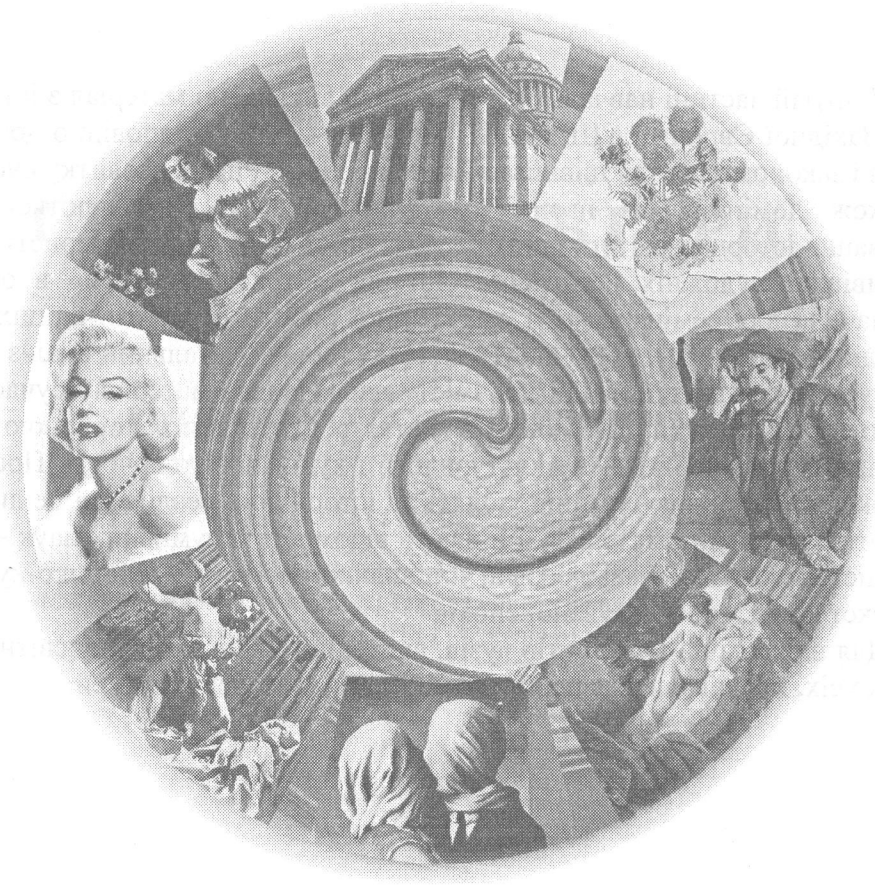
Л. М. АЛЕКСІЄВЕЦЬ, М. М. АЛЕКСІЄВЕЦЬ, О. І. ШАМА



ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

ЧАСТИНА 2

ІСТОРІЯ
СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ



ЧАСТИНА ДРУГА:
ВІД БАРОКО ДО СУЧАСНОСТІ

У другій частині навчального посібника викладено матеріал з історії культури Західної Європи і США XVII – початку XXI ст. відповідно до основних етапів і закономірностей цивілізаційного процесу. Рівень розвитку суспільства, а також домінуючі в ньому культурні цінності визначаються шляхом з'ясування історико-світоглядних особливостей епохи і характеристики її найважливіших художніх досягнень. «Історія світової культури» в основному призначена для семінарської і самостійної роботи студентів вищих учбових закладів. Разом з тим, доступність викладу, доволі детальний аналіз історико-культурних явищ і відповідність змісту навчального матеріалу сучасним уявленням про культурну еволюцію людства роблять книгу корисною для всіх, хто цікавиться проблемами культурології і художньої творчості. Посібник також включає словник термінів, понять та історичних реалій, які не лише доповнюють навчальний матеріал, а й дають відомості із суміжних наук — естетики, мистецтвознавства, філософії, що значно розширює історико-культурний контекст кожної розглядуваної епохи.

Для викладачів і студентів вузів, вчителів і учнів загальноосвітніх шкіл, а також усіх, хто цікавиться проблемами історії світової культури.

© Алексієвець Л. М., Алексієвець М. М., Шама О. І., 2008.

Л. М. АЛЕКСІЄВЕЦЬ, М. М. АЛЕКСІЄВЕЦЬ, О. І. ШАМА

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

ЧАСТИНА ДРУГА: ВІД БАРОКО ДО СУЧАСНОСТІ

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист МОН України №1.4/18-Г-1235 від 31.05.2008 р.)



Тернопіль
Видавництво «Підручники і посібники»
2008

ББК 63.3(0)-7
УДК 930.85
А 48

Алексієвець Л. М., Алексієвець М. М., Шама О. І.
Історія світової культури: Частина друга: від Бароко до сучасності. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. — 656 с.

В авторській редакції

Рецензенти:

С. В. Віднянський, доктор історичних наук, професор, завідувач відділу міжнародних відносин Інституту історії України НАН України

В. М. Ботушанський, доктор історичних наук, професор Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

М. В. Лазарович, кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Тернопільського національного економічного університету

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів
(лист МОН України №1.4/18-Г-1235 від 31.05.2008 р.)

ISBN 978-966-07-1359-8

РОЗДІЛ І
КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЕПОХИ БАРОККО (XVII СТОЛІТТЯ)

Разом з Ренесансом (XIV—XVI ст.) і Просвітництвом (XVIII ст.) Барокко (XVII ст.) виникає на грунті аграрно-промислового суспільства і таким чином є складовою частиною великої перехідної епохи, основний зміст якої полягає в руйнуванні феодальних відносин (див. *Феодалізм**) і зміцненні капіталістичних (див. *Капіталізм**).

До початку XVII ст. утверджуються революційні завоювання в Голландії — першій капіталістичній країні Європи. В Англії відбувається буржуазна революція 1640-1660 рр. загальноєвропейського масштабу. В Франції складається класичний зразок абсолютистської держави. Служачи інтересам феодального дворянства, французький *абсолютизм** протекціоністською політикою одночасно забезпечив ріст буржуазії. Однак феодалізм не збирався так легко поступатися своїми позиціями. Іспанія, яка була в XVI ст. найсильнішою державою світу, протягом XVII ст. перетворилася у відсталу реакційну державу, в якій диктатура феодальної аристократії і католицької церкви підтримувалася ціною соціально-економічного і політичного застою. В Італії і Німеччині при збереженні феодальної роздробленості формується дрібнодержавний князівський деспотизм. Навіть в Англії *буржуазія** ділиться владою з земельною аристократією.

Баро́кко (італ. baroccо, фр. baroque, буквально — вигадливий, химерний, неправильний), ***епоха в розвитку європейської культури, для якої характерне руйнування феодального світогляду і укладу життя, коли суспільство і людина звільнялися від старих патріархальних відносин і традицій і ще не виробили нових, відповідаючих наступаючій буржуазній епосі.*** Охоплюючи XVII ст., епоха Барокко займає місце між Ренесансом і Просвітництвом, в зв'язку з чим її іноді окреслюють як період «Антиренесансу» або «Передпросвітництва».

Для Барокко як «Антиренесансу» характерне песимістичне відчуття дисгармонійності довколишньої дійсності, незбагненного хаосу життя. Ренесансно-гуманістичне переконання у всесиллі людини змінюється ідеєю нездатності людини побороти зло, яке панує в світі, калічить і спотворює людську особистість. Світ постає очам людини Барокко позбавленим тієї стабільності і гармонії, які намагалась виявити навколо себе людина Ренесансу. Згідно уявлень Барокко Всесвіт перебуває в стані постійних змін, закономірності яких в силу їх хаотичності вловити неможливо. В мистецтві подібне світобачення знайшло вираження в ***стилі Барокко***, для якого характерні естетична афектація, прагнення до величі і пишності, багатство декоративних елементів і криволінійних форм (завитків, спіралей і т.п.), підвищена увага до деталі, підпорядкованої єдиному ансамблю, як, наприклад, в садово-парковому мистецтві. В музиці і літературі барокковий стиль також відрізняється манірністю, «примхливістю», «вигадливістю», надміром прикрас.

З іншого боку, Барокко як «Передпросвітництво» виробило раціоналістичний світогляд. Загальний підйом економіки в передових країнах Європи, розквіт мануфактури, торгівлі створили грунт для прогресу точних і природничих наук. В XVII ст. розпочинається *Наукова революція**, наслідком якої став справжній переворот в *космології**. Великі відкриття Галілея, Кеплера, Ньютона, Лейбніца, Декарта в математиці, астрономії, фізиці, філософії сприяли утвердженню матеріалістичних ідей (Бекон, Гоббс, Локк, Спіноза), розширенню і поглибленню уявлень про природу Всесвіту. Якщо для вчених епохи Ренесансу встановлення закономірностей явищ грунтувалося на дослідному спостереженні одиничного, індивідуального, мислителі Барокко виходили в своїх наукових теоріях з цілісних систем і поглядів на світ. Знову, як і в епоху Ренесансу, діячі науки і культури звертаються до Античності, шукаючи в творах великих греків і римлян зразків для наслідування.

На цій основі в мистецтві виробляється різновид Барокко — ***класицизм — стиль і напрям в художній творчості, що звертався до античної спадщини як до норми і ідеального взірця, засновуючись на уявленнях про розумну закономірність світу і прекрасну обла-***

городжену природу. Класицизм прагнув до вираження великого суспільного змісту, піднесених героїчних і моральних ідеалів (головні теми — конфлікт суспільних і особистих інтересів, почуття і обов'язку), тяжів до строгої організованості логічних, ясних і гармонійних образів. Разом з тим, класицизму були властиві риси утопічності (див. *Утопія**), ідеалізації і абстрактності.

§1. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ В КІНЦІ XVI—XVII СТОЛІТТІ. НАУКА. МУЗИКА

Італія в кінці XVI—XVII ст. Італійські війни (1494-1559 рр.) завершились тим, що Іспанія захопила Неаполітанське королівство і Міланське герцогство, ставши господарем Італії. Вірним союзником іспанської монархії виступав папський Рим, який за це користувався її незмінною підтримкою: протягом XVII ст. папам навіть вдалося розширити свої територіальні володіння. Відносну політичну незалежність від Іспанії і Риму зберігали тільки Венеція і Савойське герцогство. Це друге включало до свого складу П'ємонт з центром в Туріні — економічно найрозвиненішу область Італії. Савойський герцог Карл Еммануїл I виявився єдиним італійським государем, що зважився чинити збройний опір Іспанії. П'ємонтське військо одержало над іспанцями кілька перемог, які розбудили патріотичні мрії частини італійської інтелігенції і змусили її дивитися на Турін як на можливий центр визвольного руху.

В XVII ст. італійська торгово-промислова буржуазія була економічно розгромлена і розкололася. Одна її частина розорилася і поповнила собою ряди простолюдинів; інша витрачала накопичені предками гроші на придбання земель, дворянських титулів і звань, які давали цілий ряд привілеїв. Панівним класом знову стає дворянство — старе і нове, так зване неофеодальне. Однак клас цей не міг вже набути того значення, яке колись мало рицарство. Чисельний ріст дворянства, посилення його суспільної і адміністративної ролі в житті італійських абсолютистських держав супроводжувалися подальшим розвитком в нього рис паразитизму. Розрив між панівним класом і народом тільки поглиблюється. Зміцнення позицій церкви і дворянства в економічному і громадському житті Італії сприяло розширенню феодально-католицької реакції в усіх сферах культури. Терор *інквізиції**, розпочатий в роки *Тридентського собору**, продовжувався, і іспанці всіляко його підтримували.

Втім, в культурній політиці феодально-католицької реакції відбулися і якісні зміни, дозволяючі провести чітку границю між *Бароко** і Пізнім *Ренесансом**. Якщо в другій половині XVI ст. римська церква була зайнята боротьбою з *протестантизмом**, жорстоким викоріненням ренесансного вільнодумства і чищенням власних рядів, то з початку XVII ст. вона прагне відновити безпосередній і тотальний вплив на науку, літературу і мистецтво, який був втрачений нею в епоху Ренесансу. Феодально-католицька реакція приступає в XVII ст. до культурного будівництва, яке відповідає життєвим інтересам як церкви, так і дворянства і, разом з тим, здатного впливати на широкі народні маси. Воно одержує всебічну підтримку з боку *єзуїтів**, що стали до цього часу серйозною соціальною і політичною силою. В XVII ст. єзуїти придбали монополію на виховання і освіту підростаючого покоління і заснували свої колегії в більшій частині Італії. Майже всюди їх школи ставали центрами пропаганди контрреформаційних ідей і поглядів. Саме з рядів єзуїтів вийшло найбільше проповідників, мислителів і митців, що створили ту частину італійської культури, яку можна назвати «офіційною культурою феодально-католицької реакції».

Паразитизм, яким відзначалось існування панівного класу в Італії XVII ст., неминуче заражав і низи. Розорене селянство кинулося в великі міста. Там воно або поповнювало челядь старої і особливо нової аристократії, або перетворювалося на професійних жебраків, живущих за рахунок непродуктивних витрат панівного класу. Для Італії лаццаро́ні — фігура настільки ж характерна, як пікаро для Іспанії (див. *Па́упер**). Разом з тим, всупереч занепаду промисловості і торгівлі, незважаючи на катастрофічні епідемії, в Італії відбувається інтен-

сивне зростання міст. Неаполь стає в цей час однією з найбільших столиць Європи. Населення Риму збільшується більш ніж в чотири рази і досягає до середини століття 140 тис. чол. Дуже розростається Палéрмо. Втім, всі ці великі міста Центральної і Південної Італії залишаються містами-паразитами. Саме в Римі, Неаполі, Палермо контрасти між чванливою, показною розкішшю дворянства і страхітливою, безмежною убогістю низів впадають в око особливо різко; і саме ці міста стають головними центрами Барокко.

Життєві ідеали селянства і міських низів прийшли до антагоністичних протиріч з ідеологією панівних класів. В той час як колишня торгово-промислова буржуазія остаточно ставала класом політично боягузливим, реакційним, підтримуючим не тільки феодальні порядки, але і іспанських завойовників, селянство і міські низи Італії відповідали на гноблення бандитизмом, повстаннями, що мали антифеодальний і антиіспанський характер. Неаполь і Палермо стали головними центрами не тільки Барокко, але і народних хвилювань, які не припинялися протягом всього століття.

Внаслідок всього цього на зміну всебічно розвинутій, «універсальній людині» італійського Ренесансу, спокійній, величній і «божественній» в своєї «природності», в XVII ст. приходить людина Барокко — гедоністичний песиміст, нервовий, болісно неспокійний, екстравагантний, який по-середньовічному роздирається між духом і плоттю, між «землею» і «небом», надзвичайно самовпевнений і разом з тим вічно тремтячий перед непереборністю Смерті і Фортуни, який ховає свою сутність під личиною вульгарно-яскравої театральної маски. В XVII ст. навіть найбільш передові і сміливі мислителі, які продовжують в нових історичних умовах традиції Ренесансу, втрачають ту внутрішню цілісність, характерну для титанів минулої епохи. І все ж говорити про занепад італійської культури в XVII ст. неможливо, тому що вона продовжувала перебувати на підйомі, компенсуючи втрату ренесансної цілісності не тільки великими природничонауковими відкриттями, але і значними власними естетичними завоюваннями.

Наука. На зміну літературним академіям епохи Ренесансу, які виродились в XVII ст. в великосвітські салони і перетворили поезію в забаву і бла́знівство, прийшли академії природничонаукові: Академія деї Лінчеї (Академія Рисей) в Римі, Академія дельї Інвестіганті (Академія Дослідників) в Неаполі, Академія дель Чіменто (Академія Дослідних знань) в Флоренції. Завдяки дослідженням Галілео Галілея (1564-1642) в *космології** остаточно утверджується геліоцентризм (див. *Наукова революція**). Однак, це і інші відкриття великого вченого накликали на нього люту ненависть церковників. Після опублікування «Діалогу про дві найголовніші системи світу — птолемеєву і копернікову» (1632) Галілей був викликаний в Рим, і за прямою вказівкою папи Урба́на VIII проти нього розпочався процес. Під загрозою тортур інквізитори змусили 70-річного вченого зректися ідей Коперніка і привселюдно заявити, що йому нібито ненависні «взагалі всі і будь-які противні святій церкві ілюзії, єресі і сектантські вчення». Але зречення Галілея осоромило тільки церкву. Під надійним наглядом інквізиції хворий і напівсліпий вчений створив «Діалоги про нові науки», які тільки поглибили його природничонаукові концепції і зробили зрозумілим, чому народна легенда завзято приписує Галілею знамениту фразу: «А все-таки вона крутиться».

Тісно зв'язаний з ідеологічною боротьбою свого часу, Галілей не залишився осторонь процесів, що відбувалися в італійській культурі. Великий натураліст XVII ст. був близький духу Ренесансу, який ще не відчужував мистецтво від фізичної праці: Галілей йшов до своїх грандіозних фізико-математичних узагальнень від техніки, ремесла, приладів, виготовлених його власними руками в майстерні, де він працював в тісному співробітництві з ремісникам, механіками, інженерами. Це, очевидно, пояснює не тільки справжній демократизм творів Галілея, але і те, що він не втратив типово ренесансного уявлення про абсолютну гармонію істини і краси.

Разом з тим, Галілей вже не був людиною Ренесансу: його науково-естетичному світорозумінню притаманний той «дух геометрії», який був властивий як *Класицизму**, так і *механіцизму** XVII—XVIII ст. На відміну від *сенсуалізму** Ренесансу, Галілей, минаючи почуттєву сторону дійсності, зосередив всю свою увагу на її первинних якостях, тому що, як стверджу-

вав він сам в своїй праці «Пробірні ваги» (1623 р.): «Якби ми усунули вуха, язики, носи, то залишилися б тільки фігури, числа, рухи, але не запахи, смаки і звуки, які, на мою думку, поза живою істотою є не чим іншим, як порожніми іменами».

Музика. Видатними були досягнення італійської культури в галузі музичного мистецтва, яке ознаменувалося народженням *о́пери**. Її батьківщиною була Флоренція, де в гуртку музикантів і співаків, що одержав назву Флорентійська камера́та, вперше виникла думка створити спектакль, в якому об'єдналися б музика і слово. В 1598 р. була здійснена постановка музичної драми «Дафна», яку написали поет Оттавіо Рінуччіні і композитор Якопо Пері, а через два роки вони поставили другий твір — «Еврідіка». Вони мали величезний успіх, і опера швидко поширюється по всій Італії. При цьому вона процвітає і на придворних сценах, і користується любов'ю масового глядача.

Свого найвищого розквіту в XVII ст. італійська опера досягає в творчості Клаудіо Монтеве́рді (1567-1643), глави венеціанської школи. В його операх «Орфей» і «Аріадна», а особливо в «Поверненні Улісса» і «Коронуванні Поппе́ї» (1642) яскрава життєва драма зовсім затуляє міфологічний або казковий елемент. В центрі спектаклю драматична колізія. Ілюструючи текст, музика створює фон, який допомагає сприйняттю того, що відбувається на сцені. Після Монтеверді встановлюється певний тип оперного спектаклю. Опера звичайно пишеться на міфологічний або легендарно-історичний сюжет. В ній, іноді еклектично, сполучаються трагічні і комічні елементи. Спектакль парадно оформляється і містить в собі балетні сцени. Польоти, чудесні зникнення, пожежі, землетруси стають необхідними аксесуарами опери.

В кінці XVII ст. центром розвитку оперного мистецтва стає Неаполь. Саме тут виробляється тип опери, що одержала назву «серйозної» (опера-серіа), і швидко встановлюються *кано́ни**, які надалі перетворюються в стереотипи і штампи. Сюжет стає тільки приводом для демонстрації майстерності співаків-віртуозів і постановочних ефектів. Особливим успіхом користуються співаки-кастрати, які своїми високими голосами ще більше підкреслюють умовність дії на сцені. Ідейний зміст оперного спектаклю зникає. Разом з тим, професійний рівень виконавців, витонченість музичних прийомів, блиск оформлення доходять в цей час до досконалості. Італійська опера поширюється по всій Європі. Італійські труппи грають в Парижі, Відні, Мадриді і ін. Італія стає законодавицею в оформленні спектаклів і театральних будівель. В оперній, а також інструментальній музиці (Джіроламо Фрескоба́льді, 1583-1643; Арканджело Коре́ллі, 1653-1713) італійське XVII ст. залишило багато неминущих естетичних цінностей. Італійська музика забезпечила стилю Барокко (Монтеве́рді називав його «stil concetato», стиль «схвильований», «зворушливий») таке ж почесне місце в європейській художній культурі, яке до цього зайняли в ній стиль аттичної трагедії, французьких готичних соборів і поезії італійського, французького і англійського Ренесансу.

2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР

В XVII ст. література і театр Італії зберегли своє загальноєвропейське значення. Особливо це стосується літератури Барокко, соціальної утопії і комедії дель а́рте.

Морок Контрреформації і відродження феодалізму на батьківщині Ренесансу спричинили появу літератури Барокко, що характеризувалась убогістю ідеї, відсутністю великих моральних і суспільних ідеалів. Соціальним середовищем, що породило і підтримувало цей напрямок, було неофеодальне суспільство, сформоване навколо невеликих дворів світських і церковних князів Італії.

Джамбаттіста Марìно. Найвидатнішим представником літератури Барокко був Джамбаттіста Марìно (1569-1525), ім'я якого дало назву цілій течії в літературі — марінізму. Авантюрист за способом життя, він бився на дуелях, не раз потрапляв до в'язниць, втікав з них, живучи то в убогості, то в ситому достатку, весело плазуючи перед аристократами. Головний твір Маріно — величезна поема «Адо́ніс» (1623 р.), нараховуюча 45 тис. рядків (в таких розмірах проявилась одна з особливостей схильних до гігантоманії митців Барокко, які вважали її шляхом до величного і грандіозного). «Адоніс» мав великий успіх, але після смерті Маріно

потрапив в «*Індекс заборонених книг*»* — не за єретичне вільнодумство, тому що Маріно завжди старанно підкреслював свою католицьку правовірність, а за «непристойний зміст». Сюжет поеми заснований на календарному міфі (див. Ч.1, Р.1, п.5) про фінікійського бога родючості Адоніса, в якого закохалась Венера (Афродіта). Поет розповідає історію кохання богині іронічно — з невимушеною витонченістю, пересипаючи оповідь еротичними натяками:

«Он на краю постели различает // Сатира, что, охвачен вожделеньем, // Украдкой с нимфой юною вкушает // Живейшее из плотских наслаждений. // Одной рукой он нежный бок ласкает, // Что бел и шелковист на удивленье, // Другой же норовит рукой нескромной // Коснуться части более укромной. // В его объятьях жилистых юница // Стенает, и за томностью приветной // В очах ее презрение таится; // Не проявляя радости заметной // От ласк настырных хочет уклониться, // Смекнув, что слаще станет плод запретный, // Но поцелуи, несмотря на это, // Не оставляет вовсе без ответа».

В цілому твір перейнятий *сенсуалізмом** і *пантеїзмом** — Маріно стежив за науковими відкриттями свого віку і перебував під впливом Галілея: світ здається йому нескінченним зоряним лабіринтом, а любовні переживання невіддільні від сприйняття природи.

Таким чином, в основі творчості Маріно — відчуття єдності і зв'язку всього сущого: Космосу, землі, людського серця. Це визначає особливості його письма, в першу чергу, багатство несподіваних *метафор**, образів, порівнянь. Поет навіть винайшов особливий різновид *тропа**, який він назвав «кончéтті» (concetti) — віртуозні словосполучення, незвично застосовані епітети, несподівані звороти мови. Наприклад, поет часто вживав поєднання взаємовиключних понять: «вчений невіглас», «німий оратор», «багатий жебрак», «радісний біль» і т.д. Зірки в віршах Маріно не що інше, як «іскри вічної любові», «блискаючі дукати з небесного монетного двору», «ніжні танцівниці неба», «смолоскипи на похоронах дня»; поцілунок — «цілющі ліки»; ротик красуні — «ваблива в'язниця». Сотні подібних порівнянь розсипані в віршах Маріно, вони дивують читачів-сучасників, захоплюють їх, змушуючи бачити в винахідливому поеті генія, відкриваючого нову, ще невідому область поезії.

Маріно веселий, але веселість ця іде не від оптимізму, яким повний Ренесанс, а від усвідомлення даремності всіх хвилювань і тривог життя. Це — веселість розпачу: навіщо горювати, коли все рівно не виправиш світу — то чи не краще пурхати, як метелик, весело і безтурботно? Це подобалося в ті похмурі дні, присипляло пригнічену свідомість, заколисувало страдженну душу. Разом з тим, в поезії Маріно поряд з мотивами радості життя сусідять мотиви швидкоплинності і тлінності всього земного, трагічності людської долі: «Ледь народилася на світ людина, а її очі вже для сліз відкриті». Вже в колисці людина позбавлена свободи, ледь підросте — її б'ють, незабаром наступає пора ненаситних пристрастей, поневолюючих душу і тіло, потім хвороб, страждань, старості, «і от вже могильний морок назавжди її огортає».

Подібний умонастрій знайшов вираження в поемі «Побиття немовлят», яку Маріно писав 20 років (поштовхом до її створення стала однойменна картина Гвідо Рені, написана в 1611 р.). Спертий на відомому епізоді з Євангелія від Матфея (II, 1-17), твір італійського поета розвиває, однак, не його релігійно-містичні аспекти (наприклад, ідею месіанської обітниці або універсалізм євангельського послання), а сюжетну схему, причому основна увага цілком побарокковому звернена на пристрасті і жахи, супроводжуючі перші місяці земного існування Христа. Так, Маріно представляє Ірода істотою мстивою, наділеною ледь чи не демонічними рисами: довідавшись, що волхви замість того, щоб видати йому майбутнього Царя Іудейського, «іншим шляхом відійшли в країну свою», «побачив себе осміяним» і «послав побити всіх немовлят в Віфлеємі і в усіх межах його, від двох років і нижче...» Уява поета розвинула скупі слова Біблії («Глас в Рамі чутний, плач і ридання і крик великий; Рахіль плаче про дітей своїх і не хоче втішитися, тому що їх немає») в повні жахливих подробиць картини, відображаючі темний бік Барокко, зокрема, естетське милування красивістю речей і різними проявами жорстокості.

Томмазо Кампанéлла. Опозиційні настрої італійського суспільства найбільш яскраво виразились в творчості Томмазо Кампанéлли (1568-1639), який просидів 27 років в папській в'язниці за участь в підготовці антиіспанського повстання. Незважаючи на це, його утопічний роман «Місто Сонця» (1623 р.) повний світлих мрій про кращий устрій людського суспільства (див. *Утопія**).

На островах Індійського океану один мореплавець з Генуї побачив зовсім інше, відмінне від європейських суспільних систем, життя. Там поклоняються Сонцю і верховний правитель має ім'я «Сонце», який разом з трьома співправителями — Могутністю, Мудрістю і Любов'ю — керують полісом. В суспільстві соляріїв є тільки одна книга — «Мудрість», де «лаконічно і зрозуміло викладені всі науки», і її читають всьому народу.

В місті Сонця немає приватної власності, все майно соляріїв усуспільнене, праця обов'язкова для всіх. Взагалі, на їх думку, власність виникає і підтримується в європейців тому, що кожен з них «має своє окреме житло і власних жінок і дітей». Це, в свою чергу, є причиною себелюбства, тому що, прагнучи «домогтися для свого сина багатства і почесного становища, і залишити його спадкоємцем великого маєтку», європеєць «або починає грабувати державу, якщо він нічого не боїться, будучи багатим і знатним, або стає скнарою, зрадником і лицеміром, якщо йому не вистачає могутності, багатства і знатності». Тільки відмова від «себелюбності» (тобто виплеканого Ренесансом індивідуалізму) дозволить подолати ці пороки, внаслідок чого в суспільстві залишиться тільки «любов до общини».

Освіта і виховання підростаючого покоління є державною справою і покликані виявити здібності кожного, щоб спрямувати його в ту сферу діяльності, де він зможе найбільш повно розкрити їх і принести користь суспільству. Розквітають науки і мистецтва. Повсякденне життя соляріїв організоване на раціональних началах, в усіх громадян є можливість для гармонійного духовного і фізичного розвитку, оскільки робочий день триває всього чотири години.

Далі Мореплавець розповідає: «Будівлі, спальні, ліжка і все інше в них спільне, але через кожних шість місяців начальники призначають, кому де спати... Заняття абстрактними науками і ремеслами є в них спільними як для чоловіків, так і для жінок, з однією тільки різницею — найбільш важкі ремесла і заміські роботи виконуються чоловіками, як от: оранка, сівба, збір плодів, молотьба і збір винограду. Але для доїння овець і готування сиру звичайно призначаються жінки; так само вони виходять недалеко за межі міста збирати трави і працювати в садах. А до жіночої праці відносяться ті роботи, які виконуються сидячи або стоячи, як, наприклад, ткання, прядіння, шиття, стрижка волосся і бороди, виготовлення ліків і одягу. Для столярних і ковальських робіт і виготовлення знарядь жінки теж не застосовуються. Але до заняття живописом вони допускаються, якщо виявляють до нього здібності. Що ж стосується музики, то нею займаються винятково жінки, тому що вона в них виходить приємнішою, і діти, однак на трубах і барабанах вони не грають. Вони ж і готують, і накривають на стіл; але прислужувати за столом є обов'язком хлопчиків і дівчат до 20 років...

Столи ставлять в них в два ряди, сидіннями по обидва боки: з одного сидять жінки, з другого — чоловіки, і, як в монастирських трапезних, не буває там жодного шуму. Під час їжі один з юнаків з підвищення читає співучо, виразно і звучно книгу, а посадові особи часто розмовляють з приводу якого-небудь примітного місця з прочитаного. Насправді приємно дивитись, як спритно прислужує їм гарна молодь в підперезаному одягу, і бачити, стільки друзів, братів, синів, батьків і матерів живуть разом в такій статечності, благопристойності і любові. Кожному покладена своя серветка, миска, юшка і страва. До обов'язків лікарів належить замовлення кухарям їжі на кожен день: що готувати старим, що молодим і що хворим. Посадові особи одержують великі і кращі порції, і з них вони завжди віддають що-небудь на стіл дітям, які виявили більше старанності на лекціях, в учених бесідах і на військових заняттях... А по святковим дням вони люблять співати за столом; співають або в кілька голосів, або хто-небудь один під акомпанемент лютні і т.п. І тому що всі однаковою мірою беруть участь в домашньому господарстві, то ніколи ні в чому не буває жодної нестачі. Поважні

люди похилого віку наглядають за кухнею і прислуговуючими в їдальні, і ретельно стежать за чистотою постель, посуду, одягу, майстерень і комор».

