, відкриваючи перед зором цінителя строкатий і пухнастий килим – зримий образ смертоносної гармонії і хворобливо-чуттєвої знемоги. Це поєднання непоєднуваного: прекрасного з жахливим, високого з низьким, трагічного з комічним...”

Очевидно, до такого означення слід додати й те, що певна провокативність „жанру” не набуває при цьому форм низькопробності й вульгарності, а швидше граціозного поклону, не стільки перед „всілякістю”, скільки перед Дамою серця. Проте куртуазність попри всі обставини залишається куртуазністю. Це все таки лірика високого куртуазного кохання, яке трактується як своєрідна світська релігія. Кохання до Чарівної Дами набуває в ній часто форми васального служіння. ”Куртуазність” – це придворна шляхетність, праобраз майбутньої салонної культури.

В цілому ж, слід зауважити, що у творах куртуазного маньєризму головним є, насамперед, гра, для якої автор вигадує правила – патетично і беззаперечно, – або ж продовжує добре відоме здавен дійство. Звісно, події відбуваються не обов’язково на „любовному фронті”. Гострі, однак не грубі випади „маньєристів” спостерігалися супроти різноманітних і почасти зашкарублих і віджилих порядків як в середовищі світської влади, так і церкви. Одним з основних можливих витоків маньєризму, одним з напрямків розростання такої „плісняви” – власне, і є поезія вагантів.

„Хуліганство” розпочалося, судячи з усього, з лірики вагантів – мандрівних школярів (бурсаків) – і таких же мандрівних ченців, що галасливою строкатою юрбою наповняли своїми піснями середньовічну Європу. Мандрівні „дияволи” з великою горлянкою, горлодери, пиятики, ненажери, невгамовні проповідники життєвих радостей поєднували в собі багато суперечливого, але вони не були

в жодному випадку затхлою цвіллю. Навпаки – дух свободи і жадоба гострих насолод, в поєднанні з відсутністю грошей, не давали їм підстав для спокою. Одним словом – в дорогу і з піснею.

Вагантів називали так від латинського vagantes – тобто, мандрівні люди, інша їх назва – голіарди (ймовірно від провансальського gualiador – „жартівник”, або ж споріднене з фр. gailard – молодик „молода людина”). Серед вагантів було чимало мандрівних священиків, які не мали своїх парафій, монахів-утікачів, попів-розстриг, які через одруження чи пияцтво втратили духовний стан.

У пошуках кращої долі вони мандрували небезпечними в ті часи європейськими шляхами, заробляючи на прожиття складанням віршів та пісень. До них приєднувався різноманітний люд, намагаючись уникнути податків, переслідувань та покарань за різні провини. З часом ряди вагантів стали поповнюватися за рахунок студентської молоді.

З кінця XIст. Європа вступила в період великих соціально культурних перетворень, значним чином зросла потреба в письменних й освічених людях, яких готували спочатку в церковних школах, а з XIIст. – у світських школах та університетах. Школярі та студенти були народом непосидючим і, прагнучи збагатити свої знання, набути досвіду, вони кочували з міста в місто. Ця бешкетна, невгамовна молодь не відзначалася моральністю і загальноприйнятими чеснотами. Тоді звикли казати: „Школярі вчаться благородним мистецтвам – у Парижі, древнім класикам – в Орлеані, судовим кодексам – у Болоньї, медичним припаркам – у Салерно, демонології – в Толедо, а гарним звичаям – ніде”

Так ось це безжурне співуче плем’я упивалося безтурботно всіма втіхами світського життя, а при нагоді приєднувалося до різних акцій суспільних невдоволень, що підривало авторитет духовного сану, непокоїло духовні та світські власті. Радощі та прикрощі свого вільного життя ваганти висловлювали у піснях і віршах латинською мовою. Підносячи вагантів над широкими масами, латина робила їх часткою духовної еліти середньовічного суспільства. Водночас, на ієрархічних щаблях того часу вони посідали не надто високу позицію і тому добре знали, що таке бідність, поневіряння, приниження.

Саме в їхньому середовищі склалася велика і своєрідна поезія, розквіт якої припадає на XII–XIIIст. Перші відомості про цю поезію, близьку за духом до вагантської, були зафіксовані

ще в епоху Каролінгського Відродження.(VIII-IXст.) Світські вірші про весну, любов, кумедні житейські ситуації можна знайти у збірці „Кембріджські пісні” (поч. XIст.), де зібрано 50 віршів на різноманітну тематику, є серед них також і пісні, що безпосередньо нагадують вже лірику вагантів.

У 1803р. було знайдено найбільш значне зібрання середньовічної світської лірики – „Буранські пісні” („Carmina Burana”), Бейренські пісні – від латинізованої назви монастиря Бенедикт Бейрен, де вперше виявили згаданий рукопис з XIIIст. До цієї збірки ввійшло близько 200 латинських віршів переважно вагантського походження. Ознайомившись з ними, „здивована Європа побачила, що похмуре середньовіччя вміло не тільки молитися, а й веселитися, і не лише рідними мовами, а й вченою латиною...”

Авторство віршів цього збірника, так само як й інших рукописів, – Кембріджського, Оксфордського, Ватиканського та інших, здебільшого не з’ясоване й до цього часу. Отож поезія вагантів переважним чином анонімна. Цьому, очевидно, сприяли самі умови вагантського середовища. Мандрівна маса письменних (а то й добре освічених людей), що володіла латиною і вмінням складати вірші (цьому вчили у школі), відчувала себе виокремленим кланом – вільним братством освічених людей, які зверхньо дивилися на представників інших соціальних станів (у тому числі й на феодальну знать), якщо та була неосвіченою.

Соціальний склад такої групи визначав до певної міри саму форму і зміст поезії вагантів. У формах своєї ліричної і дидактичної поезії ваганти тісно пов’язані з вченою латинською поезією каролінгської епохи (тонічне віршування, рими, лексика, образи й стилістичні прикраси), а через неї – з латинською поезією раннього християнства й античного світу, зокрема, „Піснями пісень”. Велике значення для любовної лірики вагантів мала також поетична творчість Овідія („Ars amatoria”) та поезія Горація, Ювенала.

Вплив античної поезії помітний не лише у міфологічних аксесуарах (Венера, амур, купідони, інколи навіть німфи й сатири), якими ваганти полюбляли прикрашати свої твори, чи в іменах дійових осіб (Флора, Філліда і т.п.), але і в концепції кохання, і в образі коханої, які позбавлені типових для куртуазної лірики ремінісценцій феодальних відносин – куртуазне служіння дамі і які пройняті земною радістю тілесної насолоди; характерно, що опис голого тіла (цікаве мотивування в одній з пісень – підглянута сцена купання) характерне для вагантської поезії, ніж для лірики трубадурів та міннезенгерів.

Відлунням вченої поезії є схильність вагантів до форм діалогічного обговорення казуїстики кохання (conflictus, certamen). Можна виявити ремінісценції античної поезії також в описах і в символіці природи у вагантів, що за яскравістю кольорів часто переважають весняні зачини куртуазної лірики; з іншого боку, в символіці природи у вагантів багато співпадінь з народною піснею, яка, безумовно, вплинула на їх поезію. З мотивами кохання у ліриці вагантів поєднується мотив вина і пиятики; саме з жанру застільних пісень вагантів пізніше склалися численні студентські пісні: „Meun est propositum”.

У поезії вагантів виразно проявляються демократичні, як на той час, риси. Майстерні версифікатори, вони охоче зверталися до народної творчості, використовуючи мотиви й форми фольклорних пісень. Латиною зазвучали вже згадані жіночі пісні, а також „весняні заспіви”, пісні на світанні (альби) тощо. Ваганти не намагалися прикрашати життя, їм не властива куртуазна манірність. Як і в середовищі жонглерів, будь-які вірші, що відповідали настроям та смакам вагантів, ставали загальним надбанням, вони не тільки пародіювали євангелічні та літургійні тексти, але й самих себе; вони переробляли, доповнювали, перелицьовували все, що потрапляло в поле їхньої уваги, відкриваючи шлях для породження нових варіантів і заохочуючи інших поетів до наслідування.

Вченим вдалося встановити авторство лише небагатьох творів вагантів. Проте серед анонімної маси збереглось все таки кілька імен вагантів -поетів: Гугона на прізвисько Примаса Орлеанського (середина XIIст.), Вальтера Шатільонського (друга половина XIIст. – початок XIIIст.) та ін. Творчість кожного з названих поетів відзначається індивідуальним почерком.

Найбільш самобутнім є, напевне, Примас. Злидар і волоцюга, він зумів передати всю безшабашність і безпритульність вагантського буття, де воля і незалежність поєднувались з необхідністю пошуків покровителів, випрошуванням подачок, вислуховуванням лайок і примиренням з презирством.

Ваганти внесли свою долю новаторства в європейську поезію у Хст., надававши їй співучості, витонченості. Вони охоче наслідували пісенні й танцювальні народні традиції, з якими мали можливість знайомитися під час своїх мандрувань. Їхній стиль відзначається багатством відтінків – від зворушливої ніжності, юнацької свіжості та безпосередності, до навмисної бурсацької зухвалості та грубості.

Наділені рідкісною музикальністю (свої вірші ваганти не читали, а співали), вони впивалися „музикою співзвуч”, немовби граючись римами, досягаючи дивовижної віртуозності римування і, самі того не підозрюючи, відкривали для поезії невідомі їй досі прийоми поетичної виразності. По суті справи, ваганти вперше наповнили новим, живим змістом давній латинський розмір – „versus quadratus” – восьмистопний хорей, який виявився придатним і для урочистої оди, і для жартівливої пародії, і для віршованої оповіді.

До наших днів не дійшло майже нічого з музики, яка супроводжувала пісні вагантів; однак музика ця знайома, оскільки вона прихована в самому тексті. Її „почув”, зокрема, композитор Карл Орф, який створив 1937 року свою кантату – „Carmina Burana”, зберігши незайманими старовинні тексти і „через них”, і з їхньою допомогою, виразив свої судження про людину, про її нестримне прагнення до свободи й радості у важкі часи темряви, жорстокості і насильства.

Тематика вагантської поезії різноманітна. Писали вони і на замовлення високопоставлених покровителів хвалебні словослів’я, релігійні пісні (за які добре платили), в інших віршах прославляли свою свободу, шинковий розгул. Захоплені земними радощами, красою природи, вони не боялись небесної кари і відкрито заперечували похмурий аскетизм; славлячи Флору, Бахуса, Венеру, яких вважали символом радощів, тілесних насолод, веселих розваг у колі друзів та подруг. Вони були завжди готові прославляти щедрі дари природи, оспівувати тілесну любов, піднесеність від вина, азартних ігор.

Один з найталановитіших вагантів, який називав себе Архіпіїтом, тобто „поетом поетів” (середина XIIст.), зізнавався в тому, що розгул у шинку надає йому натхнення. (Для мене вірші – вино! Випиваю одним духом! Я бездарний мов бевзь, якщо в горлі сухо. Писати не можу на голодний шлунок. Та Овідієм здаюсь собі, коли я під мухою.”).Але є в нього і немало віршів, в яких відчутні цілком інші настрої: зокрема сум і гіркота від безпритульного поневіряння.

Зразком вагантського світосприйняття може служити знаменита „Сповідь” Архіпіїта – жартівливий вірш у формі сповіді із звертанням до архієпископа Кельнського. Поет не бажає прикриватися брехливим благочестям і з викликом визнає свої гріхи:

Не понурість вченого – гурт, веселий дотеп
Більш мене приваблюють, ніж медові соти.
Лиш Венері - владарці рад я слугувати:
Це ж бо діло вибранців, молодих крилатих

Йду, куди юнацтво йде; світ переді мною.
Дружний не з чеснотами – з блудом заодно я.
Насолоди прагну я більше, ніж спасіння.
Плоть цвіте, в душі проте, не людина – тінь я.

В корчмі й померти рад, не в м'якій постелі,
Аби лиш вино було в келиху веселім.
Голосніше янголи заспівають, може:
„Глянь на пияка того й змилостися, боже!"

Ось і гріхи мої – мов на скатертині,
Все, про що злорадники вам доносять нині
В душу власну глянути в них немає часу,
Хоч на блуд мій дивляться не з презирством – ласо.
(пер. А.Содомори)

З повагою ставлячись до науки, пишаючись тим, що з часом вони стануть її оплотом, ваганти святкують водночас „день визволення від навчання". У відомій поезії із збірки „Carima Burama" – „Прощання з Швабією" – мовиться про те, як молодий простодушний шваб, відправляючись на навчання до Парижа, побоюється аби французькі професори „не замучили його до смерті". Для такого побоювання існували цілком конкретні підстави. Адже курс навчання на богословському факультеті, наприклад, продовжувався 10 років, а останній іспит (за Е.Терле), тривав з шостої години ранку до шостої вечора, і випускник не мав права за цей час ні поїсти, ні перепочити.

Однією з основних ознак поезії вагантів літературознавці (Мартин Лепельман) вважають „дитячу наївність і музичність", непереборний потяг до мандрування, що виникає, насамперед, з „відчуття гнітючої тисняви і робить нестерпними пута осідлого життя", з почуття „безмежної зневаги до будь-яких обмежень і приписів житейської впорядкованості". Радість і свобода – ось чого прагне душа вагантів. Прагне в той час, коли все життя середньовічної людини було майже цілковито підпорядковане суворому регламентуванню. Цьому „правильному" світові ваганти протиставляють своє вільне братство, відкрите для всіх добрих і веселих людей, для всіх, хто готовий поділитися останньою копійкою з нужденним, хто позбавлений чванства й пихатості.

Переважають в ліриці вагантів любовна тема і викривальна сатира. Їхня любовна лірика часто пов'язана з картинами сільської природи: поети оспівують весну, пробудження природи. Весна і любов – давні фольклорні символи оновлення всього живого. Хоча любовна лірика вагантів часто відзначається зухвалістю і бешкетництвом, однак у ній нерідко звучить повага до дівочості і цнотливості. Героїнею в таких випадках виступає молода селянська дівчина-пастушка.

Проте, мріючи про свободу та людську доброту, ваганти на власному досвіді переконувалися, що довколишній світ радше злий, ніж добрий. Бідність дихала їм у потилицю, змушувала кидати навчання, спричиняла хвороби, породжувала бідування. І хоча веселі молоді люди готові були переконувати себе й інших у тому, що бідність – це навіть добре, їм було важко пробитися в житті, якщо у кишенях порожньо, якщо одежа зношена до дірок.

У їхніх віршах не рідко звучить скарга на принизливу бідність, яка робить їх іграшками бездушної долі. Архипіїт Кельнський порівнює себе з листком, якого жене полями безжалісний вітер, а інший вагант – Гутон (Примас Орлеанський (1093–1160), дає волю розчаруванню, заявляючи, що „світом править брехня і злоба".

Безсердечність, що її викривають ваганти у своїх піснях, найчастіше пов'язана з зажерливістю і жадобою до грошей. Особливо широко ця тема представлена в поезії Вальтера Шатільйонського (бл.1135–1200), одного з найосвіченіших латинських поетів XIIст., автора великої епічної поеми „Олександріда", присвяченої діянням Олександра Македонського. Вальтер гнівно вказує на те, що світом править Мамона. Їй одній служать графи, вельможі, а найчастіше – духівництво на чолі з папською курією.

Сатирична поезія вагантів має здебільшого антиклерикальну спрямованість. Хижацтво, зловживання, симонія (купівля-продаж церковних посад або духовного сану поширена в католицькій церкві за доби феодалізму в Західній Європі папського Риму), викликали невдоволення і засудження в різних країнах, що знайшло вираження, зокрема, у такому прислів"ї: „Цапай, лапай і хапай – три способи, щоб папствувати папою"!

Простодушна релігійність вагантів поєднується з гострим сатиричним ставленням до папської курії, до вищого духовенства, від якого залежали дрібні клірики. У дотепних задерикуватих сатиричних віршах вагантів висміюються лицемірство, розпуста, здирництво, користолюбство вищих священнослужителів. Поети

не шкодують дошкульних слів, називають нечестивих служителів церкви „вовками”, порівнюють церкву з „блудницею”. Гостра критика папського двору звучить, зокрема, у вірші „Викриття Риму” Вальтера Шатільйонського.

Формально ваганти використовують у своїй сатирі елементи релігійної літератури, – вони пародіюють її основні форми (видіння, гімн, секвенцію і т.п.), доходячи до пародіювання літургії та Євангелія. У такий спосіб вони створили чимало дотепних пародій на біблійні сюжети та церковні ритуали. Так, у відомій пародії „Всеп’яніша літургія” (XIIIст.) точно відбито всі компоненти меси, проте внаслідок пародійного перекручення слів виникає комедійний ефект: „Сповідайтеся Бахуру (замість Богу), бо благ єсть, бо в кубках і кружках воспіваніє його”; „Пир усім” (замість „мир усім”) і т.п. В анонімній пародії XIIст. „Євангеліє від Марки Срібла” (замість „від св. Марка”) дотепним підбором фраз із Біблії та Євангелія викривається користолюбство папи та його оточення.

До папської курії прийшов якось шукати захисту невинно засуджений бідний клірик. Але його виганяють уже з порога: „Відійди від мене, сатана бо не пахнеш ти тим, чим пахнуть гроші”. Зовсім інший прийом чекає багатого і роздобрілого клірика, який „вчинив убивство”. Гроші відкривають йому доступ до самого папи. Взявши хабара, папа повчає своїх підлеглих: „Глядіть, братіє, ніхто хай не зведе вас пустими словами, бо я дав вам зразок. Як я беру, щоб так і ви брали”.

Різкі випади проти Церкви часом перетворювали вагантів на єретиків. Протягом століть церква переслідувала вагантів, а з початку XIIIст. почала жорстоко розправлятися з ними. Арнольда Брешіанського було страчено за розпорядженням папи у 1155 році. Наприкінці XIIIст. лірика вагантів занепадає, але традиції її вплинули на подальший розвиток куртуазної та міської літератури. У наступні століття про неї майже забули і відкрили її знову в добу романтизму, коли прокинувся інтерес до старовини. В наш час знову пожвавився інтерес до вічно молодої поезії запальних співців свободи і радощів життя, тим більш, що в середовищі вагантів виникло чимало студентських пісень, зокрема, деякі строфи з широковідомої „Gaudeamus igitur”.

Одним з ідейних натхненників вагантів можна вважати П’єра Абеляра (1079–1142). Він – центральна фігура духовного життя освіченої Європи початку XIIст. Блискучий оратор і викладач, він стояв на чолі приватної світської школи у Парижі, відомої

своїм вільнодумством. На лекціях Абеляра збиралася різноманітна публіка – клір, городяни, рицарі, ваганти. Слухачі та послідовники були йому віддані до останку та всюди слідували за своїм наставником.

Абеляр з повагою ставився до античної філософії та найбільше цінував він Розум. В книзі „Так і ні” він пропонує обмежити релігійну віру „розумним обґрунтуванням”. Головним в Абеляра є не теоретизування довкола окремих положень християнської догматики, а опір авторитету церкви. За критику католицьких догматів та фанатизму погляди Абеляра було двічі засуджено церквою і папою як еротичні.

Вже будучи ченцем, Абеляр наважився на розповідь в автобіографічній „Історії моїх поневірянь” про своє безмежне кохання до учениці – талановитої і прекрасної Елоїзи, а також про те, яких жорстоких переслідувань зазнавали коханці за свою пристрасть з боку церковних фанатиків і заздрісників. Трагічна історія цього кохання знайшла відображення і в їхньому листуванні, яке вражає психологічною глибиною і щирістю почуттів. „Історія” Абеляра та його листування є цінним літературно – історичним джерелом у вивченні духовної атмосфери Європи початку XIIст., а також свідченням відродження духу античного індивідуалізму, зростаючої свідомості, самоцінності окремої особистості.

У самих же вагантів „античність” нерідко набувала крайнього вираження і відвертості сцен:

Я скромна дівчина була,
Вірго дум флоребам,
Привітно-ніжною цвіла,
Омнібус плацебам.

Пішла якось я на лужок
Флоре адунаре
І зажадав мене дружок
Ібі дефлораре...

Під лікоть взяв мене обліг,
Сед ном індецентер,
Й до хащі прямо поволік
Вальде фраудулентер

І з мене плаття там здіймав
Вальде інде центр,
І білі рученьки ламав
Мультум віолентер.

І промовляв: „Дивись як десь
Немус ест ремотум!
Всередині палаю весь!”
Плаксі ет хок тотум.

„Йдемо під липу, бо між віть
нон прокул а віа.
Сопілка там моя висить,
Тімпанум кум ліра!”

Дійшли до дерева того,
Діксіт: седеамус!
Вже нетерплячка б’є його.
Лудум фаціамус!

Схилився наді мною:”Все!
Нон абскве тіморе.
Я зроблю жінкою тебе...”
Дульці ест кум оре!

Сорочку на мені підняв,
Корпоре детекта,
І мій замок псувати став,
Куспіде еректа.

І далі в такому ж дусі. В такій поезії легко помітити розпусність і любов до земного життя, до розваг та тілесних утіх, яку проповідували ваганти. Але тут присутня й одна із закономірностей куртуазного маньєризму – безпосередня і наглядна передача духу як народної простоти, так і вишуканої манірності сутінкових залів Людовиків.

Проте було б помилково уявляти собі вагантів як юрбу розпусників. Їхня поезія має філософське підгрунтя, вона близька до позиції: „Випий келих насолоди до дна”, що була притаманна ще давнім грекам. У поезії вагантів панував дух свободи, від якої, за словами Рабле, „швидше пахне вином, ніж єлеєм”. У вже згаданій „Сповіді” Архіпіїт Кельнський прославляючи непутяще життя ваганта, заявляє, що радше воліє „померти в генделику, ніж у власному ліжку”. Зрозуміло, що в таких випадках переважає спосіб надання серйозним жанрам духовної словесності пародійного звучання. Звертаючись до поширеного в середні віки жанру диспутів, ваганти змушують звичайнісіньке вино сперечатися з пивом („Суперечка між Вакхом і пивом”). Подібна концепція існує також в східних вченнях на кшталт дзен-буддизму (вважається, що для того, аби

піднятися в духовному розвитку, необхідно пізнати всі земні принади, аби далі не зосереджуватися на них підсвідомо). Близька до них і слов'янська міфологія: Ярило тримає в одній руці квіти, в іншій – людський череп. Це нагадування про те, що треба жити „яро", пам'ятаючи про неминучу старість, коли людина вже не може пізнати ніяких насолод. Ваганти охоче приєднуються до такого світосприйняття:

Геть книжки виснажливі!
Годі нам учитися!
Юні нерозважливій
Личить веселитися!
А до знань на схилі віку
Можна причаститися!
(„Безтурботна пісня").

Поезія вагантів демократична і гуманна за своєю суттю. Це – справжнє диво в середньовічній літературі й протест проти його устоїв загалом.

Милосердя любимо
І добра дорогу.
Обіцяєм кожному
Нашу допомогу.

До ордена вагантів приймали всіх бажаючих: карликів і велетнів, здорових та кульгавих, людей будь-яких професій (найохочіше – студентів), станів, національностей. Ваганти не зважали на матеріальне становище людини: до ордену запрошували ласкаво і студентів з порожніми кишенями, і заможних людей. Але „згиньте, люди скнаристі, скупарі погані!".

Орден наш родиною
Слушно звати стану,
Бо усіх приймаємо,
З будь якого стану!

Де ще можна знайти більш демократичну літературу? І більш гуманістичну літературу? Людина в ній вважається самодостатньою, її моральність, душевність і духовність аж ніяк не вимірюється її матеріальним становищем. Коли Свамі Рам приїхав до Америки, він назвав себе „Бадшах Рам" (Імператор Раму). Але ж він був тоді злидарем! Хтось зауважив йому: „Ти ж жебрак, але продовжуєш називати себе імператором!". Тоді Рам відповів на це:" Не дивись на мої статки, дивись на мене." І

він мав рацію, тому що, якщо реалістично поглянути на статки, то кожна людина – злидар... хай навіть імператор. Просто хтось може бути ще більшим жебраком, от і все. Коли Рам сказав „Дивись на мене!”, тоді, на той момент, він був імператором” (Ошо).

Або згадаймо нашого Г.Сковороду з його сопілкою та його свободою – чи існувала тоді в цілому світі більш самодостатня людина, ніж він? Якби Г.Сковорода народився десь в іншій, західній країні і жив в епоху Середньовіччя, він, безумовно, міг би бути ідеологом вагантів.

Отож, вступаючи в орден, студент чи хто інший повинен був знати:” Тут нам заборонено прокидатись зранку... утреню служити... мати дві одежини... Бо тебе відлупимо, якщо ти не згоден з нами!” („Орден вагантів”).

Про свою бідність вони говорили з іронією і дотепністю. „Бідний студент” просить кого-небудь із заможних людей уподібнитись богові й „вкрити одежиною бідного сіромаху”.

Змирившись із обставинами життя, ваганти безперешкодно відчували його радість:

Всякий смуток геть від нас,
Песимізму досить.
Всякий біс нехай сконає,
Що студентам не сприяє,
Їх на глум підносить.

Лірика вагантів дуже різноманітна. Вона відображає широку шкалу проблем середньовічного життя. Святе і високоморальне протиставляється тілесній і грубій насолоді Відверта відраза до книжної вченості протиставляється філософічності. Саме тому в часи Середньовіччя ваганти набули величезної популярності серед населення. Починаючи з 60-х років ХХст. у зв’язку з могутнім студентським рухом, який охопив країни Західної Європи та Америки, до пісень вагантів виник новий науковий, чисто літературний і психологічний інтерес, що привело до появи нових досліджень, перекладів, публікацій. Дедалі більшої популярності здобуває лірика вагантів і в Україні. Хочеться тільки побажати, щоб у нас побільшало нових якісних перекладів.

„ПОХВАЛА ГЛУПОТІ” ЕРАЗМА РОТТЕРДАМСЬКОГО. САТИРА ЧИ МОРАЛІЗАТОРСЬКЕ ПОВЧАННЯ?

Еразм Роттердамський – літературний псевдонім Герхарда Герхардса (1469-1536) – видатний нідерландський філософ-гуманіст, вчений, провісник Реформації.

Народився Еразм Роттердамський 28 жовтня 1469р. у Роттердамі. Батько його, людина прогресивних поглядів й залюбленості в класичну культурну спадщину, віддав сина на навчання до латинської школи при девентерському „братстві спільного життя”, де юнак слухав лекції її ректора Олександра Ван Хека (Хегія, 1433-1496), учня Агріколи, і самого Агріколи, який пророкував Еразму велике майбутнє. Згодом Еразм вчився у школі девотів Хертогенбоса, у їхньому монастирі поблизу Гауди. Еразму спочатку імпонував практичний і скромний спосіб життя братства, їхнє негативне ставлення до абстрактних міркувань й інтелектуальної пихатості, але надмірний аскетизм девотів вселяв йому антипатію до риторизму й обмеження духу й плоті як життєвого принципу. У тому ж Стейнському монастирі Еразм пише латинські вірші, розпочинає працю над своїм першим істинно ренесансним твором – „Книгою антикварів”, визначається у виборі способу життя; він прагне до незалежності, наполегливо вивчає твори древніх мислителів, письменників, чергуючи заняття з бесідами в колі друзів. Подібний стиль життя започаткували італійські гуманісти у XIV-XV ст. Затим навчався у 1495-1499рр на теологічному факультеті Паризького університету. В Італії, у Туріні отримав ступінь доктора богослов’я. Жив у Франції, Англії, Німеччині, Італії, Швейцарії, переважно у Базелі, де заприятелював з відомим тоді книговидавцем Й. Фробеном.

Значну роль у формуванні духовного обличчя Еразма зіграло його тісне знайомство з членами гуртка оксфордських гуманістів-реформаторів (Дж.Колет, Томас Мор, Джон Фішер та ін.), які закликали до науково обгрунтованого вивчення священних текстів. Пошуки синтезу євангельського вчення й античної вченості, ранні зразки якого Еразм вбачав у працях Ієроніма, почасти Августина та Іоанна Златоуста, означало по суті справи реформу теології. Сам Еразм Роттердамський підготував і видав книгу грецького оригіналу "Нового Завіту" зі своїми розлогими коментарями (1517р) і власний переклад цього тексту латиною (1519р.)

Загальноєвропейське визнання Е.Роттердамському принесли перше видання збірника прислів'їв і крилатих виразів античних авторів „Adagia"(1500р.) Писав латиною, універсальною мовою освіченої Європи того часу.

Вирішальними для формування творчої особистості письменника були голандський містицизм і гуманістична освіченість, а також вплив гуртка так званих оксфордських реформаторів

Еразм Роттердамський вважається творцем системи" нового богослов'я" („філософії Христа"), тобто звільненого від схоластичних методів, світського, філологічного прочитання Біблії у дусі традицій Герта Гроге. Головна увага в якому приділяється людині і її морально-етичним обов"язкам перед Богом. Богослов обходить такі проблеми, як створення світу, першородний гріх, триєдинність бога, оскільки не бачить їх життєвої важливості, шляхів до їх вирішення. Але якщо „нове благочестя" залишалося рухом проти середньовічних форм католицизму, насамперед за його оновлення, то Еразм своїм морально-філософським переосмисленям релігії, по суті справи, підривав основи церкової догматики, а від їдеї волі віри йшов до волі думки й волі, ворожої самому авторитарному духу Середньовіччя. Еразм прагнув надати богослов'ю характеру світської науки, вносячи в нього гуманістичне начало. Така, започаткована Еразмом Роттердамським течія в гуманізмі, дістала назву „християнський гуманізм". Письменник-гуманіст виступав проти того, щоб церква далі проникала у світське життя, проти культу реліквій, чернечого паразитизму і пустосвятства, бездуховної обрядовості, такий „християнський гуманізм" включає в себе, як пропедевтика, античну філософську культуру.

Ще в „Книзі антикварів" Еразм застерігав проти сліпого наслідування апостолів: слідувати сліпо їх простоті, „апостольському життю" було б поверненням до варварства. Тому, що на думку автора, тільки „моральна досконалість, у поєднанні з світською освіченістю може називатися мудрістю". Тому необхідно якнайшвидше засвоювати здобутки класичної освіченості, створюючи нову humfinitas cristiana для того, щоб відродити культуру, яка занепадала через відрив християнства від джерел греко-римської античності. Язичницька освіченість сприймалася Еразмом як певний органічний етап розвитку на шляху людства до світової гармонії.

1500 року в Парижі виходять друком „Прислів'я" – збірник висловів і притч стародавніх авторів, „батьків церкви", а також з Біблії. До цієї книги, що отримала широке визнання Еразм звертався все життя. Якщо в першому виданні вона містила 818 прислів"їв, то в пізніших виданнях – 4151.

Своєрідним доповненням до цієї книги стали „Параболи" (1514р.) і „Апофтегмата" (1531) – збірники античних афоризмів. У коментарях до „Прислів'їв" Еразм піднімає питання політики, культури, релігії „Звідки виникає стільки змін, клятвопорушень, віроломств, нових заколотів, розрухи, зіткнення, погрози і звади, якщо не через дурість?" – запитує автор і в цьому запитанні вже вчувається голос „Похвали Глупоті". На думку письменника від безкінечних воєн, які розв"язують правителі, від безправності й злиденності народу, продажності духовенства, неуцтва світ врятувати можуть тільки мистецтво й розквіт науки.

У 1504 році виходить „Наставляння (Кинджалі) християнського воїна" важливий твір, в якому зафіксовані нові положення світосприйняття письменника. Зокрема, Еразм виходить з подвійності самої природи людини. У суєтному й лицемірному світі тільки розум може вказати шлях до чесноти, а вірність істині – допомогти втриматися на цьому шляху. Проте Еразм не абсолютизує значення розуму, що живиться світським знанням, він підкоряє його етичному началу: „знання суть підмога благочестю", прийти ж до моральної досконалості можна тільки шляхом любові до ближнього. „Краще менше знати й більше любити, ніж знати й зовсім не любити" – звертається він до людей „найжорстокішого ХУІ ст.." „Молитва й мудрість" – ось обоюдогострий „кинджал воїнів Христових" „щира і єдина насолода – це радість чистого сумління".

До думок про гуманістичну радість гідної людини „гарного життя", про „золоте століття" людства Еразм звертатиметься у „Похвалі Глупоті", у „Домашніх бесідах", у трактатах „Виховання християнського князя" (1515), „Мова, або вживання мови на благо й на шкоду" (525) та ін. „Стійте у волі, що дарував нам Христос, і не піддавайтеся знову ярму рабства" – цитує Еразм слова апостола Павла з „Послання до Галатів"(Гал.V, 1). Зміст цих слів розширюється до заклику внутрішнього розкріпачення й до моральної самостійності людини, до обвинувачення у святенництві й духовній сліпоті. Еразма обурюють суєтність церковнослужителів і неуцтво мирян, релігійна нетерпимість, станова зарозумілість і феодальні чвари.

Не менш послідовним був Еразм Роттердамський і в неприйнятті фанатизму, особливо безмежного приниження людини перед богом у лютеранстві. Саме тому він виступає проти Мартина Лютера, з яким раніше підтримував дружні стосунки. Позиція Роттердамського не задовольняла ні одну, ні іншу позицію, тому він змушений був тікати спочатку з Лувена (1521р.), рятуючись від фанатизму католиків, а затим із Базеля (1528р.), тікаючи від тамтешніх церковних реформаторів.

Еразм Роттердамський був одним з найосвіченіших і найталановитіших діячів епохи Відродження на Півночі Європи, вождем гуманістів початку XVI ст., тривалий час він займав провідне становище в європейському науковому та літературному світі. З його думкою рахувалися передові люди того часу, з ним йшли ті, хто боровся з марновірством середньовіччя, тупим фанатизмом, неуцтвом схоластів, забобонами, хто прокладав шлях освіті, правді. Вважаючи розум людини найбільш ефективною зброєю, Еразм став попередником просвітителів XVIII ст.

Славетного вченого й письменника, бажаючи схилити його на свій бік, запрошували до себе тогочасні правителі Європи: англійський король Генріх УІІІ, король Франції Франциск І, австрійський імператор Фердинанд І, польський король Зиґмунд І, баварський герцог Ернст, папа римський Леон Х. Але Еразм всім їм відмовив, оскільки не бажав бути залежними ні від кого і не хотів втрачати духовної свободи. Вже на схилі свого життя він відмовився прийняти від новообраного папи, Павла ІІІ, мантію кардинала.

Натомість зворушливу історію біографії Еразма складає його довготривала й щира дружба з Томасом Мором, видатним англійським мислителем і державним діячем (певний час той був лорд-канцлером), центральною постаттю в гуманістичному русі Англії першої третини ХУІ ст., автором уславленої „Утопії”.

Помер Е.Роттердамський 12 (за іншими даними)11 липня 1536 року Базелі (Швейцарія).