Комедія дель а́рте. Ще в середині XVI ст., в умовах загострення католицької реакції в Італії виникла *Комедія дель а́рте** — народний імпровізаційний театр, який виразив опозиційний дух і життєрадісне вільнодумство демократичних верств італійського суспільства. *Сатира**, один з основних елементів комедії дель а́рте, була спрямована проти дворянського паразитизму, буржуазної скаредності і схоластичної недоумкуватості — всього того, що вело суспільство до загнивання. Вона відразу одержала широке розповсюдження, однак величезний, справді європейський успіх випав на її долю в XVII ст., коли її основні елементи — маска, імпровізація, видовищність — виявились надзвичайно співзвучними естетиці *Бароккo**.

Головною особливістю комедії дель а́рте була наявність в ній в ролі персонажів типів-масок, тобто постійних акторських амплуа, завдяки яким в різних спектаклях зберігався незмінним загальний рисунок ролі і відповідність певному соціальному характеру. Серед джерел комедії дель а́рте — *фарс** і гуманістична література: новели, «вчена комедія» і лірична поезія. Ці запозичення народна сцена піддавала фарсовій обробці і створювала спектаклі, стилістично і ідеологічно цілісні. Натомість живильним грунтом для неї стали міські карнавальні видовища. Саме звідси на сцену комедії дель арте прийшли її маски дза́нні — простолюдинів і слуг, як правило, селянського походження (дза́нні — діалектна вимова поширеного імені Джова́нні). Зрозуміло, що маска мала не тільки ігрове значення, але і підкреслювала типову, соціальну характеристику образу. Всі маски комедії дель а́рте можуть бути розбиті на три групи.

1) Народно-комедійні маски дза́нні, визначаючі оптимістичний *пафос**, сатиричну силу комедії і динаміку її дії. Саме слуги були душею імпровізаційних спектаклів: нахабний сміхун і винахідник всіляких інтриг Брігéлла; шалапутний, добродушний і незграбний Арлекін; веселий, розумний і саркастичний Пульчінéлла; розбитна, енергійна, гостра на язичок Сервéтта. На півдні Італії виникла маска Скарамуша (цю маску любив Мольєр).

2) Маски панів — Панталóне, Доктор, Капітан і Тартáлья. Дурний, жадібний і влюбливий купець-венеціанець Панталóне — це старик, що заглядається на дівчат або — в іншому сюжеті — бере собі молоду супругу, а потім тиранить її. Колись відважний мореплавець, він поводиться так, ніби все ще продовжує бути підкорювачем морських просторів. Доктор теж комічний персонаж. Герой сповнений поваги до самого себе: адже він юрист, професор найстарішого європейського університету в Болоньї. Однак «вченість» залишилася в минулому. Він потроху забуває те, що знав; по-варварськи перебріхує латинські цитати, плутає імена і т.д. Доктор говорить граматично правильно, але фрази часто позбавлені смислу і викликають сміх. Фанфарон і боягуз Капітан і дрібний службовець Тартáлья уособлюють ненависних народові іспанських завойовників.

Всі маски панів мали підкреслено буффонний характер (див. *Буффон**, *Буффонада**); стаючи жертвами хитрих витівок слуг, вони підкреслювали перемогу народного здорового глузду над людською неповноцінністю панівного класу.

3) Поетичний бік комедії дель а́рте визначали ідеалізовані образи закоханих, які найчастіше мали імена Пьєрó і Коломбіна. Утворюючи третю групу масок, ці актори самої маски на обличчя не одягали. Але типовий, неіндивідуалізований характер цих персонажів робив їх такими ж масками, як їх комічні партнери. Закохані вносили в імпровізаційні спектаклі дух здорового ренесансного світогляду. Боротьба за щасливу любов цієї молодої пари складала головний зміст сценічної дії.

Комедія дель арте відмовилась від мовної єдності: персонажі говорили діалектом свого міста. Панталоне — венеціанським (так в Венеції висміювали збанкрутілих купців); Доктор — болонським (в ученій Болоньї глузували з юристів, які в умовах Італії XVII ст. втратили своє колишнє значення); Капітан говорив неаполітанським діалектом (так висміювався ненависний іспанський солдат — хазяїн південних земель Італії); бергамський говір слуг вказував на район Бéргамо, звідки найчастіше подили «голодні селяни», прагнучі прогодувати себе в

інших містах. Тосканська ж мова закоханих була літературною італійською мовою — мовою поезії, яку представляла в комедії дель арте лірична пара.

Кожен персонаж носив властивий даній масці театральний костюм. Дзанні були вдягнені в білі, підперезані під животом селянські блузи і широкі білі штани. В Брігелли на блузі було нашите щось подібне до галунів, які натякали на лакейську ліврею. Арлекін носив шапочку з заячим хвостом і костюм в строкатих латках (пізніше, не в Італії, а в Франції, лахміття і латки перетворилися в барвисто-святкові трикутники і ромбики). На Капітані був напіввійськовий костюм іспанського покрою і обов'язкова шпага, яку він звичайно не міг витягти з піхв. Панталоне носив червоні штани, червону куртку, білі панчохи і чорний плащ. Доктор був вбраний в усе чорне і прикрашав себе лише великим білим жабó і крислатим капелюхом. Модно вирядженими виступали закохані.

Для комедії дель арте характерний конфлікт між старим укладом життя і молодими силами. Молода любов постійно наштовхується на всілякі станові і майнові перешкоди, але перемога залишається за закоханими і їх слугами.

Початково основу спектаклю складав сценарій, в якому давалася лише коротка сюжетна схема майбутньої дії. Керуючись цими вказівками, актори самі повинні були по ходу вистави вміти будувати захоплюючу, логічно осмислену і цілісну дію. Сценарії були переважно комедійні, але в окремих випадках можна було зустріти сценарний виклад пасторальних (див. *Пастораль**) і навіть трагічних сюжетів. Імпровізуючи текст своїх ролей, актори повинні були весь час перебувати в активному творчому стані; це ставало головною умовою професіоналізації акторської творчості. Відданий самому собі, актор робився творцем власного образу і повинен був мати в своєму розпорядженні великий матеріал з життєвих спостережень і книг, щоб завжди бути готовим оригінально і дотепно говорити і діяти від імені своєї маски. Але імпровізація існувала не тільки в формі створення словесного тексту. Цей метод визначав собою і безпосередньо дійову, пантомімічну лінію спектаклю (див. *Пантоміма**), виражену в різноманітних буффонадах — ла́ццо (італ. «дія»; в театральній практиці — буффонний трюк, не зв'язаний з сюжетом, який виконували дзанні). Актори, виявивши здібність до певної маски, закріплювали її для себе вже на все сценічне життя. Тому в труппах комедії дель арте можна було зустріти літніх акторів, блискуче володіючих технікою маски слуги або закоханого, і молодих акторів в ролях комічних старих.

Значної допомоги в імпровізаційній грі надавали існуючі традиції і прийоми створення ролі-типу. З кінця XVI ст. стали з'являтись спеціальні книжечки «дзібальдóне» з текстами окремих ролей, написані видатними артистами.

На початку XVII ст. труппи італійських комедіантів мали оформлений репертуарний канон, який включав крім комедій міфологічні пасторалі і «царські твори», тобто *трагедії**. Такий широкий репертуар вимагав освічених акторів, які б знали і закони сцени, і літературу. Тому при кожній труппі був постійний драматург, який писав не тільки сценарії і окремі пасажі, насичуючи їх різного роду барокковими кончетті, гіперболами і метафорами, але і цілі п'єси. Нерідко в ролі авторів, що творили для комедії масок виступали самі актори.

Таким актором-автором був Джамбаттіста Андреїні (1578-1652). Він працював в театрі масок як актор, художник, музикант і драматург. Діючі в його п'єсах гондольєри, носильщики («Венеціанка»), а також впроваджені, крім масок, переодягнені розбійники, ювеліри, євреї, збіднілі дворяни, начальник поліції («Юний невільник») показані правдиво, з знанням справжнього життя. Можливо, що саме вторгнення в середовище умовних масок такого роду персонажів і стало причиною популярності «Юного невільника» (1620), комедії з романтичним сюжетом, що користувалась найбільшим успіхом серед п'єс Андреїні. Драматург прославився також як автор величезної барокковой містерії «Адам», яка вплинула на «Втрачений рай» Мільтона.

Мандрівні труппи акторів зазнавали постійних гонінь з боку світської і духовної влади і часто були змушені виїжджати з Італії. З кін. XVI до кін. XVIII ст. труппи комедії дель арте з незмінним успіхом виступали майже в усіх містах Європи. В публіки, за свідченням очевидців, «щелепи боліли від сміху». Творчість італійських комедіантів вирішальним чином впли-

нула на формування комедійної драматургії і сценічного мистецтва в Франції, Англії і Німеччині.

3. МИСТЕЦТВО

Архітектура. Ще в другій пол. XVI ст. сприйняття центричної конструкції як ідеальної форми культової споруди перестало бути безумовним. Після Тридентського собору церква стала ратувати за повернення до базилікáльної схеми, більше відповідаючої потребам богослужіння і новій ідеології (див. *Базúліка**).

Становлення Бароккo. Вирішальну роль для становлення стилю Бароккo в архітектурі зіграла церква Іль Джезу (1568-1571 рр.) в Римі, спроектована архітекторами Джáкомо да Віньóла (1507-1573) і Джáкомо дéлла Пóрта (1537-1602) на замовлення *єзуїтів**. Автор основної частини проекту Віньóла звернувся до форми купольної базúліки. Центральний *неф** церкви тут коротший і ширший, ніж в інших будівлях подібного типу, а замість бічних нефів з двох сторін розташовуються капели (каплиці). Дуже урочисто виглядає інтер'єр храму, оформлений могутніми колонами і *пілястрами**, багатим скульптурним оздобленням. Численність деталей притягає до себе увагу відвідувача, ніби навмисно утрудняючи рух погляду до області купола, де його чекає просторовий прорив вгору. Все це нагадує духовний шлях людини до спілкування з Богом — через подолання пристрастей і пороків.

Цікава композиція фасаду Іль-Джезу, виконаного Джакомо делла Порта. Майстер розділив величезну площину стіни на два горизонтальних яруси, оформивши кожний з них ордером. Більш вузький верхній ярус обрамлений по краях *волютами** і ніби стікає вниз. Це надає фасаду динамічного вигляду, викликаючи враження цілісності і підвищеної емоційності. Згодом таке оформлення стало типовим для багатьох соборів і церков в стилі Бароккo — пізніше навіть з'явився термін «єзуїтський стиль» або «єзуїтське Бароккo», що відноситься до будівель такого типу.

Палаци і вілли. Велике місце в барокковій архітектурі належить палацам, гордовито-ошатним, з виступаючими по боках головного корпусу флігелями-крилами, святковими подвір'ями. Показність і велич в них поєднується з пишнотою (палаццо Барберіні в Римі). Надзвичайно красиві заміські вілли, оточені садами, розташованими терасами на схилах пагорбів (вілла д'Есте в Тіволі). Майстерно використані в них складний рельєф місцевості, багатство південної рослинності, водойми, що сполучаться з павільйонами і скульптурними групами.

Містобудування. Важливе значення принципи Бароккo мали і для містобудування. Архітектори створили планувальну систему, упорядкувавши хаотичну забудову середньовічного міста, надали вулицям прямолінійних обрисів, завершивши їх майданами, що в свою чергу стали об'єктами архітектурних композицій.

Нові містобудівні принципи були втілені в Римі, який саме в XVII ст. набув свого неповторного вигляду. За проектом Доменіко Фонтáна (1543-1607) був споруджений ансамбль майдану дель Пóполо, від якого відходять три промені щільно забудованих центральних вулиць. Численні обеліски і фонтани завершили майдани, організувавши їх простір строгими вертикалями спрямованих вгору монументів, динамікою падаючої води, різноманіттям і багатством пластичних форм, невичерпною вигадливістю композиційних побудов. До найбільш досконалих творінь такого типу відносяться фонтани Чотирьох рік на майдані Навона і фонтан Тритона на площі Барберіні, виконані Лоренцо Бернíні.

Собор і майдан св. Петра. За наказом папи Павла V (1605-1621) архітектор Карло Мадéрна (1556-1629) протягом 1607-1617 рр. здійснив перебудову собору Святого Петра. До основної будівлі, зведеної Мікеланджело, він додав з західного боку великий фасад, прикрашений величезними коринфськими колонами, і неф, що надали плану собору, всупереч вказівкам Мікеланджело, базилікальної форми. Таким чином внутрішній простір храму одержав стрімкий рух до підкупольної ділянки, де знаходиться могила св. Петра. Закінчив багаторічне будівництво собору св. Петра і оформив майдан перед ним (1656-1667) Лоренцо Бернíні. Майдан нерідко ставав місцем папських богослужінь. Саме тут, перед головним собором ка-

толицького світу, величезне число прочан, розмовляючих різними мовами, повинні були відчути свою духовну єдність.

Для втілення цієї ідеї Берніні знайшов чудове рішення. Простір перед храмом перетворилося в ансамбль з двох майданів: перший, в формі трапеції, обрамлений галереями, що відходять від собору; другий має форму овалу, звернений до міста і оформлений двома колонадами. 284 колони і 80 стовпів висотою по 19 м складають ці чотирирядні крити колонади, 96 великих статуй вінчають їхній *аттик**. В міру пересування майданом і зміни точки зору здається, що колони то сходяться тісніше, то розходяться, і архітектурний ансамбль ніби розгортається перед глядачем. В симетричних точках цього овалу розташовані фонтани, а між ними — обеліск, що дозволяє орієнтуватися на величезному майдані. Загальні обриси ансамблю мають приховану подібність з ключем, нагадуючи про відомі слова Христа, звернених до апостола Петра: «І дам тобі ключі Царства Небесного». За словами самого Берніні, майдан, «подібно розпростертим обіймам», захоплює глядача, направляючи його рух до фасаду собору. Підкресливши просторовість загального рішення складного за формою майдану і собору, Берніні визначив і головну точку зору на собор, що на відстані сприймається в усій своїй величній єдності.

Борроміні. Своє крайнє вираження ірраціональність (див. *Ірраціональне**), *експресивність** і живописність архітектури Барокко знайшла в творчості Франчéско Борромíні (1599-1667). Найвідоміший його твір — церква Сан-Кáрло áллі Куáтро Фонтáні (тобто «біля чотирьох фонтанів») в Римі (1634-1667 рр.). Для будівництва була відведена маленька і дуже незручна ділянка на перехресті двох вулиць. Можливо тому Борроміні зробив храм невеликим, що незвично для будівель Барокко. По кутах розташовані чотири скульптурні групи з фонтанами, звідси і назва церкви. Овальна в плані споруда перекрита куполом. Фасад за традицією поділяється на два яруси, оформлені ордером. Стіна верхнього ярусу то прогинається, то злегка виступає вперед, і її рухові вторить вигнута лінія перекриття. Здається, щільна, важка маса каменю постійно міняється прямо на очах — це улюблений майстрами Барокко мотив «перетворення матерії». В інтер'єрі храму чистий білий колір робить всі деталі світоносними і легкими. Тут все підштовхує до інтимного спілкування людини з Богом.

Скульптура. В XVII ст. скульптура старанно виражала ідеї *Контрреформації** спочатку в руслі маньєризму, потім — Барокко. Найвидатнішим представником цього другого був Берніні.

Берніні. Італійський митець Лоренцо Бернíні (1598-1680) був, подібно до «титанів Ренесансу», всебічно обдарованим творцем. Його досягнення в галузі скульптури мають не менше значення, ніж архітектурна спадщина. В творчості Берніні багато рис, невідомих Ренесансу. Скульптор показував не стан героїв, а дію, з якої вихоплений короткий момент. Силуети фігур ускладнилися. В XVI ст. Мікеланджело прагнув зберегти природну фактуру мармуру, часом залишав великі ділянки неопрацьованими. Берніні шліфував камінь, змушуючи його грати безліччю відблисків. Він передавав найтонші нюанси: фактуру тканини, блиск очей, почуттєву чарівність людського тіла.

Першою зрілою роботою Берніні став «Давид» (1623 р.). В епоху Ренесансу Донателло і Мікеланджело створили скульптурні образи цього біблійного героя, які вважалися ідеальними. На відміну від своїх попередників Берніні показав сам двобій Давида з Голіафом, а не підготовку до нього і не його фінал. Давид різко розвертається, щоб метнути камінь з праці в голову противника. Ноги широко розставлені, обличчя відображає похмурий азарт битви: брови насуплені, нервово закушена нижня губа, на чолі пролягли глибокі складки. Берніні перетворив свого Давида в справжній *символ** божественного правосуддя.

Однією з кращих його композицій є «Екстаз Святої Терези Авільської» (1646-1652 рр.) для храму Санта-Марія делла Вітторіа в Римі. Свята Тереза жила в Іспанії в XVI ст., займалася богослов'ям, реформувала чернечий орден кармеліток. Берніні зобразив містичне видіння, описане в її духовному творі: «Я бачила ангела в тілесному образі по ліву руку від мене. Він був малий ростом і дуже гарний. Я бачила в його руках довгу золоту стрілу, на вістрі якої ніби палахкотів вогонь. І потім, здалося мені, що цією стрілою він кілька разів вдарив в моє

серце і проник до самих моїх нутрощів, а коли він витяг стрілу, здалося мені, що він забрав з нею моє серце, і він залишив мене запаленою великою любов'ю до Бога».

Біломармурову групу — Святу Терезу і ангела — майстер помістив серед колонади з кольорового мармуру, а фоном стали позолочені промені, символізуючі божественне світло. В багатобарвному оточенні скульптура здається пронизаною цим світлом наскрізь. Свята Тереза — юна і приваблива жінка — занурена в стан духовного осяяння, зовні схожий на смерть: голова закинута, очі закриті (втім, з таким самим успіхом тут можна побачити і любовний екстаз). Її фігура майже не вгадується за великими, виразно виліпленими складками одягу; здається, що в їх хвилях народжуються нове тіло і нова душа, а за зовнішньою мертвотною нерухомістю ховається велетенський порух духу.

Живопис. Основи живопису Барокко були закладені в Італії в останнє десятиліття XVI ст., і вже тоді в ньому намітились дві тенденції: класицистична, пов'язана з Болонською академією, і реалістична, виражена в творчості Караваджо.

Болонська академія. В 1585 р. в Болоньї троє братів Карраччі — Аннібале, Лодовіко і Агостіно — заснували художню школу під назвою «Академія прямуючих правильним шляхом». Вони хотіли виховати майстрів, які мали б правильне уявлення про красу і були здатні відродити мистецтво живопису, яке, на їх думку, прийшло в занепад. В другій половині XVI ст. великий вплив на живописців робили теоретики маньєризму (див. Ч.1, розділ VII, §2, п.4), які стверджували, що немає і не може бути загальноприйнятих естетичних ідеалів. Художник творить, спонукуваний «божественним натхненням», за природою своєю стихійним, непередбачуваним і не обмеженим жодними правилами ремесла і майстерності. Фарби не можуть передати всієї повноти і тонкості задуму, «вкладеного» Богом в душу художника. Саме тому не можна судити про цінність роботи за її технічним виконанням, а отже, опанування майстерністю не вважалося важливою справою. Академія протистояла цим поглядам: існує вічний ідеал краси, заявляли брати Карраччі, він втілений в мистецтві Античності і Ренесансу. Виходячи з цього, в академії основна увага приділялася постійним вправам в технічній майстерності, рівень якої залежав, на думку Карраччі, не тільки від спритності пензля, але і від освіченості і гостроти інтелекту, тому в їхній програмі з'явилися теоретичні курси: *перспектива**, історія, міфологія і анатомія.

Найбільш талановитим з Карраччі був Аннібале (1560-1609), автор ряду вівтарних образів і картин на міфологічні сюжети. Разом з братами він розписав палаццо Фарнезе в Римі (1597-1604 рр.). Цикл фресок на сюжети «Метаморфоз» Овідія (див. Ч.1, розділ IV, §2, п.4) прикрашає склепіння галереї і частину стін. Великі плафонні композиції і оточуючий їх фриз, складений з прямокутних *панно** і круглих медальйонів, між якими розташовані сидячі атланти, утворюють складну, закінчену систему декору. В розташуванні фресок Карраччі виходив з принципів, застосованих Мікеланджело в Сікстинській капелі, однак їх образи втрачають ту значущість і глибину, які були властиві великим майстрам Ренесансу. Введення пишних обрамлень, імітуючих скульптуру, і погоня за ілюзорною просторовістю приводять до утвердження принципів декоративності: в братів Карраччі і їх послідовників на першому місці стоїть абстрактна краса живопису — правильність малюнку, урівноваженість колірних плям, ясна композиція. Досконалість форми займала їх набагато більше, ніж ідейний зміст.

За всієї своєї суперечливості болонські академісти зіграли в розвитку живопису дуже важливу роль. Під впливом їх ідей виник цілий напрям в європейському мистецтві — *академізм**, а принципи підготовки художника, розроблені ними, лягли в основу академічної системи освіти, існуючої дотепер.

Караваджо. Вирішальний вплив на розвиток живопису Барокко зробив уродженець Ломбардії Мікела́нджело да Карава́джо (1573-1610), творчість якого багато в чому формувалась в опозиції до умовності і екзальтації *маньєризму** і холодній раціональності болонського академізму. На відміну від більшості своїх колег, що змогли сприйняти лише більш-менш звичний набір естетичних цінностей, він зумів відкинути панівні художні принципи, нав'язувані Контрреформацією, і створити власний, глибоко індивідуальний стиль. Сучасники зазначають, що Карава́джо з презирством ставився до великих майстрів минулого (в т.ч. до антично-

го мистецтва) і розповідають історію про те, як він привів з вулиці циганку, написав з неї ворожку, віщуючу майбутнє якомусь молодому чоловіку, і заявив, що «натура — єдина наставниця, яку він потребує».

Караваджо прожив незвично бурхливе і драматичне життя, цілком відповідаюче бунтарському духу його творчої натури. Героєм своїх ранніх картин він зробив людину з вуличного натовпу — римського юнака («пацана»), наділеного грубуватою почуттєвою красою і природністю бездумно-життєрадісного існування. На картині «Вакх з чашею в руках» (1593 р.) улюблений античний персонаж митців Ренесансу постає в незвичному вигляді. Художник робить його майже неприємним, ретельно прописуючи відразливі деталі, наприклад густий шар бруду під нігтями. В інших роботах 1590-х рр. («Хлопчик з фруктами», «Ворожка», «Шулери» і ін.) герой Караваджо постає то в ролі вуличного торговця, то музиканта, то простодушного франта, слухаючого лукаву циганку. Ці жанрові персонажі залиті яскравим світлом, впритул наближені до глядача, зображені з підкресленою монументальністю і пластичною відчутністю. Так, в картині «Лютняр» (1595 р.) перед музикуючим юнаком на столі лежать скрипка, ноти, фрукти. З відточеною майстерністю написані ці предмети в своїй щільній округлості і речовинності. *Світлотінню** проліплені обличчя і фігура, темний фон підкреслює насиченість виступаючих вперед світлих тонів, предметність всього представленого.

Караваджо утверджує перевагу безпосереднього відтворення життя. Хворобливій витонченості маньєризму і патетиці Барокко він протиставляє простоту і природність повсякденного. Узагальнюючи форми, виявляючи істотне, він наділяє значущістю і монументальністю найпростіші предмети. Його композиції зі зрізаними по пояс фігурами точно побудовані, в них є строга закономірність, цілісність, замкнутість, зближаюча Караваджо з майстрами Ренесансу. Все це характеризує і релігійні картини художника, створені на біблійні сюжети, які він трактував дуже незвично, зухвало ідучи всупереч сформованим уявленням.

Наприклад, Юдіфь, молода єврейка, що обезглавила ассірійського полководця Олоферна і в таким способом врятувала своє місто від поневолення, в епоху Ренесансу завжди зображувалась як героїня, що здійснила подвиг. На картині «Юдіфь і Олоферн» (1599 р.) Караваджо вперше зосередив увагу на самому вбивстві і показав суворий і страшний бік події. В композиціях на євангельські сюжети — «Запевнення Фоми» (друга пол. 1590-х рр.) і «Вечеря в Еммаусі» (1599 р.) — зустрічі апостолів з воскреслим Христом представлені як невигадливі побутові сцени. Разом з тим, система живописних прийомів надає їм зовсім іншого значення: різкий потік світла вихоплює персонажів з темного простору, а джерело світла не показане: художник мав на увазі не реальне освітлення, а «божественне світло», опромінююче учнів і підкреслююче їх подив, беззахисність і глибоку внутрішню розгубленість перед таємницею спілкування з Богом.

В героїв релігійних полотен Караваджо часто грубуватий зовнішній вигляд, іноді вони неприємні і навіть потворні. Він знаходить їх серед рибалок, ремісників, солдат — людей цільних, наділених силою характеру. Але натуралізм живописної мови — це лише спосіб передати духовну слабкість людини перед лицем Бога. Художник немов полемізував з майстрами Ренесансу, які прагнули через спілкування з Богом показати силу і красу людського духу.

На переломі XVI—XVII ст. наступає період творчої зрілості Караваджо, який відкриває картина «Прикликання апостола Матфея» (1600 р.), що представляє момент раптового прикликання митника Матфея Ісусом. Сцена розгортається в приміщенні з голими оштукатуреними стінами. Зліва під запиленим вікном з трьох боків столу сидять чоловік зрілих років (це сам Матфей) і троє юнаків; п'ятий чоловік, старик, стоїть за спиною Матфея. Праворуч, в три чверті до глядача, стоїть апостол Петро; за ним — Ісус, що вказує на Матфея. Яскрава смуга світла, проникаюча в темне приміщення слідом за Христом і Петром, не тільки висвічує фігури людей за столом, але одночасно підкреслює чудесний характер події, її реальність і одночасно ірреальність, вихоплюючи з темряви лише частину профілю Ісуса, тонку кисть його простягненої руки і жовтий плащ св. Петра. Все це символізує вторгнення світла «божественної істини» в самі низи життя — художник ніби хоче сказати, що в будь-який момент людина може бути прикликана Богом.

Вплив Караваджо на розвиток Барокко в європейському мистецтві був величезним. В самій Італії знайшлося багато його послідовників, які одержали назву караваджистів. Але ще значнішим був його вплив за кордоном: жодний великий живописець того часу не пройшов повз захоплення *караваджизмом**, який став важливим етапом на шляху становлення європейського реалістичного мистецтва.

§2. КУЛЬТУРА ІСПАНІЇ XVII СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІСПАНІЇ XVII СТОЛІТТЯ. РЕЛІГІЯ. ЛІТЕРАТУРА

Іспанія в XVII ст. До початку XVII ст. занепад Іспанії, назріваючий протягом XVI ст., став безсумнівною реальністю. Були потрібні невідкладні соціально-економічні і політичні реформи, однак уряд фаворита Філіппа III (1598-1621) герцога Франсіско Ле́рми (він фактично керував державою в 1598-1618 рр.) не зробив в цьому відношенні нічого ефективного. Продовжувалось скорочення виробництва, систематично псувалась монета, росли ціни, країну наводнили натовпи жебраків і волоцюг, а в судженнях іноземців починає звучати стійке переконання, що іспанці взагалі нездатні до порядку і систематичної роботи. В той же час канцелярська тяганина, хабарництво і казнокрадство набули безпрецедентного розмаху.

В 1609-1614 рр. було здійснене остаточне вигнання *моріско́в**. Ця жорстока міра, спрямована на досягнення релігійної єдності Іспанії, була схвалена більшістю населення, але мала важкі економічні наслідки: країна втратила сотні тисяч працьовитих хліборобів і ремісників.

Іспанія взяла активну участь в *Тридцятирічній війні**, і в Нідерландах, завдяки таланту воєначальника Амбросіо Спіноли (1569-1630), зуміла домогтися важливих перемог над голландцями. Однак, нестача грошей перекреслила ці успіхи і змусила іспанців в 1609 р. визнати незалежність Голландії. Втім, до кінця правління Філіппа III Іспанія зберегла і всі свої величезні володіння в Старому і Новому Світі, і імперські амбіції.

За Філіппа IV (1621-1665) Іспанія ще залишалася могутньою європейською державою, однак економічний занепад вже безпосередньо позначився на її військово-політичних можливостях, тому в зіткненнях з своїми суперниками Іспанія, слідом за перемогами початку правління зазнала кілька важких поразок. Тяготи війни викликали серію великих народних рухів, а повстання в Португалії спричинило її вихід з складу Іспанської монархії (1640 р.). В той же час епоха Філіппа IV була часом розквіту іспанської культури Золотого віку.

За Карла II (1665-1700) Іспанія пережила один з найважчих періодів в своїй історії. Розорення країни, повний розвал управління нею, хабарництво і казнокрадство, придворні інтриги і скандали, в які були втягнені високопоставлені персони, нарешті, постійні невдачі в війнах і дипломатичних відносинах — все це підривало престиж Іспанії і свідчило про її перетворення в другорядну країну. Тоді ж закінчився і Золотий вік іспанської культури. Слідом за смертю Карла II розпочалась *Війна за іспанську спадщину 1701-1714 рр.**, внаслідок якої на іспанському престолі утвердилася династія Бурбонів.

Іспанська церква. Сильним гальмом для розвитку суспільної самосвідомості була іспанська церква, що відзначалась особливою реакційністю. Церковна реформа далеко ще не була доведена до кінця, коли в Іспанії розпочалась *Контрреформація**. Ідеї *Тридентського собору** (аскетизм, «первородний гріх», «чистота крові» тощо) залізним обручем скували народ. Церква визначала норми суспільної поведінки, вона ж розробляла детальний *етикет**, згідно якого кожному індивіду відводилась строго визначена роль («кожному — своє»). В основі цієї системи поведінки була покладена ідея: Іспанія і її суспільство — ідеальні, оскільки вони є творінням Божим. Внаслідок цього було витрачено багато зусиль, щоб перетворити наукову і художню інтелігенцію на служницю режиму, а її діяльність зробити елементом проповіді релігійної моралі і абсолютистської політики. *Інквізиція** встановила сувору цензуру і організувала стеження за митцями і мислителями, їх покровителями, видавцями і читачами. Дух критицизму і новаторства поступово зникав з іспанської культури.

Не менш згубним був вплив церкви на науку. Теологічний *томізм**, розвинений в період Контрреформації, виходив з того, що матерія пасивна і невизначена, і може бути виявлена і осягнута тільки через форму, яку їй дає Бог. В зв'язку з цим пояснення будь-якого явища природи зводиться до виявлення цієї форми і до тлумачення її прихованого змісту. Ясно, що з цієї точки зору жодні дослідні дані не потрібні, а без них неможлива і наука. Звідси — гоніння на всяку наукову і технічну думку, внаслідок чого Іспанія опинилася на узбіччі нової науки. В університетах панувало кричуще неуцтво: якщо в епоху *Ренесансу** істинним *кабальє́ро** міг вважатися той, хто мав хорошу освіту, то тепер ознакою спадкоємного дворянина стало невміння правильно написати своє ім'я. Дріб'язкова регламентація університетського життя, тиск на професорів і студентів з боку адміністрації і церковних властей, взагалі підозріливість стосовно «грамотіїв» створили несприятливу для науки і культури атмосферу.

Втім, незважаючи на все це, розвиток культури XVII ст. продовжував живитися суспільним піднесенням Ренесансу, тому парадоксальним чином період економічного і політичного краху Іспанії збігся в часі з епохою найбільшого розквіту іспанського мистецтва, літератури і театру, яку часто називають «золотим віком» іспанської культури.

Література. Важливою особливістю іспанського мистецтва XVII ст. була його рішуча переорієнтація насамперед на інтелектуальну еліту. Ця своєрідна «аристократизація» особливо яскраво проявляється в мовній практиці письменників. В літературі Іспанії цієї епохи сформувалися дві протиборчі стильові тенденції — культизм і консептизм.

Культизм (званий також гонгоризмом по імені одного з основоположників цього напрямку Луїса де Го́нгори), ***протиставляв неприйнятній для нього реальності прекрасний і довершений світ мистецтва, збагнення краси якого нібито доступне лише небагатьом «обраним»***. Культисти створили «темний стиль», вдаючись до штучно ускладненого синтаксису, використовуючи безліч неологізмів, перевантажуючи твори складними *метафорами**, міфологічними образами, *перифразами**, затемнюючими смисл.

Консептисти ставили перед собою завдання через слово і думку розкривати глибинні і несподівані зв'язки різних об'єктів. На відміну від культистів, що надавали складних форм простим, по-суті, думкам і образам, консептисти виходили з ідеї внутрішньої складності самої формульованої думки — концепту. Мова консептистських творів не менш складна, ніж у культистів, але виникала ця складність від того, що письменник-консептист прагнув поєднувати максимальну виразність з граничним лаконізмом і можливо більшою значеннєвою насиченістю кожного слова і фрази. Характерні прийоми консептизму — це гра на буквальному і фігуральному значенні слова і взагалі на його багатозначності, гра слів і каламбур, пародійне відтворення і руйнування словесних штампів, звичних словосполучень, ідіоматичних виразів і ін. Найбільше яскраво все ці риси представлені у творчості Франсіско де Кевéдо.

Луїс де Го́нгора-і-Аргóте. Визначний іспанський поет Луїс де Го́нгора-і-Аргóте (1561-1627) народився і провів більшу частину життя в Ко́рдові — великому місті південної іспанської провінції Андалу́сії. Він походив з старовинної, але збіднілої дворянської сім'ї. Після закінчення Саламанкського університету одержав сан священика і кілька років безуспішно намагався утвердитись при дворі. Повернувшись в Кордову, Гонгора успадкував бенефіцій при місцевому соборі, який давав право на частину церковних доходів, для чого йому довелося постригтись в монахи. Це на все життя забезпечило поета матеріальними засобами, досить незначними. Церковні власті незабаром висловили невдоволення «легковажною» поведінкою молодого ченця (він недостатньо поштиво тримався в храмі і писав світські вірші) і засудили його до покаяння. Але і після цього поет не змінив ні своїх звичок, ні своїх занять.

Зібрання віршів Гонгори вийшло тільки після смерті автора («Твори у віршах іспанського Гомера»; 1627 р.). Натомість за його життя вони користувалися величезною популярністю і поширювалися в списках або ж, покладені на музику, виконувалися під акомпанемент гітари або банду́рії — примітивного триструнного музичного інструмента.

Багато ліричних романсів Гонгори стилізовані під народну пісню. Наприклад, романс «Ледве зіграли веселе весілля...» написаний від імені молодої, оплакуючої відхід нареченого на війну. А ось романс про покинуту дівчину:

«Рыдала девица, // стирая белье: // ее ненаглядный // оставил ее. // В ту пору ей было // четырнадцать лет; // но весны проходят, // а милого нет. // Сияет ли солнце, // горит ли луна, // о горькой измене // все плачет она. // И множит ей памяти // едкая соль // на слезную муку // сердечную боль. // Милая, плачь: // вылечит плач…».

Велике місце у творчості Луїса де Гонгори займають бурлескні (див. *Бурлеск**), пародійні, сатиричні твори:

«…Есть в Мадриде // дурень. Он и вам знаком: // тлю узрит в глазу чужом, // у себя слона не видя! // Чтобы не был он в обиде, // я бы дал ему за дурь // пару дуль. // Старый хрыч, собою горд, // под венец идет с девицей. // Простофиле и не снится, // что невеста — первый сорт: // трижды делала аборт. // Поделом его надули! // Три дули. // Вышел порох весь в расход // у преклонного супруга, // а исправная супруга // каждый год дает приплод. // Может быть, она дает // как предписано ей браком? // Дуля с маком! // Дон Безродный ходит франтом, // самомнением томим: // дескать, обращайтесь с ним, // словно он рожден инфантом, // хоть по крови маркитант он, // по уму же — круглый нуль. // Пять дуль. // Хвастал дон Бахвал досужий // зубочисткою с утра: // мол, фазана ел вчера. // По усам же обнаружил // я, что дичь ему на ужин // поставляет зеленщик. // Шесть фиг. // Спеленал себя шелками // хлыщ, собравшийся на рать, // так что и не разобрать, // ратник это или знамя, // и куда идет он: к даме, // на бульвар ли, на войну ль? // Семь дуль. // Расфуфыренные хваты // разодеты в прах и дым: // предков, мол, не посрамим. // Те и впрямь аристократы, // но носили чаще латы, // чем крахмальный воротник. // Восемь фиг. // В битве с одного удару // сей храбрец сражает трех. // Только этот пустобрех // брешет с винного угару: // мастер петь он под гитару, // но не слышал пенья пуль. // Девять дуль…»

Коли в 1617 р. Гонгора переселився в Мадрид (марно сподіваючись на королівську пенсію), висміювання двору і всієї монархії стало однією з головних тем його поезії. В одному з віршів герой, що звик до повноводних рік Андалусії, дивується на пересохлу столичну річку Мансанарес. Одного разу йому здалося, що води в ріці за ніч прибавилося:

Що ж трапилося? «Що викликало вчора лихо, а сьогодні відродило славу?» І річка відповідає: «Ввечері один осел напився, вранці інший — помочився».

Про те, що за цією насмішкою ховається щось більше, ніж глузування над непоказною столичною річечкою, свідчить згадка в вірші про тоді ще новий, побудований за наказом Філіппа II, помпезний Сеговійський міст, показна велич якого виглядає особливо безглуздо на фоні жалюгідної ріки, через яку він перекинутий. Невідповідність між Сеговійським мостом і протікаючим під ним Мансанаресом стає якби *алегорією** розриву між претензіями офіційної Іспанії і сумною реальністю, між недавньою величчю Іспанської імперії і її нинішнім безсиллям.

Найбільш узагальнену характеристику соціальної дійсності Іспанії поет дає в знаменитому сатиричному вірші «Гроші — це все» (1601 р.), в якому він стверджує: «Все продається в наш час, все зрівнюють гроші...» Гонгора не може прийняти світу, в якому всевладним паном стали гроші. І єдиний притулок, де можна укритися від реальності, на його думку, — це естетична утопія, яку він створює в своїх пізніх поемах.

Важливо відзначити, що в ранній творчості Гонгори, зокрема в романсах і інших віршах, написаних на фольклорній основі, відбувається формування нової стилістичної системи культизму. Мистецтво повинно служити небагатьом обраним — такий вихідний тезис Гонгори. Засобом для створення «вченої поезії» для обраних і повинен стати «темний стиль», що має, на думку поета, неоціненні переваги над ясністю прози. По-перше, він виключає бездумне читання віршів: для того, щоб осягти зміст складної форми і «зашифрованого» змісту, читач повинний не раз, вдумуючись, перечитувати вірш. По-друге, подолання труднощів завжди доставляє насолоду. Так і в даному випадку: читач одержить від знайомства з твором «темного стилю» більше задоволення, ніж від читання загальнодоступної поезії. В кінцевому рахунку, за допомогою «темного стилю» Гонгора відкидає ненависну йому виродливу дійсність і піднімає її засобами мистецтва. Краса, що, на думку поета, немислима і неможлива в навколишній реальності, знаходить своє ідеальне існування в художньому творі. Головними

творами Луїса де Гонгори «темного стилю» є поема «Переказ про Полифема і Галатею» (1613 р.) і незакінчені цикл «Самітності» (1614 р.).

В «Переказі» легенда про нещасне кохання потворного циклопа Поліфема до прекрасної німфи Галатеї, вперше викладена в «Одіссеї», а пізніше обіграна поетом епохи Еллінізму Феокрітом (див. Ч.1, розділ III, §4, п.3) трактується цілком традиційно. Новаторство поета виявляється у віртуозній майстерності, з якою він використовує звук, колір, всі можливості мови для передачі почуттів і переживань персонажів, барв оточуючої їх природи.

Вся поема побудована на контрастному зіткненні двох світів — світу Галатеї, залитого сяйвом, барвистого, ясного і радісного світу краси, і світу Поліфема, похмурого, понурого і темного. От фрагмент, в якому коханий Галатеї юний Акід залишає дари біля її ложа:

«Миндаль, чей сок амброзии густее // и мякоть ни тверда и ни мягка, // в корзине он приносит Галатее, // и масло на побегах тростника, // и слиток, что томится, золотея, // в дупле, приносит в пробке, чьи бока // в узорах, — улей, Где весна недаром // поила воск божественным нектаром…»

В той же час, коли мова заходить про циклопа, світ стає страшним і нестерпним (печера Поліфема, наприклад, називається «жахаючим позіхом землі», а скеля, що закриває вхід в неї, «кляпом в роті печери»).

Все це Гонгора доводить до досконалості в своїй поемі «Самотності» (або «Усамітнення»), яка залишилася незакінченою: з задуманих поетом чотирьох частин написані тільки дві.

Фабула поеми гранично проста. Якийсь юнак, ім'я якого так і залишається невідомим, покидає батьківщину через нещасливе кохання. Корабель, на якому він плив, зазнає аварії, і море викидає юнака на берег. Піднявшись в гори, герой знаходить притулок в пастухів, а наступного дня стає свідком сільського весілля («Перша самотність»). Потім разом з кількома рибалками, запрошеними на весільний бенкет, він знову спускається до моря, переправляється в човні на острів, де живуть рибалки, спостерігає їхню мирну працю і прості радості і, нарешті, є присутнім на пишному полюванні кавалерів і дам («Друга самотність»).

Головне в поемі — не фабула, а почуття, що пробуджуються в серці героя спостереженням за природою і життям селян, які складають якби частину Природи. Пейзаж для Гонгори важливий не сам по собі, а як антитеза неприйнятній для нього реальності. Тому в іспанській назві поеми — «Soledades» — зміст двоїстий: з одного боку, це «самотність», безлюддя лісів і полів, серед яких розгортається дія поеми, з іншого боку — «усамітнення», відхід від дійсності, від світу зла і користі, в уявлюваний золотий вік людства, в якому панують добро, любов і справедливість, а все люди — брати. Однак, зображуючи ідилію людських відносин, Гонгора, на відміну від гуманістів Ренесансу, ні на хвилину не забуває, що ця ідилія — всього лише поетичний міраж, солодка, але нереальна мрія.

Франсіско де Кевéдо. Як і всі його сучасники, Франсіско де Кевéдо-і-Вільéгас (1580-1645), став свідком занепаду Іспанської імперії. Блискуче освічений нащадок стародавніх дворянських родів, що знав багато мов, в тому числі всі стародавні, він не міг жити осторонь від політики і потопаючого в розкоші королівського двору. Небагатий, до того ж кульгавий від народження, Кеведо намагався за будь-яку ціну утвердити себе в очах сильних світу цього, в очах прекрасних дам і чванливих *кабальéро**. Прагнув він в міру своїх сил і впливати на долю країни, робити хоч щось для її порятунку. Він служив дипломатом, міністром фінансів Неаполітанського віце-королівства, що входило до складу Іспанії, пережив вигнання і тюремне ув'язнення.

Разом з тим, як мислитель і митець Кеведо розумів даремність будь-яких зусиль, суєтність і швидкоплинність людського життя. В творчості його відобразилася ця суперечливість устремлінь і почуттів. Він писав філософські і моралістичні трактати, агіографічні твори і біографії історичних діячів, гострі сатиричні памфлети, глибокі ліричні і метафізичні вірші. В дусі культури Барокко Кеведо наполегливо протиставляє вічність і час, істинне і мниме, високе і низьке, серйозне і смішне. Справжнє життя, вважав він, можливе лише у вічності. Повсякденність — ілюзія, кривляння на підмостках Всесвіту-Театру, комічна і відразливо-

потворна, відзначена печаттю смерті і розкладання. Образом-емблемою цієї брехливої видимості світу стає опудало велетня, яке проносять над юрбою в дні карнавальних свят:

«Ты смотришь, как проходит горделиво // Сей великан над праздничной толпою? // Так знай — внутри он весь набит трухою, // Простой носильщик тащит это диво. //…// Таков величья образ преходящий, // Которым суетно тиран гордится, — // Роскошный мусор, пёстрый и блестящий. // Ты видишь, как венец его искрится, // Как, ослепляя, рдеет багряница? // Так знай, внутри он — только прах смердящий».

Символом швидкоплинності життя стає образ годинника, що не раз виникає у віршах Кеведо. На відміну від поетів Ренесансу в Кеведо немає зосередженості на хвилинному сьогоденні. Воно немов провалюється в небуття між минулим і майбутнім, що так само примарні:

«Вчера прошло, а Завтра не настало, // Моё Сегодня мимолётней взгляда, // И то, чем был я, быть уже устало...»

З часів Середньовіччя всевладдю смерті в земному житті поети протиставляли кохання: саме воно було покликане диктувати рядки, що залишаться у вічності. Кеведо начебто віддає данину цієї традиції. Майже 20 років (до початку 1620-х рр.) він писав цикл любовних сонетів, звернених до якоїсь Лісіди. Один з них має знаменна назву — «Любов незмінна за лінією смерті»:

«Но и чертý последнюю минуя, // Здесь отпылав, туда возьму былое, // И прежний жар, не тронутый золою, // Преодолеет реку ледяную».

Однак мова іде не про перемогу безсмертного духу над смертною плоттю, яку душа скидає з себе як окови. Скоріше це барокково-парадоксальне торжество плоті, що розпалася майже до атомів, над устремлінням душі до повної свободи — свободі від болю, від спогадів: «І прахом стану — прахом, але закоханим».

Велику частину поетичної спадщини Кеведо складають сатиричні вірші. В них говориться про тяжке становище в Іспанії, викриваються вороги держави, осміюються знать і *нувориші**, а також столичні нрави. Один з самих знаменитих творів такого роду — летрілья «Всемогутній кабальєро дон Дінеро». В перекладі з іспанської «дінеро» — «гроші»; сатира Кеведо викриває пануючі в країні користолюбство і продажність.

Сміхову, комічну лінію поезії Кеведо продовжує його художня проза — памфлети, шахрайський роман «Бускон, або Історія життя пройдисвіта на ім'я дон Паблос», пародії на різноманітні «ділові папери» (заповіти, укази і т.п.), афоризми, а також сатиричні *алегорії** («Сновидіння»).

«Бускон» був створений Кеведо ще в студентські роки, потім (в 1609-1614 рр.) перероблений; роман поширювався в списках, а надрукували його лише в 1626 р. Головний герой Паблос — істота гріховна і аморальна, свого роду карнавальне опудало. Навколо нього розігруються сцени, пародіюючі Святе Письмо і основні церковні таїнства; і сама людська природа, і сформовані в суспільстві нрави постають в непривабливому, відразливому вигляді.

В 1606 р. Кеведо завершує алегоричний цикл «Сновидіння», основним художнім прийомом в якому виступає карнавальне «вивертання» дійсності. Одна з частин циклу називається «Світ зсередини». Автор в фантастичному сні бродить містом-світом, головна вулиця в якому — «вулиця Лукавства». Всі пішоходи тут намагаються приховати своє істинне заняття, пустити пил в очі. «Кат носить найменування виконавця, а фіскал — слуги правосуддя. Шулера кличуть ловкачем; корчмаря — хазяїном; шинок — скитом Вакха; бордель — веселим домом; дівиць — цими дамами; звідниць — дуеньями; рогоносців — добрягами. Дружбою називають позашлюбне співжиття; справами — лихварство; жартом — шахрайство; дотепом — неправду; вишуканістю — підступність; хибним кроком — підлість; сміливістю — безсоромність; царедворцем — ледаря...». В інших сновидіннях оповідач присутній на Страшному суді, слухає біса, що вселився в альгуасила (служителя правопорядку) і віщає з його черева; біс перелічує покарання, яким піддають в пеклі грішників (цей перелік нагадує «Пекло» Данте — див. Ч.1, розділ VII, §1, п.2). У «Сні про пекло» постає вже саме пекло — але воно, на відміну від дантівського, смішне і нагадує зображуване на балаганних підмостках під час народних свят.

Вершина творчості Кеведо-сатирика — книга алегоричних фантазій «Час воздаяння, або Розумна Фортуна» (1630-і рр.). Цей твір являє собою цілий ряд карикатурних сцен, поміщених в рамку вихідної фантастичної ситуації: бог Юпітер, розгнівавшись на світ, призначає час, коли кожен на землі одержить по заслугах. В певний момент з людьми і речами відбуваються миттєві перетворення: базіка стає заїкою, шльондра — чудовиськом і т.п. Іноді про ці метаморфози розказано в декількох фразах, іноді опис розширюється до невеликої новели.

В порівнянні з Кеведо-прозаїком Кеведо-поет виглядає трагічніше, але просвітленіше:

«Я видел стены родины моей: // Когда-то неприступные твердыни, // Они обрушились и пали ныне, // Устав от смены быстротечных дней. // Я проходил вдоль жаждущих полей // И видел след ручья в засохшей глине; // Стада брели понуро по равнине // Под ливнем жгучим солнечных лучей. // В свои дом вошел я и увидел там // Очаг остывший, скудость, запустенье; // И надломился посох мой устало, // И шпага, отслужив, сдалась годам. // И все, чего бы ни коснулось зренье, // О смерти властно мне напоминало»

(«Сонет, в якому говориться, що все навколо нагадує про смерть»).

2. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Загальні риси театрального мистецтва. Професійний театр Іспанії виник ще в першій половині XVI ст. Спочатку спектаклі влаштовувались в корра́лях (ісп. corral — «заднє подвір'я»). Над подвір'ям, найчастіше готельним, натягали брезент, захищаючись від жаркого південного сонця, і встановлювали лавки для глядачів. Театральні труппи спочатку залишалися мандрівними, переїжджали з міста в місто. Репертуар був строкатим: грали смішні сценки, перемежовувані музичними номерами і танцями; виступали і актори-міми, граючі без слів. Ситуацію змінив видатний драматург Ло́пе де Ве́га (1562-1635). Він писав багато і дуже швидко (з 2000 п'єс до нас дійшло 400) і незабаром драматург здобув небачену популярність. Вже за життя його слава було величезна: глядачі називали Лопе де Вегу «поетом неба і землі» і «феніксом геніїв». П'єси йшли в публічних театрах і на придворній сцені, на міських майданах і в селах під час свят.

Іспанські актори намагались виконувати всі вимоги драматурга і не жаліли себе, прагнучи розвеселити, захопити або потрясти глядача. Нерідко артисти прямо зверталися до публіки за підтримкою і співчуттям і нібито за порадою. Часто акторам вдавалося повністю заволодіти почуттями глядачів і ті настільки вірили в істинність того, що відбувається на сцені, так захоплювалися грою, що іноді втрачали грань між актором і образом, який він створив. Лопе писав: «Адже ми бачимо, — якщо актор грає зрадника, він настільки ненависний всім, що йому не продають, коли він хоче що-небудь купити, і від нього сахається юрба при зустрічі. А якщо він грає благородних, йому дають в борг, запрошують в гості, і навіть знатні його шанують і люблять, підлещуються, обдаровують, аплодують».

Перед такими глядачами фальшиво або слабко грати було навіть небезпечно: за мляво прочитаний монолог або погану дикцію зал «розплачувався» з акторами гнилими апельсинами, огірками, улюлюканням. Особливо активна була простонародна публіка — глядачі, що дивилися спектакль стоячи. Вони навіть приносили з собою тріскачки і брязкальця, щоб виражати своє невдоволення. Але коли цим глядачам що-небудь подобалося, вони викрикували на все горло схвальні вигуки. Сучасниця так писала про іспанські театри: «Вони завжди переповнені купцями і ремісниками, які покинули свої крамниці і прийшли сюди в плащі, зі шпагою і кинджалом; вони називають себе кабальєро, навіть якщо це шевці. Вони вирішують хороший цей спектакль, чи поганий. І оскільки вони освистують п'єси або аплодують їм, стоячи по обидва боки рядами, то виходить щось подібне до залпу, чому їх і називають "мушкетерами". Саме від них і залежить доля автора». Часто вибухали запеклі суперечки і навіть бійки, іноді досить жорстокі, тому власті з побоюванням ставилися до тієї любові, яку іспанці виявляли до театрального мистецтва. Католицька цензура стала втручатися в театральні справи дуже наполегливо — на кожному спектаклі обов'язково був присутній представник

властей, він стежив за порядком на сцені і серед глядачів. До 1625 р. в Мадриді залишився лише один театр, а згодом вистави дозволили грати тільки раз на тиждень.

Лопе де Вега. Більшу частину написаного Лопе де Вегою складають *комедії**. Для їх постановки акторові часто досить було мати лише плащ і шпагу — обов'язкові атрибути *кабальє́ро**, «виходячого в місто»; тому їх назвали «комедіями плаща і шпаги». Сюжет обов'язково поєднує дві перехресні любовні лінії. Стандартний набір персонажів включає галана, тобто закоханого, і його даму (таких пар повинно було бути не менше двох), веселого слугу — грасьо́со і служницю, батька (старого), хранителя фамільної честі і узаконеного порядку життя, порушеного молодими героями. Нарешті, була потрібна якась знатна особа, яка в фіналі примиряла «батьків» і «дітей» і узаконювала зв'язки, утворені в підсумку комедійної інтриги. Нерідко в цій ролі виступав сам король, що було небаченим порушенням класичного канону (поява монарха на сцені допускалася тільки в трагедії).

В любовних комедіях дія розвивається найчастіше завдяки дівицям або молодим вдовам. Іноді героїні переодягаються в чоловічий одяг (це нововведення Лопе де Веги користувалося в публіки величезним успіхом). Вони безбоязно порушують заборони, якими була скута в реальному житті іспанка: першими признаються в любові, наважуються на ризиковані вчинки, противляться батьківській волі і т.д. Правда, свою свободу героїні, в тому числі ті, що спочатку відкидали любов і тим більше шлюб, в кінцевому рахунку використовують для того, щоб вийти заміж, тобто повернутись до сформованого в суспільстві порядку. Але це відбувається вже тоді, коли дія на сцені закінчується. Розгортається же вона в умовах повного безладу і гри випадку, тому несподівані повороти подій складали для автора п'єс і його глядачів основний інтерес.

«Винахідлива закохана». Зразкова комедія плаща і шпаги — «Винахідлива закохана» (1606 р.), сюжет якої заснований на одній з новел «Декамерона» Боккаччо. В числі персонажів — три дами і, відповідно, три галана. На додачу навіть поважний батько виступає в амплуа галана, претендуючи на руку винахідливої закоханої Феніси. Присутній, звичайно, і грасьо́со. В перших сценах демонструється загальний розлад почуттів і планів, але заплутана інтрига приводить героїв до щасливої розв'язки: молодість поєднується з молодістю, старість — з старістю. Ніхто з діючих осіб не задумується над тим, що неправда, удавання і використання чужих почуттів в власних інтересах аморальні. Феніса просто слідує вимогам природи і при цьому виявляє тонкий розрахунок.

«Собака на сіні». Є в Лопе де Веги і комедії, в яких тема всеперемагаючої природної любові поєднується з іншими цінностями, насамперед з честю як становим поняттям. До їх числа належить «Собака на сіні» (1613 р.). Мотив народження любові з ревнощів, промайнувши в «Винахідливій закоханій», виходить тут на перший план. Неаполітанська графиня Діа́на де Бельфлор закохується в свого секретаря Теодо́ро, простолюдина, коли зауважує, що той упадає за її служницею Марсе́лою. Графиня признається секретарю в коханні, але робить це непрямо — словами складеного нею сонета. Цього досить, щоб Теодоро порвав з Марселою, легко відмовившись від палких клятв. Така цинічна і в той же час святкова легкість почуттів багато в чому підштовхує дію в п'єсах Лопе де Веги. Однак, як тільки Діана добивається визнань Теодоро, так відразу чинить йому всілякі перешкоди, мстячи таким чином за приниження своєї жіночої гідності і знову згадуючи про свою «честь знатної дами», для якої неприпустиме кохання з простолюдином. Тим часом два закоханих в Діану кабальєро, побачивши в Теодоро суперника, пропонують його слузі Трістану (самому винахідливому з усіх грасьосо Лопе де Веги) вбити хазяїна. Трістан вдає, що згоден виконати замовлення, а сам іде на хитрість: видає Теодоро за сина багатого аристократа (в того колись викрали дитину пірати). Діана відразу ж віддає свою руку Теодоро, хоч аніскільки не вірить в цю вигадку.

Традиційне прочитання комедії — кохання зметає станові забобони. Разом з тим, можливе і інше: любов повинна ухитритися знайти собі місце в світі, розділеному на касти і стани. Вже під завісу, в черговий раз зрікаючись Марсели, Теодоро, увійшовши в роль графського сина, заявляє: «Душа вельможі нізащо не погодиться бути ніжною з служанкою». Свого роду відповіддю на цю репліку звучать слова Діани, яка зауважує, що «не в величі — насолода».

По-барокковому суперечливий лад комедії (див. *Барокко**) зрівнює і погоджує обидві позиції, прагнучи примирити любов і станову честь.

«Фуенте Овехуна». Лопе де Вега — автор не тільки комедій, але і «драм честі»; найвідоміша з них — «Фуéнте Овехуна» («Овече Джерело», 1618 р.). В 1460 р. село з такою назвою король Іспанії подарував одному чернечому ордену. Глава ордену командóр Гóмес жорстоко гнобив селян; вони підняли повстання і вбили Гомеса. Ці реальні події і лягли в основу п'єси. Іспанія XVII ст. була країною з переважаючим міським населенням і мала потребу в селянстві як в опорі її похи́тнутої могутності. Тому Лопе зображав в своїх п'єсах селян, якими вони самі хотіли бачити себе: повними почуття власної гідності, рівними людям високого звання розумом і моральними якостями.

Драматург представив Фуенте Овехуна заможним селом, а життя селян зобразив в ідилічному світлі, як чергування радісної праці, приносячої рясні плоди, і веселих свят. Тому утиски командора виражаються не в поборах (в одній з сцен селяни самі зустрічають його багатими дарами), а в домаганнях селянок. Одну з них, красуню Лауре́нсію, дочку сільського старости (алька́льда), він переслідує з особливою наполегливістю. Одного разу в полі Гомес напав на дівчину, але одержав відсіч з боку молодого селянина Фронда́со, який схопив рушницю і направив її на гвалтівника. Врятована Лауренсія закохується в Фрондосо і погоджується на шлюб з ним. Центральна сцена п'єси — весілля Фрондосо і Лауренсії. Розлючений Гомес в розпал торжества заарештовує Фрондосо і силою тягне його наречену в свій дім, де незадовго до цього він збезчестив іншу селянку. При цьому негідник відбирає жезл — символ влади — в батька Лауренсії і б'є ним старого алька́льда. Обурені селяни вирішують помститися кривднику і просити захисту в короля Кастілії. Останні сумніви розсіює поява побитої Лауренсії, що втекла від командора; він так і не домігся від неї смиренності. Ввірвавшись до Гомеса, селяни вбивають гнобителя і його слуг. Голову командора, насаджену на спис, проносять по сцені під звуки пісні, що прославляє короля і королеву. Потім в селище приїжджає суддя, щоб відшукати вбивцю командора, і піддає жителів жорстоким тортурам. Але всі — навіть діти — на питання судді про те, хто вбивця, відповідають одне: «Фуенте Овехуна». Король і королева відмовляються від переслідування повсталих і вирішують взяти село під своє управління.

Таким чином, центральна проблема п'єси — проблема честі. В уявленні командора честь є «вродженою», вона є доказом «обраності» і «непідвладності закону» дворянина; захищаючи її, дон Гомес відстоює стародавні і «навічно даровані» привілеї феодального стану. Причому його дії спрямовані не тільки проти власних селян, але і королівської влади, здійснюючої політику централізації. Натомість селяни, піднімаючи повстання, переконані, що часи феодального права минули, в них є власне уявлення про честь, вироблені в ході *Реконкісти**.

Після Лопе славу іспанського театру зміцнили Тірсо і Кальдерон, які в тій або іншій мірі вже виражали контрреформаційну ідею всевидючого, суворого і безжального Бога, що твердою рукою карає гріхи, злочини і відхід від віри. Вони переконані в гріховності насолоди і пропагують ідею покаяння (див. *Контрреформація**).