З великої літературної спадщини Еразма Роттердамського найбільш відомі „Похвала глупоті” (1509р.) та „Розмови залюбки” (1519-1533рр.). Перший твір – сатира філософська, другий – переважно побутова. Але обидва вони зведені на спільному фундаменті впевненості у протиріччі всього сущого і хисткості межі між протилежностями. Пані Глупота, що співає хвалу собі самій, легко обертається на мудрість, самовдоволена

знать – на тупу злиденність, безмежна влада – на найгірше рабство. Тому найціннішим правилом життя стає заклик (девіз): „Нічого понад міру”. У цій переконаності – суть ідейної позиції Еразма Роттердамського, що прослідковується і в інших його творах.

Для наших сучасників знаменитий Еразм Роттердамський відомий фактично як письменник однієї книги” – „Похвального слова Глупоті”, або ж – „Похвали глупоті”.

Багато інших його творів потьмяніли з плином часу. Такі навіть, як „Домашні бесіди” – улюблене читання багатьох поколінь у цілому світі.

Ще на початку XVIII ст. було видане 10-томне зібрання творів письменника – Педагогічні, богословські трактати, „Зброя християнського воїна” (1501, 1504), виклад основних принципів „філософії Христа”, „Наставляння християнському государю” (1515, 1516), „Скарга світу” (1516, опублікована 1517р.), “Про свободу волі”, трактат спрямований проти Мартіна Лютера, „Про гідне виховання дітей з перших років життя”, притчі, діалоги, повчання, листи, коментарі. Окрему групу становлять переклади з давньогрецької й римської літератур. Вельми цікаве й важливе для пізнання духовного світу та тогочасного життя є листування Еразма (збереглося понад дві тисячі листів в одинадцяти томах), у якому він виступає як віртуоз епістолярного жанру не тільки епохи Відродження. Ці твори так і не перевидавалися, до них звертаються тільки вузькі спеціалісти, які досліджують культуру Відродження та гуманістичний рух.

Але з – поміж усього написаного Еразмом Роттердамським найщасливіша доля випала „Похвалі Глупоті”.

Цей твір витримав кілька перевидань одразу після опублікування його у 1511 році. Затим він перевидавався в різні століття, виходив різними мовами. Цей неперевершений літературний шедевр епохи Відродження вважається не без підстав безсмертним твором. Його стиль найкращим чином висвітлює таке парадоксально – оксимороностичне сполучення як „філософська сатира”. Твір – наскрізь сатиричний, але настільки ж і філософський. Висміюючи усіх і все, Еразм Роттердамський спонукує водночас замислитися: а чи справді це так смішно, можливо, такому стані речей і справді необхідно щось міняти?

Про те, як виникла ідея написання твору сам автор говорить у передмові, якою слугував лист до Томаса Мора.

Влітку 1509 року Еразм Роттердамський покинув Італію, де провів три роки, і відбув до Англії, куди його запросили друзі, яким здавалося, що у зв'язку з сходженням на престол короля Генріха VIII відкриваються широкі перспективи для розквіту наук. Маючи можливість під час своєї подорожі з Італії до Англії спостерігати за „колоритним ярмарком" „буденного життя простих смертних", він згадував свої багаторічні суперечки, бесіди з друзями, вченими про античних письменників, жарти й дотепи, які любили розповідати його приятель Томас Мор, Дж. Колет Еразм, якому на той час виповнилося сорок років, і за його плечима вже були два видання „Прислів'їв", трактату „Наставляння християнському воїнові", переклади трагедій античних письменників, звільняється від педантизму, кабінетної вченості, властивих ранньому німецькому гуманізму. Дослідження рукописів багатих італійських книгосховищ допомогло йому побачити зворотню сторону пишної культури Італії початку XVI ст.. У Болоньї, наприклад, він виявився очевидцем того, як войовничий папа Юлій II, у військовому спорядженні, у супроводі кардиналів, в"їзджає до міста після перемоги над ворогом через пройму в міському мурі (наслідуючи приклад римських цезарів). ІЦе видовище, яке аж ніяк не личило наміснику Христа на землі. викликало в Еразма скорботу й відразу. Він зафіксує цю сцену у своїй „Похвалі Глупоті" у главі про верховних первосвящеників. Тоді й виник задум твору, у якому безпосередні життєві спостереження поставали немовби пропущені через призму античних ремінісценцій.

Відразу ж після прибуття до Англії Еразм Роттердамський взявся записувати свої думки, міркування. Твір писався дуже швидко і вже 1511 року він виходить друком. "Морія, – за висловом одного нідерландського критика, – народилася подібно до її мудрої сестри Мінерви-Паллади", тобто, вона вийшла у всеозброєнні з голови свого батька.

У „Похвалі Глупоті" сходяться й органічно зливаються дві традиції, що видно вже з самої назви книги. Сатиричний твір Е.Роттердамського написаний у формі „похвального слова", поширеної форми в античному письменстві, що засвідчує добре знання художньої спадщини античних письменників. Гуманісти відродили цю форму і знайшли досить різноманітне її застосування. Часом їх підштовхувала до написання „похвальних слів" залежність від меценатів й сам Еразм не без відрази зізнається, що 1504 року й сам написав такий панегірик

Пилипу Гарному, батькові майбутнього імператора Карла V. Водночас ще в античності здобули популярність пародії на героїчний епос, трактування поважних тем у заниженому тоні, і навпаки, але насамперед парадоксальні панегірики („Похвала Бусиріду” – міфічному цареві-лиходію, „Похвала Смерті”, „Похвала Миші”, „Похвала Лисині” тощо).

З улесливих вправ риторики зродився жанр пародійного похвального слова, яскравий зразок якого залишив нам Лукіан („Похвальне слово мусі”). Лукіан був улюбленим письменником гуманістів, Еразм глибоко шанував його, перекладав і видавав його твори, за що й сам заслужив серед сучасників репутацію „нового Лукіана”. Саме до жанру іронічного панегірика (на зразок відомої у свій час „Похвали подагрі” нюрнбергського приятеля Еразм В.Пінкгеймера) й примикає „Похвальне слово Глупоті”.

З іншого боку, тема Глупоти, що панує над світом, – не випадковий предмет вихваляння, як це буває зазвичай у жартівливих панегіриках. Наскрізною лінією ця тема проходить через міську сатирично-пародійну літературу Середньовіччя, через народний театр XIV-XVI ст. Улюблене видовище пізньосередньовічного й ренесансного міста – карнавальні „ходи дурнів”, „безтурботних хлопців” на чолі з Князем Дурнів, Татом-Дурнем і Дурепою Матір”ю, процесії ряжених, що зображали Державу, Церкву, Науку, Правосуддя, Родину. Девізом цих ігор було: ”Число дурнів незліченне”. У французьких „соті” („дурощах”), голландських фарсах або німецьких „фастнахшпілях” (масляничних іграх) панувала богиня Глупота: дурень і його побратим дурисвіт представляли у різних машкарах все розмаїття життєвих ситуацій і соціальних станів. Увесь світ „клеїв дурня”.

Ця ж тема набуває поширення і в художній літературі.1494 року вийшла друком поема „Корабель Дурнів” німецького письменника Себастіана Брандта – блискуча сатира, що мала величезний успіх і була перекладена на ряд іноземних мов (латинський переклад вийшов 1505 року за чотири роки до „Похвали Глупоті”, очевидно, з цим перекладом був знайомий Еразм).

„Корабель Дурнів” – своєрідна енциклопедія понад сто різних видів глупоти. Проте сатира Брандта – це ще напівсередньовічна спадщина з яскраво вираженим дидактичним, моралізаторським спрямуванням.. Набагато ближче до „Похвали Глупоти” Еразма Роттердамського стоїть

життєрадісна народна книга „Тіль Ойленшпігель” (1500р.) Її герой, прикинувшись дурником, виконує буквально все, що йому велять робити, він проходить через усі соціальні стани, висміюючи всі верстви сучасного суспільства. Ця книга вже знаменувала народження нового світу. Удавана дурість Тіля Ойленшпігеля тільки оголює Глупоту, що панує в житті, насамперед, патріархальну обмеженість і відсталість станового й цехового ладу.

Вузькі рамки такого життя стали надто тісними для лукавого й життєрадісного героя народної книги. Гуманістична думка, проводжаючи світ, що відходить у минуле, й оцінюючи новий, що зароджується, у найвеличніших своїх творіннях близька до такої літератури.”Щоразу, коли я кепкував над іншими, я висміював і себе. А хіба я глумився б над собою? Якщо хтось викриває вади усіх без винятку, то картає не окремих людей, а людські вади. Отож, якщо хтось виступить і почне кричати, що його образили, він виявить тільки своє нечисте сумління то й страх.” Справді автор виступає не проти окремих осіб, а проти системи в цілому:проти бундючного дворянства, всюдисущого ожирілого духовенства, сірого міщанства, нудних і пихатих філософів, і врешті-решт проти себе самого. Еразм Роттердамський не сприймає фальші, тупості, зарозумілості, тому сучасне суспільство здається йому чужим і викликає у нього відразу. Він намагається, якщо не вилікувати, то принаймні змалювати переважно „сліпому” загалу усі його болячки.

З іншого боку, сатирично-моралізаторська форма обрана автором не випадково „Глупота, яка владарює над світом” не випадковий „предмет похвали”. Мудрість рядилася в блазенські шати у творах багатьох авторів Західної Європи в різні часи. Гуманістична думка була часто прихована за машкарою комічного або сатиричного, варто згадати хоча б роман „Гаргантюа й Пантагрюєль” Франсуа Рабле. За порадою блазня Трибуле пантагрюелісти відправляються на пошуки відповіді на запитання, яке їх хвилює, до аракула Божественної Пляшки. Тому, що як зазначає Пантагрюель, частенько „інший дурень і розумного чомусь навчить”. Мудрість трагедії „король Лір” В.Шекспіра виражає блазень, а сам герой прозріває тільки тоді, коли сам впадає у божевілля. У романі М.Сервантеса ідеали старого суспільства й мудрість гуманізму вигадливо переплітаються в голові напівбожевільного ” лицаря печального образу”.

Книга „Похвала Глупоті” неначе втілює думку про те, що розум повинен виступати під блазенським ковпаком – це почасти данина тодішньому суспільству, в якому критична думка змушена була прикриватися маскою дурника, внаслідок чого досягається ефект всеосяжного „панування глупоти над світом”. ”Читач, якщо він не останній бовдур, краще сприймає жартівливий дотеп, аніж вчену нудоту, коли хтось один, наприклад, вихваляє історію чи філософію у довжелезній промові, складеній з чужих думок, інший перелічує заслуги якогось володаря, третій підбурює до війни з турками, четвертий передбачає майбутнє, п’ятий робить проблему зі справи, не вартої й дірки від бублика..” „Найдурніше – клеїти дурника у серйозних справах, а найприємніше, - навіть дурниці мовлячи, показувати, що ти не дурень”, – підсумовує автор.

Для народної свідомості періоду найбільшого прогресивного перевороту, яке пережило до того часу людство, не тільки багатовікова мудрість минулого втрачає свій авторитет, повертаючись своєю „дурною” стороною, але й більш складна буржуазна культура ще не встигла стати звичною й природною.Відвертий цинізм позаекономічного примусу епохи первісного нагромадження, розклад природніх зв’язків між людьми постає у народній свідомості, як і в головах гуманістів тим же царством „нерозумності”. Дурість панує над минулим і майбутнім. Сучасне життя – це їхній стик – воно є справжнім ярмарком дурнів. Але природа й розум повинні, якщо хочуть, щоб їх голос почули, напнути на себе маску блазнів. Так виникає тема „ глупоти, що панує над світом. Це означає здорову недовіру до відживаючих засад і догм, глузування над будь-яким претензійним доктринерством і відсталістю, як запорука вільного розвитку людини й суспільства.

Доречно буде згадати й такий аспект як певну полеміку „Похвали Глупоти” з „Утопією” Томаса Мора, що була опублікована через п”ять років. Вже сучасники відчували ідейний і стильовий зв”язок між цими творами. Дехто з критиків був навіть схильний приписувати Еразму авторство критичної першої частини „Утопії”, де викривається „глупота” нового порядку речей. Проте тут слід враховувати такий момент, як тісну прив”язаність гуманістичної спадщини Мора не до сатири Лукіана, а до „Діалогів” Платона й до утопічних ідей його „Держави”.та й сама „Утопія” більше пов”язана з сучасністю – соціальними протиріччями аграрного перевороту в Англії., хоча й тут і там домінує „мудрість навиворіт”. Так само як і ідея загального благоденства й щастя в розумному ладі „Утопії”, що досягається не розсудливим нагромадженням капіталу, а шляхом скасування приватної власності – це не менший парадокс, як панегірик Морії.

Композиція „Похвали Глупоті” відзначається внутрішньою стрункістю, незважаючи на окремі відступи й повтори, що їх дозволяє собі Е.Роттердамський, викладаючи у невимушеній формі імпровізації, як це й належить Глупоті все те, що тільки спадає їй на думку.

Книга Еразма Роттердамського відкривається розлогим вступом, у якому Глупота ведучи мову від першої особи, сама повідомляє тему своєї промови і представляється читацькому загалу. Поєднання античної форми пародійного панегірика з традицією „літератури про дурнів” виявилося надзвичайно вдалим. Новаторство Еразма полягало в тому, що панегірик на честь Глупоти виголошується не від імені автора чи іншої, сторонньої особи, а вкладений в уста самої Глупоти, яка в самовихвалянні називає себе найбільшою добродійкою людського роду. Завдяки такому прийому „Похвала Глупоті” являє собою вельми оригінальний й дотепний автопанегірик. Гротескний характер твору посилюється тим, що Глупота виступає доречно, висловлюючи мудрі й влучні спостереження про суспільні болячки тогочасного суспільного життя.

Глупота заявляє: нехай смертні розцінюють її як собі хочуть, вона ж твердо переконана у своїй божественній сутності, тільки вона одна звеселяє богів і людей і тому заслуговує на те, щоб їй була висловлена похвала. Кому як не Глупоті личить стати сурмачем власної слави? Адже ліниві і невдячні смертні, охоче користуючись її благодіяннями протягом стількох століть, не спромоглися віддати їй належне - щедрій дарительці всіляких благ, яку латиняни називають Стульпіцією, а греки Морією. Отож, оскільки далеко не всім відомо, з якого роду вона походить, Глупота розповідає спершу про свій родовід і всіх своїх відданих слуг, а затим починає „розкладати все по поличках”.

Покликавши на допомогу Муз, вона повідомляє, що батьком її є Плутон – бог багатства, до кого він прихильний, тому й „справи немає до Юпітера з його громами і блискавками”. І народилася вона, користуючись словами Гомера, не в сумовитому шлюбі, а від прагнення вільної любові. Матір”ю її є – Неотета – юність, зваблива німфа. Коли її зачинали, батько її був спритним і бадьорим, захмелілим від юності, а ще більше від нектару, якого він сьорбнув на бенкеті богів. Народилася Глупота на тих Щасливих островах, де не сіють та не орють, тільки житницю збирають. Немає на цих островах ні старості, ні хвороб, і не побачиш там на полях ні жита, ні бобів, самі тільки лотоси, троянди, фіалки та гіацинти. І годували дитя своїми сосками дві

чарівні німфи – Мете – Сп'яніння й Апедія – Невихованість. Потім стали вони подружками Глупоти, а з ними й Колакія – Лестощі, і Забуття, і Місопонія – Лінощі, і Гедоне - Насолода, та Аноя - Шаленство, і Грифе – Обжорство. А от ще два боги, які замішалися у дівочий хоровод: Комос - гультяй і Гіпноз – Непробудний сон. Серед слуг Глупоти – Філавтія – самозакоханість, Місопонія – лінощі, та інші „достойники". І без цієї братії, виявляється, не можна прожити щасливо жодної хвилини! За допомогою цих вірних слуг Глупота підкоряє собі весь людський рід і віддає накази навіть імператорам.

Затим слідує перша частина, у якій доводиться загальнолюдська, універсальна влада Глупоти, яка, на думку автора, закорінена в самому житті і в природі людини. Морія Еразма – саме життя. Вона – синонім справжньої мудрості, що не відокремлює себе від життя. Тому то й мова Морії у першій частині побудована зовні мовби на підміні софістичного абстрактного заперечення конкретною позитивною протилежністю. Пристрасті – це не розум, бажання – це не розум, щастя – не те, що розум, отже усе це є чимось нерозумним, тобто Глупота (виходячи з прийому „не біле, отже – чорне"), Глупота, повіривши „тупому опецькові", "мармуровій подобі людини", що він і є справжній мудрець, а все життя людське не що інше, ніж забава Глупоти, потрапляє в зачароване коло відомого софізму того критянина, який стверджував, що всі мешканці Криту брехуни.

Морія першої частини – це сама Природа, якій немає потреби доводити свою правоту раціоналістичними поняттями. Морія – новий принцип Природи, висунутий гуманізмом Відродження. Цей принцип відбивав приплив життєвих сил у європейському суспільстві в період зародження нової буржуазної ери. Предметом зображення у першій частині є різні стани людського суспільства: різні періоди життя людини, різноманітні вічні джерела насолоди і діяльності, які кореняться у природі людини. Морія тут збігається з самою природою і є, так би мовити, тільки умовно Глупотою – дурістю з точки зору відверненого розуму. Але все має свою міру, тому й однобокий розвиток пристрастей, як і суха мудрість, переходить у свою протилежність. Вже глава XXXV, що прославляє щасливий стан тварин, які не знають жодного дресирування і підкоряються тільки самій природі, є двозначною.

Чи означає це те, що людина не повинна прагнути „розсунути межі свого жереба”, що вона повинна уподібнитися тваринам? Чи це не суперечить самій Природі, яка наділила її інтелектом? „Похвала Глупоті” непомітно переходить від панегірика природі до сатири на неуцтво і відсталість суспільства.

Принцип природності – фермент всякого життя. Насамперед, що може бути дорожче за саме життя? Але кому як не Глупоті повинен молитися мудрець, коли раптом забажає стати батьком? Адже, який чоловік погодився б взяти на себе обов"язки шлюбу, якби за звичаєм мудреців заздалегідь зважив всі негоди подружнього життя? А яка жінка допустила б до себе чоловіка, якби подумала й помізкувала про небезпеку пологів і про труднощі виховання дітей? Отже, тільки завдяки хмільній і веселій грі (витівкам) Глупоти народжуються на світ похмурі філософи і порфіроносні володарі, тричі пречисті первосвященики і навіть весь численний рід поетичних богів. Мало того, все приємне у житті – це дарунок Глупоти. Чим було б земне життя, якби воно було позбавлене насолод? Самі стоїки аж ніяк не уникають насолод. Адже, що залишиться у житті окрім суму, тривог та нудоти, якщо не додати до нього хоч малу краплю насолоди, інакше кажучи, якщо її не приправити Глупотою?

Письменник характеризує прояви Глупоти на різних етапах життя, у різних соціальних прошарках, . Перші роки – найприємніший і найвеселіший період у житті людини. Чим пояснити нашу любов до дітей, якщо не тим, що мудрість оточила дітей привабливим покровом глупоти, що, чаруючи батьків, винагороджує їх за працю, а немовлятам приносить любов й опіку, яка їм так необхідна. За дитинством слідує юність. У чому джерело чарівності цієї пори, якщо не в глупоті? А чим далі віддаляється людина від Глупоти, тим менше залишається їй жити, поки не настане важка огидна старість. Ніхто з смертних не витерпів би старості, якби Глупота не змилосердилася над нещасними і не прийшла їм на допомогу.

Це з її милості старі можуть бути не смішними п’яничками, а приємними співбесідниками. А щодо філософів! Ще не встигнувши стати мужами, вони вже зістарилися, заповзяті розмірковування висушили їх життєві соки. А дурники, навпаки, гладенькі, біленькі, ніколи не знатимуть тягот старості, якщо тільки не підуть шляхом розумників. Недарма вчить народне прислів’я, що тільки глупота здатна втримати швидкоплинну юність і віддалити старість. Отже, на землі не знайти ні веселощів, ні щастя, що не були б дарунками Глупоти.

Глупота переходить у різні маніакальні пристрасті: в манію мисливців, для яких не існує більшого блаженства, ніж спів ріжків і гавкіт собак, у манію будівельників, алхіміків, азартних гравців, марновірів, прочан на прощу тощо. Морія зображена тут в колі своїх супутників: Шаленства, Лінощів, Розгулу, Непробудного сну, Обжорства, адже вона дочка паразитичного багатства й неосвіченої Юності, зачата у похміллі на бенкеті богів, вигодувана німфами Сп'яніння й Невихованості. Еразм тут виступає як попередник просвітителів XVIII ст., але тільки хід його думки (як і в Рабле або Шекспіра) виявляє зворотну послідовність: від відкриття „природи" – до раціоналістичної критики від Вольтера до Руссо.

Чи можна уявити собі веселий бенкет без приправи Глупоти? Чи варто обтяжувати шлунок їжею і ласощами, якщо при цьому очі, душа не втішаються сміхом, жартами? Саме Глупотою все це заведене для блага роду людського. Але може знайдуться й такі люди, що знаходять радість в одному тільки спілкуванні з друзями? Але й тут не обходиться без глупоти й легкодумства. Сам Купідон, винуватець будь-якого зближення між людьми, хіба він не сліпнув і хіба не здається йому навіть потворне прекрасним? Скільки було б всюди розлучень чи ще чогось гіршого, якби чоловіки й жінки не прикрашували та не полегшували своє життя лестощами, жартами, легкодумством, оманою, удаванням та іншими супутниками Глупоти?

Письменник робить загальний висновок про доконечну необхідність існування Глупоти. Без Глупоти жодні стосунки не були б приємними і міцними: народ не міг би довго терпіти свого правителя, пан – раба, служниця – свою пані, вчитель – свого учня, дружина - свого чоловіка, якби вони не пригощали один одного медом Глупоти?

Допусти мудреця на бенкет – він одразу засмутить усіх своєю похмурою мовчанкою або ж недоречними розпитуваннями. Поклич його на танці – він затанцює немов верблюд. А що вже казати про науку й мистецтво. Не підлягає сумніву, що будь-яка справа має дві личини, які аж ніяк не схожі між собою: під красою – неподобство, під вченістю – невігластво, під веселощами – сум, під користю – шкода. Усунути невідповідність – значить зіпсувати все подання, тому що саме лицедіяння й вдавання притягує до себе погляди глядачів, читачів. Та й саме життя не є чимось іншим, ніж якоюсь комедією, в якій люди, натягнувши машкару, кожен грає свою роль і всі люблять і пестять дурнів (баламутів).

У першій частині панегірику Морія, як мудрість Природи, гарантувала життю розмаїття інтересів і всебічний розвиток. Вона відповідає тут гуманістичному ідеалу „універсальної людини". Але

шаленіюча однобічна Глупота створює застиглі форми і види: стан родовитих денотів, які вихваляються шляхетністю походження, чи то купців, найдурнішу й найгидкішу породу, або ж найманців, що мріють розбагатіти на війні, або бездарних акторів, співаків, ораторів і поетів, граматиків і правознавців.

Філавтія, рідна сестра Глупоти, тепер демонструє свою іншу природу. Вона породжує самовдоволення різних міст і народів, марнославство тупого шовінізму. Щастя позбувається своєї об"єктивної підстави у природі, тепер воно вже повністю залежить від нашої думки про справи. І базується на обмані чи самообмані. Як манія, Глупота вже суб'ктивна, і кожен по-своєму сходить з глузду, знаходячи в цьому своє щастя. Тепер Морія як справжня глупота забобонів, навпаки, вже роз'їдає суспільство.

Загальнофілософський гумор панегірика Глупоті змінюється соціальною критикою сучасних звичаїв. Теоретична, і на перший погляд жартівлива полеміка з античними стоїками, що доводить „невигідність" мудрості, поступається місцем колоритним й дошкульним побутовим замальовкам і характеристикам „невигідних" форм сучасної глупоти. Універсальна сатира Еразма тут не милує жодного звання в роді людському. Глупота панує у народному середовищі, так само, як і в придворному оточенні, де в королів і вельмож не знайти й пів-унції здорового глузду. Незалежність позиції Еразма, природний здоровий народний глузд, якому він залишається відданим назавжди, позначається також і в глузуванні з дурнів з власного табору гуманістів, з „двомовних" і „трьохмовних" педантів, з буквоїдів-філологів, граматиків, що плазують перед будь-яким словом стародавнього автора.

Еразм Роттердамський створює у цій книзі пародію на сучасне йому феодально-церковне суспільство, показуючи його як царство глупоти.. Його сатира поширюється на всі професії і верстви, на всі пороки, що змушують людей забути про розум, честь і гідність. Простежуючи життя на різних стадіях, на всіх щаблях соціальної ієрархії, Еразм не полишає поза увагою і верхівку феодального суспільства – придворних, короля, папу, про що свідчать самі назви розділів „Храмові дари – доказ глупоти", „Теологи – дурні", „Єпископи – дурні", „Кардинали – дурні", „Папи – дурні" та ін.. Все це, звичайно, не могло залишитися непоміченим церквою, і Еразм Роттердамський починає зазнавати утисків та переслідувань. Найбільшої різкості набуває сатира у главах про філософів і богословів, ченців, єпископів, кардиналів і первосвящеників. Потрібна була велика сміливість, щоб показати світові „смердюче болото" богословів і мерзенних пороків чернечих орденів у всій їх непроглядності.

Другу частину твору складає опис різних форм Глупоти.

Слід зазначити, що первісно автор не ділив свій твір на частини, такий поділ з'явився у наступних виданнях. це було зроблено автором з метою уніфікації: назви кожного розділу несуть певне смислове навантаження.

Досить прочитати назви глав, щоб побачити, що у „Похвалі Глупоти" немовби „зашифровано" у сатиричній формі глибокий і серйозний зміст: „Спорідненість Глупоти з дитинством і старістю", „Глупота – краща приправа на банкеті", „Примирителька подружніх пар", „Глупота – причина воєн", „З тварин найщасливіші ті, які не знають жодного дресирування" і т.п.

Еразм Роттердамський не помилував, здається, жодну верству тогочасного суспільства – його сатира висміює глупоту поета й філософа, богослова й короля, кардинала й правника, різні форми та види глупоти, що вражає, немов заразна хвороба абсолютно всіх, незалежно від рангів і соціального становища. Не полишив він поза своєю увагою і таку негативну тенденцію, як посилення серед людей „грошового інтересу", висміює здирників, скупердяїв, скнар. Його філософські погляди надто сміливі і відверті у порівнянні навіть з просвітителями XVIII ст.

Місце Демокріта, зі сміхом „спостерігаю чого повсякденне життя смертних", займає вже обурений Ювенал, що збурює "стічну яму потааємних пороків" і це всупереч первісному наміру „виставляти напоказ смішне, а не мерзотне". Коли Христос відкидає цю нову породу фарисеїв, заявляючи, що не визнає їхніх законів, тому, що він обіцяв блаженство не за молитви, не за посади, а тільки за справи милосердя, і тому простий народ, моряки й візники йому ближчі, аніж ченці

Від колишньої жартівливості прихильної до смертних Морії не залишається ні сліду. Умовна маска Глупоти спадає з особи оратора і Еразм говорить тепер вже безпосередньо від самого себе. Нове в античернечій сатирі Еразма не викриття зажерливості, обдурювання й лицемірства ченців – цими рисами їх незмінно наділяли протягом трьох століть автори середньовічних оповідок або гуманістичних новел. Але там вони фігурували як спритні пройдисвіти, які користуються дурістю віруючих. В Еразма ж ченці мерзенні, вони вже викликають до себе одностайну ненависть. Морія, захисниця природності, у першій частині панегірика, була неподільна з об"єктом свого гумору. Тепер протиріччя стає антагоністичним і нестерпним. Відчувається відлуння назріваючої Реформації.

Ця зміна тону й нові акценти у другій частині „Похвали Глупоті" пов'язані таким чином з особливостями „північного

Відродження” і з назріваючим зрушенням основ монолітної до цього часу католицької церкви. У німецькомовних країнах питання реформи церкви стало вузловим для всього політичного й культурного життя. З реформацією тут виявилися пов”язані усі великі події століття: селянська війна в Німеччині, рух анабаптистів, нідерландська революція. Але рух Лютера набував у Німеччині дедалі однобічного характеру: чиста релігійна боротьба, питання віросповідування на тривалий період затулили більш глобальні цілі перетворення суспільного життя й культури. Після придушення селянської революції реформація виявляє дедалі більшу обмеженість і не меншу, ніж католицька контрреформація, нетерпимість до вияву вільної думки, до розуму, яку Лютер оголосив „блудницею диявола”. „науки скрізь занепали там, де запанувало лютеранство”, відзначає у 1530 році Еразм.

„Похвала Глупоті” написана в кінці доби Відродження і на порозі реформації.Сатира Еразма завершується досить сміливим висновком. „Після того, як Глупота довела свою владу над людством і над „усіма станами” сучасності, вона пробирається у святая святих християнського світу й ототожнює себе із самим духом релігії Христа, а не тільки з церквою, як установою, де її влада вже доведена раніше: християнська віра те саме, що й Глупота, тому, що вищою нагородою для людей є свого роду божевілля, а саме – щастя екстатичного злиття з божеством.

У заключних главах майже немає жодних цитат, тон тут явно цілком серйозний і розгортаються положення, витримані в дусі ортодоксального благочестя; читач немовби повертається до позитивного тону і прославляння „нерозумності” першої частини панегірика. Але іронія „божественної Морії”, мабуть, більш тонка, ніж сатира Морії-Розуму і гумору Морії-природи. Недарма вона спантеличує і нинішніх дослідників Еразма, які вбачають тут справжнє прославляння містицизму.

Як вже зазначалося, Е.Роттердамський спирався на гуманістичні й художні традиції античності, але за своїм змістом і за манерою письма тут передано колорит тогочасної доби і виражена тогочасна точка зору на довколишній світ і на суспільне життя.

Ймовірно, Е.Роттердамський виходив з того, що „розумному досить”, як казали древні, читач повинен сам визначити чи йдеться про сатиричне зображення чи про моралізаторське повчання. Адже одна з глав твору навіть звучить як певний висновок: ””Глупота однаково виливає на всіх смертних свої благодіяння”. Його твір сповнений віри в кінцеву перемогу розуму і творчих сил людського роду.

ПОЕМА ДЖОНА МІЛЬТОНА “ВТРАЧЕНИЙ РАЙ”.

Видатний англійський письменник Джон Мільтон народився 1608 року у родині лондонського нотаря. Його батько, переконаний пуританин, виховував сина у кальвіністських традиціях. Початкову освіту і перші літературні враження Мільтон отримав у школі при церкві св. Павла у Лондоні.

Затим Мільтон, як і більшість дітей із заможних пуританських родин, потрапив до Кембріджа, який вже в ті роки вважався осередком пуританського вільнодумства та антимонархічних настроїв, що нерідко викликало гнів Якова і Карла Стюартів.

У Кембріджі молодий Мільтон втягнувся у боротьбу між студентами, які співчували парламенту, і прихильниками феодально-аристократичної реакції. Через суперечки з одним викладачем Мільтона навіть виключили на деякий час з університету, що однак не завадило йому закінчити курс навчання з відзнакою.

Затим кілька років юнак провів у маєтку батька неподалік від Лондона. Тут він багато працював над собою, готуючись до кар”єри священика, проте згодом поміняв свої плани й відмовився від цього наміру.

Потім слідують поїздки по Європі. Мільтон побував у Франції, Італії, де мав змогу значним чином поповнити свої знання в галузі класичної філології та італійської літератури. Коли розпочалися революційні події в Англії, Мільтон негайно повертається на батьківщину. Він виступає спочатку як публіцист, зміцнюючи свої зв”язки з індепедентами (незалежними релігійними сектантами). З кінця 40-х рр. Мільтон стає прямим виконавцем доручень індепедентів, а в 50-х рр. виконує функцію консультанта з питань міжнародної політики. Напружена робота позначилася на його стані здоров’я, в нього став слабнути зір. А перемога Реставрації у 1660 році ще більше ускладнила становище поета..

Політично йому загрожувала смертна кара, контрибуція розорила його матеріально. У своїх памфлетах роялісти постійно висміювали й ображали захисника республіки, який, незважаючи на таке глузування, живучи майже у злиденних умовах, продовжував боротьбу проти феодально-аристократичної реакції, яка перемогла тимчасово у 60-і роки.

Його поетична діяльність у 60-70-і роки – період створення найбільш відомих художніх творів, це новий етап творчості. Переслідуваний ворогами, але не зломлений, не заляканий, Мільтон продовжував зберігати глибоку віру в кінцеве торжество республіканського ладу. Помер він 1674 року.

Не маючи змоги в одному викладі охарактеризувати всі періоди творчості Мільтона, особливо, що стосується його ранніх творів, зазначу тільки, що вже у 20-30-і роки Мільтон крім латинських й англійських поезій написав також дві п'єси для любительських театрів – "Аркадійці" та "Комус".

На противагу трагічному герою пізнього англійського Ренесансу та на відміну від ліричного героя Джона Донна, який відчував себе жалюгідною іграшкою у руках всевладної і сліпої фортуни, Мільтон створює образи, якими проголошує узгодженість почуттів і розуму при безумовному верховенстві розуму. Ця ідея послідовно звучить також у його ліричній віршованій п'єсі "Комус".

Центральний персонаж твору – всевладний володар лісів і хащ, дух розбещених веселощів й невгамовних пристрастей Комус, намагається збезчестити чисту й цнотливу дівчину, яка заблукала у його лісових володіннях. Брати дівчини під керівництвом Доброго Генія визволяють сестру з лабет Комуса. Але і до їх появи у володінні Комуса ні самому Комусу, ні його свиті – стаї напівлюдей – напівтварин – не вдається зламати волю дівчини своїми домаганнями і залякуваннями. Дівчина з презирством відкидає всі пропозиції й обіцянки Комуса. Уже цей твір засвідчив значний розвиток Мільтона як поета..Автор вміє майстерно передавати чарівність лісової природи, демонструє тонке відчуття англійської мови, вміння створювати характери персонажів.

Проте сам розум, оспіваний Мільтоном і виведений в образах стійкої дівчини та її братів, вже відрізняється від розуму бунтівних геніїв Ренесансу. Цей розум – підкоряється "законам природи", яка для Мільтона в ті роки була проявом божества, яке сприймалося майже у пантеїстичному дусі. Помітна у творі також дидактична моралізаторська тенденція.

Політичні тиради "Комуса", спрямовані проти аристократії, і введені у п'єсу цілком свідомо:ще до революції, продовжували розвивати погляди, висловлені у латиномовних кембріджських творах:. Мільтон таврує тут розгул і розбещеність, гедоністичний егоїзм притаманний каролінгській поезії і драматургії.

Під час своєї подорожі по Європі, особливо, по Італії, Мільтон побачив не тільки країну великої стародавньої культури і привітних салонних поетів, але й країну, розтоптану феодально-католицькою реакцією. І це справило великий вплив на всю його подальшу творчість.

Для вас, як журналістів, значний інтерес можуть викликати трактати, статті й дослідження Мільтона – публіциста, написані у 40-60-і роки XVII ст. Вони такі багаті художнім матеріалом й такі образні, що їх можна без застереження віднести до найбільш значних явищ англійської прози XVII ст.

Проза Мільтона універсальна за своїм характером. Це – проза поета, вченого, політика, публіциста, яка дає багатий матеріал для розуміння історико – культурних особливостей буржуазної англійської революції і для усвідомлення дуже важливих проблем творчості Мільтона як поета.