Тірсо де Моліна. Прямим продовжувачем традицій Лопе де Вега був Тірсо де Моліна (1584-1648) — автор комедій і трагедій, відзначених гострим, сміливим гумором і сильними жіночими образами — і це при тому, що він був кліриком і займав видні церковні посади. Однак, в його епоху гуманістичний світогляд (див. *Гуманізм**) вступив в критичну смугу, віра в гармонійну природу людини підривалася торжеством егоїстичних, приватновласницьких устремлінь. Тому чуйний до життєвих вражень драматург зображував героїв нового часу без того поетичного ореолу, який був властивий персонажам Лопе. Але, виступаючи критиком сучасних нравів, Тірсо все-таки зберіг ренесансну життєрадісність, вірячи, що пороки не виникають з самої людської натури, а є результатом звичаєвої розбещеності, яку можна приборкати за допомогою релігійного óсуду і моральної проповіді.

Дон Хіль. В комедії «Дон Хіль Зелені штани» (1615 р.) головна героїня донья Хуана, переодягшись в чоловічий костюм — зелені штани, покидає рідний дім щоб змусити одружитись з собою дона Мартіна, який спокусив її і кинув. Зав'язка комедії досить драматична і відо-

бражає цинічні нрави свого часу: збезчестивши бідну і незнатну дівчину — донью Хуану, дон Мартін, прибравши вигадане ім'я «дон Хіль», їде до Мадрида, щоб одружитись з багатою і знатною доньєю Інессою. Однак Хуана випереджає його і з'являється до нової нареченої Мартіна, назвавшись доном Хілем. Досить швидко переодягненій Хуані вдається очарувати Інессу і та заявляє, що вийде заміж тільки за дона Хіля Зелені штани, з презирством відвертаючись від Мартіна. Потім відбувається багато непорозумінь і комічних ситуацій, влаштованих доньєю Хуаною. Крім того, до двох наявних донів Хілів додаються ще кілька самозванців — і всі в зелених штанах. Зрештою, з'являється грасьосо Караманчель, обвішаний всілякими талісманами, оберігаючими від злих духів — донів Хілів в зелених штанах — і розплутує всю складну систему хитросплетінь і ілюзій.

Повороти сюжету комедії нагадують справжні чудеса: стрімкий розвиток фабули, численні перевдягання і безперервні розиграші позбавляють дійсність визначеності і стабільності. Все мерехтить, змінюється на ходу; в такій плутанині легко взяти тінь за людину і навпаки; люди перестають довіряти реальності і вірити в достовірність того, що відбувається. Все це надзвичайно точно відповідає світогляду епохи Барокко.

Дон Хуан. В п'єсі «Севільський розбишака, або Камінний гість» (1616 р.) одержала своє перше художнє втілення старовинна легенда про дона Хуана (Дона Жуана) — *ідальго** Хуана Теноріо, зухвалого порушника морально-релігійних норм, знаменитого покорителя жіночих сердець.

Головний герой п'єси дон Хуан Тенóріо — син наближеного короля, а також племінник іспанського посла в Неаполітанському королівстві. Крім нього виступають дві пари закоханих: герцог Октáвіо і герцогиня Ізабелла, і маркіз де ла Мот і донья Анна — дочка командора Гонсало. Присутній в творі і грасьосо — слуга дона Хуана Каталінон, роль якого парадоксальна: він мимовільний співучасник витівок хазяїна і в той же час персонаж, в задачу якого входить постійно нагадувати дону Хуану про неминучість покарання. Події віднесені до першої половини XIV ст.: автор прагне відсунути дію подалі і від Мадрида, і від свого часу, хоч насправді аморальність дона Хуана відображає нрави панівного класу за Філіппа III і Філіппа IV. В другому акті дія п'єси розгортається вже в Іспанії — в Севільї і її околицях.

Галани і їх кохані ідуть на все, щоб поєднати свої долі, призначаючи один одному ризиковані і чреваті плутаниною нічні побачення. Цим і користується дон Хуан — обманщик, цинік і ловелас. До покоїв герцогині Ізабелли він потрапляє, назвавшись герцогом Октавіо, а до дочки поважного командора доньї Анни він пробирається під виглядом маркіза де ла Мота. Але в цьому другому випадку маскарад провалився: донья Анна викрила обман і покликала на допомогу батька, — тоді дон Хуан на смерть заколов його шпагою. Простодушну рибачку Тісбею він обдурив, пообіцявши женитися на ній. Останньою витівкою севільського розбишаки було спокушання селянки Амінти. Тут дон Хуан діяв, не зачаровуючи, а обманюючи свою жертву: спершу він оббрехав Амінту в очах її нареченого, селянина, а потім сказав їй, що наречений від неї відмовився, і запропонував себе як заступника. Амінта, так само як і Тісбея, корячись волі дона Хуана, не живила до свого коханого особливої довіри, передчуваючи, що буде обманута.

Дон Хуан здійснює свої авантюри без всякого страху. Неба він не боїться: розплачуватися за гріхи не скоро — «строк далеко відсунутий». Не страшні йому і земні закони. Бачачи переляк свого слуги Каталінона, дон Хуан цинічно говорить: «Батько мій — правосуддя охоронець; королівський він обранець. Чого боїшся?» Однак, відміну від героїв ренесансних комедій, Дон Хуан вже не може виправдати свої «любовні подвиги» безпосереднім поривом почуттів. Наділений жагою плотських насолод, неабияким розумом і бурхливою енергією, він цілковито позбавлений тієї щирої закоханості, яка надавала привабливості галанам. Дон Хуан досягає своєї мети не вродою і силою скороминущого, але щирого почуття, а всілякими вивертами. Він скоріше безстрашний розбишака, нахабний обманщик і жорстокий шахрай, ніж спокусник. Всі жертви дона Хуана — і знатні дами, і простолюдинки — зливаються в його уявленні в образ абстрактної самиці, за якою він, самець, повинен невпинно полювати, проявляючи в погоні за здобиччю силу, спритність, і те, що він і його оточення вважають до-

блестю. Так він «доблесно» вбиває старика-командора, який застає його вночі в своєму домі. Настільки ж своєрідно він розуміє і честь: Дон Хуан не вважає, що обманюючи жінок, робить безчесні вчинки.

Рятуючись від переслідування властей, змушених прислухатися до скарг скривджених доном Хуаном, молодий ловелас укривається в севільському храмі, де похований вбитий ним командор. Напис на надгробку говорить, що спочиваюча тут людина чекає Божого суду над кривдником. Дон Хуан зухвало смикає статую за бороду (для кабальєро навіть дотик до бороди — найжорстокіша образа), а потім запрошує її на вечерю. Камінний гість, з'явившись на запрошення, в свою чергу кличе дона Хуана на трапезу, і той гордовито заявляє: «Мене в каплицю запросили на вечерю, піти туди — мій обов'язок. Нехай Севілья здивується, побачивши, який твердий душею я». Кульмінаційна сцена — вечеря в храмі під надгробною плитою. Дон Хуан відважно поїдає пропонованих йому скорпіонів, жаб і змій, а потім, боячись бути обвинуваченим в боягузтві, подає статуї руку. Кам'яний потиск вбиває розбишаку, який провалюється разом з гробницею в підземелля. Перед смертю дон Хуан просить покликати духівника, «щоб причаститися», однак запізніле каяття не рятує грішника. Так Тірсо наповнює конкретним змістом метафору «караюча Божа долоня». Кам'яний гість — єдиний, хто може протистояти сваволі, що діється на землі. Після смерті розбишаки в суспільстві встановлюється порядок і гармонія; закінчується п'єса щасливо — трьома весіллями.

Таким чином, «Севільський розбишака, або Камінний гість» має алегоричний характер (див. *Алегорія**) і, по-суті, розповідає про те, як людина, що бачить в житті тільки *гру** і легковажно відкладає покаяння і каяття на потім, губить свою душу. Дон Хуан «надихається» в житті тільки хтивістю і азартом, тому кожна нова його «любовна перемога» знаменує чергову ступінь його морального падіння. Разом з тим, жертви спокусника гідні його: всі героїні п'єси стають вразливими в силу своєї власної гріховності. Фігура кам'яної статуї, що несе відплату, не тільки надає фіналу ефектності, але і робить його бездоганним з погляду католицької догматики.

Кальдеро́н де ла Ба́рка. Митець, з ім'ям якого пов'язане блискуче завершення «золотого віку» іспанського театру — це Пе́дро Кальдеро́н де ла Ба́рка (1600-1681). Ще молодою людиною він прославився як поет, драматург, воїн і запеклий дуелянт. Згодом, ставши священиком, Кальдерон не покинув писання п'єс. На відміну від Лопе де Веги, він призначав свої п'єси не для невеликих міських театрів, а для театру придворного, де можна було використати складну постановочну техніку і пишні декорації, а також освітлювальні ефекти і музичний супровід. Основна тема його творчості — співвідношення свободи людської волі і божественного провидіння, з одного боку, свободи особи і вимог суспільства — з іншого. Людина в Кальдерона вільна і залежна одночасно: її головна мета — вміти добре зіграти відведену їй роль в «великому театрі світобудови» (назва відомої одноактної алегоричної п'єси на біблійний сюжет — а́уто — Кальдерона), зберігаючи при цьому право свободи вибору між Добром і Злом (свободу волі).

«Дама-невидимка». В ранній творчості Кальдерон орієнтується на «комедію плаща і шпаги». В п'єсі «Дама-невидимка» (1629 р.) головна героїня — вдова А́нхела — живе під невсипущим наглядом своїх братів: дона Хуана і дона Луїса. З їх наказу молода жінка змушена сидіти замкненою, поки не буде вирішена справа її покійного чоловіка і знята пляма з його імені. Тим часом до Мадрида з Севільї приїжджає в справах дон Мануе́ль і зупиняється в свого давнього приятеля — дона Хуана, не знаючи, що в братів є сестра, покої якої знаходяться за стіною його кімнати, і що між ними є потайні двері. Анхела, вирішивши розважитись, таємно, «невидимкою», заглядає до кімнати сусіди і залишає йому листи і подарунки. Зароджується багато всіляких смішних ситуацій і непорозумінь. Комічний ефект посилюється завдяки тому, що дон Мануель реагує на вторгнення в його життя загадкового створіння з істинно донкіхотівською довірливістю, шляхетністю і прямотою. Правда, на відміну від рицаря Сумного Образу, герой комедії відмовляється вірити в чудеса і шукає раціональне пояснення то́му, що відбувається. Зате грасьосо — його слуга Косме — вірить і в примари, і в нечисту силу. Між паном і слугою ведуться кумедні діалоги, в яких і полягає основний комізм твору.

Зрештою, Анхела домагається того, що дон Мануель закохується в таємничу незнайомку, а потім одружується з нею.

Таким чином, дійсність в «Дамі-невидимці» якби поділена на два світи. Перший, реальний, безрадісний: тут панують суворі закони честі і кожної миті може пролитися кров; це світ прозаїчної діловитості — всі персонажі п'єси обтяжені житейськими справами. Другий світ — царство забав «дами-невидимки» — світ таємничий і поетичний, в якому все підкорене коханню і дитинним примхам молодої жінки. І хоча в кінці комедії примарний світ захоплень зникає, поступившись реальній прозі шлюбного контракту, глядача не покидають враження радості і чуда.

Інакше в «філософських драмах» Кальдерона: тут дійсність поділяється на світ людський і світ релігійний, причому протиставлення земного і небесного завжди закінчується перемогою релігійних ідеалів, які, на думку драматурга, володіють абсолютною силою і владою над практичною доцільністю житейської суєти і розрахунків нікчемних людей. Така ідея прямолінійно проводиться в ранній драмі Кальдерона — «Поклоніння Хресту» (1625 р.).

«Поклоніння Хресту». Головного героя Еусе́біо ще немовлям знайшли в лісі селяни біля великого хреста. Образ є символічним — на грудях дитини також палає вогненний хрест, який завжди його рятує. Вирісши, Еусебіо покохав красуню Хулію, але її батько, сієнський городянин Курсіо, проти шлюбу. Брат дівчини викликає Еусебіо на поєдинок і гине. Щастя молодих зруйноване: Хулія йде в монастир, а юнак стає розбійником. Він грабує, вбиває, гвалтує, але залишається невразливим. Пробравшись в монастир, навіть змушує Хулію стати своєю коханкою, але в момент, коли гріх має здійснитись, Еусебіо бачить на оголених грудях коханої такий самий вогненний знак хреста, як в нього, і в жаху тікає. Але Хулія сама запалала такою хіттю, що перетворилась в демонічну жінку. Покинувши обитель, вона розшукує коханого і по дорозі здійснює кілька мерзенних вбивств без жодної причини. Трагічний фінал відбувається в лісі біля того самого хреста. Там закоханих наздоганяє Курсіо з загоном селян і все розкривається: Хулія і Еусебіо рідні брат і сестра, їх батько — Курсіо — багато років тому, слідуючи брехливому «голосу честі», ледь не вбив вагітну супругу, а коли син все ж народився, він відніс його на погибель до лісу. Тепер Курсіо вбиває Еусебіо, але покровительство хреста рятує душу юнака. На мить Еусебіо воскресає, щоб покаятись і одержати відпущення гріхів, а Хулія чудесним чином зникає з-під меча батька і повертається до монастиря.

Висновок один — люди не мають свободи волі, вони — лише жалюгідні іграшки в руках Всевишнього. Хоча герої значні особистості, наділені нестримними пристрастями, тим більше вражає їх нікчемність перед незбагненною волею Бога. Це жорстокий Бог *Інквізиції** і *Контрреформації**, не знаючий жалю на шляху утвердження віри в себе. Вся ця проблематика знаходить розвиток в найвідомішій «філософській драмі» Кальдерона — «Життя — це сон» (1635 р.).

«Життя — це сон». Король-астролог Басіліо повірив в віщування світил, згідно якого його новонароджений син, коли виросте, стане тираном. І от принц Сехісму́ндо проводить дитинство і юність заточений в вежу, яку звели в глухому, недоступному для людей місці. Коли Сехісмундо подорослішав, Басіліо вирішив перевірити істинність астрологічного прогнозу. Він наказав приспати сина, перенести його сплячим в палац і віддати принцу тимчасово королівську владу. Сехісмундо прокидається в королівській опочивальні і дізнається, що він — всемогутній правитель. Але до цієї ролі його ніхто не готував, як і до жаданої свободи. І принц починає поводитися, підкоряючись лише своїм інстинктивним бажанням: все, що заважає їх задоволенню, він, не задумуючись, знищує. Так Сехісмундо, одержавши владу, став жорстоким тираном. Протягом всього однієї години він здійснює безліч злочинів і навіть вбиває одного з своїх слуг. Тоді слуги Басіліо знову присипляють Сехісмундо і переносять його назад в вежу і після пробудження переконують: все, що сталось, було тільки сном. Принц вірить в це, але зате перестає довіряти самому факту пробудження:

«Якщо те, чого я торкнувся, // Тільки примарилось мені, // Наяву я марю подвійно. // І я б не здивувався, // Що сплю, як пробудився, // Раз жив я тільки в сні».

Втративши реальність відчуття життя і засумнівавшись в істинності свідчення почуттів, Сехісмундо заперечує земні радості і пристрасті, тому що вони також примарні, як і саме життя. Всюди панують жорстокість і обман: батько, ув'язнивши з обережності сина, здійснює, власне кажучи, синовбивство; обманом живуть і наближені короля — і все це робиться в ім'я порятунку власного благополуччя. Совість всюди вбита, честь потоптана, безроздільно панує один кумир — прагнення особистого успіху. Отже, світ кошмарний, ворожий людині — істоті стражденній, жалюгідній і нещасній. «Нема жалю до нещасного», — каже автор, і дійсно, ніде в світі людина не знайде співчуття і допомоги.

Принц Сехісмундо трагічно переживає втрату свободи — цього головного блага життя, першої умови існування на землі всього живого. Монолог Сехісмундо про свободу належить до яскравих сторінок світової поезії. З самого народження закована в ланцюги, людина говорить про птаха в «польоті крилатому», про звіра, що нишпорить в лісах, про прудку вільну рибу, і кожну строфу свого монологу закінчує такими двовіршами:

«В мене більше доброти, // Чом же маю менше волі?»; «В мене більше розуміння, // Чом же маю менше волі?»; «В мене більше почуття, // Чом же маю менше волі?» Завершується цей монолог рядками, повними глибокого душевного болю: «Думка ця з ума зведе... // Я у розпачі безумній // Клекочу, немов Везувій, // Серце вирвав би з грудей! // Де ж тут правда? Розум де? // Де закон, що ставить міру? // Щоб людині — ні, не вірю! // Господь Бог того не дав, // Що так щедро дарував // Річці й рибі, птиці й звірю?!»

Однак, коли принц одержав свободу і всі його скуті пристрасті, бурхливо прорвалися назовні, його натурою оволодіває свавілля, мстивість, почуттєвість. Людина в ув'язненні була жертвою насильства і деспотизму, опинившись же на свободі, вона сама стає гвалтівником і деспотом. Свобода, не одухотворена моральною метою, стверджує Кальдерон, приводити лише до розгулу найнижчих, нічим не стримуваних пристрастей — людино обертається на звіра.

Разом з тим, відбувається і друга метаморфоза. Сехісмундо, знову повернений в темницю, починає згадувати минуле як сновидіння, і життя, повне злих пристрастей і жорстокої боротьби інтересів, втрачає для нього смисл. Те, що здавалося йому головною метою буття — особистий успіх, — представляється тепер Сехісмундо порожнім і минущим, як сновидіння. Однак, усвідомивши на власному досвіді істинність твердження, що «життя є сон», принц духовно перероджується і стає готовим до того, щоб гідно зіграти роль короля, яку йому наяву, а не в сні дають повсталі піддані Басіліо. Піднесений на престол хвилею народного гніву, Сехісмундо жорстоко придушив повстання, упокорив свої пристрасті, відмовився з державних міркувань від одруження з коханою дівчиною і примирився з батьком-астрологом. Так в світі відновлюється порядок, якого більш за все бажали сучасники Кальдерона.

Хоч в самій символіці метафори «життя — це сон» ясно відчувається церковний догмат про тлінність земної юдóлі і про вищу цінність загробного життя, — ця релігійна ідея в поетичної інтерпретації Кальдерона одержує нове наповнення: засуджується бездуховне існування, відкидаються влада, багатство, почуттєві радості і виражається думка про цінності морального ідеалу, який тільки і може зробити життя людини осмисленим, спрямувати його до високої мети. Моральним критерієм людяності в розумінні Кальдерона є здатність людей придушувати в собі грубі, егоїстичні почуття і розвивати *альтруїзм** — бажання добра іншим людям стає визначальною рисою ідеальної особистості.

Інакше трактується Кальдероном і проблема честі. Якщо в п'єсах Лопе де Веги честь мала значення внутрішнього етичного стимулу, то в Кальдерона вона перетворилася в самодостатній фетиш, якому людина повинна беззастережно коритися. З цієї точки зору, ***честь вже полягає не в особистому моральному образі, а в суспільній думці, тобто честь як соціальна категорія належить не самій людині, а суспільству в цілому.*** Саме це і робить честь найдорожчою річчю в житті кабальєро, і чим ретельніше він її охороняє, тим більша його слава. Невблаганність законів честі особливо яскраво виявляється в тих випадках, коли мова іде про непорозуміння, про помилково витлумачені вчинки. Навіть за одну видимість злочи-

ну закони честі, зберігаючи свою чистоту, вимагають найстрашнішого покарання. На цьому побудований конфлікт драми «Лікар своєї честі» (1633 р.).

«Лікар своєї честі». Дія відбувається в епоху правління короля Пе́дро Справедливого або Жорстокого (1350-1369), образ якого в іспанців оточений численними легендами. Педро був вбитий власним братом Енріке, який і зайняв трон. В драмі Кальдерона *інфант** Енріке виступає як спокуситель доньї Менсії. Її чоловік дон Гутьєрре, довідавшись про те, що інфа́нт побував в спальні його супруги, вирішує «зцілити» свою зганьблену честь бузувірським способом. Він змушує лікаря пустити доньї Менсії кров (нібито в лікувальних цілях), а коли вона помре, оголосити, що вся справа в недбало накладеній пов'язці; потім, зрозуміло, кабальєро збирався усунути і лікаря, і свідків. Однак, чудом врятувавшись від кинджала дона Гутьєрре, лікар і слуга заявляють про злодіяння королю.

Монарх — традиційна фігура класичної іспанської драми, його втручання відновлює справедливість і порядок, але король Педро в «Лікарі своєї честі» поводиться під стать дону Гутьєрре: він, по-суті, схвалює поведінку підданого і користується з нагоди, щоб женити його на колись покинутій заради Менсії доньї Леонор. За рамками драми залишається те, що з історичної традиції знали глядачі, — грядуща загибель «справедливого» короля від руки Енріке. Кульмінаційний момент п'єси — той, коли завіса піднімається і на сцені постає безвинно зведена з світу лікарем донья Менсія. Хоча в фіналі дон Гутьєрре і кається в своїх гріхах, протягом всієї п'єси ні «лікар своєї честі», ні інші персонажі про неправедність власних вчинків навіть не задумуються.

3. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Діяльність іспанських живописців жорстко контролювалась *інквізицією** (наприклад, заборонялося писати оголене жіноче тіло, а в зображеннях Богоматері і святих жінок не можна було показувати їх ноги), тим не менше, в першій половині XVII ст. мистецтво країни висунуло живописців світового значення. Основними осередками живопису стали великі міста Севілья і Валенсія. Тут на переломі XVI—XVII ст. творчість митців відзначалась інтересом до народного життя, хоча переважно майстри виконували замовлення для церков і численних монастирів.

Хусепе Рібера. З живописної школи Валенсії вийшов старший з великих іспанських майстрів — Хусе́пе Рібе́ра (1591-1652). В його творчості переважали релігійні теми, трактовані з життєвою достовірністю, побутовою конкретністю і драматизмом.

В основі картини «Ісаак, благословляючий Іакова» (1637 р.) лежить біблійний сюжет. В прабатька єврейського народу Ісаака і його дружини Ревекки було двоє синів-близнюків — Ісав і Іаков. Улюбленцем матері був Іаков, що прийшов на світ другим. За порадою Ревекки Іаков, скориставшись сліпотою батька, одержав його благословення (і тим самим права спадкоємця) як старший син.

На великому полотні події показані точно і докладно: основну його частину займають фігури Ісаака, Іакова і Ревекки, вдалині видний старший брат Ісав, що повертається з полювання. Ісаак і Іаков виглядають спокійними; драматизм ситуації передається через вираження обличчя Ревекки: на ньому видні і любов до сина, і страх перед викриттям. Відчуття конфлікту посилене виразним колоритом, побудованим на відтінках червоного кольору. Душевний стан матері став для художника головним змістом картини.

Дуже важливим для Рібери був образ аскета, що відмовився від мирських благ. Художник неодноразово зображував зануреного в роздуми Святого Ієроніма, «отця церкви» IV ст., що прожив багато років пустельником, з безжалісним *натуралізмом** показуючи його змучене старече тіло (картина «Святий Ієронім, слухаючий звуки небесної труби», 1626 р.).

Деякі теми Рібера розробляв з різними емоційними і живописними *нюансами**. Одна з них — тема страждання і мучеництва, пов'язана насамперед з образами святих. Така картина «Мучеництво Святого Варфоломія» (1639 р.). Варфоломій, один з апостолів, був підданий тортурам за проповідь християнства. Рібера зобразив, як кати вішають його на дибу, щоб

здерти шкіру. З приголомшливою вірогідністю написане знівечене тіло святого, м'язисті руки і величезні торси катів. На обличчі мученика, прекрасному в своєму молитовному стражданні, читаються величезна сила віри і готовність до самопожертви.

Продовжуючи створювати драматично напружені полотна, Рібера став звертатися і до інших образів — виповнених внутрішньої гармонії. При цьому змінюється і манера живопису: зникають різкі колірні контрасти, з'являється м'яка *світлотінь**; фарби, накладені дрібними мазками, здається, мерехтять під впливом світла. Таким є полотно «Свята Інесса» (1641 р.), представляюче юну дівчину-християнку, яку за небажання поклонятися язичницьким богам виставили оголеною перед юрбою. Але відбулося чудо: волосся Інесси раптово відросло до п'ят, прикривши наготу, натомість ангел, з'явившись з небес, накинув на її тіло біле покривало. Зворушлива крихкість і незграбність юності в образі святої поєднуються з грацією, цнотливість — з внутрішньою силою. Осяяне променистим поглядом обличчя дівчини-мучениці написане широко і вільно. Розсіяне світло утворює навколо її фігурки мерехтливе повітряне середовище, пом'якшує контури, посилюючи одухотвореність образу.

Однією з самих дивовижних робіт Рібери стала картина «Кульгавий хлопчик» (1642 р.). Хлопчик-каліка зображений згідно канонів парадного аристократичного портрету, але в цьому немає ні краплі іронії. Точно передане живописцем фізичне каліцтво відходить в свідомості глядача на другий план: обірваний підліток сміливо і насмішкувато, ніби гранд (іспанський аристократ) зверхньо дивиться на глядача. В усьому вигляді дитини, в її поставі, відкритій добрій посмішці вражають внутрішня сила, душевна гармонія і здоров'я.

Франсіско Сурбаран. Зовсім інакше відображав дійсність Франсіско Сурбаран (1598-1664). Походячи з селянського середовища, де ще панував патріархальний устрій, він зберіг любов до простого укладу життя і прямолінійність світобачення. Замовниками митця були насамперед монастирі, для яких він писав цілі серії картин і вівтарні композиції на агіографічну тематику. Щирий інтерес до навколишньої дійсності поєднується в його творах з такою простодушною вірою в реальність чудес, що сцени на теми легенд сприймаються як епізоди з реального життя.

Рання робота Сурбарана «Непорочне зачаття» (1616 р.) відноситься до типу іспанської картини XVI—XVIII ст., який грунтувався на католицькому догматі про непорочне зачаття самої Марії в шлюбі її батьків і її вознесінні на небо в оточенні хмар і символічних атрибутів. Втім, абстрактному образу Небесної діви художник надав рис кутастої і негарної іспанської дівчинки.

В 1629 р. Сурбаран закінчив цикл картин з життя голови ордену францисканців св. Бонавентури (1221-1274), обравши місцем дії сучасний йому монастир і точно передавши монотонний патріархальний уклад життя і статечність ченців. Сама значна картина циклу — «Відвідування св. Бонавентури Фомою Аквінським». Сувора обстановка келії теолога — дерев'яні меблі, полички, масивні томи книг — написані з граничною переконливістю, завдяки строгому розміщенню вони породжують почуття розміряного ритму повсякденного життя. Світло, падаюче з відкритих дверей, фіксує погляд глядача на головних дійових особах — Бонавентурі, представленому в образі молодого іспанця з відкритим одухотвореним обличчям, і вкрадливому італійцеві Фомі Аквінському з розумними очима. Художник писав їх з сучасних йому ченців, тому образи святих портретні.

Так само портретна героїчна «Св. Касільда» (1640-і рр.) — сповнена суворої грації горда знатна дама, зображена в нарядній сукні з дорогих тканин, з кошиком квітів в руках. Владне смагляве обличчя з рішучим суворим поглядом змушує згадати про її подвиг. Згідно легенди, Касільда була дочкою мавританського правителя Толедо і таємною християнкою. Вона приносила полоненим християнам хліб; батько, запідозривши її, наказав перевірити вміст її кошика, але сталося чудо — хліб раптово перетворився в розкішні квіти. Образ Касільди типовий для Іспанії XVII ст.: незважаючи на домостроївський уклад, росла самосвідомість жінки, з'являлися серед жінок вчені, політики, навіть *конкістадори**.

Наприкінці життя Сурбарана характер його мистецтва змінився. В образах з'явилися м'якість, теплота, ніжність; в «Отроцтві Марії» (1660 р.) зображена скромна дівчинка, рукодільниця — втілення лагідності, душевної чистоти і наївності.

Веласкес. Іспанська школа живопису дала світовій культурі уродженця Севільї Дієго Веláскеса (1599-1660), вихідця з небагатої дворянської сім'ї. Перевершуючи сучасних йому митців не тільки творчим діапазоном, але і сміливістю і новизною художніх рішень, він писав картини на жанрові, міфологічні, історичні, релігійні сюжети, портрети, пейзажі. Живопису Веласкес вчився в рідному місті у відомих місцевих художників і педагогів Ф. Еррери-Старшого і Ф. Пачеко, з донькою якого Хуаною Мірандою одружився в 1618 р.

В ранній період творчості (1617-1621 рр.) Велáскес був близький до *караваджизму**, звернувся до розповсюдженого в Іспанії жанрового живопису — «бодегонес» (ісп. bodegon — шинок, харчевня), зображуючи невигадливі сцени життя простих людей в повсякденній обстановці бідних темних харчевень, в кухнях, серед скромного начиння і убогих сніданків, скупо характеризуючих сувору красу народного побуту. З'являється характерне для Караваджо освітлення — промінь світла, що проривається з віконця в темний інтер'єр, виявляючи пластичну виразність форм. Відмовившись від розгорнутого оповідання, художник зосередив увагу на характерності народних образів — гордовитій стриманості, темпераментності, молодецтві, добродушності («Сніданок», 1617 р.; «Стара куховарка», 1620 р.).

Переїхавши до Мадрида, він став придворним художником короля Філіппа IV. Хоча країна занепадає, при дворі панує розкіш і дивні розваги: щоб розвіяти нудьгу, король утримує карликів і напівбожевільних, хворих людей. Крім них монарший двір переповнюють витончені аристократки, черниці і всілякого роду авантюристи. Серед цього і жив Веласкес, виконуючи обов'язки адміністратора, управляючого королівськими палацами, організатора і режисера придворних свят. Це його основна посада, а живопис був заняттям другорядним, призначеним для писання портретів короля, королеви, їх дітей, брата і фактичного правителя Олівареса. В них митець зумів поєднати традиційну для аристократичного портрета ідеалізацію моделі з гостротою психологічної характеристики. Як великий портретист, Веласкес увічнив стиль життя двору і особливості епохи. Втім, навіть тут знаходилось місце для гумору («Портрет принца Карлоса Балтазара на поні»).