Базуючись на історії європейських рухів XIV-XVIст. і раннього християнства, Мільтон піддає викривальній критиці англіканство, закликаючи до ліквідації єпископату, як одного з найбільш консервативних охоронців абсолютизму.

Трактати, які викривали єпископальну церкву, були пройняті духом протесту проти насильства над сумлінням людини. Той же протест живить патетику й пристрасну аргументацію трактатів Мільтона на тему подружнього розлучення. Мільтон відстоює право людини на вільний вибір подруги життя, “помічниці”. Хоча сам поет вважав, що чоловік стоїть вище жінки (він “перший серед двох рівних”), але в цілому трактування кохання в його книзі було близьке до того високо гуманістичного погляду на цю тему, який сформувався у XVI ст у творах європейських гуманістів, і нагадує філософію кохання в Шекспіра, Ронсара, Лопе де Веги.

Серед ранніх трактатів особливо помітне місце займає “Ареопагітика”(1644р.) – полум’яний виступ на захист свободи преси. Проте, вимагаючи свободи для проповіді передової думки, Мільтон відмовляв у цій свободі католицизму – з його точки зору не лише брехливому, але й такому вченню, яке глибоко розбещує особу, яке засвідчило свою негуманність внаслідок діяльності своїх новітніх поборників – єзуїтів.

Мільтон вважав, що людина у своєму житті – особистому й суспільному – повинна підкорятися “природним” законам, тобто законам природи. Як виховати “доброчинну людину” – про це Мільтон детально говорить у своєму педагогічному трактаті “Про виховання”.

Суспільні погляди Мільтона знайшли найповніше вираження у таких його працях як “Обов’язки правителів та урядів”(1649р.) та “Іконоборець” (1649р.)

Обидві книги – це переосмислення Мільтоном історії процесу над Карлом І і самої страти короля. У першій книзі публіцист обгрунтував історично та юридично законність страти верховного правителя. “Іконоборець” натомість розвінчував роялістську фальшивку – “Королівський образ” – зібрання буцімто справжніх документів, паперів Карла І, (насправді виготовлених священиком Годеном), які виправдовували й возвеличували особу короля. Твір був написаний на замовлення індепедентів і різко засуджував пресвітеріан, обвинувачуючи їх у лицемірному милосерді, яке вони виявляють по відношенню до Карла І. Вони нібито готові ризикувати долею народу аби тільки врятувати короля і виграти вигідну для них двозначну політичну гру.

“Іконоборець” прозвучав не тільки як викриття монархії й виправдання суду над цією формою влади, але і як обгрунтування суверенного права народу. Одразу затим з’явилася книга французького богослова й правознавця Сальмазія – Сомеза під назвою “Захист короля Карла І”(1649р.). Автор цього твору намагається використати. У відповідь Мільтон друкує свій трактат “Захист англійського народу” (1650р.)

Проти Мільтона виступила ціла зграя памфлетистів, найнята роялістами. Відповідаючи на їх обвинувачення, Мільтон видає свій “Другий захист англійського народу” і трактат “На захист самого себе”(1655р.)

Саме “Захисти” принесли Мільтону славу визнаного корифея європейської публіцистики 50-х рр..У них Мільтон переконливо доводив, чого може досягти вільний народ, відстоюючи свої завоювання. Цікавим є у цьому плані ставлення поета до політики Кромвеля.

Зокрема, “Другий захист” містить натхненну “хвалу” Кромвелю, якого поет прославляв ще до того в “Захисті англійського народу”, і в сонеті “До лорда-генерала Кромвеля”. Але у „Другому захисті” одразу після патетичних сторінок, де вимальовувався образ “батька Вітчизни”, подається відкрите застереження Кромвелю: Мільтон благає генерала заради тієї самої справи, яка так високо піднесла його як політика, утриматися від кроків, згубних для революції – відмовитися від персональної диктатури.

Відійшовши тимчасово від участі в політичній боротьбі, Мільтон працював у другій половині 50-х років над трактатом “Про християнське вчення”. У цьому творі вже знайшли вираження суперечності, які були характерні для Мільтона як філософа. Глибоко суперечливою виглядала вже сама спроба Мільтона примирити наукову думку з релігією.

Бог у творах письменника перетворюється з бога католицького чи протестантського, тобто у якусь загальну творчу силу, розлиту у всьому всесвіті та пантеїстично реалізовану в матеріальному світі. Такий погляд нагадує релігію утопістів, зокрема, Томаса Мора. У розділі “Про створення світу” Мільтон, майстерно жонглюючи тим доказом, що у єврейській, грецькій і латинській мовах дієслово “творити” означає “творити з чогось”, а не “з нічого”, прагне довести, що сам акт створення світу був начебто просто впорядкуванням величезного первісного матеріального хаосу. Далі, доказуючи те, що “гріхопадіння” Адама не було визначене богом, Мільтон за допомогою цього відверненого прикладу розвінчує кальвініську теорію про визначеність.

Внутрішній світ Мільтона другої половини 50-х рр., коли поет жив замкнутим життям, обмежуючись вузьким колом друзів й учнів, найбільш повно розкривають його сонети, листи, трактати, зокрема, “Правдивий і легкий шлях до побудови вільної республіки”, де він викладає свій план нового державного устрою. Мільтон вважає реставрацію королівської влади великим злом, катастрофою для англійського народу і закликає не допустити реставрації старого устрою.

Справжнім трагізмом пройняті ті його рядки, які звучать як реквієм свободі, яку зрадили одні люди, і яка втратила привабливість для інших. Мільтон не міг пояснити причини байдужості широких мас англійського народу до агонії буржуазної республіки Але відчуваючи всією душею непоправність і важливість подій, що відбувалися довкола, він пророкуюче застерігав народ від наслідків подібної байдужості.

У роки Реставрації Мільтон створив три великі поетичні твори: поеми „Втрачений Рай” (1667), „Повернений Рай” (1671) та віршовану трагедію „Самсон-борець” (1671). Усі ці твори були написані на сюжети Старого і Нового Заповіту. Вони чітко свідчили про те, що Мільтон залишився вірним своєму ідеалові свободи і як раніше залишався ворогом монархії.

Вже сам вибір сюжетів мав принципове значення. Біблія була головною ідеологічною зброєю революційно налаштованих буржуа-пуританів. У цьому взаємозв'язку стає зрозуміло, чому і Мільтон зберігав вірність Біблії як джерелу мудрості й поетичних образів і переказів. Проте навряд чи вірно буде стверджувати, що досвід буржуазної революції поминув для нього безслідно. Звернення до біблійних сюжетів було безумовним викликом щодо суспільного й державного порядку, який настав після пуританської революції. Проте й на саму революцію Мільтон дивився тепер іншими очима.

Найвидатніший свій твір – "Втрачений рай" – Мільтон почав писати 1658 року і завершив його 1663 року. На той час вже перемогла реакція, яка жорстоко розправилася з революціонерами. Осліплий поет також побував у в'язниці, йому вдалося уникнути страти тільки завдяки клопотанню друзів з кола аристократів. Буржуазний демократ і войовничий публіцист підводить тепер у художній формі підсумки революції. У "Втраченому раї" Мільтон, як один з найосвіченіших інтелігентів свого часу прагне, спираючись на біблійні міфи, прославити царство розуму, яке, на його думку, знищене реставрацією.

„Втрачений рай" – видатний твір світової літератури, один з найяскравіших зразків художнього епосу, винятково різноманітний за змістом і надзвичайно складний і суперечливий за формою, що позначилося на його сприйнятті читачами різних періодів.

Зовнішній сюжет "Втраченого раю" не здається складний: строго слідуючи за Біблією, автор описує повстання Сатани проти Бога. На одному боці Господь, його архангели, ангели – словом, весь сонм небожителів; з іншого боку – падший ангел – сатана, духи зла: Вельзевул, Мамона і весь санкліт демонів і чортів. Здавалося б, все ясно і чітко. Але варто вчитатися у слова мешканців пекла, як ця ясність виявляється ілюзорною. Скинуті з небес духи замислюють повстання проти Бога.

Звертає на себе увагу те, як вони характеризують творця:„Цар небес", „Володар", "Єдиний Самодержець", тобто, він для скинутих у пекельну безодню є деспотом і тираном. Для пуританина Мільтона Бог – чиста святиня. Для революціонера Мільтона будь-яка одноосібна влада є нестерпною. У цьому творі мабуть найяскравіше поєдналися дві різні тенденції у світобаченні Мільтона – гуманізм епохи Відродження і пуританська релігійність, як вияв вже нової доби, котра вносила радикальні корективи у світосприймання людини.

Звичайно, читач розуміє, що хула царя небес йде від злих духів і все ж він не може не помітити ореолу певного героїзму, яким оточений у творі Мільтона образ Сатани. Тож резонним є запитання чиї ж почуття виражені у мужній промові – персонажа, створеного уявою поета, чи може самого творця цього образу, революціонера і глашатая ідей революції? І того й іншого. Так міг написати тільки Мільтон, який і після реставрації монархії залишився республіканцем, прихильником народновладдя. У свідомості поета уживаються два ряди уявлень: Бог – втілення вищого блага, Сатана і його соратники – виплодки зла; але той же Бог для Мільтона – небесний цар і в такому контексті він асоціюється з земними королями, ненависними поетові, і тоді поет вже не може не співчувати тим, хто повстає проти влади самодержців.

Твір цікавий тим, що його персонажі не можна охарактеризувати якось однозначно: позитивно чи негативно.Тут має місце певний символізм. Так, в образі Бога можна розпізнати вище начало, і водночас ненависного Мільтону-республіканцю тирана-монарха. Тому поет при всій повазі до Володаря Небес не може не симпатизувати всім тим, хто повстав проти одноосібної, всеохопної влади монарха. Сила протесту – це Сатана.

Це той характер, який викликає непорозуміння у свідомості читача через те, що не співпадає з тим стереотипом, який сформувався протягом тривалого періоду у свідомості рядового громадянина. Тому що Сатана – це суцільне зло, а тут виникають сумніви, оскільки цей персонаж викликає в своєму оточенні прагнення до змін, до перемоги; навіть після поразки він виголошує підбадьорливу промову, підбиваючи певний підсумок тому, що відбулося і закликає не припиняти боротьби.

У поемі Сатана виконує три ролі: Люцифера, Князя Темряви і Змія-спокусника. Ця гра масками, що постійно варіюється, відбиваючи динаміку тогочасної дійсності, є характерною ознакою барокового стилю. В ході сучасних Мільтону подій, насамперед, внаслідок розчарування в англійській революції, змінюється й сам образ Сатани. Крім того у поемі з’являється й новий персонаж – син божий, Христос, який готовий спокутувати гріхи людства. Автор немовби врівноважує терези всесвіту, так у творі виникають нові взаємозв”язки: індивідуалізм – взаємодопомога, егоїм – альтруїзм тощо. А контрастність, як відомо, це теж ознака барокового стилю.

З іншого боку, поет найбільше цінує у людстві розум, силу самопереконання. Так, в поемі акценти поступово зміщуються з умоглядних розмірковувань макросвіту на мікросвіт, на образи Адама, з його зібраністю, раціональністю, що свідчить про певний вплив естетики класицизму, та Єви, для якої характерним є потяг до чогось нового, незвіданого, що є ознакою ренесансного світовідчуття.

Життя Адама і Єви у раю і їх гріхопадіння використані автором як алегорія., що приховує революційний зміст поеми. Ангели – це бійці Кромвеля, а військова рада в раю, поразка Сатани - повторюють сцени громадянської війни; Сатана і бог - республіканці і роялісти, бог на престолі в оточені ангелів нагадує двір короля тощо.

Поема “Втрачений рай” складається з дванадцяти частин. У першій зображені пекло, ніч, хаос; і тільки вдалині видніється слабкий відблиск небесного світла. Збираються вигнані з неба ангели на чолі з Сатаною. Довкола замку Сатани зібралися маси народу. Поширюється чутка про те, що Бог буцімто збирається створити якийсь новий світ і нову істоту – людину Тут Мільтон викладає свої філософські уявлення.

У всеосяжному Богові дрімають можливості як добра, так і зла. Вічний і незмінний Бог вивів свою всеблагостність з частини цілого, тобто самого себе. У такий спосіб виник навколишній світ, в основі якого лежить матерія, самовільна, полишена на саму себе. Матерія в свою чергу створює рослини, тварини, людину – і в них також дух, душу, живу матерію. Бог, незмінний, він не може відкритися світу і творить цей світ через свого сина, Логоса, який є обмеженим у часі і просторі: він існує у часі і в часі ж виявляє себе.

Матерія вивільнилася і вже тоді з’явилися бажання й пристрасті, які намагаються вирватися з-під влади розумної волі; виникає невірне співвідношення сил, яке називається злом, гріхом; і внаслідок цього – смерть, тобто сон матерії, яка нездатна породити для себе вічний дух і тому приречена на загибель; після чого матерія знову поступає у розпорядження всемогутнього Бога.

У такому трактуванні створення світу мало спільного з біблійними догматами. Мільтон розробляє у поемі тільки два міфи – про падіння ангелів і про падіння Адама. Падіння Сатани, і – як його наслідок – падіння Адама є наслідком відходу від Бога, від розуму: Сатану гублять надмірна гордовитість і марнославство, Адама – слабкість волі. Ці дві теми проходять через увесь твір, в якому втілені немовби два світи: макрокосм і мікрокосм.

У трактуванні першого Мільтон скований біблійними рамками і він не хоче накликати на себе гнів віруючих. Поет добре знав систему Коперніка й Галілея і погоджувався з нею, але така система могла б зруйнувати його біблійну схему і тому він викладає вчення про світобудову вустами архангела Рафаїла, який роз'яснює небесну механіку і добавляє при цьому, що вона не доступна глузду загалу. Тому то Мільтон дотримується птоломейського уявлення про побудову Всесвіту.

Головною діючою особою всієї поеми є Сатана: його супротивник, син божий, виходить переможцем з великої битви ангелів і стає втішителем гріховної людини Всі події твору розгортаються в світі макрокосму, де переважають філософські проблеми, висока політика у світовому масштабі, особливо ж події англійської. революції.

У світі ж мікрокосму, в описі побуту радості й печалі Адама і Єви, Мільтон створив свій ідеал пуританської родини, і – в більш широкому розумінні цього питання – ідеал суспільного ладу. Історія Адама і Єви має символічний характер. У ній протиставляються два стани людства - споконвічне райське існування в ідеальних умовах, коли люди були безневинні і не знали пороків, і життя „після гріхопадіння". Сім'я перших людей веде в раю здоровий спосіб життя. Дружина слухається чоловіка, він для неї такий же "пан", яким є для нього Бог. Мільтон схильний вважати, що моральне падіння людини почалося з того моменту, коли вона вкусила з плоду пізнання добра і зла.. В тих розділах, у яких зображається безтурботне життя Адама і Єви в раю, про людину говориться як про істоту благу і добру за своєю природою. Гріхопадіння руйнує таке мирне співжиття, шлюб розпадається, з'являються невідомі досі чуттєвість, сором, страх.. Посланий богом архангел Рафаїл недаремно попереджав, що натура людини складна.

Згідно біблійної легенди, Єва, а за нею й Адам, вчинили гріх. Та чи міг Мільтон, людина високої культури, визнати гріхом таке благо як знання? Блаженство раю – за Мільтоном ілюзія, що не відповідає природі людини, тому що в людині фізичне й духовне повинні перебувати в гармонії. Гуманізм, у стилі якого поет веде свою пафосну розповідь, з властивими для доби бароко ознаками, повинен породжувати гармонію духовного і фізичного.

Райське життя Адама і Єви було позбавлене фізіологічної чуттєвості. Лише з пізнанням добра і зла вони вперше збагнули свою тілесну природу Але чуттєвість не вбила в них духовності. Довідавшись про провину Єви, Адам вирішує разом з нею спокутувати гріх і робить він це з любові до неї. Кохання двох перших людей за красою свого опису близьке за стилем до античної літератури. В людині все прекрасне. Тому Адам розділяє покарання Єви, виходячи саме з найвищого з-поміж усіх людських почуттів – кохання. Навіть сварка двох приречених – це лише певний етап перед усвідомленням нероздільності їх долі.

Єва врешті-решт повертається до колишньої слухняності і з сльозами на очах просить у чоловіка пробачення за свій гріх. Утім, не можна не помітити того, що у „Втраченому Раї" ще немає справжньої рівності між чоловіком і жінкою. Людиною у вищому сенсі для Мільтона є Адам.Такий підхід – данина уявленням, стереотипам тогочасної доби – не може заглушити почуття співчуття, жалю, з яким автор ставиться до своєї героїні, до Єви. Навіть „гріх", скоєний нею, поет виправдовує, оскільки джерелом його є істинно людське прагнення до пізнання. Мільтон немовби „перевідкриває" земне життя, переосмислюючи відомі істини й поняття. Він нагадує, що всі люди грішні, оскільки перший гріх людини вже в тому, що вона народилася на світ.

Суть життєвої філософії розкривається у промові Адама після його разом з Євою вигнання з Едему. Єва в розпачі подумує про самогубство. Адам заспокоює її, наголошуючи на великій цінності людського життя. Він визнає, що вони обоє приречені на страждання й випробування, але не схильний применшувати тяготи й небезпеку земного існування, яке так не схоже на райське блаженство. Попри всі ці обставини життя у сприйнятті Адама не є безрадісним. Призначення людини – діяльне життя і праця, а це аж ніяк не прокляття. Мільтон немовби виправляє Біблію з позицій гуманізму в ім'я утвердження життя й гідності людини.

Образ Єви приваблює всіма чеснотами порядної буржуазної жінки: вона скромна, сумирна, не гонориста, вона сама йде з-за столу, коли чоловіки заводять розмову про політику. А сам рай являє собою щось на зразок ідеальної "Пуританії", країни працьовитості, де люди встають разом із зорею і лягають спати з настанням сутінків.

Правда, такий рай намагаються зруйнувати вовки (реставрація), як це й було провіщено архангелом Міхаїлом у дванадцятій книзі: поряд з світською владою вони володіють і духовною, що дозволяє їм закувати в ланцюги божественну благодать; вони намагаються силою знищити віру (читай революційні ідеї). Але муки, які доводиться терпіти за істину, надають персонажам нових сил до перемоги. Якщо Адам буде йти непохитно шляхом доброчинності, терпіння і любові, то він зможе створити собі ще гарніший рай. Коли Адам і Єва виходять через вогненні ворота з втраченого раю, вони перестають тужити за минулим: перед їх очима постає новий непізнаний світ.

Поема завершується трагічною картиною вигнання людей з Едему: його квітучі сади палають, підпалені божим гнівом, а біля воріт раю, які розчахнуті у безрадісну юдоль, стоять архангели, яким доручено до кінця довести боже покарання і простежити аби Адам і Єва покинули рай. Взявшись за руки, вражені тим, що відбувається з ними, виходять перші люди з своєї палаючої обителі назустріч важкому земному життю. Закінчився неусвідомлений, дитячий період їхнього існування, розпочалася сповнена злигоднів і турбот їхня земна історія.

Поема вражає різноманітністю яскравих, мальовничих сцен. Слідом за похмурим зображенням падіння раті Сатани, яка спадає у гігантські простори з небес, де її настигає і карає гнів божий, розкривається сповнена динаміки картина кипучої діяльності бунтівних ангелів, які поспішають перетворити своє нове житло – пустинне і похмуре пекло – у столицю Сатани, яка увінчана розкішною будовою Панденоміума, де повинна засідати згодом рада прихильників Сатани – могутніх і мудрих вождів бунтівних ангелів, які відступили від Бога.

За колосальними образами космічного польоту Сатани, який несеться на своїх могутніх крилах безмежними просторами Всесвіту, розкривається спокусливий пейзаж Едему, в якому серед багатства рослин і тварин Сатана спостерігає заздрісними очима за щастям перших людей – Адама і Єви, які не знають ні своєї долі, ні свого блаженства, ні грізної ворожнечі між Богом і бунтівними ангелами. Знаючи, що Бог дуже задоволений цими своїми створіннями, Сатана вирішує відібрати їх у Бога і зробити їх своїми рабами.

Світлі і пристрасні сцени в Едемі чергуються з гігантськими описами битв між ангелами та воїнством Сатани, про які розповідає архангел Рафаїл, якого Бог послав людям, щоб застерегти їх від витівків Сатани і розповісти їм про чвари, які

буяють у світі. Ці сцени змінюються гостро психологічними епізодами, в яких Мільтон передає переживання Єви, яка піддається спокусливим вмовлянням Сатани; далі відтворюються почуття Адама, який заради кохання до Єви, наважується на смертний гріх – вкусити заборонений плід з дерева пізнання добра і зла

І знову психологічна тема змінюється серією картин, у яких перед Адамом пропливає майбутнє життя людства, страждання і діяння його нащадків, його потомства, перші події історії людства. В поемі перемішані всі історичні епохи. Поруч з легендарною історією Ізраїля викладаються події Троянської війни, римської історії, говориться про долю Юлія Цезаря, згадується стародавній британський король Утер, середньовічний король Карл Великий, „мудрець Тосканський" – італійський вчений Галілей.. Сатана, зробивши свою справу, відступає на задній план. Тепер Мільтон веде розповідь про людей, про наслідки їхнього "першого непослуху".

Вустами Архангела він викладає Адаму майбутнє людського роду. Спочатку постає мирна праця землероба і пастуха, аж несподівано ідилічну картину змінює жахливе видовище першої смерті: брат убив брата. В житті людства запанувала смерть: одних вбиває жорстоке насильство, а людство дедалі більше охоплюють пороки. Одні люди віддаються насолодам, інші – одержимі войовничістю Настануть часи, провіщає архангел, коли „лише грубій силі віддаватимуть шану".

Архангел передбачає кару, яку Бог нашле на грішний людський рід – всесвітній потоп; він пророкує прихід сина Божого – Христа, що своїми муками спокутує гріхи людей. Але великий приклад мучеництва заради порятунку людства буде використаний церковниками, – вони прийдуть, як „вовки люті". Проте настане час, і неправда, насильство, псевдовчення – усе те, що заважає людям жити справедливо, стане прахом.

Динамічність, швидка зміна подій, які пролітають перед читачем такою різноманітною чередою, передають і грандіозність того, що відбувається і його невідворотність, відчуття кінця одного періоду в історії людської душі, того періоду, коли вона спокійно спала, не відаючи нічого про навколишній світ, і переходу до такого періоду, коли ця душа, переживши страшне потрясіння, прокинулася для трудового й гіркого життя, сповненого страждань і звершень.. З великою поетичною силою розкрито відчуття корінного перевороту, який відбувається у світі і в душі, перевороту, за який заплачена важка ціна, але який подарував людині складний дар знання, уміння відрізняти зло від добра і слідувати добру.

Пізнавши велич і мудрість божества, Адам вирішує жити, підкорившись його волі. Архангел наставляє його в цьому: „Життя ні любити, ні зневажати не потрібно. Живи благочестиво...”. Адам погоджується з такою настановою. Заключна частина поеми пройнята духом смиренності і покірності, але навіть у ній проривається характерна для Мільтона нота: „Я тепер збагнув, // Що постраждати за правду – значить подвиг// Здійснити і найвищої перемоги// Домогтися”. Це голос поета – борця, непримиренного до зла, до кінця відданого благородній ідеї звільнення людства від страждання, що спотворює життя.

Отже, “Втрачений рай” свідчить про те, що Мільтон після поразки революції намагається знайти порятунок у перевихованні і внутрішньому переродженні людини. У трактуванні ним образу Бога і Сатани помітні суперечності.. З одного боку, він надає Богу рис ненависного йому короля, а з другого – той же Бог – втілення чистоти, розуму і свободи.. Подвійність характерна також і для образу Сатани: він – вічний бунтівник і революціонер, на боці якого усі симпатії автора, в нього він вкладає всю свою революційну пристрасть, жадобу до наукового пізнання, непохитну гордість, і саме тому цей образ так вдався поету. Але в той же час Сатана – спокусник і символ зла, губитель “святих” (пуритан). Подвійність ця має і глибше коріння, посягаючи на самі засади “царства божого”, Сатана йде далі, ніж на це пішов би сам Мільтон, який відкинув вимоги плебейських шарів населення, котрі наважилися засумніватися у непохитності приватної власності.

Форма та тема, що були обрані автором для зображення світосприйняття через біблійну притчу – це класичний епос, це Відродження.

Сама ж поема „Втрачений рай” – це немовби енциклопедія життя, поєднання традицій, новітніх поглядів, суспільних ідеологій, що вже стали часткою всесвітньої історії. Мільтон – психолог, він тонко відчував людську душу, умів виявляти мотиви вчинків особи за тих чи інших обставин. Тому він й обрав вічну тему боротьби добра і зла, що відбувається у мікрокосмі людини.

Надалі Мільтон відмовляється від активних революційних дій і пише поему “Повернений рай”(1665 р.).Син божий дарує людині свободу, якої вона досягає, опанувавши свої пристрасті. Характерним для світогляду Мільтона є той момент, що символом для спокутування гріхопадіння Адама він обирає не смерть на Голгофі, а перемогу Христа над Сатаною, який спокушає його у пустелі.

Ця поема слабша, ніж попередній твір. Дії у ній майже немає, є тільки суцільний риторичний поєдинок між полум'яним Сатаною і пуританськи розсудливим Христом. Сатані не вдається похитнути "велику людину" (як автор називає бога) ні співчуттями, ні спокусами чуттєвості, ні обіцянками слави політика або вченого – жахи нічної бурі теж безсилі перед ним. Замість падіння Христа відбувається падіння самого Сатани. У цій поемі вже немає зображення всесвіту у всій його величі, немає безмежного розмаху подій, немає батальних сцен, героїчного пафосу активної боротьби.

Творчий шлях Мільтона закінчується поемою "Самсон" (1663р. або 1667р.). У ній ще раз з останньою силою проривається геній титана, який мріє про помсту за розтоптану революцію. У біблійному герої Самсоні, який потрапив у полон до філістимлян, Мільтон показує самого себе і буржуазію, а в безтурботних філістимлянах, які торжествують – ворогів-аристократів. Якщо у "Повернутому раю" автор, у зв'язку з поразкою революції не вірив у можливість нового повстання і покладав надії на моральне переродження, то з посиленням буржуазії після перших років реакції в ньому знову ожила надія на переворот. Самсон, приборкавши за допомогою розуму свої пристрасті, вступає у боротьбу з філістимлянами і гине разом з ними під колонами капища.

У 1673 році Мільтон востаннє виступив публічно з попередженням про небезпеку католицької реставрації. Наступного року він помер, забутий усіма. Літературна слава його стала швидко зростати вже після смерті поета.

БАЛЬТАЗАР ГРАСІАН – ЯСКРАВИЙ ПРЕДСТАВНИК ІСПАНСЬКОГО КОНСЕПТИЗМУ. РОМАН „КРІТІКОН".

Творча діяльність Балтазара Грасіана (1601-1658) – кульмінаційна точка розвитку прози іспанського „золотого віку”, а його філософські, етичні й естетичні погляди являють собою найбільш повне вираження ідейних устремлінь іспанського бароко.

Об’єкт пошуків Балтазара Грасіана – природа людської натури; і тут він немає собі рівних: обсяг зробленого ним і ракурс підходу настільки широкий та нетрадиційний, а спостережливість настільки нова, гостра, й точна, що, мабуть, не буде перебільшенням стверджувати, що в особі Грасіана ми маємо справу із зачинателем нової науки про людину та її публічну поведінку в ситуаціях регламентованої субординації, взаємозалежності і взаємовпливу – інтригології. Інакше кажучи, кваліфікаційно він відкриває нову філософську рубрику в літературі – „філософію спрямованої поведінки”.

Народився видатний письменник-філософ, мораліст 8 січня 1601 року в Іспанії у невеличкому арагонському містечку Бельмонті, в шанованій, але незнатній за походженням родині лікаря. Майбутньому письменнику ще з дитинства визначили духовну кар’єру, що для тогочасної Іспанії було типовим явищем. Обдарований юнак став рано виділятися своїми здібностями і швидко просувався ієрархічною драбиною. У 26 років він вже – помічник ректора Сарагоської єзуїтської колегії, затим викладав латинську граматику у Калатаюді, в ЗО років йому довіряють читати курс філософії в єзуїтській колегії Гандії (Валенсія).

Початок літературної діяльності Бальтазара припадає на 1636 рік, коли він переїхав до Уески – одного з культурних центрів Арагона, де отримав посаду проповідника й сповідника місцевої єзуїтської колегії. Вже через рік вийшов друком його перший значний твір, моральний трактат „Герой”, який одразу привернув до себе увагу (за життя автора побачили світ три видання), крім того трактат було перекладено французькою й англійською мовами. У двадцятьох розділах цього твору Грасіан розглядає 20 головних властивостей, характерних для героїчної особи: вміння володіти собою, проникливість, сильна воля, високий смак, прихованість, здатність строгого відбору найкращого, новаторство і тощо. Оскільки на той час існувала заборона для членів ордену єзуїтів друкувати будь-які твори без попереднього схвалення керівництва, Грасіан опублікував свій трактат під іменем двоюрідного брата Лоренцо.

У зазначеному трактаті Грасіан піднімає проте не якісь відвернені проблеми, а вирішує животрепетні питання поведінки людини в сучасному світі, етики, які він розглядає, виходячи з практичної філософії.

Зокрема, у трактаті „Герой” Грасіан малює ідеальну людину, маючи при цьому на увазі не когось з напівбогів давноминулих часів, не правителя держави, не полководця, не вождя народу чи видатної людини, яка жертвує собою в ім’я великої мети; для Грасіана „герой” – це видатна особа, яка наділена „довершеностями”, котрі дозволяють їй зберігати свою особисту незалежність від втручання з боку суспільства.

Під цим же псевдонімом 1640 року в Сарагосі побачив світ наступний твір Грасіана – „Політик”, який був задуманий як продовження „Героя” і як конкретна ілюстрація ідеалу в державно-практичній сфері. У цьому трактаті письменник поєднує панегіричний і сатиричний стилі викладу, похвалу й осуд. За своїм характером „Політик" являє собою чисто політичну мудрість, проповідь відкритого світського патріотизму, який в період абсолютизму вважався „політичною релігією”.

В трактаті „Політик” властивості ідеального героя розглядаються на прикладі життя „католицького державця” Фердинанда, арагонського принца, який в кінці XV ст. разом з дружиною Ізабеллою поклав початок іспанській державі. Сам Грасіан ставив „Політика” поряд з „Державцем” Ніколо Макіавеллі. Однак такий підхід суперечив католицькій запопадливості, якою відзначалися члени Товариства Ісуса, і, природно, що це не могло сподобатися вселенсько-християнському ордену єзуїтів.

Не викликав прихильності керівництва ордену й написаний Грасіаном 1642 року трактат-антологія „Кмітливість, або мистецтво витонченого розуму”. Тут письменник звертається вже до образу звичайної людини, яка прагне досягти discreciоп. Це слово в етиці XVI-XVII ст. займало надзвичайно важливе місце, але тлумачилося воно по-різному. Хоча всі гуманісти Відродження виходили в його розумінні з постульованого інтересу суспільства, як, наприклад, Сервантес, який сприймав discreciоп як поєднання знань і життєвого досвіду.

Грасіан надає словам discreciоп, discrісіо принципово іншого значення. У слові discreciо, яке винесене у заголовок трактату, для Грасіана зливаються воєдино обережність, розсудливість, ввічливість, якості, які необхідні людині для того, щоб пристосуватися до реальних умов існування, захиститися від ворожого їй суспільства та від інших таких же ворожих до неї індивідів.

Попри насиченість прикладами з благочестивих проповідей і не менш благочестивої лірики, трактат все ж був насамперед підручником майстерності слова. Грасіан звертає увагу на те, що стародавні мислителі розробили теорію мислення (логіку) і теорію красномовства (риторику), а от теорії кмітливості до XVII ст. не існувало. Його трактат – це, власне кажучи, похвала вишуканій кмітливості.

Грасіан вперше звернув при цьому увагу на афоризм, як одну з основних форм словесного вираження людської мудрості. Кмітливість, за Грасіаном, – це гострота розуму, гостре мислення, воно немовби вбирає у себе властивості логіки й естетики і в такий спосіб возвеличується над нами. „Майстерність гострого мислення, – писав він, – полягає у вишуканому поєднанні, у гармонійному співставленні двох або трьох віддалених понять, які пов'язані єдиним розумовим актом". Тобто, подібно до логіки, кмітливість користується поняттями, які продукує розум, але подібно до мистецтва кмітливість користується зближенням віддалених понять так би мовити безпосередньо, без будь-якого логічного обґрунтування, шляхом співставлення, виявляючи в такий спосіб саму істину. Особливо виділяв Грасіан значення краси, він відзначав, що гостре мислення „на відміну від розуму не вдовольняється однією тільки істиною, але й прагне краси".

Красу самої думки та її вираження він вважав дуже важливою ознакою, відзначаючи, що „розум без кмітливості, дотепності, без гострих думок – це все одно, що сонце без світла, без проміння...". Окрім мудрості й краси, Грасіан підкреслював у своєму трактаті необхідність стислості у викладі гострих думок і відзначав, що „чим менше слів, тим глибшим є зміст". У зв'язку з цим він називає афоризм „вершиною діянь розуму" і дітищем мудрості.

Далі в цьому трактаті Грасіан розглядає недоліки і прийоми „простої" і „складної" кмітливості: каламбури, загадки, натяки, алегорії, метаморфози, параболи, притчі, емблеми та ін. Історики літератури розцінюють цей трактат Грасіана як найбільш значний і програмний твір в естетиці бароко. Нас у даному випадку він цікавить насамперед як естетичний маніфест консептистської прози.

Автор трактату, по суті справи, веде суперечку з Аристотелем і пропонує нову естетичну теорію: домінуючим началом у мистецтві є не дискурсивне (тобто раціональне, розмірковуюче, розумне), а асоціативне. Художній твір не підкоряється правилам логіки, але разом з тим він не є також „шаленством".

Для Грасіана художня творчість – акт виключно інтуїтивний. Естетичним „регулятором” у творі виступає, на думку письменника, смак (gusto), почуття міри і відчуття художника “Смак” для Грасіана – це „здатність розуму до критичного мислення”. Ця здатність інтуїтивна і є відмінною особливістю естетичного судження. Грасіан однак не дає чіткого визначення поняттю „гострого мислення”. Він обмежується ствердженням, що ця якість притаманна лише небагатьом людям, особливо обдарованим особам, і проявляється у їх здатності проникати в сутність предметів і явищ, у вмінні миттєво комбінувати ці сутності і зводити їх воєдино.

Для такого мистецтва найпершою вимогою є ускладненість, нечіткість, складність форми. При цьому трудність вираження думки не має якоїсь психологічної чи естетичної мети; вона не претендує також і на поглиблене пояснення чи витлумачення явища або ж предмета. Подібна ускладненість думки важлива сама по собі, як засіб уникнення „вульгарності” й „загально дохідливості” – критеріїв, які не підходять для справжнього мистецтва. Ці думки Грасіана, особливо про суттєву відмінність естетичного пізнання від логічного, виявилися надзвичайно плідними. Це був новий крок у розвитку світової естетичної думки. Хоча Грасіан і не вважається першим автором, який писав про кмітливість, але він перший, хто написав про кмітливість не просто дуже розумно, але ще й дотепно.

1646 року побачив світ новий етичний трактат Грасіана – „Розсудливий”, який викликав ще більшу критику з боку церкви, ніж попередні твори. Ця книга пройнята почуттям розчарування в тогочасній дійсності, напруженою увагою і недовірою до себе, до своїх пристрастей, до навколишнього світу.

Всього через рік вийшов друком чудовий твір Грасіана, якому судилося довге життя, – „Кишеньковий оракул, або Наука розсудливості”. Власне, це є збірка висловів моралізаторського характеру (сентенції) автора з його трьох попередніх трактатів та варіанти на їх теми. У цьому творі письменник блискуче втілив усі свої теоретичні роздуми про мистецтво гострого розуму, які він виклав раніше у трактаті „Кмітливість”.

Читання афоризмів передбачає особисте роздумування читача, однак такі роздуми вже не регулюються автором твору, а визначаються вільними асоціаціями читача, які завжди є індивідуальними. І все ж, комбінуючи афоризми, розташовуючи їх у певному порядку, Грасіан пробує досягти

передбачуваного результату, інакше кажучи, він сподівається на те, що читач може мимоволі подумати про те саме, про що хотів змусити його подумати сам автор. Таким чином афоризми Грасіана не є замкнутими самодостатніми сентенціями, вони містять в собі натяки, які значним чином ускладнюють зміст вислову. Ці афоризми – своєрідні „сопсеріos espігіШаіes", „духовні зачатки", „зародки" думок.

Достатньо навести приклади кількох називних речень з трьохсот афоризмів Грасіана, щоб переконатися в тому, що перед нами невичерпна криниця людської мудрості. Наприклад, "Наука і культура – два стрижні, на яких нанизані усі інші достоїнства", „Мудрість і доблесть – основа величі", „Спілкуватися слід з тими, в кого можна чомусь повчитися", „Поєднувати розум з благою метою -запорука багатьох успіхів", „Не терпіти й найменшого свого недоліку", „Бути розсудливо відважним", „Не шукати ворожнечі", „Не слухати тільки себе", „Шанувати інших" і т.п.

У сучасників Грасіана „Кишеньковий оракул" асоціювався із знаменитими „Афоризмами" Гіппократа, які, як відомо, містили терапевтичні й гігієнічні приписи. Тільки автор іспанських афоризмів виступив у ролі лікаря морального здоров'я. Тому, що на його думку, суспільство у своїй моралі дійшло до такого кризового стану, коли вже необхідним є втручання досвідченого лікаря. Минуло більше 450 років відтоді як побачив світ грасіанів „Оракул", але істини, зібрані в ньому, актуальні і в наш бурхливий і складний час.

Висхідним положенням етики Грасіана служить формула „людина – вовк серед людей, таких же вовків", яка висунута тут як самодостатня аксіома. Звідси й сприйняття дійсності як арени жорстокої боротьби людини з такими ж особами як вона сама.

„Мистецтво жити" рівнозначне для Грасіана „мистецтву перемагати" у боротьбі, яку людина веде проти всіх.. Але який же сенс у такій перемозі, якщо людина й світ, що її оточує, однаково ниці і невиправні? Справа в тому, як справедливо відзначають критики, Грасіан – „це людина, яка будучи віруючою і живучи у державі, повністю підпорядкованій релігії, тим не менш, у своїх творах виходить не з духу релігії, а з цілком земного досвіду".

Визнаючи необхідність такої перемоги, Грасіан називає зброю, з допомогою якої можна здобути цю перемогу: це так звана prudencia (розсудливість, обережність), яка розглядається, як поєднання спритності, кмітливості, розважливості, здатності пристосовуватися, вміння прикидатися. З вміння використовувати ці якості виростає „мистецтво обережності", тобто набір житейських правил, які самі по собі не є моральними, ні аморальними, бо вони можуть бути використані на благо, і на шкоду.

Багато з цих правил поведінки людини у сучасному суспільстві несуть на собі Каїнову печать лихоліття, у якому жив і творив Грасіан, – часу „священного страху” перед інквізицією, жорстокого переслідування будь якого прояву інакомислення. „Мовчання – святилище обережності”, – стверджує Грасіан, закликаючи „уникати говорити надто ясно” і, вказуючи на небезпеку бути „завжди щиросердним”. Іномовлення, зашифрованість – те, що літератори бароко підносять у систему, знаходило своє пояснення в умовах страшної історичної реальності країн Європи XVII ст.

Ще тісніше пов"язані сформульовані Грасіаном правила житейської поведінки з іншим вихідним постулатом діячів бароко: життя довкола нас – це „великий театр”, все наше життя – тільки видимість. Виходячи з цього, Грасіан повчає: ніколи не слід цілковито розкриватися перед іншими людьми, необхідно приховувати хоча б частково те, який ти насправді, і, представляти себе не таким, яким ти дійсно є. На сцені театру – життя представляю я, його так само представляють й інші. Мета ж полягає в тому, щоб моє „представлення” було якомога більш зашифроване, так само як і мої справжні наміри, а також у тому, щоб навчитися розшифровувати істинний смисл чужих „представлень”.

„Мистецтво обережності” в тому, зокрема, й полягає, що кожна людина маскує своє обличчя і зриває маски з інших. Треба „вміти проникати у чужі волі”, „знаходити вразливі місця кожної людини”. „Управляти і змушувати підкорятися – це мистецтво”, яке вимагає „більше спритності, ніж рішучості”, і вміння розпізнавати пристрасті людини, тому що, “пізнавши людські пристрасті, пізнаєш підходи до чужої волі і виходи з неї”. Людські пристрасті здебільшого низинні: одні люди прагнуть почестей, інші – багатства, треті – розваг, але „всі люди – ідолопоклонники”. Якщо хочеш підкорити собі інших, – стверджує Грасіан, – тоді ти повинен „добре знати цих ідолів й увійти у слабкості тих, хто перед ними вклоняється. Тоді й отримаєш ключ від волі кожного”.

У 1640-і роки Грасіан на деякий час відійшов від літературного життя й викладацької роботи. Важко переживаючи внутрішні біди Іспанії (каталонську міжусобицю, повстання португальців, голод і моровицю), він відбуває як проповідник на каталонський фронт, до Каталони й Леріду, які перебували тоді в облозі французів, щоб надихати бійців на боротьбу з ворогом. Як визнання цієї місії Грасіан отримав від бійців за красномовство прізвисько Батько Перемоги.

Останні десять років (1647-1657 роки) літературної творчості Грасіан цілковито віддав написанню монументального філософського роману „Крітікон”, у якому він розробляє проблему людини і суспільства, підводить підсумки своєму життєвому шляху. Перша частина твору була опублікована 1651 року у Сарагосі, під псевдонімом Гарсіа де Марлонес, друга – через два роки в Уескці під цим же псевдонімом. 1655 року Грасіан видав під власним прізвищем цілком благочестиві „Роздуми про причастя”, у яких відкидає авторство світських творів, що приписувалися йому.

В той же час до Риму стали надходити доноси на негідного члена єзуїтського ордену, якому несправедливо довірили кафедру Святого Письма у Сарагосі. Але Грасіан не зважає на збвинувачування і продовжує літературну діяльність. 1657 року у Мадриді виходить третя частина „Кріт ікона".Після її появи на початку 1658 року письменнику виносять публічну догану, позбавляють кафедри, забороняють викладати, висилають з Сарагоса і засуджують до суворого покаяння - „на хліб і воду”.

Останній рік життя Грасіана виявився особливо важким, сповненим принижень, бідувань й відчаю. Йому заборонили тримати в келії навіть папір і чорнила. У квітні покарання дещо послабили, і Грасіана перевели до Таррагони, де йому дозволили працювати сповідником. Але про повернення до улюбленої викладацької діяльності не могло бути й мови. Прохання про перехід до іншого ордену було відхилено. Роки принижень і страждань, а також численні хвороби зіграли свою роль. У грудні 1658 року Балтазар Грасіан помер у віці 58 років.

У Катаюді до наших днів зберігся єдиний, намальований олією портрет письменника. На ньому можна побачити за письмовим столом, очевидно, у келії, постать хворобливої людини, яка сидить у розслабленій і водночас задирикуватій позі, з невеселою посмішкою на обличчі і визивно піднятою рукою з пером, - типовий образ самотнього іспанського „інтелектуала”. З цим образом співпадають й відгуки сучасників – друзів і ворогів, а також характеристики, що їх давало керівництво ордену: вони сходяться у ствердженні про „схильність до меланхолії”, „жовчний характер”, характеризують Грасіана як вічно роздратованого, невдоволеного усім, уїдливого критикана”.

Найбільш повно ідейно-естетичні погляди Грасіана, як і вищенаведена характеристика, знайшли вираження в його алегорично-філософському романі „Крітікон”. У традиційному зверненні до читача автор зазначає, що при написанні свого твору він орієнтувався на ті моменти, які йому найбільше подобалися у творах Гомера, Езопа, Плутарха, Апулея.

Намагаючись поєднати в одному тексті настільки відмінні риси, Грасіан розбиває свій роман на три частини (кризи), які відповідають трьом періодам людського життя і які уподібнюються часовим порам року: 1-а частина охоплює дію „весною дитинства і влітку юності”; 2-а частина -„восени зрілого віку”; 3-а частина „взимку старості”.

Роман розпочинається з оповідді про те, як Кратило, представник цивілізованого суспільства, після корабельної аварії, потрапляє на острів св. Гелени, де зустрічає „природну людину”, юнака, який живе у печері. Хлопця вигодувала самка дикого звіра, він не знає ні людської мови, ні жорстокості і підступності, які панують у суспільстві. Аж ось одного разу він несподівано відчув, що він цілковито чужий серед звірів, хоча ті завжди лагідно ставилися до нього.

Критило став вихователем юнака, він сам назвав його Андреніо. Союз Критило й Андреніо – це поєднання критично мислячого розуму, озброєного знанням і досвідом, з „природною” людиною, довірливою і необережною, яка приймає видимість за сутність, яка є рабом своїх бажань і пристрастей Ці персонажі доповнюють один одного, а разом визначають зіткнення двох точок зору на світ: Критило й Андреніо відправляються у подорож на пошуки Фелісінди (алегорія щастя), колишньої коханої Критило.

Особливо важливим є те, що Андреніо, який виріс на лоні природи, не знаючи законів і моралі, які панують у людському суспільстві, підкреслює своєю „наївною” оцінкою „зі сторони” безглуздість і протиприродність того, що він бачить своїми очима. Виховна подорож Критило й Андреніо цивілізованим світом – це мандрівка життям, під час якої подорожники побували і в цілком реальних державах (Іспанія, Франція, Італія), і в фантастичних країнах, які символізують ті чи інші недоліки чи перешкоди, які виникають на життєвому шляху людини. Ця алегорична подорож дуже нагадує ходіння Данте у супроводі Вергілія колами пекла, тільки в Грасіана показано зворотній її бік: ходіння колами цивілізованого світу людей. Ця інверсія Дантової ідеї виступає згідно термінології Грасіана одним з видів „складної” кмітливості і покликана розбудити у читача приховані в ньому думки з приводу цивілізації і культури, формування людини тощо.

Критило розповідає Андреніо про побудову Всесвіту, про Верховного Творця і місце всього сущого – сонця, місяця, зірок. Одного разу він бачить кораблі, які підпливають до них. Критило благає Андреніо не розповідати людям свою історію, оскільки це принесе йому тільки нещастя. Люди ж ці виявилися моряками, які відстали від своєї ескадри, і тепер відпливають з ними до Іспанії.

Критило розповідає Андреніо, що він сам народився на кораблі, і що його батьки були багатими іспанцями. В юнацькі роки він був непутящим, що дуже засмучувало батьків і прискорило їх смерть. Критило тим часом закохався в багату дівчину Фелісінду і, борючись за неї, ненароком вбив свого суперника. Внаслідок цього він втратив багатий спадок і Фелісінду, яку батьки відвезли до Іспанії. Проте юнак не полишає надії знайти її; для цього він посилено вивчає науки і мистецтва і затим, озброєний знаннями, відправляється на пошуки коханої. Капітан корабля, за намовлянням недругів, випхнув Критило в море – і так герой опинився на острові.

Зійшовши на берег, і, відправившись вглиб країни, друзі зазнають нападу підступної поводирки розбійників, у якої їх затим відбила інша жінка-воїтелька. По дорозі вони зустрічають кентавра Хірона, який відводить їх до містечка, де вони бачать сотні звірів, що розгулюють на свободі. Критило й Андреніо бачать тут чимало дивовижних речей: людей, які ходять на руках і задом наперед; верхи на лисиці; сліпців, які є поводирами зрячих і т.п.. Потому, сівши у карету, запряжену страховиськом, яке взялося несподівано звідки, вони стають свідками ще більш неймовірних див Подорожники проходять у супроводі Протея мимо Джерела обманів і потрапляють до палацу Філімундо („Світу помилок”). Наївний і легковірний Андреніо, спокусившись чудесами, вирішив залишитися тут, і домагатися чинів при дворі місцевого правителя. Критило ж тікає з палацу до володінь королеви Артемії. Він просить її визволити з-під влади Фальшемира своє друге „я” – Андреніо. Королева відправляє свого головного міністра на пошуки Андреніо; Міністр знаходить Андреніо і відкриває йому очі на обман, що панує довкола та радить покинути фальшиве царство.

Друзі знову разом, вони насолоджуються бесідою з королевою, в той час як Фальшемир насилає на її володіння Улесливість, Злобу і Заздрість. Натовп плебсу, піднявши бунт, оточив палац, Артемія все таки врятовує його своїми прокляттями. Але сама вона переселяється в Толедо. Друзі ж, попрощавшись з нею, продовжують свій шлях до Мадриду. Там Андреніо несподівано отримує записку начебто від кузини Фальсирени, яка довідавшись, що він у Мадриді, і запрошує його до себе.

Андреніо, не порадившись з Критило, відправляється до Фальсирени, яка розповідає йому про свою матір, яка і є коханою Критило. А той, прогулюючись тим часом містом, опиняється перед зачиненими дверима будинку, в якому нібито мешкає „кузина”. На його розпитування сусіди повідомляють, що це будинок огидної обманщиці Цірцеї. Оскільки Критило ніяк не може второпати, що ж насправді відбувається і не може сам розшукати Андреніо, він вирішує ще раз звернутися до Артемії.

По дорозі він зустрічаєЕхеніо, чоловіка, який володіє шостим відчуттям – Нужденністю, і який погоджується допомогти йому. Повернувшись до столиці, подорожники довго не можуть розшукати Андреніо, і тільки на місці будинку, в якому той загубився, вони виявляють двері, що ведуть до підземелля. Там вони і знаходять втікача, який дуже змінився за той час на вигляд. Загасивши чарівне полум’я, їм вдається розбудити Андреніо і повернути його до життя. Подальший шлях веде їх через Вселенський Ринок Продавцями на ятках там виступають славетні постаті: Фалес Мілетський, Горацій, вінценосні князі і барони.

Критило й Андреніо беруть курс на Арагон. По дорозі туди вони зустрічають багатооку людину – Аргуса, який пояснює їм призначення кожного з своїх очей. Затим вони проходять через „Митницю Віку”; під впливом побаченого у них міняється „світогляд і зміцнюється здоров’я”. Слуга, якого вони зустріли по дорозі, передає їм вітання від свого пана Саластано. Критило й Андреніо приймають запрошення оглянути його колекцію. Вони бачать багато незвичних речей: розкішні сади, рідкісні рослини і комахи, пляшечку з реготом жартівника, яства і протиотрути, кинджали Брута та багато всякого іншого. Захоплені розповідями про красу Франції, друзі вирішують відвідати цю країну; вони переборюють високі вершини Піринеї й опиняються несподівано у розкішному палаці.

Але яким великим було їх здивування, коли вони побачили господаря палацу у темній, мізерній кімнаті, у лахах скупаря. їм ледве вдається відбитись від люб’язностей господаря і покинути палац, сповнений всіляких пасток: ям, петель, сітей. Лише випадкова зустріч з чоловіком, у якого замість рук виростали крила, допомогла їм уникнути полону і загибелі. Продовжуючи шлях до Франції, друзі зустрічають нове страховисько з усією його свитою. Ця напівлюдина – напівзмія швидко зникає, а разом з ним й Андреніо, якого підвела власна допитливість. Критило разом з Крилатим ідуть слідом за Андреніо до чергового палацу, який таємниче виблискує здалеку.

Цей палац побудований з солі, яку охоче лижуть люди, що товпчуться довкола. У першому залі палацу вони бачать чарівну жінку – музиканта, яка грає то на цитрі із золотого золота, то на інших незвичайним чином прикрашених інструментах. У другому залі палацу на престолі урочисто воссідає німфа, половина обличчя у неї старе, друга половина – молоде, а довкола неї товчуться письменники і поети. У наступному залі розташувалася німфа Антикварія, оточена скарбами. і так триває доти, поки Кратило не захотів побачити Софісьеллу – володарку палацу.

Андреніо тим часом опиняється на величезному майдані ремісників: там стільки всякого огидного люду, що герой поспішає зникнути звідси. Критило ж у супроводі: придворного, студента і вояка, піднімається на гору і вже на самісінькій її вершині він несподівано зустрічає Андреніо. Зрадівши зустрічі, друзі розповідають один одному про свої пригоди і затим продовжують шлях далі.

По дорозі вони зустрічаються з Софісьеллою – Фортуною, володаркою смертних, у неї дуже дивний вигляд: замість черевиків на ногах у неї коліщата, половина її сукні жалобна, друга – урочиста. Після бесіди вона роздає усім учасникам подарунки і друзям дістається Дзеркало Прозріння. Тим часом розпочинається страшенна товчія, в якій наші герої вціліли тільки тому, що дочка фортуни – Удача встигла схопити їх за волосся і перенести на іншу вершину. Вона ж вказує їм шлях до палацу Віртелії – королеви Блаженства.

Відлюдник, якого зустріли Критило й Андреніо на Пустирі Лицемірства, веде їх до будівлі, схожої на монастир. Тут Схимник розповідає про те, яким чином можна знайти Щастя і показує шлях до палацу Віртелії. На шляху до нього герої потрапляють до будинку, де виставлена зброя усіх відомих з історії героїв і де вони озброюються мечами істини, шоломами розсудливості і щитами терпіння. Друзям доводиться вступити у бій з трьома сотнями страховиськ й врешті-решт подолати їх. Опинившись біля входу до розкішного палацу, вони зустрічають Сатира, який показує їм багато інших чудовиськ, які чатують на них.

Переборовши чимало перешкод, друзі доходять до палацу, де вони бачать привітну і прекрасну царицю, яка роздає аудієнцію усім бажаючим. Всі отримують мудрі поради Віртелії, а от друзі розпитують про дорогу до Фелісінди. Покликавши до себе чотирьох подруг: Справедливість, Мудрість, Хоробрість та Впевненість, Віртелія велить їм допомогти подорожникам знайти те, що вони шукають.

Вихор підхоплює Критило й Андреніо і вони вже на шляху, який веде до помічниці Віртелії – Гонорії. Шлях цей виявляється важким і довгим, у підніжжя Альп голова Андреніо починає біліти, а „лебедячий пух Критило рідшати”. Якщо Піринеї вони проходили обливаючись потом, то в Альпах – безперервно кашляючи. „Скільки у юності попітнієш, стільки в старості покашляєш”.

Нарешті друзі опиняються біля напіврозваленого старого будинку. Янус, який їх супроводжує – людина з двома обличчями, представляє його як палац Старості. Біля входу до будинку воротар знімає лати й відзнаки з багатьох героїчних постатей: Альби, Цезаря, Антоніо де Лейва (винахідника мушкета) та багатьох інших, і впускає одних через двері почестей, інших – через двері скорботи.

Критило потрапляє у перші двері й досягає найвищої шани серед своїх супутників, де не має плебсу. Андреніо ж, який зайшов у другі двері, зазнає мук і, дійшовши до трону Старості, він бачить Критило, який стоїть по той бік. Секретар Старості зачитує протокол про права того й іншого.

Після цих пригод друзі опиняються у палаці Радості, заповненого веселими людьми. Андреніо засинає мертвим сном, а Критило проходить залами, де виявляє масу огидних речей, пов’язаних з такими явищами як пиятика і розпуста. Повернувшись до Андреніо з новим супутником – Розсіювачем омани, вони відправляються до Італії.

Багато див бачать вони по дорозі, перед ними дедалі чіткіше розкривається сенс життя і смерті. Дешифрувальник, Шарлатан та Обманщик, яких вони зустрічають, кожен дає їм своє пояснення сенсу світового порядку, головний висновок яких зводиться до того, що „Спокуса стоїть біля входу у світ, а Прозріння при виході”.

Андреніо, спокусившись палацом Невидимих, зникає з поля зору своїх супутників, і ті продовжують дорогу самі. Новий супутник Критило – Ясновидець заспокоює їх та обіцяє розшукати Андреніо. Справді, на одному з роздоріжжів з’являється Андреніо, а Ясновидець напучує йти до „Столиці вінценосного Знання”, що знаходиться в Італії.

Багато чого переживають вони по дорозі до Риму, наближаючись до бажаної Фелісінди. Розвівши двох забіяк, Кичливого й Лінивого, друзі рухаються спочатку за Кичливим, а потім за Лінивим. Нарешті, вони опиняються у квітучій місцевості, серед італійців, які веселяться біля порогу до печери Ніщо, у яку провалюються всі ті, що наважилися переступити її

поріг. Лінивий намагається зіштовхнути Андреніо у печеру, а Честолюбивий – відвести Критило до палацу Суєтності. Однак друзі міцно взялися за руки і встояли проти зла і за допомогою прочан дісталися до палацу іспанського посла.

З палацу, засмучені звісткою про смерть Фелісінди, вони відправляються оглянути Рим і зупиняються на нічліг у готелі. Вночі до них пробирається Постоялець і, попередивши про пастку, яка заготована їм, відкриває потаємний лаз, який приводить їх до страшних печер. У печерах вони виявляють привидів з почту Смерті, яка на їх очах проводить суд. З печери їх виводить Пілігрим – людина, яка ніколи не старіє і закликає відвідати Острів Безсмертя.

На острові Безсмертя друзі опиняються біля бронзових воріт, де Заслуга – страж воріт – вимагає у кожного, хто заходить грамоту, „перевірену Мужністю і підтверджену Чутками”. Побачивши підписи Філософії, Розуму, Пильності, Самосвідомості, Твердості, Обережності, Уважності і так далі, страж пропускає Андреніо і Критило до обителі Вічності.

Остання глава 3-ї частини розкриває ті позитивні вартості, які, на думку Грасіана, забезпечують людині шлях до безсмертя.

Острів Безсмертя нічим не нагадує християнський рай, місце перебування праведників. У цьому творі безсмертя отримує цілком земне витлумачення, як посмертне існування у пам’яті людства. Ось чому на острові Безсмертя значно більше вчених, діячів мистецтва і письменників, ніж коронованих правителів, знаменитих полководців.

Праця і добропорядні вчинки – ось основа Доблесті і Доброчинства, які відкривають людям шлях на острів. Ще в 1-й частині роману Критило придбав на Вселенському ринку дивовижний еліксир безсмертя, до складу якого входила олія з лампадок, за якими працювали вчені мужі і чорнила з письменницьких каламарів, які у поєднанні з потом героїв, і можливо, кров"ю їх ран, забезпечують безсмертну славу. І в цьому кінцевому утвердженні ідеї розуму і праці як основи людського щастя у світі, який так мало пристосований для щастя, - не менше значення роману Грасіана, ніж у вбивчій критиці соціальної дійсності, що лежить в основі змісту твору.

Ш-Л. МОНТЕСК'Є І ЙОГО ЕПІСТОЛЯРНИЙ РОМАН „ПЕРСЬКІ ЛИСТИ"

Французький роман першої половини XVIIIст. став важливою частиною ідейного руху та літературного процесу епохи Просвітництва, він був органічно пов"язаний з філософією і наукою XVIIIст., становлячи розлоге і багатостороннє зведення передових знань. Романісти одностайно стверджували, що їх твори не тільки корисні, але й абсолютно правдиві. Прагнення довести достовірність своїх розповідей спонукало письменників до пошуку найбільш відповідних художніх форм. Зокрема, більшість романів цього періоду має автобіографічну форму, оповідь в них ведеться від першої особи. Це, зазвичай, романи-мемуари або епістолярні романи, в яких події розгортаються у хронологічній послідовності. Хоча, наприклад знамениті листи мадам де Совін'є, які нині по праву вважаються блискучим зразком епістолярного стилю, у XVIIст. не сприймалися сучасниками як літературне явище.

Велика увага в такому романі приділялася осягненню природи людини – однієї з головних проблем епохи Просвітництва. Автори романів матеріалістично трактували психологію людини, а в моралі вбачали соціальну науку. Проблему залежності духовного життя від фізіології, а моралі від оточуючого середовища, піднімали у своїх романах Монтеск'є, маркіз д'Аржан, Марево, абат Прево, Кребійон-молодший, Шарль Дюкло та ін.

Шарль-Луї Монтеск'є (1689-1755) – видатний французький філософ, письменник-мораліст, народився в родині знатного дворянина. Його батько не був надто багатий, але він вигідно одружився, отримавши разом з приданим дружини замок Ла-Бреа. Мати Монтеск'є походила з англійського роду Пенель, який залишився у Франції після завершення Столітньої війни. Це була дуже розумна, релігійна, схильна до містицизму жінка. Вона померла, коли Шарлю-Луї виповнилося 7 років.

З 10 років хлопчик став навчатися у школі при монастирі у м.Жуль. Тут Монтеск'є, за його ж словами, поглиблено вивчав класичну літературу, захопився класичною філософією, пройнявся повагою до давнини. Після завершення навчання Монтеск'є повернувся до замку батька, де самостійно став штудіювати право.

Прізвище Монтеск'є Шарль-Луї Секунда взяв від свого бездітного дядька, який заповів йому весь свій спадок, що складався з будинку, багатьох земель і посади президента Бордоського парламенту, котрий на той час вважався судовою інстанцією. У 20-і роки Шарль-Луї починає інтенсивно

займатися природничими науками (ботанікою, фізикою) та суспільними (історією, правом). Згодом Монтеск"є відходить від політичної діяльності і повністю віддається науково-літературній праці.

1725р. Монтеск'є оселяється в Парижі. Він складає з себе обов"язки президента парламенту і президента Академії в Бордо. Його обирають членом Французької Академії. У цей період він багато подорожував, об'їздив майже всі країни Європи, побував в Англії.

Найбільш відомі твори Монтеск'є: „Про обов'язки"(1725), „Подорож на Пафос"(1927), „Роздуми про причини величі і занепаду римлян"(1734), „Етюд про причини, які визначають дух і характер" (1736), „Про дух законів", „Захист „Про дух законів"(1750).

Останні роки життя Монтеск'є провів у своєму замку. Він готував до друку нотатки про свої подорожі по Європі, розпочав писати велику історичну працю. Його популярність дедалі зростала, він став знаменитим, поети присвячували йому вірші; до замку прибували натовпи пілігримів, які бажали побачити знаменитого автора і поговорити з ним. Помер Шарль-Луї Монтеск'є 10 лютого 1755 року від запалення легенів.

Монтеск'є був приємним і дотепним співбесідником, який завжди знав, що відповідати, часом він просто захоплював своєю кмітливістю і вишуканим стилем. Крилатою фразою став його знаменитий вислів:"буря у склянці вони", яким Монтеск'є відгукнувся про політичне безладдя у карликовій республіці Сан-Маріно.

З усіх вищеназваних творів Монтеск'є особливий інтерес складають його „Перські листи", які заклали основи французького філософського роману. Цей роман виявився щасливою художньою знахідкою, що забезпечила органічне співіснування в рамках одного твору різнопланових точок зору – зустріч Заходу і Сходу.

Монтеск'є не був першим французьким письменником, який звернувся до східної тематики. Вже у XVIст. помітною популярністю користувалися дорожні нотатки Жана Тевено, Франсуа Берньє, Жана Батіста Таверньє, Жана Шардена та інших європейців, які відвідали східні країни. Арабські казки „Тисяча й одна ніч", які виходили окремими томами з 1704 по 1717 рік у перекладі Антуана Галлана, викликали нову хвилю зацікавлення Сходом. 1686 року Жан-Поль Марана видрукував шеститомний роман із сімсот листів під назвою „Турецький шпигун" – пристрасну хроніку релігійних, дипломатичних подій, які відбувалися у Франції з 1637 по 1682 рік.

Новаторство Монтеск'є полягало однак в тому, що він сповна реалізував приховані в епістолярному жанрі можливості. Зокрема, він використав ефект достовірності, який створює сама форма листа. Щирість особистого вираження поєднується тут з акцентуванням політичного значення епістоли. Навіть сама пристрасть стає політичною.

Стилізуючи логіку епістолярного жанру, Монтеск'є розташовує листи у хронологічній послідовності і через те не одразу вводить читача у сюжетну ситуацію: тільки у восьмому листі стає відомо, що Узбек відбув у подорож по Європі, щоб у такий спосіб уникнути опали з боку шаха і переслідувань царедворця.

Дія роману охоплює проміжок з 1711 по 1720рр. Епістолярна форма твору і на додачу пікантний матеріал з життя перських гаремів, своєрідна побудова з екзотичними деталями, сповнені яскравої дотепності та глузливої іронії описи, влучні характеристики побаченого – все це дало можливість автору зацікавити найрізноманітнішу публіку, включно з придворними колами.

За життя автора „Перські листи" витримали 12 видань. У романі вирішуються проблеми державного устрою, питання внутрішньої і зовнішньої політики, питання релігії, віротерпимості, ведеться рішучий і сміливий обстріл самодержавного управління і, зокрема, бездарного й непутящого царювання Людовіка XIV. Дістається й Ватикану: в романі висміюються ченці, міністри, все тогочасне суспільство в цілому.

Композиційно „Перські листи" поділяються на три частини. У першій, яка складається з 23 листів, перси обмінюються враженнями під час подорожі головного героя Узбека – з Іспанії до Парижа, куди він прибуває навесні 1732 року. Друга, яка містить 123 листи, охоплює останні роки правління Людовика XIV (лист 92 повідомляє про смерть короля 4 вересня 1713 року) та епоху регентства – з 1715 по листопад 1720 рік. Нарешті, третя (15 листів) сповнена тривожних звісток з сералю, які змушують Узбека відбути на батьківщину.

Таким чином, весь роман складається з листів, які перси пишуть один одному і до себе на батьківщину, піддаючи критиці все те, що вони спостерігають й, отримуючи в свою чергу, зворотні звістки з Персії. На перший погляд така критика базується немовби на нерозумінні людьми, які стоять на більш низькому культурному рівні, всього того, що відбувається у цивілізованій країні. Насправді ж – це тільки своєрідний прийом маскування ідей, які „підривають устої"; по суті справи, критика персів має глибоко принциповий і викривальний характер.

Такий прийом своєрідної подачі французької дійсності, який пропускався крізь призму сприйняття східних подорожників, був запозичений Монтеск'є з роману Дюфрені „Серйозні і комічні розваги сіамця". Можна відзначити також певний вплив Лабрюйєра, Лесажа і Фенелона. Але найголовніше, мабуть те, що перські шати дозволяли автору заховати свої погляди від невсипущого ока цензури.У листах, які надходили з Персії, при піднімається завіса над таємничим життям гарема, з його прихованими за непроникливими чадрами чарівними одалісками, а також попутно розповідаються перські легенди і перекази.

Монтеск'є хоч і не бував на Сході і не був знайомий з перським життям, але завдяки силі свого таланту, він зумів зробити свої східні картини надзвичайно жвавими і яскравими, що надає роману захоплюючої та ефектної форми. Але колоритні описи східного життя виконують ще одну функцію: вони використовуються автором для пропаганди просвітницьких і гуманістичних ідей.

Ще одна важлива обставина. Епістолярна форма твору дозволяла висловитися людям, які відрізняються один від одного за віком, за статтю, національністю, соціальним становищем, звичками, смаками, релігійними віруваннями, політичними поглядами. Саме життя, без посередника, поспішаючи і захлинаючись, промовляло у його листах про свої пристрасні потреби і пекучі проблеми.

Ефект достовірності, дистанції і переривчастості листування наповнюється функцією критики авторитарності і критики системності. Переривчастість має методологічне значення, оскільки вона служить передачі різноманітності вражень. Крім того, фрагментарність епістолярного тексту демонструє химерний характер думки, її стрибки, асоціації і т.п.. Стиль кожного листа характеризує не лише отримувача, але й відправника, він змінюється залежно від установки на адресата. Це особливо помітно на прикладі Узбека, який листується з своїми друзями Іббеном, Рустаном, Нессіром і Мирхою.

Зовсім іншим постає він, коли підштовхує до непослуху головного білого євнуха. Гнів Узбека, який розлютувався на своїх дружин, що забули про чесноти, не знає меж. Зрештою, дружини завжди відпоачували йому певною зневагою. Вони тільки улещують Узбеку, своєму повелителю, від якого залежить їх добробут, навперейми завіряють його у своїй відданості. Але ось у пристрасному листі Фатіми несподівано проривається щире і психологічно точне „простіше, гадаєте Ви, отримати від нашої здавленої чуттєвості те, чого ви не сподіваєтеся заслужити своїми пристрастями". Оркеструючи у такий спосіб

безкомпромісний діалог мотивів і прихованих прагнень, Монтеск'є зіштовхує протилежні позиції, взаємодія яких проливає несподіване світло, здавалося б, на давно звичне і знайоме.

Узбек і Ріка, головні герої роману, перси, допитливість яких змусила їх покинути батьківщину й відбути у мандри, ведуть регулярне листування як зі своїми друзями, так і між собою. Узбек в одному з листів до приятеля розкриває справжню причину свого від"їзду. У молоді роки його було представлено до двору, однак нове життя не зіпсувало його. Викриваючи недоліки, проповідуючи істину і зберігаючи щирість у стосунках, він наживає собі чимало ворогів і після того вирішує покинути двір. Під благовидним приводом (вивчення західних наук) і за згодою шаха Узбек покидає батьківщину. Там, в Іспагані, йому належав сераль (палац) і гарем з найчарівнішими жінками Персії.

Друзі розпочинають свою подорож з Ерзерума, далі їх шлях пролягає до Токати і Смирни – землі, які перебували тоді під владою турків. Турецька імперія доживала на той час останні роки своєї величі. Паші, які тільки за гроші отримують свої посади, бувають у провінції наїздами, грабуючи їх мов завойовані країни, вояки підкоряються тільки їх капризам. Міста обезлюдніли, села спустошені, землеробство і торгівля у повному занепаді. В той час як європейські народи вдосконалюються з кожним днем, вони костеніють у своєму первісному неуцтві. На всіх просторах країни хіба що Смирну можна ще назвати багатим і могутнім містом, та й то лише завдяки європейцям. Завершуючи опис Туреччини своєму приятелю Рустану, Узбек зазначає:" не помине й двох століть, як ця імперія стане театром тріумфів якого-небудь завойовника".