В портреті Філіппа IV (1628 р.) передане анемічне холодне обличчя з безпристрасним поглядом і важкою щелепою; але дана на повний зріст струнка фігура подовжених пропорцій з широким розворотом пліч і невеликою головою *імпозантна**. Вона займає площину майже всього полотна, чорний плащ надає узагальненості і величі строгому силуету, виділеному темною плямою на сірому фоні. Урочистість і статичність пози, стриманість рухів, замкнутість гордого обличчя виражає незворушність духу, внутрішню зібраність і зарозумілу відчуженість. Веласкес втілив в образі короля розповсюджений в іспанському суспільстві ідеал гідної особистості, виповненої самовладання і почуття честі.

Для творчої еволюції Веласкеса велике значення мала поїздка в Італію (1629-1631 рр.), знайомство з творами великих майстрів Ренесансу, які сприяли розширенню його художнього кругозору і вдосконаленню майстерності. Результатом цього стало досить незвичне для іспанської традиції звертання до античних тем, які однак, давали привід Веласкесу відтворити істинно народні характери. Так, в картині «Вакх» (або «П'яниці», 1629 р.) показано, як напівголий уквітчаний хлопець з вульгарним обличчям — Вакх — «втаємничує» в свою релігію (тобто п'янство) молодого селянина, стоячого перед ним на колінах. Один з присутніх вже «втаємничився» до непритомності. Навколо сидять старші селяни, які по-різному реагують на дію «священного напою»; їх обличчя і пози є дуже виразними. В волоцюгах відмічена свобода і стихійність, говорячі про вплив Караваджо і язичницьких мотивів: межа між високим і низьким по-суті стирається. Слід зазначити, що в Іспанії того часу п'янство суворо засуджувалось.

В 1635 р. Веласкес закінчив єдину свою картину на історичну тему — «Здача Бреди», присвячену взяттю в 1625 р. голландської фортеці іспанськими військами. Відмовившись від розповсюдженої в живопису XVII ст. парадно-алегоричного трактування батальної теми, Ве-

ласкес поклав початок *реалізму** в історичному живописі. Драматичні події історії розкриваються через тонкі психологічні характеристики головних дійових осіб, зображених з портретною вірогідністю. Іспанський адмірал Амбросіо Спінола приймає символічні ключі від міста з рук переможеного голландського полководця. За зовнішньою світською стриманістю Спіноли відчувається і горде усвідомлення перемоги, і шляхетність його натури: поштиво зустрічає він переможеного, віддаючи належне відвазі і незломленому духові голландців. Їх предводитель, прямодушний герцог Юстин Нассауський — кремезний, в похідному одязі, без світського лоску, в момент поразки не втрачає людської гідності, добивається почесних умов здачі фортеці. Обидва табори — іспанський і голландський — охарактеризовані об'єктивно, з виявленням етнічних і соціальних особливостей кожного з них. Горді іспанські гранди з витонченими обличчями, строгою поставою утворюють компактну групу, над якою переможно височіє ліс списів. Голландські солдати — мужні люди з народу. І хоча схилилися перед ворогом їх списи і прапори, у вільних позах і відкритих обличчях домінує вираження незалежності духу.

В 1630-1640-х рр. розквітає портретне мистецтво Веласкеса. Портретуючи короля, сановників, придворних, друзів, учнів, Веласкес зображує людину такою, якою вона є, в злитті самих суперечливих рис характеру, будь то жорстокий фаворит короля Оліва́рес (1633 р.), похмурий вельможа Хуан Матеос (1632 р.), італійський кардинал Каміло Асталлі (1649 р.), повний внутрішньої енергії невідомий кабальєро (1630-і рр.), занурений в свою роботу скульптор Х. Мартінес Монтаньєс (1635 р.) або овіяна шляхетною витонченістю «Дама з віялом» (1648 р.). Особливу увагу звертає на себе серія портретів блазнів і карликів іспанського двору — людей, що стоять в самому низу ієрархічні градації (див. *Ієрархія**). Взагалі-то придворні живописці писали з них портрети, ретельно відтворюючи їх химерний зовнішній вигляд. Веласкес же побачив в блазнях глибоко нещасних людей: вони викликають співчуття, зворушують своєю безпомічністю, а іноді вражають блиском інтелекту, схованого за потворною зовнішністю і тонко підміченого великим митцем. Правдиво передаючи духовну і фізичну неповноцінність, Веласкес розкрив в їх образах людяність і піднявся до скорботного трагізму. З немічним тілом Ель Прімо (1644 р.) контрастує його розумне зосереджене обличчя, стримано-сумне, повне душевної краси і значущості. Розгублений Ель Бобо дель Коріа (1648 р.) забився в куток. Безпомічно потирає він тремтячі руки, в очах прослизає неясний душевний порух, але в страждальницькій боязкій посмішці багато зворушливо-дитячого, просвітленого. М'які риси розчиняються в потоці світла, загострюючи вираз схвильованості. Точка зору зверху вниз, обрана художником, обмежений простір, ніби тиснячий на юнака, посилюють почуття самотності і пригніченості.

В 1649-1651 рр. Веласкес здійснює другу подорож до Італії. З захопленням зустрітий в римських художніх колах, він пише портрет папи Іннокéнтія X (1644-1655), приймаючи який, той нібито вигукнув: «Занадто правдиво!» За нещадністю і багатогранністю характеристики, за блиском живописного втілення це один з кращих портретів світового мистецтва. Важким поглядом з-під лоба недоброзичливо дивиться Іннокентій на глядача. Непривабливий зовні образ багатоплановий — папа хитрий, твердий, двоєдушний, але разом з тим розумний, рішучий, проникливий, тобто як особистість монолітний, значний. Холодні блакитні очі, білосніжний комір і мерехтливі складки мереживного білого *стихаря**, контрастуючи з червоними тонами, створюють напруженість, співзвучну образу людини сильних, але жорстоких пристрастей, зображену в момент їх концентрації.

До того ж періоду відноситься шедевр «Венера з дзеркалом» (1651 р.), рідкісне в історії іспанського живопису зображення оголеного жіночого тіла, сюжет, що заборонявся інквізицією. Богиня показана спиною до глядача (це дуже незвично), а її обличчя можна бачити тільки в дзеркалі, в яке вона дивиться. По-суті, це повна чарівності іспанка, представлена на ложі в досить випадковій, невимушеній позі. Несподівана точка зору з спини, обрана художником, підкреслює гостру красу гнучкого тіла. Дзеркальне відображення особи фіксує самоспоглядання, в якому занурена молода жінка. Тілесна, почуттєва краса Венери доступна про-

стому поглядові, але таємницю краси внутрішньої глядач може лише невиразно відчути в розпливчастому відображенні.

В пізній період творчості Веласкес створює чудові по силі узагальнення і складності композиції. В картині «Меніни» («Придворні дами», 1656 р.) представлена цікава жанрова сцена. Придворні дами і карлиця оточують маленьку інфанту Маргариту. Ліворуч від них — сам художник, що працює над парадним портретом королівської пари. Але глядач бачить її тільки в дзеркальному відображенні за художником. Жанрові епізоди — пустотливий карлик з сплячим собакою, бесідуючі придворні, фрейліна, що подає келих води інфанті, гофмаршал, відсуваючий гардину з вікна, — випадковості повсякденного життя, що порушують статичність церемоніального придворного укладу. Синтез двох перспектив — прямої, що іде всередину до вікна, через яке вривається сонячне світло, і дзеркальної, що розширює простір, — руйнує замкнутість композиції, включає її в потік реального життя. В цьому оточенні динамічного простору домінує образ самого художника, сповненого творчого самозаглиблення, піднесеного і над парадним, і над випадковим в житті. «Це не картина, а саме життя», — писав про «Меніни» французький письменник XIX ст. Теофіль Готьє.

Монументальна композиція «Прялі» (1657 р.) представляє інтер'єр королівської шпалерної майстерні — мануфактури, в ту епоху необхідної для престижу короля і вельмож (див. *Шпалера**). На переважно затіненому передньому плані молода жінка, зображена з спини, мотає пряжу, поруч з нею, зігнувшись над кошиком, стоїть дівчина. З другого боку літня робітниця сидить за прядкою обличчям до глядача і дивиться на дівчину, що піднімає позад неї завісу. На задньому плані — контрастно освітлена ніша, де три багато вдягнені дами, зображені в профіль або з спини, розглядають розвішані на стіні шпалери; обличчя однієї з них обернене до сцени першого плану. На шпале́рах, витканих тут, в майстерні, видно величні фігури і багатий орнамент. Між двома групами на другому плані, в тіні, дівчина, сидячи навпочіпки, збирає розкидану на підлозі вовну.

На шпалері зображена сцена з античного міфу, переданого давньоримським поетом Овідієм в «Метаморфозах»: лідійська пряля Ара́хна викликала саму Афіну на змагання в ткацтві, і розгнівана богиня в кару за зухвалість перетворила її на павука.

Сцена з робітницями показана дуже поетично, всі фігури окутані м'яким світлом. В той же час персонажі на другому плані, включаючи Афіну і Арахну, зображені чітко і об'ємно (фігура Арахни навіть відкидає тінь). Тому границю між реальним і вигаданим простором полотна важко визначити. Дослідники вважають, що ця незвичайна картина, крім жанрової сцени, одночасно представляє два епізоди міфу. Стара робітниця на передньому плані — це Афіна, а молода — Арахна, і Веласкес показав сцену їх змагання. В глибині ж представлене завершення міфу: Афіна з'являється перед Арахною в своєму істинному вигляді богині-воїтельки, наміряючись покарати її, а майстриня злякано тулиться до витканого нею килима.

Мурільйо. Останнім великим живописцем «золотого віку» іспанського мистецтва був Естебан Мурільйо (1617-1682). Своїми полотнами на релігійні сюжети художник прагнув нести розраду і заспокоєння. Не випадково він дуже часто писав образ Богоматері. З картини в картину переходило зображення Марії в вигляді чарівної юної дівчини з правильними рисами обличчя і млосним поглядом, зверненим до небес. Її безневинний вигляд повинен був викликати в глядача почуття солодкого розчулення. Тим же духом пронизані і сюжетні композиції художника, що зображували, наприклад, Марію, яка ніжно дивиться на Йосифа з Дитиною («Святе сімейство», 1655 р.).

Велику увагу Мурільо приділяв жанровому живопису. Головні його герої — симпатичні діти в лахмітті — з апетитом уплітають фрукти («Хлопчики з динею і виноградом», 1646 р.), грають з тваринами («Хлопчик з собакою», 1650-і рр.), торгують на вулиці («Продавщиця фруктів», 1670-і рр.). На відміну від багатьох робіт художника на релігійні теми кращі його жанрові сцени абсолютно не сентиментальні, в них видна гостра спостережливість художника. І разом з тим, ці картини перейняті глибоким ліризмом і добротою. Дія більшості з них відбувається в трущобах, але їх простір ніби залитий світлом. Багато полотен прикрашені

майстерно написаними *натюрмортами**; живописна краса фруктів і квітів посилює відчуття радості і повноти життя.

§3. КУЛЬТУРА ФЛАНДРІЇ І ГОЛЛАНДІЇ XVII СТОЛІТТЯ

1. КУЛЬТУРА ФЛАНДРІЇ XVII СТОЛІТТЯ

Фландрія в кінці XVI—XVII ст. В XVI ст. одна з найбільш розвинених в Середні віки країн Європи — Нідерланди (теперішні Голландія і Бельгія) переживає соціально-політичне піднесення. З 1550-х рр. в країні розповсюджується *протестантизм** — віровчення, яке серед іншого заперечувало шанування ікон як ідолопоклонство і відмовилося від церковного мистецтва. В 1566 р. країною прокотилася хвиля *іконоборства**: за кілька днів було розгромлено багато храмів і монастирів, знищені статуї святих, вівтарі, ікони. Король Іспанії Філіпп II, під владою якого знаходилися тоді Нідерланди, відправив в країну велику армію, щоб відновити панівне становище католицької церкви. Іспанці жорстоко розправлялись з повсталими, при цьому десятки тисяч нідерландців загинули. У відповідь на насильство спалахнуло збройне повстання, яке переросло в *Нідерландську буржуазну революцію 1566-1609 рр.** На півночі країни, де протестанти становили більшість населення, в 1581 р. була проголошена нова держава — Республіка Сполучених провінцій. Провідна роль в ній належала провінції Голландії, і незабаром так стали називати всю країну.

На півдні Нідерландів перемогу одержали іспанці. В 1585 р. здався останній оплот повстанців — місто Антверпен. В 1598 р. Філіпп II передав Південні Нідерланди своїй доньці — *інфанті** Ізабеллі (1566-1633). Новоутворена держава в офіційних документах називали Католицькими Нідерландами, в учених працях — Бельгією, в просторіччі ж — Фландрією, як і найрозвиненіша провінція, що входила до її складу. Фландрія цілковито залежала від Іспанії, в ній зберігся феодальний лад і панування католицизму. Постійні війни, в які Фландрію втягувала Іспанія, гальмували розвиток економіки. Блокада голландцями гирла річки Шельди значною мірою паралізувала торгівлю країни. До середини XVII ст. Південні Нідерланди остаточно перетворилися в пішак на шахівниці європейської політики. Згодом країна стала провінцією Австрійської імперії і полем бою в військових конфліктах своїх більш сильних сусідів. Тим дивовижнішими здаються кілька десятиліть розквіту фламандського мистецтва — період короткий і яскравий.

Це пояснюється тим, що пробуджений революційною боротьбою народ вірив в кращі часи. Також, незважаючи на те, що в XVII ст. католицька церква переживає відродження своєї могутності, активна пропаганда релігійних ідей не могла придушити світської культури. В Фландрії розвиваються науки, поширюється вільнодумство. Іспанським намісникам доводиться представляти себе доброзичливими просвіченими правителями, дбаючими про культурний розвиток підлеглої їм країни. Вони не шкодували грошей на будівництво і оздоблення храмів, палаців, громадських будівель, оформлення різних свят і урочистих процесій. Все це мало створювати ілюзію процвітання країни і прикривати складні суспільні суперечності.

В XVII ст. Фландрія продовжила художні традиції нідерландського мистецтва, на основі яких склалася фламандська школа живопису, без сумніву — культурне явище світового значення.

Рубенс. Провідним художником Фландрії XVII ст. був Пітер Пауль Ру́бенс (1577-1640), який проявив себе також як вчений-гуманіст, філософ, архітектор, нумізмат, державний діяч і дипломат. По могутності таланту і багатогранності дарування, глибині знань і життєвій енергії Рубенс належить до числа самих блискучих постатей культури XVII ст.

Народився Пітер Пауль Рубенс в містечку Зіген в Вестфалії (Німеччина). Батько майбутнього художника, антверпенський юрист Ян Рубенс, був протестантом і вивіз сім'ю за кордон, рятуючись від переслідувань іспанців. Там Рубенси пережили немало знегод, і в 1587 р., після смерті батька сімейства, перейшовши в католицьку віру, повернулись в Антверпен. Юний Рубенс ходив в єзуїтську школу, де одержав непогану гуманітарну освіту: здібності до

мов (він говорив на шести мовах) дозволили йому не тільки освоїти культурну спадщину своєї епохи, але і досягти значних успіхів на дипломатичному поприщі. Вже в 13-літньому віці він вирішив стати живописцем і став вчитися в різних майстрів. В 1598 р. молодий художник був прийнятий в члени міської *гільдії** Святого Луки, і це дало йому право підписувати і продавати свої роботи.

В 1600-1608 рр. Рубенс жив в Італії, де вивчав твори Мікеланджело, живописців венеціанської школи, Караваджо. Повернувшись в 1608 р. в Антверпен, Рубенс зайняв місце головного придворного живописця намісниці Фландрії інфанти Ізабелли Австрійської. Це забезпечило художнику платню, престиж і свободу творчості. До того ж йому дозволили не переїжджати в Брюссель, де знаходився двір. Наступного року він одружився з аристократкою Ізабеллою Брант. В зв'язку з цією подією Рубенс написав автопортрет з супругою, відомий під назвою «Жимолостева альтанка» (1609 р.). Молодожони зображені сидячими в саду під пишним кущем жимолості. Власним рисам живописець надав відтінок філософського спокою з легким нальотом суму, погляд юної Ізабелли повний жвавої цікавості.

Вже в перших після повернення картинах проявилося прагнення Рубенса до переосмислення італійських вражень в дусі нідерландських художніх традицій. Створені ним на початку 1610-х рр. монументальні релігійні композиції «Встановлення Хреста» (1610-1611 рр.), «Зняття з Хреста» (1611-1614 рр.) відзначені характерними для живопису *Барокко** театральністю композиції, драматизмом, бурхливим рухом, яскравими колірними контрастами. Разом з тим, в них вже вгадуються риси повнокровного, життєстверджуючого реалізму, який розкрився в зрілій творчості художника.

В 1612-1620 рр. складається зрілий стиль Рубенса. Серед сюжетів переважають сцени полювання, битви, яскраві і драматичні євангельські епізоди і сцени з життя святих, алегоричні і міфологічні композиції. Фігури людей, античних божеств, тварин, зображені на фоні квітучої і плодоносної природи або величної фантастичної архітектури, сплітаються в його картинах в складні композиції, то гармонійно врівноважені, то пронизані буйною динамікою. З жагучим «язическим» життєлюбством Рубенс відтворює повнокровну красу оголеного людського тіла, оспівує почуттєву радість земного буття («Союз Землі і Води», 1618 р.; «Викрадення дочок Левкіппа», 1619-1620 рр.). Поступово відмовляючись від характерного для його ранніх робіт *Локального кольору**, художник досяг виняткової майстерності в передачі найтонших градацій світла і кольору, повітряних *рефлексів**; теплі і свіжі тони його картин м'яко перетікають один в інший, тілесно-рожеві, перлово-сірі, червоно-коричневі і м'які зелені відтінки зливаються в радісну святкову гаму.

Рубенс, подібно до майстрів Ренесансу, пробував себе в різних сферах творчості і діяльності. Так, в 1614 р. він перебудував свій будинок в Антверпені в стилі Барокко, перетворивши скромне житло в справжній палац, а сад прикрасив альтанками і павільйонами в італійській манері. Там же розташовувалася майстерня, де неспинно кипіла робота. Справа в тому, що до кінця 1610-х рр. Рубенс завоював таке широке визнання і популярність, що не мав відбою від замовників найвищого рангу, серед яких — французька королева-мати Марія Медічі, намісниця Нідерландів Ізабелла, генуезькі купці тощо. Справитися з такою кількістю замовлень самотужки Рубенс не міг, однак в нього, як визнаного метра, було достатньо учнів, які допомагали йому і в той же час осягали на практиці прийоми його мистецтва. Спочатку метр робив фарбами ескіз. Найважливіші фрагменти майбутньої картини він виписував більш детально. На ретельно загрунтоване полотно учні наносили основні лінії композиції і колірні плями. Коли підготовча робота закінчувалась, Рубенс, злегка торкнувши фігури легкими, віртуозними мазками, буквально оживляв них. Майстер також застосовував свого роду спеціалізацію: квіти і тварин він доручав виконувати Яну Брейгелю Оксамитному — сину прославленого Пітера Брейгеля Старшого (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.1), натюрморти — Франсу Снейдерсу, портрети — Антонісу ван Дейку, а групові сцени — Якобу Йордансу. Згодом ці митці гідно продовжили справу вчителя, а ван Дейк став живописцем світового значення.

В 1620-і рр. «фірма» Рубенса працює для французького королівського дому: були створені для Марії Медічі цикл алегоричних панно на сюжети з її життя, а також картони для *гобеле-*

*нів** на замовлення Людовика XIII. Рубенс також розпочав роботу над циклом композицій з епізодами з життя французького короля Генріха IV Наваррського, який, на жаль, залишився незавершеним. В усіх цих композиціях реальні історичні персонажі поєднані з міфологічними і алегоричними фігурами. З винятковою майстерністю і психологічною переконливістю відтворював Рубенс фізичний вигляд і особливості характеру моделі в парадних портретах цього періоду (Марії Медічі, 1625 р.; графа Т. Еренделя, 1620 р.). Особливою віртуозністю і ліричністю відрізняються інтимні портрети Рубенса, в тому числі «Портрет камеристки інфанти Ізабелли» (1625 р.), в якому він за допомогою прозорих колірних переходів і м'яких рефлексів передає поетичну чарівність і трепетну життєвість моделі.

Іноді Рубенс зображав себе самого. На автопортреті 1622-1623 рр. художник одягнений в вишуканий чорний плащ, на голові в нього великий капелюх, вуси і борідка ретельно доглянуті. Обличчя майстра спокійне і впевнене, а його очі кольору темного янтарю дивляться на глядача відкрито і чесно, в них помітна втома і сум. Відомо, що одного разу на чиєсь співчутливе питання, чому його очі такі сумні, Рубенс відповів: «Вони побачили занадто багато людей».

Приблизно 1625 роком датується портрет Ізабелли, супруги художника. Вона зображена в відкритому чорному платті. На задньому плані тривожно догоряє захід. Цей урочистий фон відтіняє живе і тонке обличчя із здивовано піднятими бровами, блискучими темно-карими очима, зворушливими ямками на щоках. Рік по тому 34-літня Ізабелла, мати трьох дітей, вмерла від чуми. Після цього Рубенс покинув живопис і зайнявся дипломатичною діяльністю. В 1628 і 1630 рр. він їздив в Мадрид і Лондон з дипломатичними дорученнями і брав участь в укладенні мирного договору між Іспанією, Англією і Голландією. Повернувшись в Антверпен, Рубенс був зустрінутий з великими почестями; іспанський король подарував йому титул державного радника, а англійський король — особисте дворянство.

Незабаром Рубенс знову зв'язав себе сімейними узами. «Я вирішив знову женитися, — писав він в дружньому листі, — тому що не відчував себе дозрілим для стриманості і безшлюбності. Я взяв молоду дружину, дочку чесних городян, хоч з усіх боків мене намагалися переконати зробити вибір при дворі... А я хотів мати супругу, яка б не червоніла, бачачи, що я беруся за пензлі». Рубенсу було 53 роки, а його обраниці Єлені Фоурмен — всього шістнадцять, коли в 1630 р. вони обвінчалися; в них було п'ятеро дітей.

Єлена стала незмінною моделлю рубенсівських картин 1630-х рр. Художник пише Єлену в образі біблійної Вірсавії, богині Венери («Суд Паріса»), однієї з трьох грацій, включає її зображення в картину «Сад любові», наповнену веселими молодими парами. Хоча в її обличчі немає тієї витонченості і розуму, який відрізняли покійну Ізабеллу Брандт, Єлена не менш зачаровує своєю простодушністю і наївною життєрадісністю. Цікаво, але Рубенс задовго до зустрічі з нею зображав в своїх роботах жінок з подібними рисами — і ось його ідеал бадьорої і чистої юності раптом знайшов втілення в дівчині, що жила по сусідству. На знаменитому полотні «Шубка» (1638-1640 рр.) молода жінка, вийшовши з ванни, накинула чорну шубку. Матовий тон хутра підкреслює перламутрові відтінки і свіжість шкіри. Поза купальниці нагадує античні статуї, але це все та ж Єлена з її довірливим поглядом і сонячною посмішкою. Більш прозаїчний «Портрет подружжя Рубенс» (1631 р.): чоловік і жінка чинно прогулюються дбайливо доглянутим садом; сам художник дивиться на глядача привітно, а строга Єлена за щось вимовляє своєму пасинкові Ніколасу; хлопчик слухає докори з сумовитою шанобливістю. В ці роки Рубенс досяг дивовижної досконалості і легкості в мистецтві володіння пензлем. Точні, рухливі мазки прекрасно передають розрідженість повітря, пружність і вагу дорогих тканин, тепло здорового тіла.

В 1635 р. художник купив маєток Стеен в Брабанті, провінції Південних Нідерландів. Відтепер основним змістом його творчості стали образи близьких людей і скромна, але велична брабантська природа. Художник як і раніше не мислив природи без існуючих в ній людей. Явно під впливом Брейгеля Старшого він написав свою «Кермессу» (1635-1636 рр.). Спокійною рівниною з висохлою річкою і застиглими від спеки деревами, положистими пагорбами на обрії, ніби вихор проноситься юрба розпалених, сп'янілих селян. Запекло танцюють во-

ни скажений танець, жадібно обнімаються пари закоханих, кривляються старички, матері годують дітей з повних грудей, а підлітків пригощають пивом. Селяни поспішають насолодитися скоминущими радощами свята.

В числі останніх робіт Рубенса — автопортрет 1639 року. Погляд художника уважний і суворий, обличчя змарніло і сполотніло, рука розслаблено лежить на ефесі шпаги. Хоч постава, як і колись, елегантна, але в усьому вигляді відчувається наближення старості: йому залишалося жити менше року.

Рубенс подарував світові біля трьох тисяч картин і безліч малюнків. Його роль в історії європейського і світового мистецтва виняткова. Художник освоїв все неповторне багатство італійського живопису, але лише для того, щоб на цій основі обновити і перетворити художню традицію Нідерландів. Фламандська школа — це насамперед школа Рубенса, але його творчість сильно вплинула і на багатьох майстрів з інших країн.

Снейдерс. Творчість Рубенса відкрила нові шляхи для розвитку всього фламандського мистецтва. Так, в творчості пейзажистів, немало з яких співробітничали з Рубенсом, з'явилося піднесене сприйняття природи. Під його впливом сформувався і новий, суто фламандський вид монументально-декоративного *натюрморту**, пройнятого *пафосом** утвердження краси матеріального світу. Творцем його став Франс Сне́йдерс (1579-1657), один з найвидатніших майстрів натюрморту в світовому мистецтві. Його іноді називають «Рубенсом натюрморту», настільки яскравий його внесок в традицію цього жанру фламандського живопису. В знаменитій серії «крамниць» — «Рибна крамниця», «Фруктова крамниця», «Натюрморт з лебедем» (1613-1620 рр.) і інші полотна — художник зобразив столи, переповнені всілякою їжею, найчастіше дичиною або рибою. Трофеї мисливців і рибалок незлічимі і різноманітні: тут і павлін, і тюлень, і черепаха. Здавалося б, купи мертвих тушок повинні створювати гнітючий настрій, але Снейдерс всіма силами намагається цього уникнути. Розташовуючи дари природи в несподіваних сполученнях і при різкому освітленні, показуючи різноманіття фактур і фарб (сріблиста риб'яча луска, пружне строкате оперення птахів, м'яке хутро звірів), художник нагадує не про смерть, а про відшуміле життя.

Не слід занадто довіряти цій картині благодаті — реальний побут того часу був значно скромнішим. Перед глядачем втілення духу «старої доброї» Фландрії, любові її народу до земних дарів і простодушної мрії про благословенну «Країну ледарів», де смажені куріпки самі влітають в рот всім бажаючим.

Ван Дейк. Творчість Антоніса ван Дейка (1599-1641) припадає на період після Нідерландської революції 1566-1609 рр., коли найбільше місто Фландрії Антверпен, батьківщина художника, починає відроджуватися. Виріс художник в багатодітній сім'ї багатого купця. Своєю славою ван Дейк в зобов'язаний жанру портрета. Людина за своєю натурою несамовита і честолюбна, він тяжів до розкоші, до королівських дворів, до життя аристократів. Персонажі його парадних портретів відрізняються внутрішньою благородністю, аристократичною витонченістю і, разом з тим, живою характерністю.

В десятилітньому віці ван Дейк був відданий в навчання до одного з антверпенських живописців, а в 1618 р. прийнятий в *гільдію** св. Луки. Працюючи в майстерні Рубенса, він з 1617 р. став співробітничати з ним в виконанні деяких замовлень, причому вже в своїх ранніх творах прагнув відійти від прямого наслідування прийомів прославленого вчителя і досягти більш самостійних живописних рішень («П'яний Силен», 1618-1620 рр.; «Самсон і Далі́ла», 1620 р.; «Св. Мартін і жебраки», 1620-1621 рр.). Портрети раннього періоду, представляючі знатних городян, їхні сім'ї, художників з супругами і дітьми, відзначені строгою простотою і сердечністю («Портрет Франса Снейдерса з Маргаритою де Вос», «Портрет Ізабелли Брант, супруги Рубенса», 1620-1621 рр.). В знаменитому «Сімейному портреті» (1623 р.) художник передав природні рухи і жести, пози, які здаються випадковими, жваві погляди, спрямовані на глядача — всіма цими нововведеннями він оновлює портретне мистецтво. До знаменитих робіт цього періоду відноситься і портрет мецената і покровителя ван Дейка Корнеліуса ван дер Геста (1620 р.), овіяний тонким психологізмом.

В 1621-1627 рр. ван Дейк живе в Італії. Перебування його в Генуї, Римі, Венеції, Мілані, Палермо супроводжувалося активним вивченням італійського живопису, особливо Тіціана, Тінторетто, Веронезе, і стало тріумфальним етапом в розвитку його портретного мистецтва. Зовнішня показність поєднується з внутрішньою натхненністю в портреті вченого і дипломата кардинала Гвідо Бентівольо (1623-1624 рр.). Оселившись в 1624 р. в Генуї, художник стає модним портретистом місцевих аристократів. Він пише складні композиції, з яких постає трохи романтизований, величний світ аристократії. Портретовані представлені на повний зріст в гордовитих позах і ефектно жестикуючими на фоні розкішних палаців, відкритих терас, величних пейзажів. Пишність їхніх костюмів з блискуче прописаними тканинами, з струмливими складками підсилюють значимість образів («Портрет маркізи Єлени Грімальді Каттанео з слугою негреням» 1623 р.; «Портрет маркізи Бальбі», 1623 р.; «Портрет Паоли Адорно з сином», 1623 р.; «Сімейство Ломелліні», 1624-1626 рр.). В цей період ван Дейк звертається і до зображення людей похилого віку, відзначених печаттю прожитого життя («Портрет сенатора» і «Портрет супруги сенатора», 1622-1627 рр.), а також дітей, створивши вперше в історії мистецтва парадний дитячий груповий портрет («Портрет дітей сім'ї де Франки», 1627 р.).