Після сорокаденного плавання герої потрапляють до Ліворно, одного з квітучих міст Італії. Побачене вперше християнське місто – велике видовище для магометанина. Різниця у будівлях, в одежі, головних звичаях, навіть у найменших дрібничках: тут завжди знайдеться щось незвичайне. Жінки користуються тут більшою свободою: вони носять тільки одну вуаль (персіянки – чотири), їм дозволено виходити на вулицю в будь-який день у супроводі бабусь, їх зяті, дядьки, племінники можуть дивитися на них, і їх чоловіки майже ніколи за це не ображаються.

Невдовзі мандрівники подаються до Парижа, столицю європейської імперії. Через місяць столичного життя Ріка ділиться враженнями зі своїм приятелем Іббеном. Париж, пише він, такий же великий, як Іспагань, „будинки в ньому такі високі, що можна молитовно поклястися, європейці б втратили тяму від повільних підвод в Азії, від розміреного кроку верблюдів".

Східна людина абсолютно не пристосована до такого ритму. Французи дуже люблять театр, комедію – мистецтва, які незнайомі азіатам, оскільки за своєю природою ті більш серйозні. Згадана серйозність жителів Сходу йде від того, що вони мало спілкуються поміж собою: вони бачаться тільки тоді, коли їх до цього змушує церемоніал, їм майже не відоме почуття дружби, яка тут складає насолоду життя; вони сидять вдома і кожна родина є ізольованою. Чоловіки у Персії не такі жваві як французи, вони не знають тієї духовної свободи і того добробуту, які у Франції властиві усім станам.

Неупереджений погляд подорожників дозволяє проникливо виділяти характерні соціальні типи розвязних відкупщиків, зговірливих духівників, самозакоханих поетів, відставних військових, безмозгих дамських угодників, салонних гострословів, ревнивців, картярів, шарлатанів, старих паній, які хочуть залишатися завжди молодими, пихатих вельмож, які складають генеалогії своїх родів, перекладачів і коментаторів, які охоплені манією точності геометрів тощо.

Оцінюючи французьку цивілізацію, вони не тільки дають європейським читачам можливість „відсторонено” поглянути на самих себе, але й опосередковано характеризують мораль своєї країни. Адже до культурно-історичних реалій вони підходять з мірками уявлень, вивезених з Персії. Непридатність східних стереотипів до реалій французької дійсності останніх років правління Людовика XIV та епохи регентства Філіпа Орлеанського настільки очевидна, що неминуче викликає комічний ефект. Наївно запитальний інтерес Узбека, як художній прийом, відводить нас до „Листів провінціалу” Б.Паскаля, провіщаючи водночас образ вольтерівського „Простодушного”. Його наївність виявляється в тому, що для всіх недоліків і пороків французької цивілізації він шукає якусь розумну підставу.

Автор надає персонажам необмежену свободу для самовираження, але жоден з тих голосів, які звучать у романі, не виділяється безумовним авторитетом, не піднімається над іншими і не підкоряє їх собі. Критичний голос автора зливається з голосом Узбека там, де герой виражає непорозуміння з приводу надмірностей французького абсолютизму, соціальних недоладностей і багатоманітних проявів звичайнісінької світської дурості. Але коли Узбек, обтяжений турботою про свою честь, намагається орієнтуватися і виступати на захист порядків сералю, він перетворюється на пародійного героя.

Поєднуючи протилежні точки зору, Монтеск’є виявляє відносність багатьох усталених уявлень. Так, перший євнух, який

наглядає за порядком у сералі, заздрить Бібі, який супроводжує Узбека, свого господаря (лист IX); хоча заздрити нема чому, вимушена подорож нагадує скоріше вигнання. Заші співчуває Узбеку, який мандрує варварськими землями, і той же євнух у листі до Ярогна не приховує свого побоювання за подорожників, які ризикують осквернити себе у країнах, населених християнами, які не знають істинної віри". Сам Узбек, який не позбавлений релігійних сумнівів, намагається вирішити їх у бесіді з муллою Мехеметом – Алі, який є стражем трьох гробниць, але відповіді якого розкривають в ньому тільки пихатого невігласа.

Так розгортається іронічна полеміка з релігійною, моральною, політичною обмеженістю, яка базується на упередженості, а не на спокійному і виваженому аналізі соціальних явищ. Франція, яка отримала можливість побачити себе очима Персії, так само як і Персія, яка усвідомлювала себе у світлі французької культури – рівною мірою „екзотичні" країни, жителям яких рано чи пізно судилося визнати над собою владу Розуму й Справедливості, а себе – часткою світової культури.

Узбек, Ріка, Іббен та інші перси, які вирішують проблеми приватного життя, змушені виходити за його рамки, заглиблюючись у питання релігії, державного і політичного управління, юриспруденції, пенітенціарної системи, колонізації, свободи і необхідності освіти, полігамії й моногамії, рабства, целібату духовенства та ін. Вони виростають до героїв виховного, соціально-психологічного, філософського роману, тому, що переконуються в тому, що їх особисте життя безпосереднім чином зумовлене життям суспільства і держави, інших народів, і в кінцевому рахунку – долею всього суспільства.

Дев'ять років знайомства з європейською культурою не поминули для Узбека марно. Він пустився в мандри „варварськими землями" з наміром „познайомитися із західними науками", не думаючи про небезпеку, яка здатна похитнути звичні для нього уявлення, а повертається на батьківщину пригніченим і розчарованим, самотнім і нещасним, що заплутався у невирішених суперечностях. Великий світ постав безмежним, складним, далеко не однозначним явищем.

Згодом у „Дусі законів" (1748) Монтеск'є подасть філософське обґрунтування цієї багатоманітності. Він покаже, що закони, які формуються на підставі історично сформованих стосунків між людьми, відповідають „фізичним властивостям" країни, її клімату, її розташуванню, розмірам, способу життя її народів – землеробів, мисливців чи пастухів – міри свободи, яка допускається укладом держави, релігії населення, його схильності до багатства, торгівлі, моралі і звичаям

Але якщо закони – явище об'єктивне, то об'єктивною слід також визнати і самобутність будь-якої культури. Нікому не дано вважати свій життєвий уклад вершиною творіння, і навіть національна психологія, предмет гордості французів і персів, християн і мусульман, може бути осягнута як така, тільки у співвіднесенні з мораллю і звичаями інших народів.

Не виходячи за рамки епістолярного жанру, Монтеск'є перетворює свій твір на політичний трактат і тому його слід віднести до жанру філософського роману, створеного французькими просвітителями XVIII ст..

Автор „Перських листів" не ставив собі за мету всесторонньо висвітлити характери людей, для нього важливо в гострій публіцистичній формі, з художньою конкретністю донести до читача свої філософські і політичні ідеї.

Зокрема, найбільш детально розглядає Монтеск'є у своєму творі два типи держави, як він собі їх уявляв: східну деспотію і європейську монархію, і критикує обидва ці типи держави, віддаючи перевагу республіці. „Монархія є станом повного насильства, який завжди вироджується у деспотизм... Святилище честі, доброго імені і чесноти, очевидно, слід шукати у республіках і країнах, де дозволяється вимовляти слово Вітчизна" – зазначає Узбек.

Власне, навіть композиційно книга побудована у двох планах: з одного боку, деспотична Персія, з другого – монархічна Франція. Автор стає на бік невід'ємних прав особи, які дані їй від природи, прав на свободу, на громадянську рівність, на незалежність і на слідування законам природи.

У деспотії все підпорядковане одній людині. Тільки одна людина може користуватися правами, інші ж і тілом, і душею служать їй. У деспотії люди настільки пригнічені фізично і духовно, що приймають подібний порядок речей як належне і покірно несуть ярмо рабства.

У листі IX змальована вражаюча картина наруги над природою людини. Головний євнух розповідає своєму приятелеві історію свого життя. Ще в юнацькі роки, спізнавши тягар рабської праці, він необдумано дозволив оскопити себе і затим десятки років провів за стінами гарему, який став для нього похмурою в"язницею. У ньому назавжди замовк голос сумління і співчуття людині. Сам жертва деспотизму, він перетворився на його знаряддя, і тепер сам немилосердно пригнічує довірених йому жінок, вимощуючи на них свій жаль з приводу свого невдалого життя.

Деспотизм розбещує самих рабів. Подібно до того як рослина, яку помістили у несприятливі умови, викривлюється, набуваючи

не властивих їй огидних форм, так і жінки, відірвані від природної обстановки, приречені на насильницьке утримання від виконання природних потреб, вдаються до протиприродних зв'язків, які принижують їх, які ображають їхню гідність (лист XX). Монтеск'є виводить цілу галерею чудових молодих жінок (Фатима, Роксана, Зелія – улюблені дружини Узбека), сповнених вогню і сил, які прагнуть повнокровного життя, кохання і свободи, які усвідомлюють весь жах свого становища, але змушені вести образливе для їх людської гідності існування. Деспотизм нівелює людей, здавлює вільний розвиток індивідуальних рис характеру

Підтвердження цьому є тривожні новини, які надходять з Персії: у гаремі за час відсутності Узбека відбуваються нечувані справи. Одну з його дружин, Заші, застали наодинці з білим євнухом, який тут же, за наказом Узбека, поплатився за віроломство і невірність своїм життям. Білі й чорні євнухи (білих євнухів не дозволяється впускати у покої гарему) – ниці раби, які сліпо виконують всі забаганки жінок і водночас змушують їх безвідмовно підкорятися законам сералю. Жінки ведуть розмірений спосіб життя: вони не грають в карти, не проводять безсонні ночі, не п'ють вина і майже ніколи не виходять на вулицю, оскільки сераль не пристосований для розваг, в ньому все пройняте духом підкорення й обов'язку.

Узбек розповідає про такі звичаї знайомому французу і чує відповідь, що азіати вимушені жити з рабами, які серцем і розумом завжди відчувають принизливість свого становища. Чого можна сподіватися від людини, вся честь якої полягає в тому, щоб сторожити дружин іншого, і яка змушена пишатися найогиднішою посадою, яка тільки й існує на світі? Раб ладен терпіти тиранію більш сильної статті аби тільки мати можливість доводити до відчаю більш слабку стать. Це найбільше відштовхує мене у вашій моралі, звільніться ж, нарешті, від пересудів", – завершує француз.

Але Узбек непохитний і вважає традиції священними. Ріка, в свою чергу, спостерігаючи за парижанками, в одному з своїх листів до Іббена розмірковує про жіночу свободу і схиляється до думки про те, що влада жінки природна: це влада краси, перед якою ніщо не може встояти, і тиранічна влада чоловіків не у всіх країнах поширюється на жінок, а от влада краси є універсальною. Ріка зауважив про себе: „Мій розум непомітно втрачає те, що ще залишилося в ньому азіатського, і без зусиль пристосовується до європейської моралі; я пізнав жінок лише відтоді, як я тут перебуваю; я за один місяць вивчив їх більше, ніж це вдалося мені у сералі за тридцять років".

Ріка, ділячись з Узбеком своїми враженнями про особливості французів, відзначає також, що на відміну від їх співвітчизників, у яких всі характери одноманітні, оскільки вони всі вимучені (зовсім не бачиш, які вони насправді люди, а бачиш їх такими, якими їх змушують бути, у Франції не знають мистецтво притворяння. Усі спілкуються, всі бачаться один з одним, всі слухають один одного, серця їх відкриті. Грайливість тут є одніє з рис національного характеру.

Узбек розмірковує про проблеми державного устрою, тому що, перебуваючи в Європі, він набачився різних форм управління, і тут не так, як в Азії, де політичні правила повсюди одні й ті ж самі. Роздумуючи над тим, яке правління найбільш розумне, він доходить висновку, що досконалим здається те, що досягає своєї мети з найменшими втратами: якщо при м'якому управлінні народ буває такий же слухняний, як і при суворому, то варто віддати перевагу першому. Більш чи менш жорстокі покарання, які визначає держава, не сприяють більшому підкоренню законам. Останніх так само бояться у тих країнах, де покарання помірні, як і в тих, де вони тиранічні й жахливі. Восьмиденне тюремне ув'язнення або невеликий штраф діють на європейця, вихованого у країні з м'яким управлінням, таким же чином, як втрата руки на азіата. Більшість європейських урядів є монархічними. Цей стан насильницький, він невдовзі перероджується в деспотію, чи республіку. Історія і походження республік детально висвітлені в одному з листів Узбека.

Більшій частині азіатів ця форма правління невідома. Становлення республік відбувалося в Європі, що ж стосується Азії та Африки, то вони завжди були гноблені деспотизмом, за винятком кількох малоазійських міст і республіки Карфаген в Африці. Свобода, створена, очевидно, для європейських народів, а рабство – для азіатських.

Узбек в одному з останніх листів не приховує свого розчарування від подорожі по Франції. Він побачив народ, великодушний за своєю природою, але який поступово деградує.. У серцях людей зародилася невблаганна жадоба до багатства і мета розбагатіти шляхом не чесної праці, а розоренням правителя, держави і співгромадян. Духовенство, яке мало б засуджувати подібний спосіб життя, саме не зупиняється ні перед будь-якими угодами, розорюючи довірливу паству. І чим довше герої залишаються в Європі, тим менше починають вони дивуватися тамтешнім порядкам, які їх так спочатку приголомшували.

Особливе місце займає в романі епізод, у якому Монтеск'є викладає своє політичне credo. Я маю на увазі легенду про

троглодитів, які керуються у всьому природними егоїстичними інстинктами. Вони турбуються „тільки про свої власні інтереси, не рахуючись з інтересами інших”, і цим самим згубили себе. Врятуватись вдалося лише двом родинам, які виділялися серед інших своєю переконаністю в тому, що „інтереси окремих осіб завжди полягають в інтересі суспільному” і що „справедливість по відношенню до інших є милосердям по відношенню до самого себе”. Саме ці родини заклали основу для нового народу, який живе патріархальним республіканським життям, який турбується про загальне благо і тому втішається достатку.

З іншого боку, по мірі того як затягується відсутність Узбека в гаремі, посилюється безпорядок в азіатському сералі. Узбек дуже занепокоєний тим, що відбувається у його палаці, оскільки начальник євнухів доповідає йому про немислимі речі, які відбуваються в гаремі. Зелі, відправляючись у мечеть, скидає з себе покривало і в такому вигляді з'являється перед народом. Заші знаходять у ліжку однієї з її рабинь – а це суворо заборонено законами. Ввечері у саду сералю викрили юнака, більше того, вісім днів жінки провели у селі, на одній з найбільш усамітнених дач, у товаристві двох чоловіків.

Невдовзі Узбек дізнається розгадку цього випадку. Роксана, його улюблена дружина, пише передсмертного листа, у якому зізнається, що вона зрадила чоловікові, підкупивши євнухів. Посміявшись над ревнивістю Узбека, вона перетворила відразливий сераль у місце для насолод і задоволення. Її коханого, єдиної людини, яка тримала Роксану на цьому світі, не стало; прийнявши отруту, вона й сама йде з життя слідуючи за ним. Звертаючи свої останні слова до чоловіка, Роксана зізнається у своїй ненависті до нього. Непокірна, горда жінка пише: „Ні, я могла жити у неволі, але я завжди була вільною1. Я замінила твої закони законами природи, а розум мій завжди зберігав незалежність”. Цей передсмертний лист Роксани до Узбека – апологія природного почуття і права жінки на повноцінне життя.

Роксана – глибока натура, чесна людина. Щира, правдива., кинута до ніг повелителя, беззахисна, оточена рабами, які готові в будь-яку хвилину погубити її на догоду господарю, вона вперто бореться протягом кількох місяців, не маючи сил задавити у собі почуття ненависті й відрази до Узбека, Вона чинить опір мовчки, нічим не виказуючи своїх почуттів. Випещений Узбек, бачачи у її поведінці лише прояв цнотливості, почуття жіночої цнотливості, знаходить у самому опорі Роксани витончену насолоду для себе. Проте смілива, сильна волею Роксана зуміла перебороти перешкоди гарему і з’єднатися з таємничим коханим.

На боротьбу з жорстокістю рабства вона залучає хитрість – натягає на себе маску покірності й присипляє пильність євнухів. Розв'язка тим не менш жахлива: юнака, який пробрався у потаємні покої гарему, схоплено. Він сміливо бореться, зневажаючи смерть. Єдине, чого він хоче в той момент – померти на очах коханої. Роксана жорстоко помстилася за його смерть, отруївши його убивць.

Оповідь завершується передсмертним листом Роксани до Узбека. У цьому листі Монтеск'є виклав свій просвітительський ідеал природної людини. Роксана порушила закон, встановлений деспотом. Але закони, які суперечать природі, злочинні самі по собі, і порушення їх вимагає сама природа. Навпаки, покірність таким протиприроднім законам є злочином. Роксана вважає, що осквернила чесноту, підкоряючись Узбеку. Повстаючи проти гноблення Узбека, вона йшла за велінням природи, і в цьому її незаперечна моральна правота.

„Перські листи" тільки „відкривають" Просвітництво у Франції, перебуваючи на самому початку просвітницького руху. Ця світоглядна специфіка особливо чітко виявляється в образі Узбека, вільнодумного філософа, який, однак, зберігає протягом всього роману риси східного вельможі, а під кінець твору прямо виявляє себе деспотом і жорстоко розправляється з своїми дружинами і євнухами. Тут помітний певний релятивізм письменника, непослідовного у своїх просвітницьких переконаннях. Релятивізм був своєрідною ознакою його світогляду, ознакою, у якій сильні й слабкі сторони були невіддільними одна від одної.

Але саме приватність, яка по-філософському легітимує персональний дискурс листа, відіграє роль індивідуальної правди, яка протиставляється абстрактним принципам і загальним пересудам. Інакше кажучи філософія тут виступає як мудрість і як мистецтво писати те, що думаєш. Тому то й поле філософії у Просвітництві являє собою змішання метафізики, науки, полеміки і політичних і релігійних атак Єдність такої філософії гарантована тим фактом, що в ній завжди існує можливість досягти впевненості і дійти до ясних і чітких ідей. Епістолярна література таким чином символізує парадоксальну єдність філософії Просвітництва і методичну допитливість думки, яка відвертається від самої себе, щоб заглибитися у розмаїття речей і відносин.

III. ВІДГУКИ НА ДИСЕРТАЦІЇ

ВІДГУК
офіційного опонента на кандидатську дисертацію
Є.В.ВОЛОЩУК
„Людина і світ у творчості Франца Кафки”

Серед найбільш сенсаційних письменників XX ст. Франц Кафка посідає одне з найпомітніших місць. Його творчість породила масу критичної літератури і ця хвиля інтересу не спадає й досі! Коли йдеться про нашу країну, то тут можна говорити про ще одне відкриття Кафки. В чому ж феномен такого явища? Еезпросвітний песиміст, який надав злу космічних масштабів, метафізував проблему одвічного людського відчуження, раптом займає чільне місце у шкільній програмі з світової літератури. Парадокс? Аж ніяк. Місце це він зайняв по праву, хоч із запізненням.

Особливо важливою є проблема сучасного прочитання творчості Кафки. З’явився новий читач, який виріс вже у кібернетичну добу, який знайомий з новітньою науковою, філософською, художньо-естетичною літературою, який є свідком “матеріалізації” вражаючих передбачень австрійського письменника. Потрібні нові ідеї, нові підходи, відмінні від традиційних прийомів канонізації в дусі історико-літературних досліджень. Чи готове наше літературознавство до такого завдання? Такої думки приходили мені в голову, коли я починав знайомитися з дисертацією Е.В.Волощук і повинен відверто сказати, що прочитав я цю роботу з великим інтересом.

У дисертації вперше зроблено спробу цілісного вивчення художньої структури творчості Кафки, її ідейно-естетичних компонентів; за своїм характером і підходами вона вписується в русло сучасних досліджень з міфопоетики і відзначається безумовною концептуальністю. Запропонований підхід дослідниця розглядає як своєрідний ключ до розуміння як світобачення, світовідчуття, так і структури, і парадигм художнього світу письменника. В центрі уваги опиняються такі фундаментальні категорії, ”універсальні істини”, як людина і світ, принципи творення естетичної реальності, відношення реального та ірреального, “правди життя” і “правди свідомості”, особливості міфологічного письма і т.д. Традиційні поняття “середовища”, ”суспільства”, ”історії”, якими оперує соціологічна школа тут зовсім відсутні, так само як не задіяний і принцип порівнянльного методу.

Вдало обрані основні аспекти данної проблематики: в завдання роботи входило встановлення рамки чи “уніфікованого поля” для всіх форм і видів самовираження письменника, аналіз символів і відносин між ними і структурами, що їх визначають, зібрання в одне ціле системи фрагментів індивідуального міфу Кафки, розкодування “думок”, ”ідей”, “тем”, “мотивів” його гетерогенного ряду. Такий розгляд матеріалу дозволяє прийти до оригінальних і цілком доказових висновків, дає можливість показати місце міфотворчості австрійського письменника в контексті ідейно-естетичних шукань літератури ЇХ ст.

Як вихідне положення в аналізі міфологічної природи Кафкі взято поняття універсалізму сфер людського буття, закорінене в універсалізмі бездонного “Я”, синкретизмі зображення, що дозволяє трактувати міф як дану в словах особистісну історію, як “універсальну істину” про світ, як єдину достовірну реальність. Оскільки міф, за словами О.Лосева є “енергійне, феноменальне самоствердження особи”, то такий підхід дає змогу якнайповніше розкрити художній космос Кафки, логіку його міфотворення. Внаслідок цього і саме дослідження набуває рис своєрідного філологічного міфу.

У реалізації висунутих завдань авторка дослідження виявляє ґрунтовну методологічну підготовленність, виходить з найбільш плідних наукових ідей, підходів і методів: структурно-антропологічного, семантико-структурального, спираючись на праці К.Леві-Строса, В.Тернера, Р.Рема, Р.Гароді, І.Фішера, Д.Затонського, Дж.Грабовича та ін., у яких закладені методологічні критерії сучасного розуміння проблем міфотворчості, семіотики, структурального аналізу художнього твору Є.В.Волощук розглядає міф як багатолінійну оповідь, з якої складається послідовна і закрита символічна система. При цьому вона будує самостійну оригінальну концепцію, яка дозволяє чітко показати основні принципи, джерела, мотиви конструювання образу світу і людини у творах письменника.

Відзначаючи складність і багатозначність символів і образів Кафки, вказуючи на недоліки традиційних підходів, які вже себе вичерпали, авторка дисертації виділяє цілком переконливо на загальнотеоретичному рівні кілька аспектів, які охоплюють найсуттєвіші сторони художнього світу Кафки.

Насамперед успішно вирішена у дисертації проблема відношення “метод-стиль-жанр”, яку можна розглядати як універсальну структуру не тільки окремого твору. Є.В.Волощук виходить з того, що художня форма є затверділий, перетворений у

певну літературну конструкцію зміст. Зміст жанрової структури творів Кафки в цілому бачиться у створенні певної образної “моделі” світу, яка, відтворюючи “універсальні істини” залишається індивідуальним витвором автора, базуючись на “дематеріалізації” зовнішнього світу, на прийомі реалізації у предметній, видимій формі внутрішніх стимулів і процесів в душі письменника.

Картина світобудови завжди міфологізована, оскільки вона включає в себе прийняті на віру елементи /Р.Кабаков/. Водночас міф – це цілісна система світу, в якій людина завжди відчуває потребу. Само її існування є необхідним фактором і основою буття індивідуума і соціума.

У цій цілісній системі є своя структура, яка побудована за специфічними законами логіки міфу. Основне її ядро складає творча уява або імагінація. Тут йдеться про специфічну форму пізнання, яка має свою мову, закодовану символами, знаками. Морфологія уяви будується на мисленні ідеями, образами, де образ є водночас змістом і значенням. Сама логіка міфологічного мислення веде до творення “нової дійсності”, до генеалогічного пояснення світу. У творах Кафки при цьому можна побачити цікаву подвійність: явно “абсолютна логіка” будується приховано на основі “логіки відносності”, хоч і розкривається у вимірах евклідового світу.

Безмежність мікросвіту людського робить природньою у такому мисленні безначальність і безкінечність Космосу, в ньому приховане вгадування “законів” світу і несподіваних поворотів історії але подано воно неусвідомлено, як естетична гра, що утверджує творчу волю. Цей імагітативний світ міфотворення має і своє буття, так званне “начебто буття”.В основі його лежать особливі категорії гри і метаморфози. Саме вони і створюють ту систему дійсності уяви, яка є для читача “естетичною реальністю”, яка виступає водночас і як онтологічна проблема.

Чітка структура дослідження, послідовність принципів і прийомів, якими користується авторка, дозволяють вірно виділити основні аспекти, перерозподілити матеріал.

У вступі детально проаналізовані основні напрямки дослідження творчості Кафки, головна увага сфокусована на найбільш дискусійному аспекті, питанні інтерпретації художньої спадщини вказуючи на недоліки фрейдистського, структуралістського, соціологічного та ін підходів, Є.В.Волощук, подав своє розуміння природи творчості Кафки, обґрунтовує необхідність її цілісного аналізу.

Віддаючи належне солідному аналізу критичної літератури, погоджуючись з обраним напрямком дослідження, його методикою, зазначу однак, що серед вихідних положень бракує тези про комплексність, тим більше, що йдеться про монографічне дослідження одного письменника.

Значний інтерес викликає перший розділ дисертації "Світ Кафки". Відзначаючи складність і багатозначність символів, дисертантка розкриває особливості конструювання художньої реальності, механізм появи образів і подій з "перщоматерії" Ніщо, акцентуючи роль випадку-моменту у матеріалізації образу, у його трансформації як провідника Світового Закону, відповідно ї знищення "матеріальних" образів шляхом їх занурення "у Ніщо. Цілком переконливими виглядають у цьому плані трактування Прірви, Пустелі, Каменю, Води як носіїв танатичного начала, заряджених семантикою смерті Є.В.Волощук переконливо показує функціональну видозміну часово-просторового хронотопа, руйнацію архетипічної опозиції божественного "верху" ї негативного "низу". Важливим є твердження про те, що смерть і безсмерття не становлять антитези.

Цікавими знахідками позначені міркування дисертантки з приводу розуміння розвитку у Кафки, що набував траєкторії "руху по колу". Заміна лінійного руху на циклічний надає стрункості концептуальній формулі "Ніщо-Буття-Ніщо", що символізує всезагальне торжество смерті. Багатозначність образу Кільця дозволяє поєднати давні "міфологічні" уявлення про невидимість як Пітьму, де володарюють злі духи з християнськими уявленнями про невидимість як анти-буття, внутрішню Порожнечу.

Наголошуючи на індивідуальній природі міфотворення Кафки, Є.В.Волощук виходить з конкретного аналізу творів письменника, апелюючи до фактів його біографії та щоденникових записів. Акцентується особлива чутливість натури Кафки, його відданість художній творчості, як найголовнішого засобу самовираження. Вдало вписані у структуру Нічого-подібного світу і сни, і листи, і самі твори.

Розділ в цілому написаний на високому науковому рівні і якихось серйозних зауважень у мене не викликає.Можна вказати однак на окремі моменти, які напрощуються в роботу і могли б доповнили реконструкцію цілісного художнього світу Кафки.

1. Цілком зрозумілим є прагнення дисертантки не виходити за рамки обраного філологічного підходу, однак, у такому випадку залишаються непоміченими такі моменти, як культурна традиція у Кафки зв'язок його творчості з філософськими, естетичними пошуками, науковими відкриттями того часу, які мають неабияке

значення для розуміння його художнього світу, йдеться насамперед про вплив на теогонію Кафки іудаїстської міфології, Тори, Талмуду, особливо Каббали: еманацію створення матеріального світу, існування сефирот, творчих посередницьких сил, вчення про метапсихоз "переселення душ", знаково-символічне ставлення до життя як міфологізуючої системи тощо.

2. А хіба міг Кафка не відчувати спорідненість з експресіоністами у прагненні побачити вічне обличчя життя, що здіймається над потоком Історії, над марними людськими справами і звернене де Космосу, або якщо взяти їх стилі стику, естатичну мову, як поєднання символів і знаків, за якими стоїть щось незбагненне? Гадаю, що в художній світ Кафки органічно вплітаються і традиції німецького романтизму і декадентської літератури рубежа XIX-XX ст. з її естетизацією смерті і т.п.

3. Спілкування з А.Ейнштейном, І.Франком, знайомство з теорією відносності, відкриттями у мікрофізиці, з філософськими працями Канта, К'єркегора, психоаналізом Фрейда позначилися на світобачені Кафки, їх відлуння відчувається у його творах. Зокрема, в розкритті логіки розвитку сюжету, що близька до логіки сну, або коли йдеться про співвідношення сну і реальності. Сьогодні цей ряд можна б доповнити теоріями про існування паралельних світів тощо.

4. Здається, що й теза "життя є сон" базується не тільки на опозиції до християнської ідеї благодатної вічності, як альтернативи життю. Його парадигма "Ніщо-Буття-Ніщо" нагадує математичну теорію розкладання функції на безкінечні ряди. При такому підході замкнуті кола стають відносними вимірами, чим, до речі, пояснюється застрявання у часі і просторі персонажів з різних епох, які у Кафки становлять певну субстанцію.

Другий розділ присвячений баченню людини у Кафки. І безмовний, порожній світ заселений у письменника відповідними людськими істотами, які заявляються і відходять у ніщо за такими ж принципами, що й матеріальні предмети. Однак попри всі ознаки порожності людини без властивостей, незважаючи на статус Ніхто герої Кафки глибоко трагічні: вони перебувають у стані постійного страху смерті, відчуваючи на собі крім тягару буденних обставин, тиск іманентної влади- вічного Світового Закону.

Дисертантці вдалося добре розкрити трагічну природу кафкіанської людини, подати переконливу типологію його героїв. Взаємозв'язок земної влади з дією світового закону показано через його механістичного носія - людину. Це дозволяє їй вийти на образ бюрократії як "феномену божественних знаків", що пронизує всю

світобудову Сам зв'язок людини з реальністю, де панує закон причинності, для Кафки сумнівний і проблематичний, безумовною є тільки визначеність людської долі, влада над нею непізнаних сил.

Ізольованість від реального життя, визволення з пут об'єктивної детермінованості необхідні письменникові для повної свободи індивідуального вибору. Постійний страх, відчай дають можливість пізнати свою "екзистенцію" Кафка близький до К'єркегора у думці про неспівмірність двох світів:"божественного" і "людського", оскільки віра передбачає відмову від логічного мислення і вводить у сферу "парадоксу", абсурдної з точки зору людської логіки і етики.Відчуття страху було добре знайоме Кафці з дитинства. Однак не менш важливим джерелом для страхітливих, есхатичних картин, породжених його уявою, була доля єврейства, єврей Кафка, який майже все життя прожив у Празі, який писав німецькою мовою, але так і не зміг стати своїм у її культурі, який по духу називав себе австрійським письменником хіба це не страшний символ одвічного вигнання, неприкаянності, відчуження?.. І взагалі більш вагомо слід було б сказати про взаємозв'язок топографічного простору з семантичним рядом тих явищ, на які був звернений внутрішній погляд Кафки.

Попри всю увагу до коду і відповідних структур, до побудов на загальнотеоретичному "алгебраїчному" рівні Е.В.Волощук не відсуває естетичні судження на задній план. Цікаві її спостереження над поетикою, зокрема такими її елементами як іронія, парадокс, абсурд або коли мовиться про параболічність, притчевість творів письменника.

„Усе, що я писав – це прапор Робінзона на найвищій точці острова" – так образно сказав колись про свої твори сам письменник Ця образна метафора може бути розтлумачена, по-різному, чи не веде гносеологія уяви Кафки до так званного енігматичного, тобто загадкового знання, що вже межує з геніальністю, пророкуванням? Надзвичайно гостро відчуваючи трагізм людського існування, страждаючи, Кафка зображав світ таким, яким він його відчував, малюючи страхітливі картини тотального відчудження, відлякуючи і попереджаючи, виконуючи в такий спосіб роль носія міфа.

Дисертаційна робота Є.В.Волощук написана гарного образною мовою, теоретичні положення викладені чітко і ясно.У мене мало зауважень щодо змістових неточностей, вони викликані деякою всестичністю формулювань, як наприклад "в представлений писателя Ханаан – это видение, несуществующая страна несбыточных надежд и находится эта земля не впереди, как в

библейском тексте, а позади пустыни”/стор.56/ “Романтический герой, тяготившийся обывательской жизнью, в принципе мог благодаря двоемирью сбежать в духовно близкие ему сфер искусство, творчести, любовь, бунт. Кафка же был лишен такой возможности, поскольку был отлучен не от отдельных сфер бытия, а от мира в целом [стор. 126].

Можна відзначити і певну категоричність суджень авторки, але породжені вони здебільшого прагненням утвердити свій новаторський погляд, відмежуватися від негативної спадщини соціологічного погляду на літературу.

Однак все це не суттєві моменти, що аж ніяк не можуть вплинути на високу оцінку серйозної, самостійної, чисто філологічної роботи, написаної на високому ідейно-теоретичному рівні.Дисертація має практичне значення для вирішення ряду питань природи міфотворчості, її системності.модерністського світобачення структури.

Автореферат і статті, які опубліковані по темі дисертації, належним чином розкривають основні положення дослідження і відповідають його змісту.

На підставі вищесказаного вважаю, що ВЧЕНА РАДА може без будь-яких вагань присудити Е.В.Волощук ступінь кандидата філологічних наук.

Враховуючи практичну цінність дисертаційного дослідження І.В.Волощук вважаю небхідним відрукувати його окремою книгою.

1994р.

ВІДГУК
офіційного опонента на кандидатську дисертацію Т.А.Носенко “Соціально-психологічні романи Лівіу Ребряну (проблематика, поетика)”

Бурхливі суспільно-політичні події останніх років у Центральній і Південній Європі значною мірою впливають і на розвиток нашого літературознавства: ламаються стереотипи мислення, міняються орієнтири у виборі тем для. дослідження тощо. Чимало літературних явищ постає в іншому світлі, потребує переосмислення, переоцінки.

Дисертація Т.А.Носенко присвячена одному з найважливіших періодів у розвитку румунської літератури - 20-30-м рокам – дуже показовому з точки зору розвитку жанру роману, що найповніше відтворює людське життя у його і сторичних, психологічних і соціальних зв язках.

Важливою обставиною у розумінні орієнтації румунського мистецтва слова у цей період є ситуація історичної кризи стереотипу свідомості який домінував раніше і “практичного розуму”, породженого новин часом Для Румунії ця криза поглиблювалася невирішенністю таких кардинальна проблем як селянське і національне питання. Нагальною необхідністю стала переоцінка цінностей: історичного часу, життєвих устремлінь людини, сутності буття. Головним напрямком художнього пошуку стає внутрішнє життя людини, її психологія глибинні шари свідомості – основа моральної і душевної стійкості, що дозволяло виявити складний характер взаємозв’язку індивідууму, соціуму.

У складних історичних умовах відбувається процес прискореного розвитку національного мистецтва слова, збагачення літератури здобутками європейської прози. Внаслідок видозміни традиційних образних систем і жанрово-стильових структур формується новий тип роману. Цей комплекс проблем тісним чином пов’язадай з творчістю Лівіу Ребряну-відомого майстра художньої прози.

Дисертація Т.А.Носенко вписується в русло сучасних досліджень, які базуються на комплексному підході у виявленні національної своєрідності і спільних художніх закономірностей, на зміні домінанти у поетиці певної системно-культурної єдності; головний акцент у них падає на розкриття своєрідності творчої індивідуальності письменника.

Ядро дисертації Т.А.Носенко складають два блоки проблемно-тематичний і художньо-естетичний. У центрі уваги опиняються такі категорії, як ідейно-художне новаторство, як епічне родове

начало і романічне жанрово-стильове вираження Аналіз будується по вертикалі /виявлення данаміки розвитку світоглядних і художнїх концепцій творчості Л.Ребряну і по горизонталі – виявлення індивідуальних художніх відкритів.

Жанрові модифікації аналізуються у зв'язку Із загальною зміною проблематики і характеру центральних конфліктів. Тобто жанр роману розглядається під кутом зору його внутрішньої своєрідності (як провідна жанрова прикмета тут виступає проблемно-тематична організація твору).

Виходячи з соціально-структурного принципу аналізу, дисертантка показує органічний зв'язок літератури з творчим перетворенням тих соціальних проблем, які виникають на певному етапі історичного розвитку.

Такий розгляд матеріалу дозволяє прийти до переконливих висновків та дає можливість показати місце соціально-психологічних романів румунського письменника у контексті ідейно-естетичних шукань літератури XX ст.

Слід відзначити ґрунтовну методологічну підготовленність дисертантки у вирішенні висунутих завдань. У роботі Т.А.Носенко використані плідні ідеї, підходи як вітчизняного, так і румунського літературознавства спираючись на праці Б.Сучкова, Д.Затонського, Г.Поспелова, В.Адмоні, А.Есалнек, І.Райксу Д.Сандулеску, С.Іліна та ін., у яких закладені методологічні критерії сучасного розуміння внутрижанрової типології, структури образотворення, жанротворення, психологічного аналізу, романної техніки, Т.А.Носенко будує самостійну концепцію, яка дозволяє чітко розкрити основні принципи проблематики і поетики романів Л.Ребряну.

Відзначаючи складність і суперечливість суспільно-політичного життя Румунії 20-30-х років, ситуації, яка склалася у літературі, вказуючи на недоліки різних підходів у вивченні художньої спадщини Ребряну, дисертантка виділяє на загальнотеоретичному рівні кілька аспектів, які охоплюють найбільш суттєві сторони досліджуваної теми.

Насамперед, успішно вирішена у дисертації проблема відношення „метод-стиль-жанр", яку можна вважати центральною у структурі кожного твору. Зміст жанрової структури соціально-психологічних романів Л.Ребряну Т.А.Носенко бачить у певній образній моделі, вісь якої складає співвідношення людини і суспільства, ширше-світу.

Чітка структура дослідження, послідовність принципів і прийомів, і якими користується дисертантка, дозволяють вірно виділити основні аспекти, перерозподілити матеріал.

Віддаючи належне солідному аналізу критичної літератури, погоджуючись з напрямками і методикою дослідження, зазначу, однак, що у роботі невистачає бодай стислого аналізу романів останнього періоду творчості Ребряну, його драматургічних творів, адже йдеться про монографічне дослідження одного письменника.

Значний інтерес викликає перший розділ –„Селянський роман „Йон”/від традиційного до нового/.

Заявивши у вступі свої підходи, дисертантка, на мій погляд, зуміла віднайти той основний нерв, який врівноважує аналіз селянської теми.

Розкриваючи соціальний зміст роману, Т.А.Носенко доводить, що Ребряну увійшов в історію літератури, насамперед, як глибокий психолог, який увіковічив життя у душі. Досліджуючи “корінні” прикмети румунського духу, він зумів поглянути на селянина під кутом зору його загальнолюдської цінності.

Для румунської літератури – це центральна тема, у 20-30-і роки вона була предметом гострих дискусій між “традиціона лістами” і “синхроністами”, які виступали за оновлення літератури. Переконливо розкрита динаміка розвитку румунського роману від традиційного, ліричного, поетизації селянина – до нового типу епічного роману, де переважає аналітичне начало, (Інтроспективний підхід і синтетизм) оцінки зображуваних явищ, зміщення уваги в бік повнішого дослідження особи породило зміну жанрової природи і змісту роману, дало драматургічну структуру з епічними романними планами. Дисертантка відходить від традиційного визначення Йона як епопеї, як “роману-фрагменту”, як “активного” роману, характеризуючи його як такий, що тяжіє до доцентровості. Цікаві спостереження дисертантки щодо епічної природи селянського світу, його “закритості”, його особливих параметрів, виділення у них ключових моментів: народження, любові, смерті, що підносить універсально-символічну екзистенцію у надреальний план, наповнює їх особливою символікою. Їх розкриттю підпорядкована і сама архітектоніка роману, її сферична форма, де початок і закінчення з′єднані, мотив дороги потрактовується як безмежність світу, як можливість очищення, самовдосконалення

Цей план особливо важливий і пов’язаний він як з самою професією землероба, так, очевидно, і з назвою твору, Землеробська праця тісно пов’язана з космічним порядком, який відображений у календарі. У духовному розумінні землероб сприймається як каталізатор або відродження, як порятунок, як з’єднання всякого початку з всяким кінцем. Очевидно, коріння “поклику землі” теж слід шукати в доісторичній сільськогосподарській містиці, в сотериологічному оптимізмі.

Не полишений поза увагою й аспект ритміко-комунікативної структури твору, відмінної від класичної об'єктивно-деміургічної моделі оповіді від причинно-наслідкового пояснення з ПОЗИЦІЇ "побутової" інтерпретації, яка вже визначається "точкою зору", авторським баченням подій, героя, обставин Ритміко-комунікативна структура роману, яка має форму взаємозв'язку автор-оповідач-герой і персонаж „зв'язка", складається з емпіричних прийомів художнього висвітлення фактів і "теоретичних", ідейних, світоглядних та інших компонентів оповіді, що особливо помітно у розробці національного питання та ролі інтелігенції.

Як позитивний момент відзначу органічне введення у широкий контекст світової літератури творів О.Кобилянської, В.Стефаника, їх співставлення з романами Л.Ребряну, виділення типологічних рис, породжених спорідненністю соціально-суспільного та історико-культурного плану. Роман "Йон" проаналізований грунтовно і всебічно мої зауваження і побажання стосуються тих моментів, які могли б знайти місце у розділі або можуть знадобитися авторці у її подальшій праці.

1. Типологічний ряд " селянського" роману був би виразніший і повніший, якби у ньому фігурували ближчі у часі і в просторі такі твори як "Зметене село" Деже Сабо та "Жива різка" Міло Урбана.

Потребує чіткішого розмежування визначення "модерний", "модерність", "модернізм змісту", "модерність" романних структур, особливо, коли про це говориться у контексті творчості М.Пруста, Дж.Джойса, А.Жіда.

Другий розділ – "Антивоєнний роман "Ліс повішених": нові художні відкриття" – присвячений аналізу проблематики, пов'язаної з рядом філософських проблем, викликаних новим поглядом на людину. Війна тут виступає як каталізатор напружених роздумів, неузгоджених вчинків людини, яка опинилася перед проблемою вибору, яка переживаючи "драму обов'язку, "драму сумління", перед обличчям смерті здобуває свою свободу. Г'ерой твору Апостол Бологa виступає у романі не як об'єкт, який сформований під впливом природної і соціальної необхідності, а як особа, що змушена вибирати саму себе, формувати себе своїми вчинками, нести відповідальність за них Гостре зіткнення позицій і поглядів персонажів роману увиразнюють його почуття вини за "братовбивство" румунів, які воюють по обидва боки фронту, за пасивність румунської інтелігенції. У душевних переживаннях і прозріннях Апостола виражений його протест проти комформізму і пристосуванства.

У проблематиці особи людини, її свободи і несвободи – соціальної, моральної, емоційної – сходилися основні лінії європейської літератури 20-30-х років.

Стали переважати погляди, у яких підкреслювався драматизм людського існуванням драма душі трактувалася як конфлікт свідомого і підсвідомого. Оновлення літератури відбувалося на перехресті інтелектуальної насиченості, духовного напруження і психоаналізу. Система 1'егеля, висхідним положенням якої була думка про тотожність буття і мислення, вже не могла бути універсальною формулою відповіді на болісні питання нової реальності; близькою виявилася згадана проблематика експресіонізмові, одному з провідних напрямків тогочасної літератури. Особливо, якщо мати на увазі його інтерес до особи в момент найвищого естатичного напруження духовних сил, коли вона прагне збагнути закон життя, що тяжіє над нею.

У 10-20-і роки в європейській літературі типовими героями були своєрідні Месії, а в центральній та південно-східній її частині, де письменникові належала особлива роль пророка, морального поводира, "ходіння по муках" ставало типовою формою поведінки багатьох митців. У плані пошуку "глибинних" пластів румунської духовності руйнування старої і витворення нової моралі, прочитується, як нам здасться, й саме ім'я головного героя роману Ребряну.

Близькість до традицій російської класичної літератури, ідей творчості Достоєвського, Чехова, до християнського світобачення, робили Ребряну сприйнятливим і до "екзистенціальної діалектики" К'єркегора. Принаймні, шлях Апостола Бологи до "самого себе" дозволяє виділити три стадії руху сходження до "справжнього існування естетичну, коли вибирається тільки об'єкт; етичну, коли можна говорити про обов'язок, як самовизначення суб'єкту згідно морального закону, етичну, яка дозволяв перебороти абстрактність морального закону, кола людина приймає страждання, як принцип існування або смерть в ім'я вселюдської любові. Подібні думки Ребряну виражає у листі героя, який той пише до матері напередодні страти. На жаль, цей лист не увійшов в останній варіант твору.

Т.А.Носенко подає свою інтерпретацію мотиву "спокутування вини через страждання", вирізняючи оригінальність підходу Л.Ребряну. На її думку румунський письменник відходить від традиційного тлумачення теми у російській та румунській літературі; у страдницькому шляху Апостола Бологи письменник показує можливість морального і духовного відродження, тобто, як процес самопізнання абсолютної ідеї самої себе.

Переконливо розкрито романний жанровий зміст роману, принципи побудови образів за допомогою "ідейних діалогів", стереоскопічності зображення, використання невласне прямої мови, внутрішнього монологу, сутеативно-підтекстової техніки, вводячи образи асоціації, образи-галюцінації, образи~передчуття і т.п.

У комплексі висунутих проблем важливою в думка дисертантки про те, що наслідком сприйняття свідомістю зовнішнього світу виступає темпоральне членування дійсності, яке закріплюється структурою оповіді. У романі розмежовуються два аспекти категорії часу: подієво-онтологічний і екзистеиціальний, особистісно-значимий, що сприяє повнішому з'ясуванню світоглядних і естетичних проблем роману. Зауваження по цьому розділу у мене такі:

1. При трактуванні такої важливої теми як національна проблематика явно недостатньо однієї згадки про те, що Трансільванія до 1918 року входила до складу Австро-Угорщини. Це цілий вузол складних болючих проблем, який не розв'язати в одній літературознавчій праці. Потрібний глибший об'єктивний історичний екскурс.

2. Слід було б сказати про певний перегук творчого письма Л.Ребряну з експресіонізмом, зокрема, з його проповіддю всезагальної братської любові, як сили, що здатна покінчити з війною, з окремими прийомами і засобами експресіоністського бачення: монтажем деталей, і контрастним зіставленням, гіперболою, і символом, як форми узагальнення передачі драми людського „я", збуреного світу особи.

У дисертації в стислий, але досить насичений аналіз романів "Адам і Єва" та "Чуляндра", які авторка розглядає як філософські притчі про людину. Тут переважає не дискурсивне мислення, а образне, яке надає зображуваному символічного звучання. В узагальненій "чистій" формі тут виражені уявлення письменника про людину як "замість", про людське щастя, яке в "Адамі і Єві ототожнюється з Любов'ю, Еросом, як вищою формою блаженства, як повернення втраченої духовності. До речі, тут потрібне тонке розмежування таких понять як "перетворення" і "преображення!" останнє напрошується у текст. Здається, що і в самій формі побудови твору прихована глибока символіка числа сім як повного циклу перетворень, як символа страждання, одвічних ілюзій.

Я цілком погоджуюся з дисертанткою у тому, що "Чуляндра" – не просто психологічний етюд на тему еротичної навязливої ідеї. Це, на мій погляд, "роман стану", у якому мотив химерного еротичного танцю служить з'ясуванню "великої душевної таємниці" героя.

На прикладі цих романів виразнішою стає різноплановість "включення" румунського письменника в епоху.

3. У третьому розділі – “Роман “Повстання”. “Новий епічний синтез” – аналізувться особливий тип роману з “колективним” героєм у центрі. Соціальна трагедія румунського селянина розглядається як загальнонаціональна суспільна проблема. Звідси й характер конфлікту: контрастне зіставлення “верхів” і “низів”. Відсутність традицій панорамного роману визначили специфіку художньої організації твору як соціальної мозаїки Розкриваючи принципи творення колективного героя, прийоми відтворення масової психології. Т.А.Носенко окремо виділяє етологічно-епосне начало такі засоби панорамно-символічного художнього узагальнення дійсності як поліфонічний монтаж, композиційну мозаїчність, нарисово-публіцистичний підхід у дослідженні життєвих обставин, “хорове начало” стислість і лаконічність фрази у передачі визрівання селянського повстання 1907 року тощо.

Суттєвих зауважень по цьому розділі у мене немає. Єдине що, загальна характеристика перегуків з відкриттями світового роману була б повнішою, якби дисертантка згадала і “нову діловитість”, і “симультанізм” і “конструктивізм” А.Деблїна – поширених явищ у європейській літературі того часу.

Як загальні зауваження по роботі можна вказати на дещо розтягнуту полеміку з румунською критикою, особливо у першому розділі, на дещо однобоку характеристику літератури 30-х років, на певну вибірковість, акцентування соціальної тематики, епічності і т.п.

Однак все це аж ніяк не може вплинути на високу оцінку дисертації Т.А.Носенко – серйозного філологічного дослідження, у якому переконливо показано художню еволюцію Л.Ребряну письменника, який оновив традиційний роман, збагатив його жанрову структуру, надав традиційній селянській темі нових вимірів.

Результати дослідження сприятимуть перегляду усталених поглядів на Л.Ребряну як на традиціоналіста, вони ще раз переконують у тому що справжні художні цінності аж ніяк не регламентовані регіональними рамками.

Дисертація має практичне значення для вирішення таких питань як традиція і новаторство, образотворення, жанрова структура, індивідуальність письменника і національна специфіка роману, як особливого типу структури художнього мислення.

Окремо слід відзначити автореферат, який вдало і повно розкриває основні положення дослідження. Публікації по темі дисертації відповідають змісту роботи.

йа підставі вищесказаного вважаю, що Вчена Рада має всі підстави присудити Т.А.Носенко ступінь кандидата філологічних наук.

1995р.

ВІДГУК
офіційного опонента на кандидатську дисертацію Гайдаш Анни Владиславівни „Жіноча драматургія США в контексті ідейно -естетичних шукань американського театру кінця 1970-90-х років”.

Багатовіковий розвиток словесного мистецтва яскраво засвідчує ту обставину, що драмі, як одному з родів літератури, належить важлива роль у розкритті гострих суспільних проблем, оскільки в самій її основі домінують соціально-історичні суперечності та одвічні, загальнолюдські антиномії. Завдяки пануванню в ній драматизму, як властивості людського духу, пробудженого ситуаціями, коли заповітне чи насущне для людини залишається нездійсненим або опиняється під загрозою і, виходячи з того, що драма належить як театру, так і літературі та призначена для колективного сприйняття внаслідок тісного переплетення вербальних та візуальних рядів, її комунікативна функція отримує чітко виражене пізнавально-естетичне значення.

У нашій філологічній науці проблеми драматургії, надто зарубіжної, досліджуються ще дуже мало, відсутні серйозні теоретичні праці з поетики сучасної драми, ще не узагальнена багата художня практика видатних американських драматургів другої половини ХХст. Маємо на увазі як творчість окремих авторів, зокрема, таких славнозвісних майстрів, як Т.Вільямс, Е.Олбі, А.Міллер, так і цілий ряд знакових явищ, таких як “жорстокий театр”, “анти театр”, “віртуальний театр”, авангардистські пошуки 60-х років ХХст. тощо. А про останню третину минулого століття вже й говорити не доводиться.

Різка зміна соціально-політичної ситуації у США у 1970-90-і роки, ускладнення дійсності, зміна парадигм у мисленні людини, розчарування у проведенні радикальних змін, у самій можливості пізнання дійсності, породили пошуки нових форм вираження і призвели до вироблення нової мови драматургічного дискурсу. За нелегке завдання осмислення філософсько-естетичних шукань у цей період жінками-драматургами взялася А.В.Гайдаш.

Дисертаційне дослідження Гайдаш Анни Владиславівни присвячене вивченню творчості мало знаних в Україні жінок-драматургів В.Вассерстайн, Н.Воллас, П.Вогель, М.Норман, Б.Хенлі, Т.Хау та інші, які проте перебувають у центрі уваги американського літературознавства, є лауреатами престижних премій і мають міжнародне визнання.

Актуальність кандидатської дисертації Гайдаш Анни Владиславівни визначена тим, що й досі у вітчизняній науці немає ґрунтовних наукових праць, де з достатньою широтою й глибиною була б представлена творчість згаданих драматургів, не говорячи вже про переклади хоча б вершинних їх творів чи дослідження проблематики і поетики жіночої драми у контексті актуальних тендерних проблем, постмодернізму, мультикультуралізму тощо. Адже нині вже не викликає жодних заперечень той факт, що жіноча драматургія США з колишнього маргінального явища стала важливою часткою мейнстріму.

Обираючи культурно-історичний ракурс дослідження, дисертантка свідомо прирікає себе на підвищений рівень труднощів, пов’язаних з недостатньою розробленістю в українському науковому просторі бачення специфічності розвитку американської драматургії впродовж віків, невизначеність понять “жіноча естетика”, “жіноча свідомість”, “жіноча мова”, “жіноча драматургія” і т.п. Проте авторка роботи, що рецензується, пішла цим непростим шляхом, зробивши предметом своєї дисертації вивчення магістральних аспектів теми: виявлення особливостей функціонування національної драматургічної моделі у п’єсах жінок-драматургів 70-90-х рр. ХХст. Наукова сміливість молодої дослідниці виявилася виправданою, оскільки їй - скажемо відразу - значною мірою вдалося висвітлити цілий комплекс проблем і досягти поставлених у роботі цілей.

Дисертації А.В.Гайдаш притаманна незаперечна наукова новизна, яка полягає, насамперед, у застосуванні до творчості жінок-драматургів 1970-90-х рр. методологічних положень культурно-історичного та порівняльного літературознавства, теоретичних положень драми, елементів феміністичної критики, частково постмодерністської техніки, а також впровадженні до наукового обігу значного загалу творів, які не були об'єктом вивчення в Україні.

Хоча тут варто було б довідатися у дослідниці, з яких міркувань вона виходила, коли відбирала в якості теоретичної бази маргінальні (для її власної тематики), невеличкі за обсягом

роботи (Дж.Батлер, Дж.Карпінскі) і випустила повз уваги есе Керол Сміт-Розенберг, яке вже стало класичним у практиці цього напряму – “Жіночий світ Любові і Ритуальності” (1975) або відомі праці українських дослідниць Соломії Павличко “Фемінізм”, “Теорія літератури” та Віри Агєєвої “Тендерна перспектива” чи збірку статей ”Тендер і культура”.

Не зрозумілим залишається і відбір у якості теоретичної бази дослідження робіт і водночас повне замовчування (як і відсутність посилань в бібліографії базових досліджень) Ролана Варта “Семіотика. Поетика”, “S/Z” Жака Дерріда “Голос і феномен”, Юлії Крістєвої “Полілог”, Мішеля Фуко “Історія сексуальності”, Жіля Делеза “Емпіризм і суб'єктивність”, “Енциклопедії постмодернізму”, “Літературні архетипи та універсали”. „Гендерні дослідження у лінгвістиці” тощо. Вивчення матеріалу цих фундаментальних робіт дозволило б дослідниці уникнути певних непорозумінь, повторень і вивело б її власне дослідження на якісно інший рівень.

Безперечна заслуга Анни Гайдаш полягає в тому, що вона не обмежується при аналізі лише літературознавчими працями вузького профілю, а широко використовує тексти Сімони де Бовуар, Б.Фрідан, К.Мілет. У традиційно організованому “Вступі” приваблює стисле, але продумане узагальнення основних підходів до самого поняття жіноча драматургія, комплексне бачення проблеми як поля перетину ідейно-естетичних гетерогенних культурних імпульсів американського театру останньої третини ХХ ст., чітке визначення мети, завдань, предмету та об'єкту дослідження. Висвітлені й методологічні засади роботи, хоч, на мою думку, їхня палітра, використана авторкою, особливо у першому та третьому розділах, значно багатша, ніж це заявлено у “Вступі”. Дуже важливою в світлі подальшого розгортання думки уявляється представлене тут розуміння неоміфологічної свідомості, проблеми взаємовідносин матері і дочки, як адекватного вираження своєрідності жіночої психіки, нерозривно пов'язаної з материнством, феномен сестринства, драматургічна репрезентація “тендерного перевдягання” тощо. Ці вихідні положення дають авторці підставу провести дослідження конкретних драматургічних творів жіночого дискурсу на рівні жанрово-тематичному, сюжетно-композиційному, образно-семантичному і здійснити лексично-наративне з’ясування символіки, способів художнього відтворення стильової манери кожного автора.

Безсумнівним достоїнством дисертаційного дослідження слід вважати і нерозривність його теоретичної частини з конкретним аналізом художньої практики жінок-драматургів Перший розділ присвячено висвітленню історико-теоретичних аспектів функціонування жіночої драми США кінця 1970-90-х рр. Два інші розділи присвячені безпосередній роботі з художнім матеріалом, який структурується згідно з заявленими теоретичними засадами дослідження.

У першому розділі дисертантка пропонує історичний екскурс у процес становлення поняття жіноча драматургія, подає широкий історико-культурний контекст, простежує модифікації національної драматургічної моделі у творчості обраних для аналізу жінок-драматургів. Особливо важливими з точки зору теми дисертації є підрозділи 1.3 і 1.4, у яких аналізуються основні положення феміністичної теорії, які складають підґрунтя жіночої драми США та розкривають зв'язок доробку жінок-драматургів з дискурсом постмодернізму. Цікавими спостереженнями позначені міркування дисертантки щодо розуміння художнього засобу „жіночого мовчання”, яке вона, розвиваючи положення Л.Кінц, розглядає у контексті давньогрецького міфу про німфу Ехо. Відзначаючи складність і багатозначність символів, А.В.Гайдаш розкриває особливості конструювання художньої реальності, механізм появи образів, зокрема, мотив страждання від самотності, замкненості та безвихіддя, виростає до символу „світу як в’язниці”.

Добра обізнаність з критичною літературою дозволяє дисертантці стисло, концентровано і водночас переконливо й аргументовано проводити вододіл між поняттями “феміністична” та “жіноча” література, тендерними підходами, визначати головні концепти: жіночої суб'єктивності, “іншості”, сестринства, жіночої Дружби, стосунків матері-дочки, що складають парадигму соціального та інтелектуального квесту жіночої драматургії 1970-90-х рр. З-поміж численних напрямків сучасного фемінізму, тендерних студій як теоретичне обгрунтування творчих шукань П.Вогель, Б.Хенлі, В.Вассерстайн, Н.Воллас, М.Норман дисертантка виділяє три моделі феміністичного проекту: ліберального, радикального та матеріалістичного.

Спираючись на праці Б.Фрідан, Н.Вольф, А.В.Гайдаш визначає ліберальний фемінізм як найбільш помірковану течію американського проекту, спрямовану на пошук шляхів покращення становища жінки як в межах існуючих суспільно-

економічних структур, так і в сфері сім'ї та досліджує образ жінки у засобах масової інформації. При цьому робиться застереження словами Н.Вольф, що фемінізм переростає у форму сексизму, якщо він спрямований проти чоловіків, до того ж чоловіки тільки виграють від того, що мешкають у рівноправному суспільстві" (с.52). Найбільший успіх бродвейських вистав за п'єсами М.Норман, Б.Хенлі, В.Вассерстайн дисертантка пояснює значною мірою тим, що композиція творів розбудована згідно із зовнішньою правдоподібністю зображення, у традиціях драматичного реалізму мейнстріму.

Для радикального (культурного) фемінізму характерним є, як стверджує А.В.Гайдаш критика концепції влади, у якій патріархальність виступає основним принципом функціонування людських спільнот, оскільки це породжує дискримінацію жінки за ознакою статі (сексизм) і пропагує докорінну зміну суспільних відносин на користь жінок. Спираючись на праці Кейт Мілет, Андріани Річ, Елен Сіксу, Дж.Долан, Стіва Ватта, дисертантка стверджує, що жіноче письменство, як форма жіночої текстуальності, здатне притлумити чоловічі сигніфікації. Як найбільш характерні ознаки цього письменства вона виділяє нелінійний, пишномовний стиль, техніку потоку свідомості тощо. На підтримку своїх тверджень А.В.Гайдаш наводить слова Елен Сіксу: "якщо сцена – це жінка, то необхідність в чіткій архітектоніці п'єси відпадає" (с.54).

Важливим з точки зору теми дисертації є підняті Дж.Долан та Стівом Ваттом питання автентичної репрезентації жіночого тіла перед пристрасною увагою чоловіка, що дозволяє відділити драму від вистави та масової культури, які у видовищному, тілесному акцентують нереалізованість та приниженість. Використовуючи спостереження Лаури Малві про сучасний наративний кінематограф, А.В.Гайдаш наголошує на маніпулюванні візуальною насолодою, коли глядачеві пропонується чоловічий тип "задоволення" (вуаєрістичний) від розглядання жіночого тіла. У такому форматі жінка функціонує на двох рівнях – "в якості еротичного об'єкту для персонажів екранної історії та в якості еротичного об'єкту для глядачів у залі".

Серед теоретичних розробок радикального фемінізму дисертантка виділяє окремо концептуальне вчення гінокритики, побудоване на новому розумінні постаті жінки письменниці,

жінки як автора, яке впроваджує відмінні від андрогенних моделей методи аналізу. Крім традиційних аспектів сімейного життя, хатнього господарства, виховання дітей та фізіологічних жіночих процесів, на перший план виходять мотиви стосунків матері-дочки, феномен сестринської солідарності як жіночої дружби, які присутні у всіх творах Б.Хенлі, М.Норман, В.Вассерстайн, П.Вогель, Т.Хау.

Матеріалістичний критичний дискурс, побудований на методології марксистського вчення, розглядається у роботі тільки побіжно, оскільки він не такий відчутний у США, як у Великій Британії та деяких західноєвропейських країнах; до того ж, він надто консервативний і не дуже сприйнятливий до нових віянь. Наприклад, п'єса М.Норман "Добраніч, мамо" провокує розмову про "види опору, які не можна пояснити з героїчної, революційної або трагедійної точок зору" (стор.56).

Дисертантка вважає такий поділ на напрямки досить умовним, оскільки неодномірність та багатогранність п'єс жінок-драматургів 1970-90-х рр. дозволяє трактувати їх з різних точок зору. Як спільне для цих напрямків А.В.Гайдаш називає питання тендерної нерівності, критику традиційної патріархальної культури. Прикладом тендерного упередженого ставлення критики називається п'єса М.Норман "Добраніч, мамо", бродвейська вистава якої породила різнопланові відгуки. А.В.Гайдаш робить висновок, що жіноче письмо є "двоголосим дискурсом", виявленням суспільної, літературної і культурної спадщини, як приглушеної, так і домінантної групи, і зазначає далі, що жінки-письменниці перебувають водночас всередині двох традицій внаслідок чого їх творчість сприймається як "підводна течія" головного русла. Йдучи за Дж.Долан, яка відмежовує жіночу драму від феміністичної, виходячи з того, що твори жінок-драматургів призначені як для аудиторії мейнстріму, так і для феміністично спрямованого глядача, А.В.Гайдаш наголошує на переважанні у сучасній американській драматургії жіночої драми, естетичним ідеалом якої є "не так прагнення "знищення" протилежної статі, як творення гармонії між чоловічою і жіночою статями".

У четвертому підрозділі "Драматургічний доробок жінок-драматургів кінця 1970-90-х рр. і дискурс постмодернізму", який найбільш насичений теоретично, дисертантка виділяє лінії перетину філософсько-естетичних пошуків жінок-драматургів з теорією та практикою постмодернізму на рівні онтології, епістемології та поетики, простежує видозміни, які відбуваються у

сучасній драмі. її міркування, спостереження, висновки розширюють традиційне розуміння драми, побудованої на конфліктах, як рушійній силі. на діалогах дійових осіб, на ремарках автора. Своє бачення розвитку сучасної.драми А.В.Гайдаш будує на співвідношенні між постмодерністською парадигмою та драматургічною творчістю, виводить генезис новаторських конструкцій з нововведень драми рубежу XIX-XXст.: психологічного театру Г.Ібсена, "камерного театру" А.Стрінберга, руйнування триєдності у А.Чехова, "театру мовчання" М.Метерлінка, драми-дискусії Б.Шоу, "групового протагоніста" Гауптмана, "театру масок" Л.Піранделло. Дисертантка виділяє проблеми психологізації, інтелектуалізації і звернення до підсвідомого, але чомусь полишає поза увагою таке важливе явище як естетизація смерті. У цьому ряду бракує також досягнень таких яскравих драматургів як А.Шніцлер, Ф.Ведекінд, Одон фон Горват та М.Куліш.

Відсутність характеру, його "розпад", "деструкція особистості", руйнування людського образу за допомогою методу "вівісекції", дроблення характеру на множинність суб'єктивних символів – це, як нам бачиться, здобуток драматургії рубежу XIX-XXст. Постмодернізм підхопив їх і розвинув на іншій філософській основі. Поза сумнівом постулати літературного постмодернізму сприяли розкріпаченню художнього письма, дали нові орієнтири для пошуку на семіотичному рівні. Особливо привабливим для словесного мистецтва виявився принцип гри, який позитивно вплинув на оновлення мистецтва, зокрема, драматургії. Дисертантка цілком справедливо наголошує на посилені тенденції до створення синкретичних жанрів (мюзиклу, вестерну, мелодрами), вважаючи їх типовими для драматургічної моделі. Натомість утвердження "мистецтва вистави" розмиває контури драматичних форм і ставить під сумнів саме існування постмодерністської драми (Стів Ватт). Дисертантка відстоює свою позицію щодо сучасної жіночої драматургії і не поділяє песимістичних поглядів, оскільки "фемінізм перебуває у протиріччі з постмодерністськими постулатами про смерть загальнолюдських цінностей, про загибель суб'єкту" (с.69). При цьому наголошується засвоєння жіночою драматургією певних елементів постмодерністської стилістики, але заперечується домінування в ній постмодерністського світосприйняття.

Свої положення А.В.Гайдаш висвітлює більш детально, розкриваючи поняття інтертекстуальності, театру пам'яті, колективного колажу, карнавальної та міфологічно тенденцій, розчинення особистості у мовному потоці, виділяючи їх як теоретичну базу для інтерпретації драм 1970-90-х рр.

У другому розділі "Жіноча драматургія США у контексті феміністичних ідей" дисертантка досліджує прояви жіночої суб'єктивності, виходячи з жіночих систем сигніфікації теоретично обґрунтованих Дж.Долан.

У 2.1.1. постулюються стосунки матері-дочки на підставі аналізу п'єс "Бал дебютантки" Б.Хенлі, "Вивільнення", "Добраніч мамо", "Труді Блу" М.Норман, "Романтично, чи не так?, "Сестри Розенцвайг" В.Вассерстайн, "Гаряча й пульсуюча" П.Вогель, у яких бінарна опозиція матері-дочки визначає центральну колізію творів. Дочки шукають у матерях любов, прийняття, схвалення та модель жіночої поведінки; матері чекають від дочок любові, прийняття, схвалення та підтвердження того, що вони виконали свій обов'язок. Дисертантка акцентує на "гнітючості" материнства, на надмірній опіці матерів, нав'язуванні дочкам своїх стереотипів і свого досвіду. Проте, на наш погляд, головним тут є не соціологічний аспект, не одвічна проблема батьки-діти, на якій базувалася вся класична література. В аналізі цієї проблематики більш плідними є ідеї "комунікативного існування": "буття-з" у М.Гайдеггера, "співбуття з Іншим" у Ж.-П.Сартра, "буття-один-з одним" у Л.Бінсвангера, або "малий кайрос" як справжність стосунків "Я" і "Ти" у П.Тілліха. Вихідною тут є теза Ж.-П.Сартра "мені потрібен інший, щоб цілісно збагнути всі структури свого Буття". Співзвучною такій комунікаційній стратегії є також позиція П.Рікера, який вважав, що базовий зразок оберненості виявляє себе у мові - у контексті інтерлокуції. Коли я говорю іншому "ти", то він розуміє це для себе як "я". І навпаки. Але обернені тільки самі ролі. Ідея незамінності враховує особи, які ці ролі розігрують. Спосіб буття, за Ж.-П.Сартром, це "бути побаченим Іншим", подібно до того як механізм конструювання "Я" за Г.-Г.Гадамером, побудований на досвіді "ти"; головний зміст цього досвіду є "вільне перетікання "Я" в "Ти". Кожен з комунікативних партнерів у такому випадку є не тільки "значущим для іншого", але й "обумовлений іншим". У такій системі відліку можлива тільки єдина форма і єдиний спосіб буття "Я" – це буття для іншого, дзеркало, яке замінило собою розбите дзеркало колишнього об'єктивного й об'єктного світу класичної культури. "Гра промов і відповідей дограється у внутрішній бесіді душі з самою собою'. Тобто, децентрована суб'єктивність неодмінно занурена в текстологічно артикульоване середовище.

Попри певний схематизм та поверховість аналізу деяких творів, є в цьому підрозділі й цікаві спостереження, інтерпретація окремих символів (статуетки бога Шиви у “Сестрах Розенцвайг”, як символу надії та переродження) чи аналіз моделі інтерактивних стосунків матері і дочки у п’єсі М.Норман “Труді Блу”. Для глибшого проникнення у текст твору варто було б, однак, використати ідею віртуальних реальностей, семантику можливих світів, серійного мислення.

У 2.1.2. розглядається феномен сестринства як вираження жіночої дружби, особливого жіночого єднання.

Драми, написані жінками-драматургами у 1970-90-і рр. досліджуються у двох аспектах – як феномен жіночої дружби та як явище біологічної спорідненості; активізація цього мотиву пов’язується з діяльністю в США жіночих об’єднань, зорієнтованих на “підвищення свідомості”. Використовуючи термінологічний апарат Ф.Колін, К.Кульман, Р.Ендріч, дисертантка стверджує, що “сучасний американський театр створює множинні образи-особистості, які репрезентують голоси мультикультурних громад у суспільстві” (с.75), а “взаємодія змістової та структурної множинності породжує численні особистості в театрі, як і в суспільстві, формуючи мультикультурність, де одне зображає інше” (с.75). Існування “автономних” та “хорових драм” демонструє рівноправність голосів, множинність перспектив на композиційному рівні.