В кінці 1627 р. ван Дейк повертається в Антверпен, де живе до 1632 р. В цей період, що збігся з часом закордонної дипломатичної діяльності Рубенса, ван Дейк практично стає першим художником Фландрії; він одержує посаду придворного живописця намісниці Ізабелли. Майстерно виконані великі вівтарні образи для різних церков і картини на міфологічні сюжети поєднують традиції Рубенса і вплив Тіціана. Канони бароккової композиції іноді відступають перед образами ліричного плану, які підпорядковують собі всі образотворчі засоби («Відпочинок на шляху в Єгипет», поч. 1630-х рр.). В зрілій творчості ван Дейка як і раніше присутні портрети. Серед них парадне зображення ерцгерцогині Ізабелли в одіянні ордена св. Клари (1628 р.), Хендріка ван дер Берга, фельдмаршала іспанських військ в Нідерландах (1628 р.), представників знатних сімейств Фландрії і Брабанта, сановників і бюргерів, і менш парадні, але повні природної життєвості портрети друзів і знайомих, в першу чергу побратимів по мистецтву — художників Гаспара де Крайєра, Хендріка Снайерса, Мартіна Рейкарта, філолога і видавця Яна ван дер Ваутера (1624 р.). В численних автопортретах ван Дейк створює романтизований образ художника — улюбленця долі.

В 1632 р. на запрошення короля Карла I ван Дейк їде в Англію, стає «головним живописцем на службі їхніх величностей», одержує дворянський титул і золотий ланцюг рицаря. Мрії його збуваються: завдяки шлюбу з Мері Рутвен, молодою фрейліною королеви, ван Дейк входить в ряди англійської аристократії. Він пише безліч портретів короля, королеви і їхніх дітей; честі позувати йому домагається все вище суспільство. В численних портретах (Філіппа Уортона, 1632; Томаса Уортона, кінець 1630-х рр.; Джорджа Дігбі і Вільяма Рассела, 1637; Артура Гудвіна, 1639 р.), відтворюючих атмосферу англійського двору, високий аристократизм образів поєднується з емоційною витонченістю. Оригінальністю задуму відрізняється портрет Карла I (1635 р.): принципи парадного зображення виявлені тут якби пом'якшено, в більш інтимному тлумаченні: король представлений на фоні пейзажу в витончено-недбалій позі, позаду слуга тримає породистого коня. Разом з тим, парадний портрет англійського періоду одержує риси холодної показності, зовнішньої декоративності, в ньому з'являються символічні і алегоричні аксесуари. За словами дослідника, «ван Дейк створив неймовірну кількість портретів, над якими спочатку трудився з великою ретельністю, але з часом став поспішати і писати наспіх». З розповіді сучасника відомо, що він працював над декількома портретами одночасно, приділяючи одному замовникові в день не більш години і залишаючи виконання одягу, рук, аксесуарів і фону своїм помічникам. Для написання одягу ван Дейк використовував манекени, а руки писав переважно з воскових зліпків, які супроводжували його в усіх переїздах.

Під час своєї роботи при англійському дворі він двічі повертався в Антверпен, писав там портрети офіційних осіб, отримав від антверпенської гільдії звання «почесного декана», якого раніше був удостоєний тільки Рубенс, а після смерті Рубенса в 1640 р. намагався заверши-

ти його великі історичні картини для іспанського короля Філіппа IV. В останні роки життя ван Дейк був захоплений честолюбними проектами великомасштабних декоративних робіт — циклом *шпалер** для палацу Уайтхолл в Лондоні, розписами головних галерей Лувра, для чого здійснив дві поїздки в Париж. Однак, зазнавши невдачу в цих задумах, хворий художник повернувся в Лондон і незабаром помер.

Ван Дейк написав близько 900 полотен, величезну кількість для людини, творча діяльність якої тривала близько 20 років. Його творчість вплинула на розвиток європейського портретного живопису, особливо англійського. Він був засновником англійської школи портрета, традиції якого збережуться в мистецтві протягом сторіч.

Йорданс. Одним з найпопулярніших живописців в Фландрії був Якоб Йо́рданс (1593-1678). Син торговця одягом, він з 1607 р. вчився в Антверпені в А. ван Норта, на дочці якого женився. З 1615 р. майстер гільдії св. Луки, з 1621 р. — декан гільдії. Зазнав впливу Караваджо і Рубенса. Очолював живописну майстерню. В 1650 р. перейшов в *кальвінізм**, але продовжував виконувати замовлення для католицьких церков і монастирів. Писав картини на релігійні, міфологічні, історичні сюжети, портрети і побутові сцени, майстер монументальних розписів, акварелей.

Йорданс не захотів закінчити своє навчання в Італії і можливо тому не прагнув відтворювати модні італійські зразки. Повнота оптимістичного світовідчуття зближає його з Рубенсом, але, на відміну від останнього, він не володів такою силою художнього узагальнення і героїзації образів і такою невичерпною фантазією. Навіть релігійні і міфологічні сюжети трактуються ним в жанровому плані: його персонажі, наділені фізичним і моральним здоров'ям, як правило, написані з натури. Художнику була близька шумна веселість народу, він поділяв його любов до всього природного, повнокровного. В зв'язку з цим в мистецтві Йорданса святкова видовищність часто поєднується з відтінком прозаїчної докладності.

В ранніх творах Йорданса з підкресленою матеріальністю предметів, контрастною світлотінню, плебейською характерністю згрупованих на передньому плані фігур позначається вплив *караваджизму** («Сімейний портрет», 1615 р.; «Поклоніння пастухів», 1618 р.).

В 1620-1630-і рр. визначилися особливості художньої мови Йорданса: пристрасть до повнокровних селянських і бюргерських типів, міцних і великовагових фігур, соковитих деталей, тяжіння до жанрового трактування міфологічний і релігійних тем, щільний енергійний живопис з переважанням м'яко нюансованих теплих тонів. Найяскравіше своєрідність Йорданса проявляється в тих полотнах, в яких переважають жанрові мотиви; він охоче черпає сюжети з народних прислів'їв, байок, приказок. В різних музеях зберігається кілька варіантів картини «Сатир в гостях в селянина» (початок 1620-х рр.), написаної на сюжет байки Езопа. Козлоногий сатир, відвідавши селянську трапезу, здивований лукавством людей — поведінкою селянина, який дмухає на кашу, щоб її остудити, в той час як раніше він дмухав на руки, щоб їх зігріти. Сатир і селянин тісно скупчилися навколо столу, їхні важкі тіла, червонощокі обличчя, грубі ступні ніг, побутові предмети на передньому плані передані з пластичною переконливістю. Йорданс ніби вводить глядача в коло селянської сім'ї і з відтінком доброзичливого гумору підкреслює, що казковий гість відчуває себе серед селян вільно і природно, втілюючи ту ж саму могутню фізичну і душевну природну силу, яку митець бачив в народі.

Любив Йорданс зображати і сімейні концерти, підкреслюючи непорушність культурних традицій, які передаються з покоління в покоління. Веселим настроєм пройняті картини художника на тему «Свято бобового короля». В них оживають розгульні бенкети, які так любили влаштовувати в Фландрії з будь-якого приводу. Численні домашні і гості, зібравшись за столом, пили і їли, жартували і сміялися, співали і фліртували. Так вони відзначали свято трьох волхвів, які прибули вітати новонародженого Христа. В великий пиріг запікали біб, і того, кому діставався шматок пирога з бобом, проголошували на святі королем. На короля надягали паперову корону і всі виконувати його бажання («Бобовий король», 1638 р.; «Король п'є», 1656 р.).

Разом з тим, є в Йорданса і картини «з ідеєю». Близько 1643 р. художник написав роботу «Діоген». Велике полотно представляє ринок. На першому плані нагромаджуються овочі і

живність. Між горами їжі — лискучі пики торговців, які майже не відрізняються від товару. І серед цього достатку — сутула, виснажена фігура старого філософа-кініка. Він рухається прямо на глядача з глибини картини, розрізаючи композицію надвоє, як корабель, що розсікає хвилі. Божевільний мудрець шукає того, хто гідний імені Людини (див. Ч.1, розділ III, §3, п.1).

Браувер. Поряд з майстрами, творчість яких відзначена монументальним розумінням форм, у Фландрії працювало багато живописців, що малювали невеликі станкóві твори (див. *Станкове мистецтво**) переважно побутового жанру. Найвизначнішим з них був Адріан Бра́увер (1606-1638). Надзвичайно красиві за колірним вирішенням картини Браувера в більшості присвячені життю соціальних низів. В них він продовжив гротескно-гумористичну традицію живопису Брейгеля Старшого. Але, на відміну від Брейгеля — творця широких панорам народного життя, Браувер звернувся до конкретних побутових ситуацій і гостровиразних індивідуальних характеристик. Він схильний до фіксації психологічних конфліктів, зображення сцен п'янок і азартних ігор, часто переходячих в бійки. Своїх персонажів Браувер знаходив серед *маргіналів** — декласованих і асоціальних елементів. Місце дії його картин — невеликі напівтемні убогі корчми, де збирались селяни, міська біднота, волоцюги, шахраї, курці, шарлатани, злочинці («В корчмі», 1630-і рр.).

Герої ранніх картин Браувера — люди озлоблені, пригнічені злиднями; вони анархічні, нестримні в прояві пристрастей. Злість, біль, бурхливі п'яні веселощі спалахують на обличчях, перетворюючи їх в гримаси. В сліпій люті часто проступає активність і вибуховий темперамент, безглуздо розтринькуваний на зведене до майже тваринного рівня існування. Художник виявляє гостру спостережливість в передачі міміки, жесту, вражає вмінням будувати композиції живі, захоплюючі драматичною напруженістю стрімкої дії і разом з тим відзначені пластичною ясністю. Браувер органічно пов'язує фігури з навколишнім середовищем, занурює приміщення в напівтемряву, приховуючу контури фігур. Він часто розташовує головних дійових осіб на другому плані, за яким впроваджує яку-небудь додаткову сцену. Передній план підкреслюється натюрмортами — глиняним глечиком, діжкою тощо, завдяки чому група персонажів втрачає виключне значення («Бійка за картами», 1630-і рр.). Втім, до кінця 1630-х рр. гостра гротескність (така як в картині «Квартет») змінюється м'яким гумором, поєднаним з гіркотою і тугою («Лютніст»). З'явився образ самотнього мрійника, «натурального філософа», зануреного в роздуми («Сплячий курець»).

Тенірс Молодший. В другій половині XVII ст. зміст фламандського живопису дрібнішає: проявляються тенденції ідеалізації і зовнішньої привабливості. Ці риси характеризують творчість Давида Тенірса Молодшого (1610-1690). В великих за розмірами, але дрібнофігурних композиціях, гарних за колоритом, він любив зображати веселі гулянки з танцями під відкритим небом, селянські весілля, створюючи в них ідилічні картини радісного, безтурботного, заможного життя («Сільське свято», 1646 р.). Тонка спостережливість митця проявляється не тільки в характерних типажах, але і в пейзажах, приваблюючих щемливим ліризмом («Краєвид в околицях Брюсселя»).

2. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ГОЛЛАНДІЇ XVII СТОЛІТТЯ. НАУКА. ФІЛОСОФІЯ.

Голландія в XVII ст. Процес формування голландської культури розпочався в умовах *Нідерландської буржуазної революції 1566-1609 рр.** — тривалої визвольної боротьби проти іспанських *Габсбургів**. Незважаючи на релігійно-етнічну оболонку цієї революції, головним її змістом була боротьба нідерландської *буржуазії** за свободу торгівлі і підприємництва, що могло бути повністю забезпечене тільки в випадку утвердження принципів буржуазної держави. В силу різних історичних причин звільнитись від іспанського панування змогли тільки сім провінцій Північних Нідерландів, які об'єднались, уклавши Утрехтську унію в 1579 р. Так була утворена Республіка Сполучених Провінцій, яка по імені найбільшої провінції на-

зивалася також Голландською. Перемир'я, підписане з Іспанією в 1609 р., остаточно утвердило незалежність країни.

Буржуазні відносини стали складатися в Нідерландах ще в XIV—XV ст., однак тільки з кінця XVI ст. капіталізм одержав всі можливості для свого утвердження і бурхливого розвитку. В 1598 р. голландський флот прорвався в Індійський океан, в води, де доти панували португальці і іспанці. Протягом двадцяти років голландці вигнали з морів всіх суперників і захопили в свої руки майже всю океанську торгівлю. В першій половині XVII ст. Голландії належало 15 тис. кораблів, втроє більше, ніж всім іншим європейським країнам. Величезні каравани суден з азіатськими товарами приходили в Амстердам — нову торговельну столицю світу; звідси товари розвозилися по всій Європі. Колосальні прибутки від монопольної посередницької торгівлі дарували Голландії багатства, які зробили її символом буржуазного процвітання. Капітали купців вкладалися в промисловість; тисячі мануфактур працювали на сировині, привезеній з інших країн і вивозили свою продукцію на європейські ринки. Все це привело до народження імперії нового, буржуазного типу. Голландська буржуазія могла з повною підставою називати «золотим» цей перший вік її повноправного панування.

Голландія першої половини XVII ст. була найбільш вільною країною Європи. В 1631 р. великий французький філософ Рене́ Дека́рт, який прожив в Голландії більше 15 років, в приватному листі ділиться своїми враженнями від Амстердама:

«В цьому великому місті, де я зараз перебуваю, де немає нікого, крім мене, хто б не займався торгівлею, всі так стурбовані прибутком, що я міг би прожити до кінця своїх днів, не будучи помічений ніким. Майже щодня я блукаю серед шуму і сує́ти великого народу, насолоджуючись тією ж свободою і спокоєм, як ти серед своїх алей, і звертаю стільки ж уваги на навколишніх, скільки ти на дерева в лісі і на звірів, що там пасуться... Де ще в світі всі зручності життя і всі мислимі дивовижі можуть бути досяжні так легко, як тут? В якій ще країні можна знайти таку повну свободу?»

Республіканський лад, віротерпимість, відносна свобода слова і творчості, велика кількість друкарень і книжкових крамниць, високий процент грамотності, наявність університетів вабили сюди численних славетних учених, письменників, юристів, лікарів, педагогів, підприємців, політиків, які знаходили тут притулок в часи релігійних воєн і гонінь.

Однак, ця зразкова капіталістична країна XVII сторіччя будувала свою могутність також і на розоренні ремісників і дрібних торговців, обезземеленні селян, експлуатації робітників. «Народні маси Голландії вже в 1648 р. більше страждали від надмірної праці, були біднішими і терпіли гніт більш жорстокий, ніж народні маси решти Європи», — писали К. Маркс і Ф. Енгельс. Голландський «золотий вік» був також віком перших робітних домів, експлуатації жіночої і дитячої праці, найвищої в Європі вартості життя, народних повстань і перших страйків.

Європейські країни (в першу чергу Англія і Франція) намагались позбутися конкурента і підірвати могутність буржуазної республіки. В зв'язку з цим всю другу половину XVII століття Голландії довелося воювати. В війнах з Англією (див. *Англо-голландські війни**) і Францією (див. *Голландська війна**) Голландія в кінцевому рахунку зазнала поразки. Захопивши в свої руки світову посередницьку торгівлю, новою «володаркою морів» стала Англія. Голландські купці переселялися з своїми капіталами в Лондон, приймали англійські імена і ставали англійськими купцями. Так завершився «золотий вік» Голландії.

Загальні риси розвитку культури. Демократичні завоювання Нідерландської революції, патріотизм народу в війнах з Іспанією, Англією і Францією, його боротьба за свої права, інтереси суспільного прогресу — от що насамперед визначає духовну ситуацію епохи, гостру боротьбу нового з старим в філософії, літературі, мистецтві і інших сферах нідерландської культури, яка за сумою і значимістю досягнень претендує на одне з провідних місць в Європі XVII століття.

Однак, в другій половині XVII ст. поступове послаблення економічної і політичної могутності Голландії позначилося на еволюції її культури. Правда, окремі області культури розвивалися по-різному. Зокрема, в області природничих і точних наук, тісно пов'язаних з еконо-

мічними потребами суспільства, відбувалося подальше нагромадження знань, були зроблені важливі відкриття. Різке загострення соціальних протиріч знайшло своє відображення в сміливих висновках кращих представників голландської філософії і суспільної думки. Але культура Голландії вступає в смугу кризи, що переходить потім в ясно виражений занепад. Ця криза позначилася особливо наочно в живопису, тобто в тій області, в якій раніше були створені вищі цінності голландської культури.

Занепад культури був також пов'язаний з переродженням колись революційного класу буржуазії. Досягши політичної і економічної могутності, голландська буржуазія стає реакційною силою. Охоплена постійним занепокоєнням і страхом перед пригнобленими масами, вона придушує найменші прояви народного невдоволення. Результатом економічного застою була помітна зміна навіть самого типу голландського буржуа. Ще недавно енергійні і ініціативні ділки перетворилися в паразитичний клас рантьє, що живуть на проценти з свого капіталу. Цим рантьє далекі були демократичні смаки їх предків, так само як і образ їхнього життя. Голландський буржуа кінця XVII ст. відвертається від своєї національної культури, прагне наслідувати звичаїв і моди французької аристократії, відмовляється навіть від рідної мови, воліючи англійську або французьку.

Розвиток науки. Звільнившись від гніту середньовічної ідеології, наука Республіки Сполучених Провінцій переживала бурхливий розквіт. Так, активна участь Нідерландів в *Великих географічних відкриттях** сприяла розвитку картографії. В 1595 р. був виданий «Атлас» (збірник карт і описів європейських країн) Герарда Кремера (1512-1594), відомого всьому світу під ім'ям Мерка́тор (латинізована форма його прізвища). В ньому він запропонував нові математично обгрунтовані принципи побудови карт, з яких найбільш відома циліндрична рівнокутна проекція карти світу («Проекція Меркатора»), використовувана дотепер. В передмові до «Атласу» вчений виклав предмет і завдання географії, які мало змінилися відтоді.

Визначних успіхів в кінці XVI—XVII ст. досягли голландці в галузі оптики і мікроскопії. Ще в 1590 р. Захарій Янсен винайшов мікроскоп з двома лінзами. Протягом 1608-1610 рр. З. Ясен, а також Якоб Меціус і Ханс Ліпперсгей (1587-1619) створили свої варіанти телескопів. Винайдення цих оптичних інструментів дозволило незабаром здійснити найбільші відкриття в астрономії і біології.

Надзвичайної майстерності в шліфуванні лінз досяг Антоні ван Ле́венгук (1632-1723), який зробив мікроскоп з єдиної лінзи, але настільки ретельно відшліфованої, що вона давала 150-300-кратне збільшення. Це дало змогу голландському вченому вперше спостерігати і замалювати ряд найпростіших, сперматозоїди, бактерії, еритроцити і їхній рух в капілярах (публікації з 1673 р.).

В галузі фізики визначних результатів досяг Крістіан Гю́йгенс (1629-1695; в 1665-1681 рр. працював в Парижі). Він винайшов маятниковий годинник (1657 р.) з спусковим механізмом, дав його теорію, встановив закони коливань фізичного маятника, заклав основи теорії удару. Створив в 1678 р. (опублікував в 1690 р.) хвильову теорію світла, пояснив подвійну променезаломлюваність. Разом з Р. Гуком встановив постійні точки термометра. Вдосконалив телескоп; сконструював окуляр, названий його ім'ям. Відкрив кільце в Сатурна і його супутник Титан. Гюйгенс також автор однієї з перших праць з теорії ймовірностей (1657 р.).

В 1669 р. вийшла знаменита праця Яна Сва́ммердама (1637-1685) «Загальна історія комах», в якій була дана перша система класифікації комах на основі особливостей їх розвитку (по-суті, вчений заново відкрив — майже через двадцять століть після Арістотеля — метаморфоз комах). Дослідник ретельно препарував і розглядав в сильну лупу і під мікроскопом всіх доступних йому комах. В різних лялечках він виявляв то зачатки дорослого метелика, то — жука, то — мухи. Крім комах, вчений вивчав анатомію молюсків і також класифікував їх, розробив загальну методику препарування, сконструював прилади для реєстрації роботи серця, дихальних рухів і м'язових скорочень. Рішуче відкинувши можливість довільного зародження, Я. Сваммердам став одним з предтеч Ч. Дарвіна (див. *Дарві́нізм**).

Засновником сучасного міжнародного права став юрист Гуго Гро́цій (Гуго де Гроот, 1583-1645). В трактатах «Вільне море» (1609 р.) і «Про право війни і світу» (1625 р.) він розвинув

теорію *Природного права**, спільного для всіх людей і народів, доводячи, що державний суверенітет і договори держав між собою стоять вище «божественної волі», трактованої римським папою. Г. Гроцій також заклав основи військової юриспруденції — дотепер оголошення війни, укладення трактатів і конвенцій тощо оформлюється за допомогою розробленого ним понятійного апарату і термінології.

Релігія і філософія. Той факт, що революційні події в Нідерландах одержали своє ідеологічне вираження в боротьбі кальвінізму і католицизму, сам по собі сприяв пожвавленню теологічної думки, а разом з нею — і інтелектуального життя. Також перемога революції в Північних провінціях не привела до всевладдя ортодоксального кальвінізму. Вже на початку XVII ст. відбулась запекла теологічна полеміка, що вилилась в розкол кальвінізму і народні хвилювання з кровопролиттям.

Армініани і гомаристи. Лейденський теолог, професор Якоб Арміній (1560-1609) виступивши з критикою кальвіністського вчення про приречення, виразив погляди партії провінціалістів, представників великої торгової буржуазії, яка домагалась необмеженої свободи торгівлі і автономії окремих провінцій. Цим був покладений початок рухові армініан (або ремонстрантів), які виступали за релігійну толерантність, підпорядкування церкви державі і вільнодумство. Натомість його опонент Армінія Франс Гомáр (1563-1641), теж лейденський професор теології, захищав ортодоксальну кальвіністську концепцію приречення, приховуюча ідеологію політичної партії унітаристів, яка, представляючи інтереси обуржуазненого дворянства, духівництва і армії, боролась за централізовану владу, обмеження стихії буржуазного нагромадження, і відповідно, проти вільнодумства і толерантності. Хоча підтримані народом прибічники Гомара — гомаристи — одержали перемогу на Дордрехтському соборі 1618-1619 рр., дух вільнодумства не був повністю придушений, що виразилось в успіхах голландської філософії.

Уріель Акóста. Складний післяреволюційний період, насичений соціальними і політичними протиріччями, послужив живильним грунтом для дозрівання нових ідей, чóму немалою мірою сприяла свобода друку і віросповідання, а також атмосфера гострої боротьби релігійно-політичних вчень.

Першим здійснив відхід від теології в бік матеріалістичної філософії Уріель Акóста (1585-1640), мислитель-вільнодумець єврейського походження. В ряді творів він виступив з критикою тлумачення раввінами віровчення Мойсея і запереченням безсмертя душі. В автобіографії «Приклад людського життя» він пише:

«...Я довідався, що звичаї і встановлення іудеїв анітрохи не відповідають розпорядженням Мойсея. ...Люди, яких... іменують мудрецями іудеїв, винайшли незліченну безліч відступів від закону» (тобто від Тори).

Чому Талмуд святий? — обурювався Уріель, — тлумачення Мойсеєвого закону — людські вигадки. Автори Талмуда порушили заповідь господню, тому що в Торі сказано: «Не додавайте до того, що я заповім вам».

В трактаті «Про смертність душі» (1624 р.) Акоста відкинув поняття про загробний світ: в людини, писав він, одне життя, земне, і його варто прожити щасливо. Мислитель стверджував, що душа і тіло одночасно з'являються і одночасно гинуть, однак зберіг ідею бога. Бог, за Акостою, не втручається в справи природи, в справи людини. Ця позиція виявляє його схильність до *деїзму** — релігійно-філософської доктрини, трактуючої бога як світовий розум, який сконструював доцільну «машину» природи і дав їй закони і рух, але відкидає подальше втручання бога в саморух природи.

Також в дусі деїзму Акоста протиставляв існуючим «помилковим» релігіям «природну» релігію, в основі якої лежить розум і любов до ближнього. За все це філософа двічі відлучали від синагоги і він, не витримавши принижень і переслідувань, покінчив життя самогубством, вистіливши в себе з мушкета. Ідеї і доля Акости значною мірою вплинули на формування світогляду Спінози.

Бенедикт Спіноза. Визначним досягненням голландської культури XVII ст. стали твори Бенедикта (Баруха) Спінóзи (1632-1677). Народився мислитель в сім'ї заможного і побожного

єврейського купця, змушеного виїхати з Португалії, рятуючись від переслідувань *інквізиції**. Освіту одержав в іудейській школі, де вивчав давньоєврейську мову, Старий заповіт, Талмуд, їхніх коментаторів і середньовічних філософів Ібн Езру, Маймоніда і ін. Керівники єврейської общини покладали на юне дарування великі надії, бачачи в ньому майбутнього раввіна і теолога. Однак, Спіноза, не бажаючи обмежуватись рамками іудаїзму, також відвідував школу Франциска ван ден Ендена, де грунтовно викладали античну літературу і філософію, латинську мову і природознавство. Досить рано він познайомився з працями сучасних філософів і став прибічником Декарта і картезіанської філософії. Французький філософ привабив його своїм вільнодумством і вимогою сумніватися в усьому загальноприйнятому, перевіряти і обгрунтовувати все власним розумом. Все це стало поштовхом до цілковитого відходу Спінози від релігійності і за вільнодумство він був виключений з іудейської общини і навіть підданий прокляттю. Таким чином, Спіноза опинився поза будь-якою релігією, що було рідкістю в ті часи. Покинувши рідних, він заробляв на життя працею шліфувальника оптичних стекол, оскільки більша частина його творів була заборонена владою за «блюзнірські і безбожні вчення». Незважаючи на це, його праці «Богословсько-політичний трактат» (1670 р.) і «Етика» (1677 р.) стали одним з найбільших досягнень європейської культури.

Суспільно-політичні ідеї мислителя відображають інтереси буржуазії, яка, одержавши владу, була зацікавлена в порядку і міцній вузді для народу. Крім «людей розуму», на думку Спінози, існує «юрба», якою керують пристрасті, а не розум — саме тому і потрібна сильна держава, бажано — республіка.

Права індивідуумів і влади простираються доти, доки простирається їх сила, суспільство є системою сил, і завдання полягає в тому, щоб знайти стійку рівновагу цих сил. Якщо хтонебудь в суспільстві робить людям зло, заважає їм існувати і насолоджуватися розумним життям, то його «дозволено видалити від себе тим шляхом, який нам здається надійнішим».

Держава з свого боку забезпечує людям мирне життя, їх «природні невідчужувані права», як наприклад право приватної власності, свободу совісті і думки. В умовах віротерпимості і приборкання державою церковних сварок можливий розквіт наукового знання, просвітництва, в якому Спіноза бачить запоруку від всіх суспільних негараздів. Останні породжуються пристрастями, або *афе́ктами**, — почуттями любові і ненависті, гніву і заздрості, симпатії і честолюбства і т.д. Поки людина не усвідомила своїх афектів, вона їхній раб. Навпаки, вона вільна, якщо розум взяв верх над ними. Афекти треба не засуджувати або хвалити, не бідкатись з їх приводу або глузувати з них, а розуміти: адже афекти — такі ж властивості природи людини, як тепло і холод, дощ і вітер — властивості атмосфери. Немає абсолютних добра і зла, даних понад норми моралі, чого-небудь самого по собі справедливого і несправедливого. Пристрасті людей — це лише природні сили, пізнавані настільки ж природною силою розуму і керовані силою держави.

Спіноза, таким чином, розглядав людину як невід'ємну частку всієї природи, по-суті однорідну з нею. Це було спростуванням декартівського дуалізму тілесного і духовного початку, природознавства і теології.

В праці «Етика» Спіноза створив ясну, стрункy, убрану в форму геометричних доказів моністичну систему: існує лише єдина субстанція — природа. Спіноза називає її богом в тому значенні, що вона не має творця і є «причиною самої себе». «Субстанція» Спінози — це матерія; всі речі — лише прояви, частини цієї єдиної субстанції, не існуючі поза нею. В світі панує причинна необхідність, в ньому немає місця для чудес і надприродних подій. Змінюються і рухаються лише окремі речі: сама субстанція незмінна і вічна.

Зрозуміло, що матеріалізм Спінози мав метафізичний і механістичний характер. Не бачачи можливості поширити матеріалізм на явища соціального життя, Спіноза шукав вихід у вченні про атрибути (істотні, невід'ємні властивості) матеріальної субстанції. Він вчив, що нам відомі два з незліченних атрибутів субстанції: протяжність і мислення. Під протяжністю він розумів просторово-механічний взаємозв'язок світу або власне матеріальність субстанції. Визнаючи і мислення атрибутом цієї матеріальної субстанції, Спіноза тим самим допускав ідею про загальну одухотвореність матерії — гілозоїзм.

Разом з тим, ядро поглядів Спінози може бути визначене як сміливе і надзвичайно глибоке для XVII ст. вільнодумство. Церковники переслідували його за підхід до Святого письма як звичайного твору, а не божественного одкровення, за утилітарну мораль (див. *Утилітаризм**), за заперечення всіх основ релігії, в якій він не виявляв нічого, крім «фантазії і марення пригніченої і боязкої душі» і засобу «навіювати народу шанування своїх царів, як богів». Всі релігії, писав Спіноза, — це забобони, «які перетворюють людей з розумних істот в скотів, тому що цілковито перешкоджають користуватися кожному своїм вільним судженням і відокремлювати істину від лжі, і які, ніби навмисно, очевидно, придумані для остаточного погашення світла розуму».

Спіноза викликав проти себе ураган обурення. Один сучасник писав:

«Диявол спокусив безліч людей, але можна, право, сумніватися, щоб хто-небудь між ними працював над руйнуванням всякого божественного і людського права з такою силою, як цей лжеучитель, породжений на погибель релігії і держави».

3. МИСТЕЦТВО ГОЛЛАНДІЇ

В XVII ст. склалася і розквітла знаменита голландська школа живопису. Вона надихалася принципами *реалізму** і була демократичною за своїм духом. Пояснювалось це тим, що *кальвінізм** не визнавав ікон і взагалі церковного мистецтва, тому голландським художникам довелося відмовитися від релігійних тем і шукати нові. Вони звернулися до оточуючої їх дійсності, буденних подій, які відбувалися з дня на день в сусідній кімнаті або на сусідній вулиці. Та і замовники — частіше не вельможі, а малоосвічені бюргери — цінували твори мистецтва за те, що вони «зовсім як живі». Картини стали ринковим товаром, і добробут живописця цілком залежав від уміння догодити замовникові. Тому художник все життя вдосконалювався в певному жанрі. Настрій, яким перейняті твори голландської школи, і навіть їх невеликий, як правило, формат говорять про те, що більшість з них призначалися не для палаців, а для скромних віталень і були адресовані простій людині. «Немає такого бідного городянина, — писав сучасник, — який не бажав би мати багато творів живопису... Вони не шкодують на це грошей, воліючи скорочувати витрати на їжу».