Дисертантка користується шаблонним метанаративним набором зображення сестринства, запозиченим з “хореопоеми” афро-америнської жінки-драматурга Н.Шанге “Для кольорових дівчат, що подумували про самогубство тоді, як веселки досить”, аналізуючи драми “Злочини серця”, “Міс Феєрверк, “Поминки по Джені Фостеру” Б.Хенлі, “Вивільнення”, “Пральня” М.Норман, “Незвичайні жінки”, “Романтично, чи не так?”, “Хроніки Хайді”, “Сестри Розенцвайг” В.Вассерстайн, “Найдавніша професія” П.Вогель. Колективна історія події у цій п’єсі відтворюється через сім оповідей кожного з персонажів і ці окремі “голоси” зливаються в “хор”, де хорові пісні й ритуальні танці символізують знаходження Бога.

Рамкова конструкція драми В.Вассерстайн “Незвичайні жінки та інші” дозволяє відтворити життя п’яти молодих жінок під час їх навчання у коледжі через їх розповіді на святі випуску і через перенесення у минуле. Тут простежується програмний “анти еллінізм” Жака Дерріда. Результатом комунікації виступає знов набуте “Я”, знайдене “на дні Іншого”, адже “фрагментарна

людина” може бути зібрана тільки шляхом Іншого. За шість років після випуску у житті дійових осіб нічого не змінилося, вони невдоволені сучасним і продовжують жити жіночими мріями про майбутнє. За винятком Саманти, яка не досягла нічого особливого, хіба що вийшла заміж, має коханого чоловіка та чекає на дитину. Як виклик домінуванню патріархальної культури, яка визначає рольові моделі поведінки для жіноцтва, прочитується сцена з одруженням, коли кожна з дівчат має обрати собі дружину/чоловіка, тобто відбувається заміна традиційного чоловічо жіночого шлюбу цілковито жіноче-жіночим.

Інша важлива тема в контексті жіночої суб’єктивності, проблема самотності, страху залишитися без сім’ї розкривається в аналізі п’єс М.Норман “Вивільнення” і “Пральня” та В.Вассерстайн “Романтично, чи не так?”. Дисертантка акцентує увагу на онтологічних аспектах, проводячи різницю між справжнім і несправжнім буттям, між ілюзією і реальністю, артикулюючи мотив “невдоволеного бажання” в трансценденцію, тобто прагнення переборення будь-яких форм предметно-сущого в екстатичному виборі й пориві. Стверджується, що у жіночій сигніфікації усвідомлення самості, розуміння жінками своєї природи, дозволяє переборювати страх самотності, що вводить конститутивний момент свободи в нову онтологію. Спираючись на теоретичні розробки Сімони де Бовуар та Кейт Мілет, дисертантка відзначає, що пасивність не є природною рисою жіночої статі, що вона штучно нав’язана соціумом та патріархальними стереотипами. Показовим з цього огляду є образ Сінтії Пітерсон – голосу на плівці автовідповідача, колежанки Дженні – головної героїні п’єси В.Вассерстайн “Романтично, чи не так?” та сестер з п’єси Б.Хенлі “Злочини серця”.

Привабливою рисою дослідження А.В.Гайдаш є широкий контекст світової драматургії, у який вписані твори американських авторів. Зокрема, цікаві зіставлення маємо в цьому підрозділі в аналізі “Сестри Розенцвайг” В.Вассерстайн (яка визначена чомусь як драматична комедія) з “Трьома сестрами” А.П.Чехова.

На відміну від попередніх п’єс, де мотив сестринства виступає як певного роду мета чи рятівний союз, у драмі П.Вогель “Найдавніша професія” попри її камерний характер, піднято ряд засадничих проблем всередині самого сестринства. Рушійну силу дії складають полілогічні репліки персонажів та

шість раптових вимикань світла на сцені, що символізують смерть одного з персонажів. Відзначаючи злагодженість спільноти, об'єднаної спільною метою, дисертантка розглядає її як своєрідну модель будь-якої системи, позбавленої центру, що тримається на принципі притягання й відштовхування. Аналіз цієї п'єси міг би бути переконливішим, якби авторка в ньому ширше використала постмодерністські підходи. На жаль, до аналізу не залучено також критичні відгуки на українську інсценізацію п'єси, навіть не вказано місце цієї інсценізації.

Більш переконливим міг би вийти також аналіз п'єси "Хроніки Хайді", якби замість традиціоналістського соціологічного підходу твір був прочитаний під кутом зору лінгвістичної терапії. Тут вдячним матеріалом є сама постать Хайді (професорки мистецтвознавця), її монолог, який перетворюється на своєрідну сповідь про наслідки експерименту сестринства. Висновок дисертантки про оптимістичний фінал, у якому Хайді долає настрої відчуженості і "її самотність зникає з появою дитини, яку вона вдочерила", сприймається скоріше як апофеоз хеппі енду.

У 2.1.3. постулюється репрезентація "тендерного перевдягання" у контексті мультикультурної традиції.

У цьому підрозділі, який я вважаю найбільш вдалим у роботі, дисертантка зуміла вловити одну з найхарактерніших ознак постмодерністської онтології, як і американської мультикультурної парадигми взагалі, а саме: принцип гри, виходячи з прикладів статевих перевтілень та варіантності ролей як імпліцитної складової театру. У жіночій драматургії США особливою формою гри стає маскарад, як "прагнення до повнішого вираження індивідууму, як культурне нав'язування статі за допомогою костюму". Використовуючи термінологічний апарат Ж.Лакана і Н.Вульф, концепцію поліфонічності і карнавальності М.Бахтіна, переосмислення карнавалу і маскараду А.Грінштейн, дисертантка розглядає зазначені явища у художній практиці американської жіночої драматургії, інтерпретуючи їх як "прагнення жіночих персонажів вийти за межі маргінального становища", як "бажання діяльності, бунту проти культурного прирівнювання жіночості до пасивності". Водночас чітке розмежування карнавальності, як діалогічної форми, і маскарадності, як засобу обману, приховування істини, що привносить мотиви самотності та відчуження, дозволяє дисертантці розкрити феномен сгозз-сіге5зт§, "перевертання ролей" як "сексуального

маскування” на поетологічному та композиційному рівнях п’єс П.Вогель “Вальс у Балтиморі” та Б.Хенлі “Бал дебютантки”. Переконливими виглядають спостереження над такою особливістю жіночих драм як комунікаційна банальність, що трактується як форма захисту, над подвійною природою персонажів (відсутність статевої ідентифікації і “промовляючі” прізвиська), що дає підстави тлумачення нерозривної єдності сексуальної та соціальної свободи. Привабливою і водночас переконливою є характеристика окремих символів, наприклад, набивного кролика, равлика-гермафродіта тощо. Важливим є висновок дисертантки про те, що функціонування особливого театрального дискурсу доводить, що справжнє “Я” існує поза дійовою особою або маскою, що перевдягання надає жінці можливість відчути себе “іншою”, вийти за межі вузькості існування. Проведений аналіз конкретних творів переконує в тому, що цей феномен жіночої суб’єктивності може виступати важливим фактором і для розуміння міжрасового імбрідингу, класових проблем та репрезентації мультикультурних образів представників сексуальних меншин.

Третій розділ “Проблеми жанру та поетики у творчості сучасних жінок-драматургів”, присвячений визначенню місця жіночої драматургії США у системі жанрів. У 3.1. розглядаються жанрові трансформації мелодрами. У цьому підрозділі дисертантка викладає різні погляди щодо цього жанрового різновиду, подаючи історію його зародження, простежуючи основні етапи її розвитку, виділяючи родові ознаки, спираючись при цьому на визначення мелодрами Е.Бентлі “як квінтесенції драматургії”. Внаслідок контамінації різних жанрових модифікацій, мелодрама ХХст. зайняла помітне місце в американській драматургії, конденсовано увібравши в себе важливі риси американської ментальності (демонстрацію ідеального героя, прагнення до еталону особистості, американську мрію). Розвиваючись під впливом національного та пленерного типів шоу та фронтіру, сучасна мелодрама стала підґрунтям для конотативної та самопародійної драматичної гри. Переконливий аналіз творів М.Норман, Н.Воллас, П.Вогель свідчить про те, що мелодрама є вдячним полем для експериментування з неоміфологічною свідомістю, альтернативними часово-просторовими моделями. У 3.1.1. аналізується ще один мелодраматичний різновид – вестерн. Хоча традиційно вестерн належить оповідним жанрам, оповіданню та роману, його подальший розвиток тісно

пов'язаний з драматургією, кінематографом, перфоменсом, що дозволяє дисертантці розглядати його як важливий різновид мелодрами, в якому сходяться лінії серйозної та масової літератури, де найбільш відкритої форми набуває протистояння "жіночого" і "чоловічого" письма. Основу традиційного вестерну, який виник з мелодрами фронтіру, складали яскраві персонажі, він будувався передовсім на дії сміливих і неперевершених героїв – ковбоїв. А.В.Гайдаш простежує поступову трансформацію жанру голлівудськими кінострічками, перетворення його на чисто чоловічий жанр. З огляду теми дисертаційного дослідження найбільш цікавими видозмінами у цьому жанрі є ті, що їх утверджує жіноча драматургія. Серед типових ознак А.В.Гайдаш виділяє ескепізм, втечу від реалій сучасного Заходу у світ фантазій, деміфологізацію американської історії, переплетення реалістично-побутової та ритуально-міфологічної площин, зображення історії як циклічного процесу, заміну "екшн" інтелектуальною дискусією, новим поглядом на міжетнічні стосунки. Більшість її тверджень чіткі, логічні, переконливі. Однак не з усіма положеннями дисертантки можна погодитися. Зокрема, коли мовиться про життя Бесс -героїні драми "Багатство" Б.Хенлі – серед оглалів, яка написала про це популярний роман, що приніс їй славу і багатство. Це не є дослідженням проблеми "заочних шлюбів", як стверджує дисертантка. Визначальним тут є інший мотив, ближчий до поетики вестерну -використання екстремального досвіду. Непереконливо звучить також твердження дисертантки про те, що "фемінізація вестерну виявляється, як правило, у відсутності центрального героя й характеризується наявністю групового протагоніста, а також виразних і випуклих жіночих персонажів" (с.130).

У 3.1.2. досліджується "драма кухні" як варіант мелодраматичної модифікації. Якщо вестерн типово "чоловічий" жанр, у якому жінкам-драматургам доводиться приймати відповідні правила гри, пристосовуватися до певних стереотипів, то "драма кухні" за всіма параметрами більш автентична жіночій психіці, жіночому досвіду. І йдеться тут не лише про соціологічні чи патріархальні уявлення, стереотипи. З іншого боку, як різновид мелодрами, "драма кухні" більш консервативна, ніж вестерн, й опирається зниженню до масового мистецтва. Дисертантка застосовує оригінальний підхід у потрактуванні "несерйозних", на перший погляд, концептів кулінарії, приготування, колективного споживання

їжі. Зокрема, свіжо прочитаний мотив трапези як своєрідного причастя і важливого суспільного ритуалу, “функція якого полягає у пом'якшенні зростаючої атомізації модерного суспільства” (с.133). Ставлення до їжі потрактовується у контексті загальної побутової культури, у системі людського спілкування. А.В.Гайдаш робить успішну спробу ввести в сюжетно-композиційні координати більш загальні теми людської любові і тепла, контрастності, що створюється від невгамовних апетитів, надмірного споживання їжі і метафори емоційного голоду у людських стосунках. Зображення задоволення однієї з базових потреб людського тіла знімає будь-яку штучність і дозволяє насичувати твір елементами сатири й фарсу. За твердженням дисертантки камерність спілкування на кухні значною мірою визначає характер драми, спонукає до відкритості, надає спілкуванню персонажів певної сповідальності. На жаль, інші теми, зокрема, “ланчу”, “мистецтва вечері”, приготування їжі як локусу натхнення у цьому розділі подані тільки пунктирно.

У 3.2. вивчаються риси поетики південної школи у жіночій драматургії США. Різниця у розвитку Півночі й Півдня Америки, їх специфіка значним чином позначається на ментальності мешканців цих регіонів. Різні типи моралі, різні життєйські цінності знаходять вираження і в літературі. А.В.Гайдаш акцентує увагу на контрастності, як визначальній ознаці, яка слугує своєрідним ферментом для визрівання тих поривів, як спостерігаються у творах на тематику Півдня і набувають гротескових, фарсових форм, готичних моделей, міфотворчості, сповнені магічністю. Дисертантка виходить з того положення, що Південь – це дискурс чи риторика, переказ скомпонований з переказів:, обман і вигадка, на яку накладається правдоподібність. А.В.Гайдаш акцентує увагу на такому композиційному елементі, як переказування особистого досвіду в жіночих розмовах. Почуття самотності, ізольованості, що трансформуються спалахами пам’яті у дискурс жорстокості, травмування свідомості укладом патріархального життя перетворює персонажі на потворні гротески, зацікавлені лише у своєму “Я”. Відповідно до цього авторка дисертації виділяє окремі риси неоготики, що проявляються у гротесково-патологічній тілесності, новітній наратології, принципі рамкової композиційної побудови, окремі мотиви, зокрема, втечі як художнього способу дослідження релігійно-філософської ідеї спасіння.

3.2 досліджує художнє втілення неоміфологічної свідомості. Аналізуючи характер звернення сучасними драматургами до міфів, міфологічних сюжетів та мотивів, як вони проявляються у художній тканині творів, А.В.Гайдаш виходить з потрактування міфу як особливої свідомості, насамперед, такого стану свідомості, який є нейтралізатором між фундаментальними культурними бінарними опозиціями, між життям і смертю, правдою і брехнею, ілюзією і реальністю. Для засадничої структури міфа характерним є те, ще Люсен Леві-Брюль назвав партиціпацією, тобто співпричасністю. Зображення людини – це не просто зображення, це частина тієї людини, яку воно зображає, одна з його форм. Тому досить проробити певні маніпуляції з зображенням і щось відбудеться з зображуваною людиною (контагіозна магія). Інакше кажучи, частина - це те ж, що й ціле, один з проявів цілого. Міф у ХХст. перетворився на модель універсального змісту, що породжує безліч інтерпретацій. При аналізі драм “Вальс у Балтиморі”, “Гаряча й пульсуюча”, “Труді Блу”, “Місто-Бійня”, “Естакада над струмком Поуп Лік” дисертантка крім традиційних прийомів використання онирічної парадигми, тлумачення снів, традиції візіонерства, виділяє ще й інтертекстуальність. Однак цього ще не достатньо для належного прочитання взаємозв'язку Джинджер, авторки постмодерністських романів, з її внутрішнім голосом: у заключній сцені Труді Блу і Джинджер стоять спинами одна до одної, що має створити враження неначе розмовляють дві голови. Це стосується й розуміння взаємин символічних фігур Код і Ковбасника. Тут слід було б говорити про невротичний дискурс, про шизоаналіз і варто було скористатися технікою віртуальних реальностей, змінених станів свідомості. Відштовхуватися необхідно від наративного характеру способу самоідентифікації особи, коли конструювання своєї “історії”, як оповіді, ставить під запитання безумовність аутоідентифікації, яка раніше сприймалася як щось задане. Мається на увазі “виявлення суб’єкту” у контексті вербальних практик, що фіксує у якості семантико-аксіологічного фокусу прояв механізмів, через які людина – у контексті різних дискурсивних практик – “сама перетворює себе у суб’єкт”. У такому разі вдалося б уникнути схематичних тверджень як от: “так ілюструються естетичні переконання Н.Воллас, в основі яких лежить марксистська філософія з діалектикою єдності та боротьбою протилежностей як рушійної сили розвитку” (с.161). Так само й гротесковість історії народження Код від мертвої жінки отримала б нові нюанси від семантики можливих світів.

У 3.3. постулюються найбільш важливі моделі часу й пам’яті як найбільш суттєві координати структурної побудови творів, що мають рефлексивну природу і в яких домінує внутрішній психологічний сюжет. Головну увагу дисертантка приділяє “хронотопу спогаду”, як осмислення минулого з погляду теперішнього у творах з ахронічною, нелінійною композицією. А.В.Гайдаш говорить про альтернативні моделі часу і простору та про дискурс пам’яті, підкреслюючи відсутність у сучасних п’єсах традиційної щасливої розв’язки, наголошуючи на відкритості фіналу як наслідку невпевненості персонажів, множинності їх особистого досвіду. її твердження аргументовані і переконливі, вони спираються на історичні паралелі, що вказують на витоки зазначених явищ у драматургії Г.Ібсена, А.Чехова. Теоретичні постулати щодо “ретроградної” композиції, “театру пам’яті” дисертантка розвиває на прикладі нелінійних композиційних схем у п’єсах П.Вогель, М.Норман, Н.Воллас та В.Вассерстайн, спираючись на традиції Т.Вільямса (“Скляний звіринець”) та А.Міллера (“Смерть комівояжера”). Ще один аспект часової організації твору, який дисертантка виділяє у цьому підрозділі, це кільцеподібність фрагментарної ретроспективної композиції і її зв’язок з неоміфологічною свідомістю. Дисертантка пише, що “пам’ять Анни уявляється нам мнемологічною моделлю американської свідомості, орієнтованої не на минуле, а на майбутнє” (с.172). Думка загалом вірна, хоча слід було б уточнити, що йдеться про порівняно молоду націю, яка немає давньої історії. Проте тут мається на увазі така модель, коли темпоральність наративу не розгорнута у лінійну структуру від минулого до майбутнього, а спресована в актуальну превентивність (за Ж.-Ф.Ліотаром), оскільки саме оповідь у теперішньому розгортає щоразу примарну часовість, яка простягається між “я чув/ла” і “ви почуєте”. Розгортаючи процесуальність свого буття у ситуації “після історії”, сучасність тим самим “переписує час”, розгортаючи лінійний вектор історії і ламаючи його (за Л.Рубінштейном). Феномен неоміфологічної свідомості якраз й актуалізує міфологічну циклічну модель часу чи то як аграрного культу, чи то як архаїчного міфу про вічне повернення. Тому й форма повторення – людська пам’ять – функціонує і на рівні колективної свідомості. Сьогоднішній інтерпретаційний потенціал вже вичерпує себе, на зміну йому висувається номадологічна модель світобачення, яка спирається на радикально альтернативні презумпції, однією з яких є зняття

самої можливості виділення опозицій зовнішнього й внутрішнього, минулого і майбутнього, чоловічого й жіночого і т.п. і замість традиційної категорії “структури” конституюється поняття “ризоми”. Ризома принципово процесуальна, – вона “не починається і не завершується. Вона завжди посередині” (Ж.Делез, Ф.Гваттари). В такому контексті прочитується і прийом використання механічних “голосів”, симультанності дії, так часто вживаний в американській жіночій драматургії 1970-90-х рр.

Висновки дисертаційного дослідження А.В.Гайдаш виважені та доказові. Вони органічно випливають з його загального змісту. Результати дисертації можуть бути використані під час читання відповідних теоретичних та історико-літературних курсів.

Водночас, як і будь-яка серйозна робота, дисертаційне дослідження А.В.Гайдаш не позбавлене спірних питань і викликає певні зауваги. Про деякі з них вже йшлося вище. Робота дисертантки багатопланова, отож наші зауваження слід розглядати не як імператив, а як побажання на майбутнє і запрошення до конструктивної дискусії.

Робота тільки б виграла від того, якби у першому розділі, де викладаються історико-теоретичні аспекти функціонування жіночої драми 1970-90-х рр. було окремо сказано про сам вид цієї драми, чи йдеться тут про драму, текст якої зорієнтований на читання, головним у яких є не динамічна дія, а вербальний текст, тобто про “Lesedrama” (яскравим прикладом є драми Сенеки) або це матеріал для сценічної інтерпретації.

В основі дисертаційного дослідження А.В.Гайдаш лежить онтологічний підхід і відповідно до цього питання про істину ставиться у формі, яка охоплює собою і мову, якою описується буття, і саме існування. Тобто істина – це те, що є: “існує” у сенсі наївно-речовому, вітальному; “існує” – у розумінні антитези відсутності будь-чого. Пафос здивування перед дивом наявності чогось поширюється і на людське тіло. Але онтологічна поетика цілком байдужа до еротизму, садомазохізму, перверсій й агресій, які надихають багатьох дослідників проблеми тіла. Поза сумніву, існує чимало прикладів маніпулювання сексуальністю, еротизмом як суттєвими елементами жіночої суб’єктивності. Однак вже не спрацьовує феміністичний комплекс “лесбійського сепаратизму”, як феномену творчого письма “по-жіночому”,

начебто породжують радикальний, бунтівний, “підривний” рід письма. Хотілося б ширшого використання теорій “мови тіла”, “тексту-задоволення”, “еротики тексту”, відомих поглядів Джойс Керол Оутс, яка категорично проти поділу на “чоловічу” й “жіночу” літературу. Істина мусить лежати десь посередині. Тому, що естетичний досвід людства засвідчує, те що, по великому рахунку, існує тільки одна справжня література, яку в рівній мірі створюють і чоловіки, і жінки.

У 2, 3 і 4 підрозділах третього розділу при аналізі художньої структури конкретних творів з метою уникнення повторів того, про що дисертантка вже писала до цього, варто було застосувати принцип мотивного аналізу. А поетику південної школи взагалі неможливо уявити собі без досягнень В.Фолкнера, як прозаїка і як драматурга, насамперед його роману “Галас та шаленство”.

В роботі, на жаль, зустрічаються і стилістичні недохопи: на с.46 – “У 90-х рр. ХХст фемінізм висловив потребу в індивідуальності, але водночас і приналежність до якоїсь групи”; на с.49. – “У 80-90-і рр. додається до цього ще “широкий спектр політичних проблем, питання про мову та візуальні образи і символи, та особливе ставлення до вистави як до вираження тендерної та національної особистості”; на с.56 – “Ця гілка фемінізму зосереджує увагу на проблемах жіночої праці, висвітлені причин недооцінки домашньої праці жінок, скупченості жінок у низькооплачуваних галузях виробництва, ставленні інституції сім’ї до капіталізму”; на с.68 – “Дискурс постмодернізму висуває нові запитання, серед яких, на нашу думку, є питання про вбудовування поняття (та техніки) інтертекстуальності в театральну виставу”; на с.138 – “В Осінньому саді” вимальовується портрет декадансу в пансіонаті на узбережжі Мексиканської затоки”; на с.147 – “Дає згоду на одруження з незнайомим парубком лише з остраху залишитися на самоті, як її матір”; на с.153 – “Серед особливостей тематики південної жіночої драми зазначимо зображення відчуження та гротеску”.

Зустрічаються у тексті дисертації і прикрі русизми: на с.86 – “витаскує кляп з роту”, с.93 “аби скоротати час” та кальки, як „відпочатково”, та діалектизмів – наприклад, „файно”. Дисертантка чомусь постійно вживає визначення “діючі особи” замість звичного “дійові”; потребують конкретизації окремі визначення, наприклад “драматичний реалізм”, прийом хвилинного “заморожування” та ін.

На с.142 не зовсім зрозуміло, що мається на увазі дисертанткою, коли вона пише: “П’єсу також характеризує присутність південно-готичної естетосфери, гротескне зображення чоловіків”, або на с'^5”Коли Зекері шантажує дружину, вона намагається застрелити його:, але він залишається жити. Цей вчинок відображає, на нашу думку, певну готичність американського Півдня” і т.п.

Однак всі ці зауваження не знижують загальної позитивної оцінки представленої на розгляд дисертації. Вона являє собою завершене, самостійне, оригінальне і ґрунтовне дослідження, що базується на відносно новій для нашого літературознавства методології. Таким чином, її результати мають не лише практичне, а й теоретичне значення. Вони не лише поглиблюють ступінь нашого розуміння особливостей сучасної американської жіночої драматургії, не лише дозволяють уявити духовний простір сучасної американської драматургії, а й збагачують арсенал українських дослідників досвідом американського літературознавства.

Автореферат і статті, які опубліковані по темі дисертації, належним чином розкривають основні положення дослідження і відповідають його змісту.

Все вищезазначене дає підстави стверджувати, що дисертаційне дослідження Гайдаш А.В. “Жіноча драматургія США в контексті ідейно-естетичних шукань американського театру кінця 1970-90-х років”, відповідає вимогам ВАК до наукових робіт такого типу, а його автор заслуговує на присудження їй наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.04 – література зарубіжних країн.

2004р.

ВІДГУК
офіційного опонента на кандидатську дисертацію
Чертенка Олександра Павловича
„Особливості розвитку художньої системи
Макса Фріша (на матеріалі прозових творів)”.

Одним з найактуальніших завдань літературознавства є вивчення творчості видатних майстрів слова драматичного ХХст., особливо другої його половини, як об’єктивізації напружених духовно-естетичних пошуків, опозиції, контамінації модерністської і постмодерністської парадигм. Вона ще не осягнена у своїй цілісності і значенні, а тим часом це вдячний матеріал для сучасного прочитання.

Цьому сприяє ситуація в літературознавстві, яке увібрало в себе різні концепції, школи, методи дослідження і яке постійно оновлюється. Поряд з традиційним підходом – історико-культурологічним і герменевтичним – до системи літературознавства включені структуралізм, постструктуралізм, соціологічна поетика, міфопоетика, рецептивна естетика, деконструктивізм і т.п.

Який же підхід буде запропоновано для прочитання творів „знаменитого швейцарця” Макса Фріша, що більше півстоліття займає чільне місце у духовному просторі сучасності, хоча він ніколи не перебував на хвилі міжнародної моди і не очолював списків інтелектуальних бестселерів, займаючи позицію між магістальними духовними та естетичними течіями: глибинно-психологічним реалізмом, марксистсько-брехтівською традицією, екзистенціалізмом, „новим романом”?, задав я собі запитання, коли брав у руки дисертацію О.П.Чертенка. З одного боку, Фріш представляв згасаючу в постмодерністську добу лінію громадянської відповідальності й соціальної критики, і разом з Ж-П.Сартром, Г.Бьолем, Р.Бартом, А.Кортасаром і Г.Грассом тяжів до лівої політичної парадигми, перебуваючи в перманентній опозиції до Системи. З другого боку, він був поглинутий полівалентністю „феномену людини” і вишукано фантазував на ці теми, створюючи самодостатні і саморефлективні модерні твори. Скажу відверто, дисертант взявся за нелегке завдання осмислити філософсько-естетичні шукання М.Фріша. І тим приємніше заявити, що прочитав я його роботу з великим інтересом.

Актуальність дослідження О.П.Чертенка визначена насамперед тим, що досі у нашому літературознавстві немає наукових праць, де б з достатньою широтою й глибиною була представлена прозова творчість Фріша у цілісності її художньої системи та ідейно-естетичних компонентів.

Дисертації притаманна незаперечна наукова новизна. За своїм характером і підходами вона вписується в русло сучасних досліджень з герменевтики, наратології, рецептивної естетики, біографічного, феноменологічного й семантичного методів і відзначається безумовною концептуальністю. Запропонований підхід дослідник розглядає як своєрідний ключ до розуміння світобачення, світовідчуття, структури та парадигм художньої системи швейцарського письменника. На підставі духовно-естетичних домінант цієї системи, прослідковуються внутрішні закони її розвитку й видозміни, співвіднесеність з літературним контекстом, вводяться до наукового обігу художньо-публіцистичні твори, які ще не були об’єктом вивчення в Україні.

О.П.Чертенко виходить з того, що твори М.Фріша недостатньо розглядати лише як одиничний продукт творчої діяльності, оскільки вони є матеріальною об”єктивацією культурного досвіду, фактом культури, і тому при інтерпретації він вдається до реконструкції їх місця в історії європейської літератури. Метою інтерпретації дисертанта є створення із знакової системи тексту значення, що є чимось більшим, ніж фізичне буття. Його реконструкції текстів співвідносяться з авторським задумом, який є „центром”, „оригінальним ядром”, що організує систему значення твору у парадигмі інтерпретацій.

Обираючи такий ракурс дослідження, дисертант свідомо прирікає себе на підвищений рівень труднощів, пов”язаних з дескриптивним, нормативним і метафізичним вимірами, покладаючи, що його власний етичний вибір, ерудиція перебувають на рівні найвищих соціальних цінностей, оскільки розуміння тексту, осягнення його значення – не просто читання, але й дослідження, яке, розпочавшись з раціонального осмислення, повинно привести до усвідомленого сприйняття. Болючою точкою методології герменевтичного кола є та обставина, що істина, яка осягається у процесі розуміння, та особиста упередженість думок інтерпретатора можуть не співпадати. Щоб уникнути такої пастки, дисертант пропонує розуміння тексту, виходячи з його відкритості або, інакше кажучи, встановлення зв’язку смислу тексту з сукупністю власних думок. Тому припущення смислу цілого у нього не є суб’єктивною дією, а визначається зв’язком з традицією.

У дисертації простежується протиставлення жорсткому детермінізму принципу альтернативності, варіативності, нормативності естетичних установок нового типу мистецтва, коли текст вивільняється з-під влади трансцендентального означуваного і втілює уявлення про невичерпність істини, розкриває процес її становлення.

Наступне важливе висхідне положення дисертації – співвіднесенність семіотики з філософією мови, що передбачає виявлення складного процесу між здатністю до інтуїції, взаємодії з герменевтикою, і побудови інтерпретації як дедукції, індукції, абдукції.

Логіка інтерпретації дисертанта – абдуктивна логіка. Абдуктивний висновок є центральним концептом, який дозволяє переформувати у термінах семіотики важливу ідею „герменевтичного кола”. Інтенція тексту сприймається як результат упорядкування проробленого на підставі висхідного припущення. О.П.Чертенко висуває гіпотезу, встановлює існування закономірності, яка здатна прояснити результат прочитання. Мета такого підходу – зв’язати воєдино сліди й докази з контекстом твору. Розуміння інтерпретації як абдуктивного розмірковування, стратегії інтелектуальних здогадок, веде до того, що епістемологічний статус інтерпретатора не є статусом судді, оскільки він перебуває поза дискурсом. На підставі цього дисертант розкриває внутрішню логіку тексту, а не нав’язує йому апріорну зовнішню чи навіть трансцендентну систему орієнтирів. Наукова сміливість молодого дослідника виявилася виправданою і йому вдалося висвітлити цілий комплекс проблем і успішно вирішити поставлені у роботі завдання..

Дисертаційне дослідження О.П.Чертенка добре структуроване. Воно складається зі вступу, у якому викладено стратегію дослідження, чітко сформульовано мету і завдання, окреслено об”єкт, предмет і методи дослідження, та п’яти розділів основої частини. Послідовність принципів і прийомів, якими користується дослідник, дозволяють вірно виділити основні аспекти, перерозподілити матеріал. Безумовним достоїнством дослідження слід вважати нерозривність теоретичних положень з конкретним аналізом художніх творів, залучення документальних біографічних матеріалів, які сприяють глибшому висвітленню поставлених проблем.

У першому розділі детально і з належною глибиною проаналізовано основні напрямки дослідження творчості М.Фріша у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві, головна увага при цьому сфокусована на найбільш дискусійних аспектах: осмислення місця творчості М.Фріша у літературному процесі ХХст.: співвіднесеності її з модерністськими і постмодерністськими парадигмами, інтерпретації художньої спадщини в дусі сучасних методик аналізу тексту.

Для надання роботі цілісності й концептуальності О.П.Чертенко у якості базового поняття обрав „художню систему” як сукупність поетологічних, структурних і онтологічних засад. Виділені висхідні положення служать дисертанту підставою для аналізу творів на жанрово-тематичному, сюжетно-композиційному, образно-семантичному рівнях, дають можливість здійснити лексично-наративне з”ясування символіки, способів художнього відтворення стильової манери.

Незрозуміло однак, чому повз увагу дослідника пройшли такі грунтовні праці як „Наратологія” В.Шміда, ”Герменевтика і теорія інтерпретації” Б.В.Григор’єва, ”Теоретико-літературні підсумки ХХст.”, дисертаційне дослідження Галиної І.В.”Макс Фріш – шлях до „Монтока” (публіцистика, щоденники, романи)”, публікація Грибчука І.С. „Ідейно-естетичні засади Макса Фріша”. Незрозумілий також відбір у якості теоретичної бази дослідження невеликих статей Г.Бонніна, В.Енріха і водночас замовчування (відсутність в бібліографії) базових досліджень Р.Барта „Література і метамова”, „Семіотика. Поетика”, М.Фуко „Слова і речі. Археологія гуманітарніх наук”, „Герменевтика суб”єкта”, „Порядок дискурсу”, У.Еко “Відкритий твір”, „Відсутня структура”, „Знак”, енциклопедії „Західне літературознавство ХХст.”, праць Ж-П.Сартра „Буття і ніщо”, ”Що таке література”?. Залучення цих фундаментальних праць дозволило б досліднику уникнути певної неузгодженості і вивело б його дослідження на якісно новий рівень.

У другому розділі „Тематичні та стильові особливості ранньої прози М.Фріша (на матеріалі есеїв та роману „Юрг Райнгарт”) дисертант розкриває засади світобачення письменника на цьому етапі його творчості, окреслює проблему фрагментарності свідомості, пошуку ідентичності як характерних особливостей художньо-публіцистичних творів. Відштовхуючись від постулату про розірваність свідомості протагоніста у ранній есеїстиці, пов”язану з віковою особливістю мислення, вибором між професією і покликанням, О.П.Чертенко простежує трансформацію фрагментарного „я”,

яке тяжіє до умовних, сконструйованих персонажів на кшталт героїв „роману про мистця”. Тематика „кюнстлер роману” як різновиду німецького „роману виховання” дозволяє перевести проблему ініціації, дорослішання з дихотономії „душі і тіла” в площину „вчинку” і духовної свободи як символу зрілості.

Значний інтерес викликають міркування дисертанта у четвертому підрозділі про співвідношення міфу про мистця та міфу про ідеальну зрілість і їх різну функцію залежно від характеру художнього мислення: у класичному романі та двоїстості наративно-рецептивної організації в романі „Юрг Райгарт”. Важливою є думка О.П.Чертенка про природу трансформації традиційного міфу у Фріша, про незв”язаність такого міфу з трансцендентним виміром буття. Посилаючись на дослідження Ї.Стромшіка, дисертант констатує, що „характерний для швейцарського письменника фрагментарний світогляд… “здається, визрів раніше за адекватні йому способи вираження” (с.56). Можливо. Проте не зовсім переконливим виглядає твердження, що „протистояння глибинних підвалин фрішівського художнього мислення та запозичених художніх форм, що не відповідають цим підвалинам, і є головною особливістю художньої системи ранньої фрішівської прози” (с.58.).

У даному випадку доцільніше виходити з поняття „мова-об’єкт” як форми прояву буття живого мовного середовища, яке перфорується за своїми іманентними законами, які не залежать від наявності чи відсутності суб’єктивної рефлексії. М.Фріш вже переріс положенння де Сосюра про мову як гру, ближчою йому є концепція „мовних ігор” Л.Вітгенштейна, що інтегрувала поняття „форм життя” Е.Шпрангера. Згідно з цією концепцією конституювання форм життя як певних варіантів соціокультурної артикуляції людського буття визначається мовною практикою. Отже, базові параметри мовних ігор виявляються змістовими детермінантами форм життя, задаючи їм такі характеристики, як конвенціальна основа, нормативність правил і т.п.

У третьому розділі О.П.Чертенко аналізує визначальні для зрілої прози М.Фріша духовно-естетичні та поетологічні домінанти. Події другої світової війни викликали злам у свідомості й художньому мисленні письменника. Вони спричинили крах утопічних цілісних систем світобачення як неспроможності трансцендентного виміру буття і поставили людину в нові екзистенційні умови нестабільності, негарантованості.

Простежуючи зміни у світосприйнятті Фріша, дисертант відзначає, що він схиляється тепер до принципової незбагненності світу, осягнення якого може мати тільки фрагментарний характер і відтворюватися у нових художніх формах. Переконливими виглядають судження О.П.Чертенка щодо природи літературного щоденника як вираження фрагментарності, „шкіцовості” і появи нових текстів, позбавлених цілісних наративів та зорієнтованих на активну участь читача у творенні їх смислу. Тут стикаються дві протилежні тенденції: утвердження многозначності логік, модальності, конструктивізму як об’єднання фрагментів, вихоплених з хаосу буття, у „рамці” літератури, і застосування прийому „мрії-сну”, гри на межі вимислу й реальності, семіотизації і міфологізації.

На мій погляд, дисертанту слід було чіткіше викласти свою позицію щодо розуміння Фрішем літератури як рефлексуючої діяльності, зверненої на саму себе або як розмежування стратегій стосовно тексту чи іманентного аналізу текстової реальності (Р.Барт), ширше оперуючи поняттями „поетичного мислення”: „світу як тексту”, ”свідомості як тексту”, ”подвійного коду”, ”наративного модусу оповіді”, ”мови-об’єкту” „метамови”, „письма”, ”означування” тощо.

Другий підрозділ присвячено аналізу головної проблеми роману „Штіллер”: кризи ідентичності протагоніста. Третій підрозділ розкриває крах раціоцентричної системи уявлень у романі „Homo faber”. У четвертому підрозділі йдеться про прийняття фрагментарності буття і свідомості у романі „Коли назвуся Гантенбайном”. О.П.Чертенку вдалося виявити основний нерв проблематики, обрати вірний ракурс аналізу, не потонути у морі критичної літератури. Ідентифікацію він розглядає як індивідуалізацію через соціологізацію всередині історичного контексту, тобто не як фіксовану „реальність”, а як триваючу „проблему”, точніше – „проблемність”. Людина не дана собі як цілісність, її „авторство” на власну особу (самість) обмежене рамками народження і смерті (у яких вона представлена здебільшого лише „тілом”), з другого боку – вона може бути реалізована передовсім у міжсуб’єктному (інтерсуб’єктному) просторі діалогу – комунікації. Особа проектує себе в інтерсуб’єктивний обшир життєвого світу, отримуючи „гарантію” своєї ідентичності від „інших”.

Проблема ідентичності є тим „вірусом”, який зруйнував традиційне уявлення про „тотожнє” і засобом максимальної радикалізації поняття „самості”, „переведення” проблематики постклясичної філософії у простір інтерсуб’єктивності; у цьому просторі ідентичність намагається „вислизнути”, не дається „виявленню”, „оголенню”, „викритгю”. Це вже не втрата смислу існування у „самотньому натовпі” і постійний пошук втраченої ідентичності, а скоріше постійне „вибудовування” „Я” з ілюзій самого себе і пред’явлення цього „Я” „впізнаванню” в інтер-просторі. Ідентифікація постає у формі розповіді-проживання певної життєвої історії, як спроба надати цілісності розрізненому (замаскувати „щойність”) і схопити вислизаючу унікальність (означити „хтойність”) у просторі публічності, що веде до постійної підміни „хто” „чим” („кимось”).

Важливе значення має тут питання знаково-символічних засобів у формуванні структур ідентичності. На мій погляд, глибшому розумінню цього процесу могло сприяти використання таких ключових понять культури ХХст. як семантика можливих світів, лінгвістика мовного існування, змінені стани свідомості, терапія творчим самовираженням, оскільки, як зазначає сам дисертант, „у „Штіллері” та „Homo faber” обігруються дві різні моделі ідентичності (ідентичність як відмова від зовнішніх атрибутів нав”язаної ролі в першому випадку й ідентичність як вибудовування власного буття на основі технократичної (цілісної) системи сітопояснення – в другому) та демонструється їхня неадекватність...[а] в романі „коли назвуся Гантенбайном” негативний досвід, описаний у попередніх романах, релятивується за допомогою гри варіантами ідентичності, що розгортається на площині літератури” (с.175-176).

У дисертації проте добре підмічено, як над площинами міжособистісних стосунків, притягування і відштовхування персонажів роману „Штіллер” вибудовується метапроблематика – екзистенційно-філософська модель втечі з нажитої „історії”, персоналістської оболонки в іншу – заново прожиту, чи вигадану, чи взагалі „ніяку”. Адже Штіллер не просто тікає від своєї долі, яку він прокручує у формі щоденникових записів, намагаючись змінити свою „шкіру” – прізвище, місце проживання, минуле. Він ставить певний експеримент: чи може людина обійтися без минулого. І не тільки без минулого – без жорсткого особистісного стрижня, без ідентичності. Боротьба Штіллера – це поєдинок вільної людини, спонтанності з суспільством.

Суспільство у романі, тобто „інші” – це сукупність звичок, очікувань, реакцій, спогадів, які окреслюють зовніший контур індивіда і замикають його самість, позбавляють його рухливості, здатності до розвитку. З цим оречевлюваним поглядом іззовні і бореться безуспішно ескапіст містер Уайт. Блаженний стан безбаластного польоту, життя без ознак і прив’язаностей виявляється для нього недосяжним. Тут напрошується паралель з п’єсою „Граф Едерланд”, де воля до прориву в інший буттєвий вимір реалізується уві сні – субстанції, яка з’єднує воєдино різні часові і смислові плани, надає уявлюваному статус дійсного.

Зречення від імені чи, навпаки, вибір найбільш відповідного, відіграє у у творах Фріша суттєву роль. Єдине ім’я, яке визнає його герой, це „Я”. Розставання з анонімністю відбувається болісно і супроводжується явним невдоволенням. Звідси й тон: назву себе Гантенбайном, якщо вам так хочеться, хоча справжнє ім”я оповідача так і залишається таємницею. Дисертант доводить, що у романі яскраво втілено важливий для парадигми Фріша принцип генерування чи множення смислів тексту за допомогою оповідної структури, і наголошує на духовній єдності Фріша й К’єркергора, який видозмінив сократівське “пізнай себе” на „вибери себе”. Ключем для розуміння структури роману є фраза: ”Я приміряю історію, як одежу”! Називаючи себе то одним, то іншим іменем, герой твору Фріша вибирає заодно й біографію, намагається апробувати різні життєві варіанти, приміряючи різні сюжети. І знову не вистачає паралелі – на цей раз з п’єсою „Біографія”, де на сцені програються різноманітні ситуації і поведінки героя, на очах у глядача перекроюється біографія персонажа.

У Фріша в одній оболонці образу приховано немовби кілька облич-масок. Гантенбайн, мов хитрий перевертень, трансформується то в Ендерліна, то в Свободу. Письменник зіштовхує одну уявну подію з іншою, кожний парадокс сперечається з наступним, а істини, які він захищає, завжди приховані десь між ними.

Добре підмічене дисертантом таке характерне явище сучасного світу, як „репродукування”, нормативність життя, система уподібнень і наслідування, серійне штампування розрекламованих первісних образів. Противлячись уніфікації, репродукуванню, М.Фріш відмовляє своїм персонажам в одиничному існуванні, пропонуючи взамін багато варіацій маленьких існувань на підставі чергової „моделі”. Структурна фрагментарність роману, на думку П.О Чертенка, є достовірним відтворенням мозаїчно-розірваної свідомості обивателя буржуазного світу. Своїми експериментами і фантазіями оповідач втягує читача у процес власних, ще не добудованих роздумів про світ.

Незв'язані між собою ескізи образів і ситуацій поступово стягуються довкола двох головних сюжетно-образних стрижнів – Ендерліна і Гантенбайна. Споріднює їх намагання уникнути повторюваності, рутинності, звикання у стосунках з жінками. Важливим є виділений дисертантом мотив, пов'язаний з Ендерліном, – ескіз долі, обмеженої відомим і кінцевим терміном. (Ендерлін прочитав медичне заключення, згідно якого жити йому не більше року, хоча насправді цей вирок стосується іншої людини). Чи змінюється від цього безжалісного знання його спосіб життя, сутність, характер?

Майстерно проаналізовано дисертантом варіант Гантенбайна як спроби вирішення житейських проблем шляхом втечі у добровільну сліпоту. Саме в такий спосіб одна з іпостасей оповідного „Я" має намір виправити свій невдалий досвід шлюбного життя. Герой надягає чорні окуляри сліпого – „що сенсу бачити?" – і визволяється від необхідності помічати неприємні, дратівливі моменти, реагувати на них.

О.П.Чертенко аргументовано підкреслює таку особливість ситуативної моделі Гантенбайна як її рухливість: вона легко відділяється від площини міжособистісних стосунків і транспонується в інші життєві сфери.

Вірним є твердження дослідника про практичні, житейсько-психологічні наслідки цієї романної гри, яка забарвлена еклезіастичним песимізмом і завершується нічим, оскільки переграти життя з її циклічністю, законодоцільністю неможливо. Шлях Гантенбайна і шлях Ендерліна повертають героя-оповідача на свої кола, що змушує його гірко констатувати: „Я дію іноді тільки тому, що відмова від дії так само можлива, але вона теж нічогісінько не змінить з того факту, що час минає і я старію".

О.П.Чертенко вірно вловив трансформацію тексту роману в простір, в якому реально-умовна доля розкладається на елементи, розгортається віялом варіантів, і кожному з них дається право на втілення, ім'я, самозабуття. У мові, у грі розуму й уяви, у багатоманітності сюжетних розвилок автор все ж переборює однонаправленість і безальтернативність емпіричного існування. Майстерно пророблений аналіз роману дає підставу зробити висновок, що роман „Коли назвуся Гантенбайном" вичерпав тему пошуку ідентичності і пов'язану з нею „поетику варіацій".

Наступна особливість розвитку художньої системи Фріша – експеримент з лірично-сповідальними жанрами, об'єднаними щоденниковою „рамкою", способами нарації та монтажу фрагментів із спостережень за життєвими реаліями повоєнного світу та діагностування його духовного стану, розкривається у четвертому розділі. Тут детально аналізуються жанрові, структурні, композиційні, образно-тематичні, наративні та художньо-філософські особливості „Щоденника 1966-1971". Звернення до неканонічного жанру як до „експериментальної лабораторії" дисертант пов"язує з пошуками нової літературної техніки, нових філософсько-естетичних орієнтирів для осмислення соціокультурної своєрідності епохи.

О.П.Чертенко пропонує свій поділ щоденника на тематичні блоки. Смисловою віссю, навколо якої обертається „Щоденник 1966-1971" є, на його думку, концепція старіння, оригінально подана Фрішем. При цьому наголошується на симбіозі досвіду, фактів життя, роздумів і вигадки письменника як метафори певного духовного стану, що дозволяє репродукувати звичні схеми поведінки, почуттів, думок. Індивідуальні моделі старості у белетристичних шкітцах щоденника – це іронічне ставлення до варіативності, оскільки ідеальні моделі, які повинні подавати узагальнений образ „старості", в реальності не допускають „варіацій". Лейтмотив згасання людини засвідчує, на думку дисертанта, радикальні зміни в типі героя як шукача власної ідентичності. Рекомендації „Об'єднання вільної смерті", подані у формі психологічної анкети з символічною назвою „Добровільний відхід з життя", демонструють вичерпаність екзистенціальної „поетики варіацій", можливостей людини змінювати власну біографію, доводять неможливість пізнання достотнього „Я".

Вдало проаналізовано проблему відчудження людини, охопленої страхом перед хаосом економічного і приватного життя, неспроможності старіючих героїв „Щоденника" відмовитися від звичних форм існування і прийняти фрагментарність світу, якій вони протиставляють герметичні „персональні універсуми". Влучною є, зокрема, паралель зі „статикою" – галуззю архітектурної науки, яка у Фріша перетворюється на символ буття, що базується на системі цілісного світосприймання, яке позбавлене внутрішньої динаміки і не здатне до трансформації.

У третьому підрозділі, присвяченому „публіцистичному” блоку „Щоденника”, дисертант розвиває думку про співприродність „статики” та світоглядно-буттєвих моделей, породжених псевдоідеологіями. Реконструюючи неоднозначну політичну ситуацію періоду створення „Щоденника”, він розкриває „лабораторію” художнього осмислення письменником політичних аспектів людського буття, показуючи, як згруповано нотатки довкола спогадів від подорожей до США та СРСР, скомпоновано чотири допити, гострі діалоги між умовно змодельованими опонентами, як розкривається процес деперсоніалізації влади, розсіювання владного дискурсу, атомізації індивідуального життя.

Не зупиняючись детально на проблемах насильства, війни і миру, студентських заворушень 1968 року, О.П.Чертенко аналізує природу „нового фашизму”, акцентує на його здатності до мімікрії, до адаптації в умовах технізації, омасовлення, серійності мислення, застерігаючи, слідом за Фрішем, від небезпеки нав”язування суспільству утопічних проектів оманливої цілісності, обивательських схем існування. Аргументованим є його висновок, що альтернативність у постановці питань, їх психологічно тонко сконструйована почерговість, прагнення Фріша до глибинного пізнання людини, дослідження морального боку її поведінки у суспільстві, надає феномену „персональних універсумів” політичного, а водночас універсального виміру, підкреслює необхідність констатування людиною фрагментарності її свідомості.

„Щоденник 1966-1971” – етапний твір М.Фріша з точки зору еволюції його художньої системи. І це добре виявлено дисертантом у четвертому підрозділі. Попри всю багатошаровість, багатотемність „Щоденник” має самодостатню художню цінність, як виклад поглядів письменника на літературу, як відображення багатолітніх пошуків майстра слова. Форма „літературного щоденника” дозволяє Фрішу довільно реалізувати принцип вибірковості пам’яті для реалізації своєї авторської концепції.

Дисертант простежує зміну позиції автора, який трактує факти, події, явища у критично-запитальній формі, налаштовуючи читача на розмову з собою, запрошуючи його до співроздумів і співміркувань. Така відкритість і націленість на читача перетворює „Щоденник” із закритого особистого документа у публічне явище літератури. Фріш не задовольняється загальноприйнятими поясненнями: він перевіряє, продумує, досліджує явища суспільного, морального, філософського характеру, підходячи до них з багатьох сторін, залишаючи за читачем право на остаточні

висновки. Зазначена особливість фрішівського щоденника дозволяє дисертанту провести тонке розмежування у позиціях Брехта і Фріша стосовно призначення літератури, висвітлити характер ангажованості швейцарського письменника, що базується на сумніві, на „запитальності” літератури, підносячи її як особливий ідіографічний спосіб осягнення буття, констатуючи водночас неможливість цілісних наративів і метанаративів. Правомірним є визначення місця „Щоденника” на межі зрілої і пізньої прози Фріша: тут сходяться різні силові лінії – з одного боку, віра в особливу місію літератури, на підставі „вільного вибору”, виходу з традиційного світу стереотипів і штампів у світ „екзистенційної свободи”, з другого, повна деміфологізація буття.. Аргументи дисертанта могли б бути вагомішими, якби він доповнив міркування Фріша щодо літератури зіставленням з Ф.Дюрренматом та Г.Грассом, літературні портрети яких подані у „Щоденнику”.

У п’ятому розділі „Концепція літератури і буття та поетика пізньої прози М.Фріша (на матеріалі повісті „Монток”)”, найбільш вдалому на мій погляд, досліджується подальше оприявлення деміфологізуючих та дезілюзіоністських домінант художнього мислення М.Фріша.

Простежуючи еволюцію фрішівського наративу у формі третьої особи, дисертант зосереджується на проблемі автобіографічності, на виборі наративної дистанції, коли письменницьке „Я” досягає максимальної типізації й узагальнення, перетворюючись у художній образ. Відсутність ідентичності „Я” письменника з авторським образом такої художньої структури створює необхідну дистанцію, відсторонено-критичний погляд, який дозволяє оцінювати події немовби збоку.

В ході створення такого словесного автопортрета відбувається перебудова авторського „я”, відкривається шлях до театральності, гри, перевтілення. О.П.Чертенко розкриває прагнення Фріша досягти повної дегероїзації себе, виявити потаємні закутки своєї душі, гранично чесно оцінити свою особу і творчість. Наголошується на тому, що веління часу вимагає зашифрованості, завуальованості авторської позиції, що спонукає до створення системи алюзій з метою претворения авторської свідомості, породжує жанрову структуру „белетризованого щоденника”.

Процес белетризації „Я” письменника досягає кульмінації у повісті „Монток”. Вигадка й реальність, переплітаючись химерно, перетворюються на історію життя письменника, стають літературним варіантом біографії М.Фріша. „Монток” – ліричний експеримент, книга роздумів, спроба старіючого письменника переосмислити найбільш драматичні епізоди власного життя, що напливають у хвилини емоційного піднесення. У „Монтоці” це момент зустрічі з молодістю в особі юної американки Лінн, що загострює почуття й оголює фізичне старіння, налаштовує на сповідь.

О.П.Чертенко виділяє переплетення Фрішем двох часових площин, двох оповідних структур. „Я” – це М.Фріш без маски, який не ухиляється від відповідальності. „Він” – старіючий письменник, який з тривогою вдивляється у себе і сумно фіксує невблаганні симптоми старості.

Об’єктивно чесним до себе теперішнього письменник бути не може, тому епізоди з Лінн на Лонг–Айленді подані епічно відсторонено, у третій особі. У рядках, які присвячені американській журналістці, Фріш лицедіє і вся історія епізодичного захоплення не позбавлена певної долі вигадки, літературності. Як зазначає дисертант, М.Фріш у „Монтоку” виступає одночасно і автором, і персонажем свого твору, він ставить завдання пізнавання дійсності через самопізнання, тобто є суб’єктом й об’єктом в одній персоні. Подібну художню техніку можна знайти у Г.Е.Носсака, Г.Бьоля, К.Вольф, М.Вальзера. Саме тому треба було контрасніше виділити новаторство М.Фріша.

На мій погляд, тут слід говорити про розпад самоідентифікації у явищах деперсоналізації (переструктурації свідомості, сприйняття „тіла” як „чужого”, „Іншого” як „стороннього”); про дереалізацію (зміна відношення до реальності, сприйняття „не Я” як „Чужого”, себе як „стороннього” – „Я”, „там” і „колись”, а не „тут” і „тепер”), деактуалізацію (переживання, „незакріпленості” у „просторі-часі” внутрішніх подій). Тоді більш зрозумілими стають причини неможливості комунікації письменника з читацьким загалом, ширше – людини і спільноти, непереборне непорозуміння з протилежною статю.

Найбільш дискусійним у роботі О.П.Чертенка є твердження про екзистенційну нереалізованість, „неідентичність” Фріша – автора „Монтоку” та неадекватність сприйняття реалій індивідуального і соціально-культурного буття крізь літературний „диспозитив” (М.Фуко), тобто „за іманентними цій професії (письменству – І.М.) законами, безсторонніми щодо нього як особистості” (с.155).

Суперечливою є думка дисертанта про неспроможність письменника жити за межею літературної ойкумени, оскільки вона „ „радикально відрізана від життя й ладна допускати його тільки в олітературненому вигляді... спирається на комунікативну й ідеологічну ізоляцію замешканого в ній літератора..[і] дедалі виразніше нагадує „статичні” світоглядні системи, котрі...вибудовували для себе герої „Щоденника” 1966-1971”(с.156).

На мій погляд, тут необхідно виходити з того, що ”Монток” знаменує радикальну переорієнтацію з номотетичного стилю мислення на методологію ідіографізму (В.Відельбанд, Баденська школа), з розуміння буття інтерпретатора як життя у світі текстів, версії герменевтичної концепції Е.Корета, до філософії „нової тілесності”, ідеї структурального психоаналізу і вербальної артикуляції підсвідомого. Тобто, тут спрацьовує ідея плюралізму мов як відмова від пошуку „єдиної формули буття”, ідея „заходу великих нарацій” (Ж.-Ф.Ліотар), практика культурного еклектизму.

У такій системі відліку гостро постає питання „яким чином зміст досвіду може встояти під натиском понятійної мови”. Можлива тільки одна відповідь – відмова від понятійної мови. Для цього необхідно щораз, виходячи з понять ідентичності, прокладати шлях до розкриття, до ліквідації ідентичності. І таке розкриття можливе тільки у симулякрах, коли конституйована мова вже не промовляє від імені ідентичностей. Мова симулякрів може служити засобом фіксації „суверенних моментів”, оскільки дозволяє виразити їх унікальність, хвилинно-перехідний характер (не буття, як щось константне, а вічне становлення): „Ліквідувавши себе разом з ідентичностями, така мова, вільна від всіх понять, відповідає вже не буттю, а схоплюється тільки як щось вічно втікаюче”.

У четвертому підрозділі мова йде про демонтаж проекту літератури як результат остаточного прийняття фрагментарності свідомості та світу. Дисертант аналізує нову радикально відмінну концепцію літератури, легітимуюючи її як просту фіксацію життя, сповнену численними елементами гри, містифікацій. Погоджуючись з його міркуваннями, зазначу однак, що, попри тісний зв”язок між заняттями Фріша архітектурою й літературою, зв”язку цих мистецтв з конструюванням, моделюванням, означення „демонтаж” стосовно літератури звучить не зовсім адекватно. Хід думок дисертанта свідчить, що йдеться тут про „нульову ступінь письма”, про „смерть автора” – базові поняття

постмодерністської парадигми. Унікальність художнього мислення Фріша якраз і полягає в тому, що не будучи модним письменником, він полишив нам напрочуд сучасні твори, які надаються новітнім інтерпретаціям.

Висновки роботи переконливо підсумовують результати проведеного скрупульозного культурологічного, філологічного наукового дослідження.

Шкода тільки, що дисертант обмежився виключно аналізом прози Фріша, не використав зв'язок романної і драматургічної технік.

Недостатньо обґрунтованим залишився репрезентативний добір аналізованих текстів, оскільки повз увагу пройшли повісті „Людина в епоху голоцена" та „Синя борода", написані вже після „Монтоку", які проте добре ілюструють відкритість текстів Фріша.

Окремо відзначу мову роботи, яка сприяє переконливості і науковості викладу. Зустрічаються у тексті дисертації однак і окремі невдалі вирази: "художник не борюкається затято з зашкорублим світом філістерів", „карколомно ускладнює стосунки з жіноцтвом", „ідеал не розлітається на друзки"; русизми „обривки ролей"; кальки:„кидається в очі", „необоротно розпадається".

Однак всі ці зауваження не знижують високої оцінки представленої на розгляд дисертації. Вона являє собою завершене, самостійне, оригінальне і ґрунтовне дослідження.

Мета роботи реалізована повністю, а представлений текст свідчить про безперечний професіоналізм, ерудованість, глибоке знання дисертантом не тільки предмету дослідження, але й широкого історико-культурного контексту. У роботі є тонкі філологічні спостереження, що базуються на відносно новій для нашого літературознавства методології і свідчать про високий рівень фахової підготовки її автора.

Автореферат й 4 основні та 2 додаткові публікації відбивають основні положення дисертації.

Все це дає підставу стверджувати, що дисертаційна робота Чертенко О.П. відповідає усім вимогам ВАК України до наукових робіт такого типу, а її автор заслуговує на присудження йому наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.04 – література зарубіжних країн.

2005р.

ВІДГУК
на автореферат кандидатської дисертації Любові Прими „Остап Грицай —письменник, літературний критик, перекладач”

Внаслідок специфіки історичного розвитку української нації поступ її художньої словесності відзначався такими болючими явищами як нерівномірність і розірваність. Значна частина її безпосередніх творців опинялася на цілі затяжні періоди в ролі вимушених емігрантів, а це як відомо, породжувало ідеологічне несприйняття їх творчості, а то й відверте замовчування.

Коли ж ідеологічна система, що дбала про марксистську цноту і не дозволяла розвиватися національним устремлінням народів, які мали творити нову національні єдність – “радянський народ” – стала давати збої, настав час поступової демократизації суспільства, що отримала назву перебудови. Тоді ж у вітчизняному літературознавстві почав прокидатися інтерес до таких проблем, їх прийнято називати білими плямами» або евфемізмом “призабуті імена”.

Дисертація Любові Прими, як це засвідчує автореферат, присвячена вивченню творчості одного з таких “призабутих імен”, Остапа Грицая, постаті яскравої і важливої у загальному контексті розвою нашого письменства.

У дисертації зроблена спроба вперше піддати науковому аналізу всю багатоаспектну літератур ну творчість Остапа Грицая: лірику, прозу, літературно-критичну діяльність, перекладацький доробок. З автореферату однак не видно, чи завважені й опрацьовані дисертанткою драматичні спроби О.Грицая.

Подібний підхід значною мірою регламентує можливості дослідниці, її прагнення охопити весь матеріал, зафіксувати якнайбільше з того, що зроблено письменником “змушує мимоволі зупинятися на розгляді проблематики творів, що найтіснішим чином пов’язана з ідейною позицією письменника, з його поглядами на мистецтво і на його ролі у суспільному житті й менше уваги приділяти поетиці творів.

Виходячи з конкретно-історичного, системного і порівняльно-типологічного методів, спираючись на праці дослідників, у яких закладені методологічні критерії потрактування загальних проблем літературних явищ, Л.Прима виявляє певну самостійність у

вирішенні ряду конкретних питань щодо тягловості українського письменства, його органічного зв"язку з європейським письменством, виділяючи при цьому індивідуальну своєрідність досліджуванного письменника.

Приклад оригінальної творчості, особливо, ліричного жанру, свідчить про таку особливість, як свідоме підкорення художнього тексту цілям суспільного буття. Особливо це помітно тоді, коли дослідниця говорить про перегук ранніх творів О.Грицая з естетичними пошуками молодомузівців і декларованим бажанням служити ідеї, національним визвольним змаганням. Проблема взаємозв'язку художнього і соціального є однією з центральних для нашої літератури, вона вимагає не одного спеціального дослідження. Тут дуже корисним могло б виявитися зіставлення з ідейно-естетичними поглядами таких поборників за національну ідею як Ю.Липа, Є.Маланюк, І.Багряний, ЮКлен, надто коли йдеться про літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні у 30-і роки ХХст.

Остап Грицай був високосвіченим українським інтелігентом. Отримавши ґрунтовну освіту, він поповнив когорту тих українців, які стали, слідом за Іваном Франком, докторантами Віденського університету. Як видно з автореферату, дисертантка чільну увагу приділяє популяризаторській праці О.Грицая у справі ознайомлення німецькомовного читача з кращими надбаннями українського письменства (його есеї про творчість Котляревського, Шевченка, Франка, Лесі Українки тощо), наголошуючи на тому, що він одним з перших став розглядати українську літературу у європейському контексті.

Повно й переконливо проаналізовано літературно-критичну діяльність О.Грицая періоду його співпраці з видавництвом "Чайка", часописами "ЛНВ" та "Нова хата". Його передмови до українських перекладів творів В.Гюго, Ф.Стендаля, Ч.Діккенса, Гі де Мопасана та інші-це своєрідні міні літературні портрети, в яких конкретні художні твори представлені у тісному взаємозв'язку свого часу. Есеїстичні праці О.Грицая про окремих європейських письменників не втратили своєї актуальності і по сьогодні, вони приваблюють цікавими типологічними зіставленнями, широким контекстом, баченням письменника, так би мовити „зсередини."

Найбільш переконливим й аргументованим вийшов заключний розділ дисертації. Спираючись на теоретичні засади перекладознавства, поклавши в основу дослідження порівняльно текстологічний та жанрово-тематичний принципи, дисертантка на прикладі конкретного аналізу перекладів О.Грицая з української на

німецьку і навпаки, виявляє те особливе, що притаманне їх автору при відтворенні багатогранності стилю та ідейного спрямування оригіналу. Л.Прима виходить при цьому з цілковитого розуміння художньої цілісності твору, співставляючи переклад з оригіналом як художнє ціле.

Читаючи німецькі переклади творів Шевченка, виконані О.Грицаєм, я був вражений їх стилістичною довершеністю і тим, як вдало відтворену них національний й історичний колорит оригіналу. Дисертантка висловлює думку, що такий успіх перекладача значною мірою обумовлений тим, що перекладачеві вдалося знайти відповідну ідейно-естетичну модель, базуючись на спорідненості мотивів і образів, ідейно-тематичному паралелізмі у творах Шевченка і Шіллера. Блискуче володіння німецькою мовою, грунтовне знання літератури, культури, історії Німеччини, сприяло знайденню найбільш відповідної системи художньої образності, ідейно-тематичних перегуків і в перекладах на німецьку поезій Котляревського, Франка, Лесі Українки.

Завдяки комплексному підходу і вдалому розташуванню матеріалу, дисертантці Л.Примі вдалося охопити всю творчість О.Грицая, розкрити основні аспекти зазначеної теми.

Окремі положення в авторефераті викликають бажання подискутувати, вимагають уточнення. Наприклад, стор.12: „ставлячи І.Франка поруч з Е.Золя, О.Вайльдом, Ф.Достоєвським, О.Грицай особливо наголошував на новаторстві письменника в розробці робітничої теми”. На якій підставі потрапив сюди О.Вайльд? стор.13: „Як рецензент О.Грицай розумів свою місію у шліфуванні молодих талантів, зокрема, Клима Поліщука) Леся Бабія, Галини Орлівни. Він не замовчував вад аналізованого твору, тому його критика має принциповий характер”.Тільки тому?

Зустрічаються в авторефераті й стильові огріхи на кшталт стор.13: „В оглядах періодичних видань критик охоплював зором досягнення художників слова всієї України, незважаючи на її розшматованість державами-переможцями”.

Ознайомлення з авторефератом, а також з публікаціями по темі дисертації, дає мені підстави стверджувати, що Л. Прима подала завершене монографічне дослідження, яке вводить у науковий оббіг нові бібліографічні й архівні матеріали, дозволяє розширити і збагатити наше уявлення про творчість О.Грицая і яке відповідає вимогам, що висуваються до кандидатських дисертацій.

Вважаю, що спеціалізована Вчена Рада при філологічному факультету ЛНУ ім.Івана Франка може присудити її авторці ступінь кандидата філологічних наук.

ЗМІСТ

Переднє слово Автора …… 3

І РОЗДІЛ. СТАТТІ та ДОСЛІДЖЕННЯ …… 7
1. До проблеми духовного рабства і свободи особистості (образ Самсона у світовій літературі). …… 9
2. До проблеми інтерпретації міфу про царя Едіпа в античній трагедії Едіпа в античній трагедії та середньовічній прозі. …… 17
3. Краса і сила середньовічного образу (на матеріалі „Парціфаля” Вольфрама фон Ешенбаха). …… 32
4. „Мандрагора” Ніколо Макіавеллі. Комедія характерів чи апофіоз раціо? …… 47
5. На шляху до нового типу епічної поеми („Звільнений Єрусалим” Торквато Тассо). …… 58
6. „Деміан” Германа Гессе як модель екзистенційного пошуку „внутрішньої сутності”. …… 70
7. Мифопоэтический роман Арона Тамаши. …… 79
8. Роман – „состояния души” („Траур” Ласло Немета). …… 90
9. Шлях Миколи Куліша до новочасної драми: між вертепом і гротеском. …… 100
10. Человек и мир в творчестве Н.В.Гоголя. …… 109
11. Іллюзія і реальність. Комедія життя і „гра в життя” у творчості Артура Шніцлера. …… 122
12. Артур Шніцлер і його повість „Повернення Казанови” (історичний прототип і художня вигодка). …… 146
13. Австрійський період життя й творчості Юрія Клена. …… 157
14. Роль часопису „Літаври” (Зальцбург, 1947) у консолідації творчих сил української інтелігенції після другої світової війни. …… 164
15. Означування означуваного (Одон фон Горват). …… 176
16. З досвіду культурно-просвітницького життя української громади в Австрії (90-і роки ХХст.). …… 192
17. Вук Караджич і Тарас Шевченко. …… 201
18. Штрихи до австрійської шевченкіани. …… 216
19. „Заповіт” Т.Г.Шевченка угорською мовою. …… 225
Цитована література. …… 234

ІІ РОЗДІЛ. ЛЕКЦІЇ 243
1. Плутарх. Славне минуле Еллади: Жанр порівняльного життєпису. Характерологія і моралістика. ”Застольні бесіди” та інші антикварні твори. 245
2. Луцій Апулей і його роман „Метаморфози, або золотий осел„..... 256
3. Поезія вагантів. 269
4. „Похвала глупоті” Еразма Роттердамського. Сатира чи моралізаторське повчання? 282
5. Поема Джона Мільтона „Втрачений рай”. 298
6. Бальтазар Грасіан – яскравий представник іспанського консептизму. Роман „Крітікон”. 312
7. Ш-Л.Монтеск’є і його епістолярний роман „Перські листи”. 325

ІІІ. РОЗДІЛ. ВІДГУКИ НА ДИСЕРТАЦІЇ 337
1. Відгук офіційного опонента на кандидатську дисертацію Є.В.Волощук „Людина і світ у творчості Франца Кафки”. 339
2. Відгук офіційного опонента на кандидатську дисертацію Т.І.Носенка „Соціально-психологічні романи Лівіу Ребряну (проблематика, поетика)”. 346
3. Відгук офіційного опонента на кандидатську дисертацію Гайдаш Анни Владиславівни „Жіноча драматургія США в контексті ідейно-естетичних шукань американського театру кінця 1970-90-х років”. 353
4.Відгук офіційного опонента на кандидатську дисертацію Чертенка Олександра Павловича „Особливості розвитку художньої системи Макса Фріша (на матеріалі прозових творів)”. 372
5. Відгук на автореферат кандидатської дисертації Любові Прими „Остап Грицай – письменник, літературний критик, перекладач”. 387

Науково-популярне видання.
Іван МЕГЕЛА
У світі вічних образів.
Статті, лекції, відгуки.

Рецензенти:
Шумарова Н.П., доктор філологічних наук, професор
Остапенко Н.Ф., кандидат філологічних наук, доцент
Лучканин С.М.,кандидат філологічних наук, доцент

Випуск у світ:
Дмитро Павленко

Видавець Карпенко В.М.
Київ 04210, пр. Героїв Сталінграду 14/44,
тел.: 098-2730648
E-mail: korekta@ukr.net
www.korekta-vvk.com

Свідоцтво про реєстрацію суб'єкта видавничої справи
Серія ДК №518 від 05.07.2001р.

Підписано до друку 06.12.2007. Зам.№28/02