Хальс. Один з найвидатніших голландських живописців Франс Хальс (1581-1666) народився в Антверпені в сім'ї фламандського ткача. Коли місто перейшло під владу Іспанії, він покинув Фландрію з релігійних і комерційних міркувань і оселився в Харлемі, коли майбутній художник був ще хлопчиком. Там на початку 1600-х рр. одним з його вчителів став художник і біограф Карел ван Мандер. В 1610 р. Хальс стає самостійним майстром і членом гільдії св. Луки. Він був двічі одружений і мав 10 або 12 дітей, семеро з яких теж стали художниками.

В 1612-1615 рр. Хальс служив рядовим в стрілецькій роті св. Георгія, а по закінченні служби колишні командири запропонували йому написати їхній груповий портрет (1616 р.), який приніс йому успіх. В 1627 р. художник виконав ще один портрет «рідної» роти (тут найбільш виразний капітан, що сидить в напівоберті до глядача і тримає перевернутий келих, вимагаючи нової порції вина), а в 1633 р — «Бенкет офіцерів стрілецької роти святого Адріана». В усіх цих роботах крізь всі умовності світського ритуалу і ієрархію чинів проступає привітний святковий оптимізм, почуття соціальної солідарності, виражаюче горду самосвідомість голландського суспільства в ранню пору його незалежності.

Ряд робіт Хальса 1616-1620 рр. присвячені темі веселих гулянок і карнавального розгулу — сам він теж був любителем шумних застіль. Герої його «Веселого товариства» (між 1616 і 1620 рр.) — учасники масничної гулянки. Старий п'яниця з намистом з квітів, ковбас, оселедців і стручкового гороху на шиї і молода жвава красуня представляють зустріч Зими з Весною. Багряна фізіономія старого і яскраво-червоне плаття дівчини з білосніжними, вигадливого плетива мереживами яскраво виділяються на фоні фігур переряджених з обличчями, вимазаними сажею.

З роками майстерність Хальса росла, він безупинно шукав нові рішення як для групових, так і для індивідуальних портретів. Чиста радість буття часто бере верх в його подружніх портретах, серед яких своєю майже ренесансною гармонійністю виділяється «Сімейний портрет Ісаака Масси і його супруги» (1622 р.): подружжя сидить в парку біля підніжжя дуба, обплетеного в'юнком (алегорія шлюбу), розташувавшись з зручностями, анітрохи не турбуючись про зовнішню витонченість. Ще більше ця тенденція проявляється в жанрово-побутових, типажних портретах, де живописна манера нерідко стає гранично розкутою, якби анархічною. Роботи 1630-1631 рр. («Мулат», «Циганка», «Хлопчик-рибалка») чарують своїм запалом, героїзмом веселої убогості (саме ці роботи сприяли виникненню легенди про те, що майстер звик працювати «під мухою»; однак сучасні йому джерела повідомляють лише, що він «жив в своє задоволення»). Однак і в ці безхмарні роки в деяких картинах проскакували нотки протилежного настрою: в образі власниці трактиру («Малле Баббе», 1630 р.) соціальне дно виглядає лякаюче похмурим.

З роками мотиви гіркоти і песимізму стають переважаючими: герої Хальса посміхаються тепер рідко і погляд їх стає серйозним і навіть строгим. Такі регенти (попечителі) харлемського госпіталю Святої Єлизавети на своєму груповому портреті 1641 р.: їх темні фігури утворюють навколо столу замкнуте кільце, а обличчя непроникні і безпристрасні. Змінюється і манера письма Хальса: вона стає більш стриманою, майстер все частіше використовує сірий і чорний кольори. Близько 1664 р. він написав на замовленням правління міського притулку для старих два великих портрети: регентш і регентів цього закладу. Силуети п'яти старух в чорних платтях різко виділяються на фоні шоколадного кольору стін. Художник показує старість без прикрас: пергаментні обличчя, запалі очі, сухі губи, безглузда злість, сум про роки, що відійшли назавжди. Його героїні вже розпрощались з красою, бадьорістю, бажанням жити — з усім тим, що Хальс звик цінувати в людині. І все-таки вони завзято прагнуть зберегти свої риси для майбутніх поколінь. На другому портреті фігури регентів в чорному майже зливаються з темним фоном. Їхні обличчя — і старі, і порівняно молоді — однаково безформні, в'ялі і байдужі. Модний одяг одного з регентів виглядає як пародія в цьому царстві вгасання і розпаду.

В старості Франс Хальс залишився без засобів до існування і помер в притулку. Дійсність буржуазного суспільства сучасної йому Голландії з її соціальними контрастами обдурила райдужні надії Хальса, які опромінювали його мистецтво в молодості.

Побутовий жанр. Новим явищем в європейському мистецтві XVII ст. були картини голландських живописців побутового жанру. В своїх скромних, простих за темою творах вони не тільки привернули увагу до повсякденного побуту звичайної людини, але і зуміли розкрити в її житті непримітні тепло і красу. Ранні твори цього жанру — це невеликі, жваві за кольором зображення веселих розваг військових, постаті в яких ще заповнюють більшу частину інтер'єра. Невдовзі тематика розширилася. Живописці охоче писали сцени з життя дрібних ремісників, з веселим гумором, як Андріан ван Остаде (1610-1685), зображали розваги і сварки простого люду, приводили глядача в таверни або розповідали про приватний побут городян, як Ян Стен (1628-1679). Сцени з побуту більш заможних бюргерів поетично відтворювали Пітер де Хоох (1629-1683), Герард Терборх (1617-1681) і ін. Поступово в картинах голландських майстрів жанрового живопису зростає роль інтер'єру, природнішим стає співвідношення постатей і навколишнього простору, виразнішою гра світлотіні. Так крок за кроком розкривалися широкі можливості побутового жанру. Вершиною цього жанру в Голландії була творчість Вермéєра.

Вермееєр. В картинах Яна Вермéєра Дéльфтського (1632-1675) люди живуть своїм неквапливим життям в повній гармонії з навколишнім світом. Сюжети картин дуже прості: дівчина читає листа біля вікна; дама одягає перед дзеркалом намисто; служниця на кухні наливає молоко; художник працює в своєму ательє. Серед нечисленних картин на інші сюжети особливо чудові два пейзажі, «Краєвид Дельфта» і «Вуличка», що відрізняються безтурботністю і врівноваженістю.

Вермеєр досяг досконалості в передачі найтонших відтінків світла, що скрадає контури освітлених предметів і фігур, а також в використанні перспективних побудов (див. *Перспектива**) для створення відчуття участі глядача в зображеній дії. Його твори більше, ніж картини інших майстрів, відображають атмосферу домашнього побуту Голландії епохи розквіту її міської культури. З часом в буржуазному побуті країни все менше залишалося місця для поезії, натомість зростав культ заможного життя. А це відбилося і на картинах голландських майстрів: дедалі пишнішими ставали інтер'єри, ошатнішим одяг, але зникав інтерес до людини, акцент все більше переносився на скрупульозне зображення коштовних матеріалів і різних речей.

Натюрморт. Зміна естетичного смаку позначилася і на жанрі *натюрморту**. Замість зображень так званих сніданків і кухонних речей, популярних в першій половині XVII ст., численні голландські художники все частіше вдавалися до змалювання коштовних, вишуканих речей, на яких грають жваві відблиски світла. В кінці століття найулюбленішими видами натюрморту стали декоративно вирішені букети квітів і зображення мисливських трофеїв на фоні розкішних парків.

Пейзаж. Новаторський характер голландського мистецтва з великою силою виявився в пейзажному живопису (див. *Пейзаж**). Пейзажисти захоплено зображали голландські селища на берегах каналів і річок, ліси, широкі лани, дороги серед дюн, низькі морські береги, море з рибальськими човнами і кораблями, великі міста. Природа для них була близькою, зрозумілою, обжитою і водночас неповторно своєрідною. Створені ними в 1630-40-і роки пейзажі, зокрема в творчості Яна ван Хойєна (1596-1656), здаються фрагментами реального простору, в якому всі барви поєднані, дещо згладжені одним тоном вологої атмосфери голландських низин. Зворушливо передавали художники красу далеких просторів і хмарного неба, майстерно відтворювали різноманітні стани природи.

Романтично піднесено сприймав природу найвизначніший майстер голландської школи пейзажного живопису Якоб ван Рейсдал (1629-1682). Його картини сповнені відчуття матеріальності і барвистості навколишнього світу, пройняті схвильованою здивованістю перед могутністю сил природи, одухотворені навіяними нею філософськими роздумами. В одних картинах художник сповнений віри в вічне оновлення природи («Лісове болото»). В інших він розмірковує над швидкоплинністю життя («Єврейське кладовище», 1665-1670 рр.).

Ця остання картина належить до пізнього періоду творчості Я. ван Рейсдала, коли хворий майстер вже не покидав міста, але продовжував писати по пам'яті сільську природу. В ті роки він згадав про єврейське кладовище біля Амстердама (надгробки, зображені на його картині, збереглись дотепер). Можливо, що ці дивно виглядаючі під північним небом гробниці в вигляді пірамід змусили художника задуматися про мінливу долю людей і народів. Рейсдал ввів в кладовищний пейзаж вигадані деталі: руїни храму, бурхливий потік. По-суті, він перетворив свій твір в «алегорію життя людського» — так і називалася картина в XVII ст. Тут майже все має прихований сенс: струмок символізує скороминучий час; зламане дерево, гробниці, руїни — смерть, пануючу над природою, людьми і царствами; райдуга (за Біблією, вона вперше з'явилася після Всесвітнього потопу в знак заповіту Бога з людьми) — надію.

В другій половині XVII ст. в пейзажному живописі дедалі помітнішими стають пошуки зовнішньої ефектності, що відповідало зміні смаку в правлячих колах буржуазії. Чим більше голландський патриціат усвідомлював своє панівне становище, тим більш чужою, а іноді і ворожою, ставала для нього демократична основа національної культури. Твори ж художників, що продовжували цю тенденцію мистецтва і намагалися її розвивати, не знаходили визнання в буржуазному середовищі. Цей конфлікт найяскравіше проявився в житті і творчості Ре́мбрандта.

Ре́мбрандт. Творчість Рембрандта, без сумніву, вершина не тільки голландської школи, але і одне з найвищих досягнень світового мистецтва. Цей майстер був самотній серед побратимів по мистецтву. Вони вважали його «першим єретиком в живопису», хоча згодом їх самих стали називати «малими голландцями» — щоб підкреслити, наскільки переріс їх Рембрандт.

Ре́мбрандт Ха́рменс ван Рейн (1606-1669) народився в Ле́йдені в сім'ї власника млина. Він закінчив школу і за бажанням батьків в 1620 р. поступив в університет. Однак незабаром юнак покинув його заради занять живописом. Через три роки Рембрандт перебрався в Амстердам, де відвідував майстерню одного місцевого живописця. В 1625 р. 19-річний художник — без грошей і покровителів — повернувся в рідне місто і взявся за роботу.

Зазнавши сильного впливу *караваджизму**, вже в ранніх речах («Приношення в храм», «Сімеон в храмі») він приділяє особливу увагу емоційно-психологічним можливостям *світлотіні**. Поряд з релігійним живописом найважливішим жанром для молодого Рембрандта стає портрет; старанно вивчаючи міміку, фіксуючи в ту пору навіть різкі, гротескні гримаси, він робить портретні образи (в тому числі автопортрети, а також зображення рідних і близьких йому людей) постійним акомпанементом своїх творчих шукань, проявляючи в них тим самим безпрецедентну за щирістю людяність.

Переїхавши в 1632 р. в Амстердам, Рембрандт одразу ж одержав від місцевої гільдії хірургів вигідне замовлення: зобразити своїх членів на анатомічній лекції видатного лікаря Ніколаса Пітерса — доктора Тюлпа. На картині стриманий і елегантний доктор препарує труп, що було в ті часи неабиякою подією. Хірурги в святкових костюмах утворюють злиту групу: хоч їм не дуже комфортно стояти близько мерця, вони, уважно звіряючи побачене з ілюстраціями в величезній книзі, захоплюються пізнаннями лектора. А той діє звично, легко і на відміну від своїх боязких слухачів не страшиться глянути в лице смерті. Слуга, що стоїть в глибині картини, мабуть, цінує себе не менше, ніж блискучий лектор: впевнено, з легкою іронією дивиться він поверх голів панів хірургів. «Анатомія доктора Тюлпа» принесла Рембрандту визнання публіки. Тепер амстердамські багатії навперебій замовляли художнику свої портрети.

В 1634 р. Рембрандт женився на багатій патриціанці Са́скії ван Ейленбюрх. На портреті цього року супруга художника, в квітковому вінку і просторому вигадливому платті, перетворюється в богиню цвітіння Флору, оточену лісовим півмороком. Вибір наряду не випадковий: Са́скія готувалася стати матір'ю. В автопортреті 1635 р. художник зобразив себе в романтичному костюмі кавалера: однією рукою він піднімає келих пива, а іншою обіймає Саскію, що сидить в нього на колінах. Його лице, звернена до глядача, випромінює заразливі веселощі, а Саскія лише стримано посміхається. На подружжі живописні костюми XVI ст. — Рембрандт охоче купував в антикварів стародавні вбрання, і переодягав в них свої моделі.

Особливе місце в творчості Рембрандта 1630-х років займають міфологічні сцени, в яких художник кинув сміливий виклик класичним канонам і традиціям. Так, в картині «Викрадення Ганімеда» (1635 р.) юний герой обмочується зі страху. Яскравим втіленням естетичних поглядів художника стала монументальна композиція «Даная» (1636 р.), в якій він якби вступає в полеміку з великими майстрами Ренесансу: оголену фігуру Данаї, далеку від класичних ідеалів, він виконав з сміливою реалістичною безпосередністю, а чуттєво-тілесній, ідеальній красі образів італійських майстрів протиставив красу духовності і теплоти людського почуття. В цей же період Рембрандт багато працював в техніці *офорта** («Продавець щурячої отрути», 1632), створював сміливі і узагальнені за манерою олівцеві малюнки.

1640-і роки Ре́мбрандт зустрів хазяїном розкішного особняка, що вмістив зібрання картин, унікальну колекцію коштовностей, східних тканин, стародавньої зброї і інші дивовижності. Він мав багато учнів. Разом з тим, митець поступово відмовляється від зовнішніх ефектів, в його роботах посилюються риси споглядальності, містичного самозаглиблення. По-суті, назріває конфлікт між творчістю геніального художника і обмеженими естетичними запитами буржуазного суспільства.

Перелом наступає в 1642 р., коли Рембрандт завершує картину «Виступ стрілецької роти капітана Франса Баннінга Кока». Загін під предводительством бравого капітана виходить з темної арки в смугу яскравого сонячного світла. Стрілки не позують для парадного портрета — всі немов захоплені зненацька. В групу військових вклинюються випадкові перехожі — замість шістнадцяти замовників Рембрандт зобразив 34 фігури. Однак, незважаючи на штовханину, рухи капітана Кока спокійні і владні. З ним розмовляє низенький лейтенант в жов-

тому колéті (короткому мундирі). Його костюм виділяється сонячною плямою серед чорних і темно-червоних одягів інших персонажів. Ще більш сильне сяйво виходить від фігурки маленької дівчинки, яка кидає з юрби чіпкий погляд на глядача. В рисах її обличчя є подібність з Саскією (в 1642 р. Рембрандт овдовів; можливо, переживаючи втрату коханої жінки, художник і ввів в свій твір цю загадкову героїню). Картина Рембрандта здивувала сучасників. Зрозуміло, не всім замовникам, які сумлінно оплатили роботу живописця, сподобалося те, що поруч зображено сторонніх персонажів і що обличчя декого з них закриті іншими фігурами.

Доля цього полотна була складною. Багаторічна кіптява камінів в залі стрілецької гільдії надала живопису похмурого, «нічного» колориту, а на початку XVIII ст. величезне полотно було обрізане з чотирьох сторін. В XIX ст. романтично настроєні глядачі дали картині поетичну назву «Нічний дозор». Насправді неважко помітити, що дія відбувається вдень, біля полудня — тіні від фігур зовсім короткі.

В 1650-і рр. на долю Рембрандта випало немало випробувань. Ще в кінці 1640-х рр. він прийняв в сім'ю кохану жінку — служницю Хендрікьє Стоффельс. Їхній шлюб не був офіційно оформлений, і обивателів дратувала ця «аморальність». Але і без того публіка охолола до художника — в Голландії ввійшла в моду манера Антоніса ван Дейка: легкі, світлі тони, вишукані дрібні мазки, покладені з таким розрахунком, щоб поверхня картини була гладкою. Рембрандт не міг і не бажав потурати подібним смакам, що привело до втрати замовників. В 1657 р. художника оголошують неспроможним боржником, його майно за безцінь продають з аукціону і він змушений перебратися в скромне житло в єврейському кварталі. В ці роки його підтримали вірна Хендрікьє і Тітус, який почав торгувати творами мистецтва і незабаром запросив батька в постачальники. Незважаючи на всі ці удари, інтенсивність роботи Рембрандта не зменшується: в цю пору створюються кращі портрети і автопортрети, а також чудові пейзажі, де природа і діяння рук людських, природа і історія зливаються в єдину землисту масу, зігріту теплим сяйвом і живучу своїм розміреним, величним ритмом.

Світ його думок і переживань Рембрандта розкривається в трагічному автопортреті 1658 р. Майстер зобразив своє обличчя великим планом, якби залишаючись наодинці з глядачем. Його риси висвітлює яскравий сніп світла: зморшки, жилки, складки нагадують про пережите, це шрами від ударів долі. Назустріч нещадному світлу звернений прямий і твердий погляд великих темних очей — в них читається незломлена воля.

Він пише багато портретів, причому сам обирає моделі, а не чекає, поки замовники звернуть на нього погляд. Художнику позували родичі, сусіди, випадкові знайомі. Серед інших він обезсмертив невідому літню людину («Старик в червоному», 1652-1654 рр.). Багате подіями минуле героя відбилося в його рисах. На відміну від Хальса для Рембрандта старість не крах людського життя, а гідне її завершення.

Портрет сина Рембрандта Тітуса за читанням (1656 р.) — один з самих чарівних юнацьких образів в світовому мистецтві. Перед глядачем — яскраве втілення ще не сформованої особистості, яка живе книгами і мріями. По завороженому, напівдитячому, з опущеними очима обличчю пробігають золотисті зайчики світла вперемеж з оксамитовими тінями. Майстер виділяє світлом ті риси сина, які нагадують йому про покійну Саскію: шепочучі губи, кирпатий носик, рудуваті кучері. Портрет Хендрікьє Стоффельс (1656-1657 рр.) теж овіяний сильним теплим почуттям. Її фігура в домашньому платті з'являється в прорізі вікна. Спокійний м'який погляд немов вітає чоловіка, що повернувся додому.

Біблійні композиції в цей період теж набувають характеру домашніх, побутових сцен, де божественне начало якби просвічує зсередини, в мерехтливих золотаво-коричневих барвистих гамах. Такі, наприклад, «Святе сімейство» або «Христос в Еммаусі». Рембрандт все частіше драматично укрупнює фігури («Іаков, благословляючий синів Йосифа», 1656 р.), огортаючи образи чарівністю незбагненної таємниці («Подорож Блудного сина»).

В 1661 р. майстер пише груповий портрет старійшин сукняного цеху («Синдики»), домагаючись зовнішньої простоти і емоційної невимушеності образу. В цей час фактура його картин перетворюється в справжню містерію світла: вільні *лесування** підсилюють до краю

ефект сяйва, яке ніби опромінює барвисту масу зсередини, акцентуючи психологічні вузли композиції. Така етапна для жанру історичної картини, драматично-напружена «Змова Юлія Цівіліса» (1661 р.); ця композиція на тему боротьби батавів (предків нідерландців) проти римської окупації призначалася для Амстердамської ратуші, але шокувала замовників своїм новаторством і не була прийнята.

Рембрандт, подібно Тіціану, належав до тих майстрів, для яких старість аж ніяк не означала спаду творчої активності. Помирає Хендрікьє (в 1663 р.), підводить здоров'я, однак художник продовжує працювати напружено і надзвичайно плідно. В роботах останніх років Рембрандт досяг найвищої людяності, його образи яскраві і глибокі. В 1666 р. він завершив дві картини, сюжети яких навіяні Біблією. «Єврейська наречена» (1666 р.) — умовна назва твору, оспівуючого кохання подружжя і майбутніх батьків.

Картина «Повернення блудного сина» (1668 р.) завершує творчий шлях Рембрандта. В ній художник говорить про всепрощаючу любов і силу покаяння. Змучений блукач, що стоїть на колінах, і напівсліпий старий, що поклав йому на плечі слабкі руки, мовчать, навіть не дивляться один на одного, але вони безмірно близькі. Стерті ступні і розвалені башмаки нещасливого блукача розповідають про його довгий і важкий шлях.

В тому ж, 1665 році, помирає 27-літній Тітус, а через рік не стало і самого художника. В убогості і забутті пішов з життя великий майстер, що подарував світові 650 картин, безліч гравюр і малюнків.

§4. КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ XVII СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ XVII СТОЛІТТЯ

Франція в XVII ст. В кінці XVI — на початку XVII ст. в Франції відбувається процес консолідації суспільства в роки правління Генріха IV (1589-1610). Публікація *Нантського едикту в 1598 р.** остаточно припиняла Гугенотські війни, що роздирали країну в 1562-1596 рр. (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.8) і відкривала період короткочасного торжества *абсолютизму**. Все це однак перекреслило вбивство короля католиком-фанатиком. Розпочалась гостра криза держави: в зовнішній і внутрішній політиці уряду беруть верх тенденції, що суперечили інтересам країни. В становищі народу настає помітне погіршення. Посилюється невдоволення в гугенотському таборі, який знову береться за зброю. Прагнення аристократії використати в своїх інтересах розруху виливається в повстання «принців крові» в 1614-1616 рр. Бродіння охоплює і соціальні низи. Серед міського населення розвивається вільнодумство і росте число таємних товариств, очолюваних вільнодумцями. Тільки після приходу до влади кардинала Рішельє́ (перший міністр в 1624-1642 рр.), становище поступово стабілізується. Настає новий етап в наростанні могутності абсолютної монархії.

Смерть Рішельє́ знову будить надії дворянства на відновлення своїх привілеїв, що стало основою виникнення руху *Фро́нди**. Тільки до середини 1650-х рр. кардиналу Джуліо Мазаріні (перший міністр в 1643-1661 рр.) вдається дійти згоди з бунтівними вельможами і покласти кінець смуті.

Розвиток Франції в другій половині XVII ст. нерозривно пов'язаний з ім'ям Людовіка XIV (1643-1715), за якого *абсолютизм** досягає вершини свого розвитку. Після смерті Мазаріні (1661 р.) він зумів зосередити всю повноту влади в своїх руках, що дало йому підставу заявити про себе: «Держава — це я». Державна рада, що раніше включала членів королівської сім'ї, представників знаті, вище духівництво, була замінена вузькою радою в складі трьох міністрів, вихідців з середовища нового дворянства. Король особисто керував їх діяльністю, надавши широкі повноваження генеральному контролеру фінансів Жану Батісту Кольбе́ру (1619-1683). Реформа центральної і місцевої адміністрації, зміцнення інституту інтендантів забезпечували контроль над збиранням податків і діяльністю провінційних органів влади і самоврядування. Заохочувався розвиток промисловості і торгівлі. Гобеленові, мереживні,

порцелянові мануфактури наводнили Європу виробами розкоші, перетворивши Францію у законодавицю смаків і мод.

Успішною спочатку була і зовнішня політика абсолютизму: перші походи короля виявились вдалими, Франція, приєднавши нові провінції, посилила свій міжнародний вплив (див. *Голландська війна 1672-1678 рр.**). Разом з тим, війни важким тягарем лягали на плечі народних мас, множачи їх нещастя і злидні.

В часи Людовіка XIV остаточно втрачає грунт під ногами феодально-аристократична опозиція абсолютизму. Закінчується процес переродження аристократії в покірну монархові придворну знать. Істотну роль в її перевихованні зіграв королівський двір, витравлюючи з її свідомості дух сепаратизму. Людовік XIV поставив перед собою завдання перетворити свій двір в єдиний центр політичного, суспільного і духовного життя країни — і послідовно добивався цього.

Тим не менше, при всіх досягненнях монархії, 1660-1670-і роки не стали періодом вгасання суспільної боротьби. Основною силою, що протистояла абсолютистській державі, залишалися народні маси. Розвиток буржуазних відносин в умовах панування феодалізму був надзвичайно болісним для народу. Більше половини населення Франції животіло в злиднях. Періодично наставав справжній голод, і тоді вимирали цілі села — і це в той самий час, коли двір, аристократія і верхівка буржуазії потопали в розкоші. Народні маси не мирилися з своєю долею і неодноразово бралися за зброю. З цієї причини королівській владі ставало все складніше іти шляхом, наміченим Кольбе́ром. З кінця 1670-х рр. уряд повертає в бік прямого союзу з феодально-католицькими колами. На їх вимогу в 1685 р. Людовік XIV скасовує Нантський едикт 1598 р., що означало відмову монархії від співробітництва з буржуазією, оскільки саме гугеноти складали переважну частину цього суспільного прошарку. Також з кінця 1680-х рр. країна програє майже всі війни, в яких бере участь.

В 1690-і рр. Франція вступає в смугу гострої економічної кризи. Вигнання гугенотів завдає удару французькій торгівлі і промисловості. Безупинно зростаючий феодальний гніт доводить до крайньої убогості селянство і міське населення. В 1693 і 1694 рр. в країні лютує голод.

Загальні риси розвитку культури. В історико-культурному розвитку Франції XVII ст. чітко простежуються два періоди, вододілом між якими виступає середина століття.

Пережитки патріархального середньовічного укладу гальмували розвиток буржуазних відносин і суттєво впливали на культуру першої половини XVII ст. Міста, плебейсько-селянські маси, дрібне дворянство, а також феодальна аристократія ще боролись за збереження своїх споконвічних привілеїв, які монархія прагнула ліквідувати. Суспільна активність не була ще остаточно подавлена необмеженою владою монарха. Цей період відзначений зіткненням новою і старого, боротьбою різних ідейно-художніх напрямків в мистецтві, літературі, філософії.

Поступове подолання феодальної анархії в часи правління Рішельє і Мазаріні відкривало перспективи для широкого розвитку торгівлі і промисловості, усвідомлення об'єднаним народом своїх сил створювали грунт для зародження і поширення уявлень про можливість змінити життя на принципах розумного порядку. І хоча дійсність часто руйнувала ці ілюзії, віра в всемогутність розуму і спрямованої ним волі визначила напрям розвитку культури Франції першої половини XVII ст.

Разом з тим, часи Рішельє і Мазаріні були періодом обмеження вільнодумства. Абсолютизм прагнув зміцнити свої ідейні позиції, тому питання ідеології і пропаганди перебували в сфері особливої уваги уряду. В цьому руслі з 1631 р. за сприяння Рішельє стала виходити перша газета «Gazette de France», яка стала пропагандистом його внутрішньої і міжнародної політики, причому сам кардинал писав для неї статті і відбирав матеріали, підлягаючі публікації. Покровительствуючи письменникам і поетам, які виражали офіційну ідеологію, кардинали ставали нещадними до незалежних. В 1635 р. Рішельє організував Французьку академію, до якої увійшли потрібні йому письменники. Основним її завданням стало складання словника французької мови; крім того, в академії обговорювалися найвидатніші літературні

твори і здійснювалась допомога найбільш гідним авторам. Однак відразу ж постало питання про те, кого вважати гідним. В підсумку за рахунок казни заохочували відвертих підлесників.

В другій половині століття, після розгрому *Фронди**, в країні були ліквідовані залишки феодальної роздробленості. Наступає період розквіту абсолютизму і відносної рівноваги суспільних сил, що сприяє розвитку буржуазних відносин. Змінилися і задачі культури. В центрі уваги мислителів і митців — *апофеоз** абсолютистської держави. Вогнища культури і мистецтва в провінціях з їх яскравим місцевим колоритом згасають.

Абсолютна монархія, прагнучи підкорити своєму контролю все культурне життя країни, продовжувала створювати академії. В 1663 р. засновується Академія написів і медалей. В 1666 р. міністр Кольбер вирішує організувати Академію наук, для чого запрошує з Голландії самого Хрістіана Гюйгенса. Враховуючи складну релігійну ситуацію в країні, міністр постановив ніколи не говорити на засіданнях «ні про релігійні таїнства, ні про державні справи. І якщо іноді і говориться про метафізику, мораль, історію або граматику, нехай навіть мимохідь, то лише в тій мірі, в якій це відноситься до фізики і до відносин між людьми».

В 1663 р. затверджується новий статут Академії живопису і скульптури. В 1671 р. засновується Академія архітектури. В 1672 р. був створений оперний театр — Королівська Академія музики. На її чолі був поставлений видатний скрипаль і композитор, один з основоположників французької опери і автор музики до цілого ряду комедій Мольєра — Жан Батіст Люллі (1632-1687). Улюбленцю короля, Люллі було надане монопольне право на створення музичного супроводу до драматичних творів і на постановку оперних спектаклів.

В 1680 р. відбулося злиття всіх театральних трупп Парижа в один привілейований драматичний театр Comedie Françoise, існуючий дотепер. ***Король призначав письменникам і художникам пенсії і премії, брав їх під своє покровительство, перетворював в свого роду державних службовців. За це вони повинні були прославляти міць і велич абсолютистської Франції, розважати короля і його придворних.*** Поступово центром культурного життя Франції став Версаль — двір Людовіка XIV з його театралізованим побутом, найсуворішим *етикетом**, тяжінням до блиску і пишноти.

Релігійна ситуація. Як і в часи Середньовіччя, найважливішим знаряддям охорони феодального порядку була католицька церква. Якщо все життя простої людини протікало, з одного боку, під контролем численної місцевої бюрократії, то, з іншого боку, той же селянин, а частково і городянин, перебували під невсипущим наглядом і впливом церкви, що виховувала народні маси в дусі підпорядкування своїм панам і королівській владі.

Непорушність і незаперечність авторитету католицької віри були, однак, певною мірою підірвані існуванням в Франції другої релігії в вигляді *протестантизму** (див. *Гугеноти**), узаконеного *Нантським едиктом 1598 р.** Наявність в країні двох допущених законом віросповідань відкривала можливість для *скептицизму** і критики, послабляло міць католицизму. Тому Людовік XIV розпочав серію заходів, що мали метою цілком ліквідувати гугенотство. В 1685 р. гугенотам був нанесений завершальний удар: Нантський едикт був повністю скасований. Однак ця політика релігійної нетерпимості мало сприяла зміцненню влади католицизму над умами французів. Гугенотські письменники з-за кордону поширювали свої листи і твори, в яких бичували з великою силою і абсолютизм і католицизм.

Взагалі, вплив церкви на свідомість французького суспільства помітно падав. Досить часті факти «блюзнірства», тобто ворожого відношення до релігійного культу, що мали місце під час народних рухів, свідчили про те, що в французькому народі з'явилися зародки вільнодумства. На цей очевидний факт кризи релігії різні кола суспільства реагували по-різному. Католицька церква, єзуїти, двір, дворянство намагалися викликати «католицьке відродження», підновити духовну силу католицизму, використовуючи, зокрема, такий метод впливу на масову психологію як релігійна добродійність. Дворянське «Товариство святих дарів», борючись усіма способами, подібно єзуїтам, з невір'ям і занепадом благочестя, створило мережу нових релігійних організацій в середовищі простого народу.

З іншого боку, серед самого панівного класу розпочалось ідеологічне бродіння і розбрід. Частина духівництва, підтримувана чиновницькою буржуазією, шукала відродження релігійного почуття народу шляхом відновлення католицизму. Цей напрямок — *янсенізм** — особливо різко виступав проти єзуїтів. Але янсеністи не набули скільки-небудь широкого впливу в народі, залишаючись свого роду аристократичною сектою. Серед дворянства і духівництва розповсюдилась мода на *лібертенізм** і лібертéнський спосіб життя, що демонстративно поривав з християнською етикою і мораллю. Тоді ж передові французькі мислителі зосередили увагу на обгрунтуванні матеріалізму і релігійного скептицизму, тобто виправдовували і обгрунтовували невір'я.

Наука. Вчені Франції зробили важливий внесок в *Наукову революцію**. Жерáр Дезáрг (1591-1662) заклав основи нарисної і проективної геометрії. Рене́ Декáрт (Картéзій, 1596-1650) те ж саме здійснив в галузі аналітичної геометрії; він також дав поняття змінної величини і функції, запровадив багато алгебраїчних позначень. В фізиці Декарт сформулював закон збереження кількості руху і дав поняття імпульсу сили. Його космологічні дослідження увінчалися теорією вихорів, що пояснює утворення і рух небесних тіл вихровим рухом часток матерії. В фізіологію вчений ввів уявлення про рефлекс (дуга Декарта).

Пьєр Ферма́ (1601-1665) зробив значний внесок в становлення аналітичної геометрії і теорії чисел (теореми Ферма́). Йому належать праці з теорії ймовірностей, обчислення нескінченно малих і оптики (принцип Ферма).

Блез Паскáль (1623-1662) сформулював одну з основних теорем проективної геометрії, написав роботи з арифметики, теорії чисел, алгебри, теорії ймовірностей і теорії повітряного тиску, сконструював в 1641 р. лічильну машину; був основоположником гідростатики, встановивши її основний закон (закон Паскаля). Йому також належать роботи з теорії повітряного тиску.

Астроном Жан Пікáр (1620-1682) виміряв в 1669-1670 рр. дугу паризького меридіана між Парижем і Амьєном, на основі чого дійшов висновку, що Земля не має точної форми кулі. В 1679 р. він видав перший астрономічний щорічник. Коли в 1660-х роках Пікар зробив геодезичну зйомку північних областей Франції (одну з перших геодезичних зйомок), він зміг уточнити значення довжини одного градуса широти на земній поверхні, що дозволило точніше визначити розміри Землі і відстань від Землі до Місяця.

Як вже зазначалось, для підвищення авторитету абсолютної монархії уряд Франції з усієї Європи запрошував провідних вчених. Так, італійський астроном Жан-Домінік Кассінì (1625-1712), переїхавши до Франції, керував будівництвом Паризької обсерваторії, яку очолював до кінця життя. В 1671-1684 рр. він відкрив обертання Юпітера і Марса, чотири супутники Сатурна і темний проміжок в його кільці (ділення, або «щілина», Кассіні); він також займався дослідженням лібрáції (коливання) Місяця. Датський астроном Оле Ремер (1644-1710), на основі спостережень супутників Юпітера, здійснених ним в Паризькій обсерваторії, в 1675 р. вперше визначив швидкість світла.

Філософія. Слід думати, що загальна установка абсолютизму на централізацію і впорядкування всіх сфер життя країни, а також успіхи в розвитку точних і природничих наук сприяли утвердженню в культурі Франції *раціоналізму**, підсумком чого стала творчість видатного мислителя Рене́ Декáрта (1596-1650), більше за інших відповідального за ідеї і методи, відокремлюючі епоху Нового часу від Середньовіччя.

Декарт (Картезій). Філософ народився в провінції Турéнь в сім'ї дрібнопомісного дворянина Йоахіма Декарта, навчався в єзуїтському коллежі Ла-Флеш в провінції Анжу. Саме там він переконався, як мало людина знає про Всесвіт і саму себе; він зрозумів також, що ***для виявлення істини необхідно відмовитися від опори на авторитет (в першу чергу релігійний) і не приймати нічого на віру, поки воно не буде остаточно доведене розумом***. Завершивши свою освіту ступенем бакалавра юриспруденції, Декарт в 20-річному віці записався в армію (тривала *Тридцятирічна війна 1618-1648**) і багато подорожував по Європі. В науковому відношенні ключовим для Декарта виявився 1619 рік. Саме в цей час, як він сам писав в щоденнику, йому відкрилися основи нової «дивовижної науки». Швидше за все, Декарт мав

на увазі відкриття ***універсального наукового методу***, який він згодом плідно застосовував в самих різних дисциплінах.

Повернувшись в Париж, мислитель приступив до написання своїх праць. Втім, досить швидко стало ясно, що його філософський метод, заснований на запереченні авторитетів і традиції, навряд чи буде сприйнятий католицькою церквою. Це змушує Декарта все частіше виїжджати до порівняно толерантної Голландії, поки в 1628 р. він не залишається там майже на 20 років. В 1633 р., довідавшись про засудження церквою Галілея, Декарт відмовляється від публікації натурфілософської роботи «Світ», в якій викладалися ідеї природного виникнення Всесвіту згідно механічних законів матерії. Тільки в 1637 р. французькою мовою виходить робота Декарта «Міркування про метод», з якою, власне, і почалася новоєвропейська філософія.

В 1641 р. з'являється головний філософський твір Декарта «Міркування про першу філософію» (латинською мовою), а в 1644 р. — «Першооснови філософії», робота, що замишлялася Декартом як компендіум, підсумовуючий найбільш важливі метафізичні і натурфілософські теорії автора. Великий вплив на європейську думку зробила і остання філософська робота Декарта «Пристрасті душі», опублікована в 1649 р. Того ж року він переїхав в Стокгольм, щоб наставити в принципах своєї філософії — картезіанства королеву Швеції Христину на її прохання. Маючи звичку проводити ранкові години в ліжку, Декарт був змушений вставати взимку посеред ночі і добиратися до королівського палацу, долаючи значну відстань. Повертаючись якось з уроків, призначених на п'ять ранку, він застудився і помер від пневмонії в лютому 1650 р. Через 16 років останки Декарта були перенесені в Париж.

Філософія Декарта яскраво ілюструє ***прагнення європейської культури до звільнення від старих догм і побудови нової науки і самого життя «з чистого аркуша».*** Критерієм істини, вважає мислитель, може бути тільки ***«природне світло» нашого розуму***. Декарт не заперечує і пізнавальної цінності досвіду, але він бачить його функцію виняткова в тому, щоб він приходив на допомогу розуму там, де власних сил останнього недостатньо для пізнання.

Міркуючи над умовами досягнення достовірного знання, Декарт формулює «правила методу», за допомогою якого можна прийти до істини. Спочатку мислимі Декартом досить численними, в «Міркуванні про метод», вони зводяться ним до чотирьох основних положень, що складають «квінтесенцію» європейського раціоналізму: 1) починати з безсумнівного і самоочевидного, тобто з того, протилежне чóму не можна помислити; 2) розділяти будь-як проблему на стільки частин, скільки необхідно для її ефективного рішення; 3) починати з простого і поступово просуватися до складного; 4) постійно перевіряти і перевіряти правильність умовиводів.

(1) Самоочевидне схоплюється розумом в інтелектуальній *інтуїції**, яку не можна змішувати з почуттєвим спостереженням і яка дає нам «ясне і виразне» збагнення істини. (2) Поділ проблеми на частини дозволяє виявити в ній «абсолютні», тобто самоочевидні елементи, від яких можна відштовхуватися в наступних дедукціях. (3) *Дедукцією** Декарт називає «рух думки», в якому відбувається зчеплення інтуїтивних істин. (4) Слабкість людського інтелекту вимагає перевіряти коректність зроблених кроків на предмет відсутності пробілів в міркуваннях. Таку перевірку Декарт називає «енумерацією» або «індукцією». Підсумком послідовної і розгалуженої дедукції повинна стати побудова системи загального знання, «універсальної науки».

Декарт порівнює «універсальну науку» з деревом. Коренем його є *метафізика**, стовбур складає фізика, а плодоносні гілки утворюють конкретні науки, етику, медицину і механіку, що дають безпосередню користь. З цієї схеми видно, що умовою ефективності всіх цих наук є правильна метафізика.

Від методу відкриття істин Декарт відрізняє метод викладу вже розробленого матеріалу. Його можна викладати «аналітично» і «синтетично». Аналітичний метод проблемний, він менш систематичний, але більше сприяє розумінню. Синтетичний, якби «геометризуючий» матеріал, більш строгий. Декарт все-таки віддає перевагу аналітичному методу.

Вихідною проблемою метафізики як науки про самі загальні різновиди сущого є, як і в будь-яких інших дисциплінах, питання про самоочевидні основи. Метафізика повинна починатися з безсумнівної констатації якого-небудь існування. Декарт «пробує» на самоочевидність тези про буття світу, Бога і нашого «Я». Світ можна представити неіснуючим, якщо уявити, що наше життя є довге сновидіння. В бутті Бога теж можна засумніватися. А от наше «Я», вважає Декарт, не можна взяти під сумнів, тому що сам сумнів в своєму бутті доводить існування сумніву, а значить і Я, що сумнівається. «Сумніваюся, отже існую» — так Декарт формулює цю найважливішу істину, яка позначає суб'єктивістський поворот європейської філософії Нового часу. В більш загальному вигляді ця теза звучить так: «Мислю, отже існую» (cogito, ergo sum). Сумнів складає лише один з «модусів мислення», поряд з бажанням, розумовим збагненням, уявою, пам'яттю і навіть відчуттям. Основою мислення є свідомість. Тому Декарт заперечує існування несвідомих ідей. Мислення є невід'ємною властивістю душі. Душа не може не мислити, вона — «мисляча річ» (res cogitans).

Визнання безсумнівним тезису про власне існування не означає, однак, що Декарт вважає взагалі неможливим неіснування душі: вона не може не існувати, тільки поки мислить. В іншому ж душа — «випадкова річ», тобто може як бути, так і не бути, тому що вона недосконала. Всі випадкові речі черпають своє буття ззовні. Декарт стверджує, що душа щомиті підтримується в своєму існуванні Богом. Проте її можна назвати субстанцією, тому що вона може існувати окремо від тіла. Втім, на ділі душа і тіло тісно взаємодіють. Однак принципова незалежність душі від тіла є для Декарта підставою ймовірного безсмертя душі.

Від філософської психології Декарт переходить до вчення про Бога. Він дає кілька доказів існування вищої істоти. Найбільш відомим є так званий «онтологічний аргумент»: Бог є найдовершенішою істотою, тому в понятті про нього не може бути відсутнім предикат зовнішнього існування, що означає неможливість заперечувати буття Бога, не впадаючи в протиріччя. Інший доказ, пропонований Декартом, більш оригінальний (перший був добре відомий в схоластиці): в нашому розумі є ідея Бога, в цієї ідеї повинна бути причина, але причиною може бути тільки сам Бог, тому що в протилежному випадку ідея вищої реальності була б породжена чимось, що цією реальністю не володіє, тобто в дії було б більше реальності, ніж в причині, що абсурдно.

Третій аргумент заснований на необхідності існування Бога для підтримки людського існування. Декарт вважав, що Бог, не будучи сам по собі зв'язаний законами людської істини, є проте джерелом «вродженого знання» людини, в яке входить сама ідея Бога, а також логічної і математичної аксіоми. Від Бога, вважає Декарт, виходить і наша віра в існування зовнішнього матеріального світу. Бог не може бути ошуканцем, а тому ця віра істинна, і матеріальний світ дійсно існує.

Переконавшись в існуванні матеріального світу, Декарт приступає до дослідження його властивостей. Головною властивістю матеріальних речей виявляється протяжність, яка може виступати в різних модифікаціях. Декарт заперечує існування порожнього простору на тій підставі, що скрізь, де є протяжність, наявна і «протяжна річ» (res extensa). Інші якості матерії мисляться неясно і, можливо, вважає Декарт, існують тільки в сприйнятті, а в самих предметах відсутні. Матерія складається з елементів вогню, повітря і землі, всі різниці між якими полягають тільки у величині. Елементи не є неподільними і можуть перетворюватися один в одного. Намагаючись погодити концепцію *дискретності** матерії з тезою про відсутність порожнечі, Декарт висуває дуже цікавий тезис про нестабільність і відсутність сталої форми в дрібних часток речовини.

Єдиним способом передачі взаємодій між елементами і складеними з їхнього змішання речами Декарт визнає зіткнення. Воно відбувається за законами сталості, випливаючими з незмінної сутності Бога. При відсутності зовнішніх впливів речі не змінюють свого стану і рухаються по прямій, що є символом сталості. Крім того, Декарт говорить про збереження вихідної кількості руху в світі. Сам рух, однак, споконвічно не властивий матерії, а привноситься в неї Богом. Але вже одного першопоштовху досить, щоб з хаосу матерії поступово самостійно зібрався правильний і гармонійний Космос.

Багато часу Декарт приділяв вивченню законів функціонування тваринних організмів. Він вважав їх тонкими машинами, здатними самостійно адаптуватися до навколишнього середовища і адекватно реагувати на зовнішні впливи. Відчутий вплив передається в мозок, що є резервуаром «тваринних духів», дрібних часток, проникнення яких в м'язи через пори, що відкриваються внаслідок відхилень мозкової «шишкоподібної залози» (що є вмістилищем душі), приводить до скорочень цих м'язів. Рух тіла складається послідовністю таких скорочень. Тварини позбавлені душ і не мають потреби в них. Декарт говорив, що його більше дивує наявність душі в людини, ніж її відсутність у тварин. Наявність душі в людини, однак, не позбавлене користі, тому що душа може корегувати природні реакції тіла.

Гассендї (1592-1655). Після одержання теологічної освіти філософ займав різні церковні посади (в тому числі доктора теології) на півдні Франції — в Провансі. Пізніше, зайнявшись філософією, був професором філософії в одному з коллежів. Незважаючи на духовний сан, Гассендї відчував відразу до схоластики (див. Ч.1, розділ VI, §2, п.4) і тяжів до вивчення досягнень сучасної науки; особливо приваблювали його дослідження Й. Кеплера і Г. Галілея. Найбільш підходящими для їхнього філософського обгрунтування він вважав погляди Епікура (див. Ч.1, розділ III, §4, п.2). Врешті-решт він поставив собі завдання погодити вчення античного філософа з сучасною йому теологією і наукою. Одночасно Гассенді критикував погляди Р. Декарта, стверджуючи, що ніяких «вроджених ідей» не існує і єдиним джерелом пізнання є почуттєвий досвід.

В 1658 р. виходить в світ повне зібрання праць Гассенді, з яких слідувало, що погодити ортодоксальне церковне вчення з філософією Епікура і сучасним природознавством йому вдалося, застосувавши метод *деїзму**. Світ складається з атомів і порожнечі, що були створені Богом, існування якого доводиться наявністю світової гармонії. Бог — перша причина; всі вторинні причини відносяться до руху, що внутрішньо властивий атомам. Найбільш рухливі атоми складають душі тварин, здатні до відчуття і «чуттєвого розуму». Людська душа нематеріальна і здатна осягати абстрактні ідеї, спираючись на почуттєві дані. Люди прагнуть до щастя (душевного спокою і відсутності тілесних страждань), яке можна досягти (в цьому світі — лише в недосконалій формі) завдяки доброчесному способу життя і любові до Бога.

Незважаючи на досить лояльне ставлення до християнства, вчення Гассенді було оголошене аморальним (в основному завдяки виправданню почуттєвих задоволень) і читання його праць засуджувалося. Вважаючись за життя головним суперником Р. Декарта як представника «нової філософії», Гассенді вплинув на прогрес *сенсуалізму** і *емпіризму**, а також на Р. Бойля і Д. Локка; його досить шанував І. Ньютон. В себе на батьківщині він прийшовся до смаку вільнодумцям — Сірано де Бержераку, Мольєру і Лафонтену.

Паскаль. Знаменитий математик, фізик, винахідник і письменник, один з найбільших умів XVII ст. Блез Паска́ль (1623-1662) викликає інтерес і як релігійний мислитель. В роки, присвячені інтенсивним науковим дослідженням, Паскаль виявляв тверду прихильність до *реалізму**, що відрізняв його від Декарта, який волів головним чином абстрактні методи математики і був раціоналістом. Для Паскаля розум повинен цілком підкорятися фактам. Гостро усвідомлюючи значимість конкретного, він ніколи не був схильний до зайвого теоретизування: досліджуваний предмет завжди варто випробовувати і зробити відчутним.

Однак, духовні інтереси Паскаля вийшли за межі наукових досліджень. Слід думати, що поштовх він одержав від спілкування з послідовниками абата де Сен-Сірана (1581-1643), духовного керівника обителі Пор-Рояль і першого представника у Франції теології голландського проповідника Корнелія Янсе́нія (див. *Янсенізм**). На думку янсеністів, в силу своєї споконвічної гріховної зіпсованості людина може досягти спасіння, тільки спираючись на благодать, яка, однак, зійде тільки на обраних. Як рух янсенізм прагнув реформувати католицьку церкву і відновити в правах вчення св. Августина про приречення і благодать. Прагнучи до абсолютної істини, якої наука, очевидно, була не в силах досягти, і під впливом янсеністів Паскаль почав духовно перероджуватися. Цей процес завершився вночі 23 листопада 1654 р., коли в ньому відбувся внутрішній переворот. Свій містичний досвід він записав спочатку на клаптику паперу, потім на пергаменті, додавши кілька рядків, і запис був знайдений після

смерті Паскаля зашитим в підкладку камзолу. Вступивши таким чином в контакт з Богом, Паскаль видалився від мирських справ і присвятив себе Ісусу Христу, що проявилось в інтенсивних молитвах, вивченні Біблії і християнської літератури, а також в написанні праць, присвячених проблемам віри.

Після смерті Паскаля його рідні видали залишені ним листи, діалоги і фрагменти творів під назвою «Думки про релігію і інші предмети» (1670 р.). Найважливішою серед них є незавершена праця «Апологія християнської релігії», де він мав намір звернутися до невіруючої людини, ведучої мирський спосіб життя, досить освіченої і шукаючої. Змінюючі один одного листи і стрімкі діалоги мали на меті змусити невіруючого усвідомити свій стан, а потім, не зупиняючись, переходячи від співчуття до поетичного натхнення, на одному подиху закликати до віри.

Спочатку Паскаль описує людину, позбавлену благодаті: нерозумну, роздерту між величчю і звірством, конечним і нескінченним, нездатну самостійно досягти останньої істини, обмануту почуттями і фантазіями, загрузлу в щоденності:

«Що ж це за химера — людина? Яка дивовижа, яке чудовисько, який хаос, яке поле протиріч, яке чудо! Суддя всіх речей, безглуздий черв земляний, хранитель істини, стічна яма сумнівів і помилок, слава і сміття Всесвіту».

І все-таки людина нескінченно вища від інших істот, оскільки усвідомлює свою нікчемність:

«Людина не що інше, як очерет, дуже кволий за природою, але цей кволий очерет милить. Немає потреби всьому світу повставати проти неї, щоб розчавити її. Хмаринки пари, краплі води досить, щоб її умертвити. Але якщо б навіть Всесвіт розчавив її, людина стала б ще більш благородною, ніж те, що її вбиває, тому що вона знає про свою смерть. А Всесвіт нічого не знає про ту перевагу, яку людина має над ним. Отже, всі наші достоїнства полягають в нашій думці».

Разом з тим, думка людини не повинна обмежуватись раціональними міркуваннями — Паскаль відверто говорить про своє розчарування в науці:

«Я провів багато часу у вивченні абстрактних наук; недоліки всіх знань, які дають ці науки, відбили в мене будь-яку охоту до них. Коли я почав досліджувати людину, я побачив, що ці абстрактні науки їй невластиві, і що я ще більше заплутався, заглиблюючись в них, ніж інші, не знаючі їх; я вибачав інших, якщо вони мало знали ці науки, але я сподівався, що, принаймні, знайду багато товаришів по вивченню людини, і що це справжнє властиве їй вивчення. Я помилився. Людей, вивчаючих людину, виявилось ще менше, ніж вивчаючих геометрію. Тільки невміння вивчати людину змушує досліджувати все інше. Та чи не правда, що ці дослідження ще не становлять того знання, яке зобов'язана мати людина? Чи не краще їй не знати цього, щоб бути щасливою?»

Цей неминучий дуалізм, на думку автора, так і не змогли прояснити філософи; скептики і догматики зупинились на півдорозі. Одне християнське вчення про первородний гріх пояснює таємницю, сховану в людині. Розваги, праця, філософські вчення, науки — ніщо не може дати людині задоволення. Тільки Бог здатен вгамувати її ненаситне бажання досягти Абсолюту. Шлях до Бога лежить через покірність і смиренність пристрастей. Паскаль пише: якщо віра настільки ж доказова, як і невір'я, то чому не поставити життя на існування Бога? Що нам втрачати? Якщо Бога немає, ми нічого не втрачаємо. Якщо він існує, ми знаходимо вічне життя.

Отже, ми готові поставити на християнського Бога; але в чому полягає християнське вчення? Паскаль відводить багато місця відповіді на це питання. Знайомлячи невіруючого з доказами буття Бога, біблійною історією і Священним Писанням, Паскаль повертає його до вихідної точки: визнання самотності і нікчемності людини.

2. МИСТЕЦТВО

На основі централізаторських тенденцій в державному будівництві і філософського раціоналізму в науці і суспільній думці в мистецтві Франції сформувався новий стиль — *Класицизм**.

Назву «класицизм» (від лат. classicus — «зразковий») можна буквально перекласти як «заснований на класиці», тобто творах мистецтва, визнаних зразками досконалості, ідеалом — як художнім, так і моральним. Творці цього стилю вважали, що краса існує об'єктивно і її закони можна осягнути за допомогою розуму. Кінцева ж мета мистецтва — перетворення світу і людини згідно з цими законами і втілення ідеалу в реальному житті.

Вся система художньої освіти класицизму будувалася на вивченні Античності (див. Ч.1, розділи III—IV) і мистецтва Ренесансу (див. Ч.1, розділ VII). ***Процес творчості полягав насамперед в дотриманні правил, установлених при вивченні стародавніх пам'яток, а гідними втілення в творах мистецтва вважалися сюжети з античної міфології і історії.***

Архітектура. В першій половині XVII ст. столиця Франції поступово перетворилася з міста-фортеці в місто-резиденцію. Вигляд Парижа тепер визначали не оборонні мури і башти, а палаци, парки, регулярна система вулиць і майданів.

Палац. В архітектурі перехід від замка до палацу можна простежити, порівнявши дві будівлі. Люксембурзький палац в Парижі (1615-1621 рр., архітектор Саломон де Брос), всі корпуси якого розташовані по периметру великого внутрішнього двору, своїми могутніми формами ще нагадує відгороджений від зовнішнього світу замок. В палаці Мезон-Лаффіт під Парижем (1642-1650 рр., архітектор Франсуа Мансар) вже немає замкнутого внутрішнього двору, будинок в плані має П-подібну форму, роблячу його вигляд більш відкритим (хоча він і оточений ровом з водою). Це явище в архітектурі одержало підтримку держави: королівський указ 1629 р. забороняв зводити військові укріплення в замках.

Навколо палацу в першій половині XVII ст. архітектор обов'язково влаштовував парк, в якому панував жорсткий порядок: зелені посадки були акуратно підстрижені, алеї перетиналися під прямим кутом, квітники утворювали правильні геометричні фігури. Такий парк одержав назву ***регулярного***, або французького.

Версáль. Вершиною розвитку нового напрямку в архітектурі став Версáль — грандіозна парадна резиденція французьких королів недалеко від Парижа. Спочатку там з'явився королівський мисливський замок (1624 р.). Основне будівництво розгорнулося в правління Людовіка XIV в кінці 1660-х рр. В створенні проекту брали участь найвизначніші зодчі: Луї Левó (1612-1670), Жюль Ардуéн-Мансáр (1646-1708) і видатний декоратор садів і парків Андре Ленóтр (1613-1700). За їхнім задумом, Великий палац — головна частина комплексу — повинен був розташовуватися на штучній терасі, де сходяться три головних проспекти Версаля. Один з них — середній — веде до Парижа, а два бічних — до заміських палаців Со і Сен-Клу.

Жюль Ардуен-Мансар, приступивши до роботи в 1678 р., оформив всі будівлі в єдиному стилі. Фасади корпусів були поділені на три яруси. Нижній за зразком італійського палаццо епохи Ренесансу (див. Ч.1, розділ VII, §1, п.5) оброблений рустом (див. *рустика**), середній — самий великий — заповнений високими арковими вікнами, між якими розташовані колони і *пілястри**. Верхній ярус вкорочений, завершується він балюстрадою (огородженням, що складається з ряду фігурних стовпчиків, з'єднаних поруччям) і скульптурними групами, створюючими відчуття пишного оздоблення, хоча всі фасади мають строгий вигляд. Інтер'єри палацу відрізняються від фасадів розкішшю обробки.

Величезне значення в палацевому ансамблі належить паркові, спроектованому Андре Ленóтром. Він відмовився від штучних водоспадів і каскадів в стилі *Барокко**, що символізували стихійний початок в Природі. Басейни Ленотра чіткої геометричної форми, з дзеркально-гладкою поверхнею. Кожна велика алея завершується водоймою: головні сходи від тераси Великого палацу ведуть до фонтану Латони; в кінці Королівської алеї розташовуються фонтан Аполлона і канал. Парк орієнтований по осі «захід — схід», тому, коли сходить сон-

це і його промені відбиваються в воді, виникає дивовижно красива і живописна гра світла. Планування парку нерозривно пов'язане з архітектурою — алеї сприймаються як продовження залів палацу.

Головна ідея парку — створити особливий світ, де все підлегле строгим законам. Не випадково багато хто вважає Версаль блискучим вираженням французького національного характеру, в якому за зовнішньою легкістю і бездоганним смаком ховаються холодний розум, воля і цілеспрямованість.

Поступово класицизм — стиль, звернений до вищих духовних ідеалів, — став проголошувати ідеали політичні, а мистецтво з засобу морального виховання перетворилося в засіб ідеологічної пропаганди.

Вандо́мський майда́н. Підпорядкування мистецтва політиці явно відчувається в архітектурі Вандомського майдану в Парижі, спорудженого Ж. Ардуе́ном-Мансáром в 1685-1701 рр. Невеликий замкнутий чотирикутник майдану зі зрізаними кутами оточують адміністративні будівлі з єдиною системою оздоблення. Така замкнутість характерна для всіх класицистичних майданів епохи Бароко. В центрі містилася кінна статуя Людовіка XIV (на початку XIX ст. її змінила тріумфальна колона на честь Наполеона I). Головні ідеї проекту — прославляння монарха і мрія про ідеально упорядкований світ, що живе за його волею.

Собор Дому інвалідів. Одна з найбільш значних монументальних споруд XVII ст. в Парижі — Собор Дому інвалідів (1680-1706 рр.), комплексу будинків, побудованих за наказом Людовіка XIV для ветеранів. Собор, створений Ж. Ардуеном-Мансаром, став важливою висотною точкою Парижа, його могутній купол значно змінив панораму міста. Загальний вигляд Собору холодний і ваговитий. Безсумнівно, хоч майстер блискуче знав архітектуру Античності і Ренесансу, але вона не була йому близька.

Східний фасад Лувру. Будівництву головного, східного фасаду Лувра (1667-1673 рр.) — королівського палацу в Парижі — надавалося настільки важливе значення, що проект для нього вибирали за конкурсом. Серед учасників були знамениті майстри, але перемогу одержав нікому не відомий архітектор Клод Перро́ (1613-1688), тому що саме його робота втілювала найближчі французам ідеї і настрої: строгість і урочистість, масштабність і граничну простоту.

Перро запропонував зробити фасад величезним, на 15 метрів перевищуючим реальну довжину будинку. Він був розділений на яруси, оформлений ордером з попарно встановленими колонами. Центральна виступаюча частина фасаду прикрашена портиком з фронтоном. Така трьохчастинна композиція була характерна для фасадів палаців і парадних вілл епохи Ренесансу (див. Ч.1, §2, п.4). Майстрові вдалося показати, що старі традиції як і раніше залишаються джерелом краси.

Скульптура. В другій половині XVII в. класицизм став офіційним придворним стилем, що служив прославлянню монархії. Від скульптури, прикрашаючої палацеві зали і паркові алеї грандіозних королівських резиденцій (і насамперед Версаля), очікували не стільки класичної строгості і гармонійності, скільки урочистості і пишності. Майстри прагнули до ефектних, виразних рішень, монументальним форм. І в цьому їм, безсумнівно, допомогли традиції італійського Бароко, особливо творчість Лоренцо Берніні (див. Ч.2, розділ I, §1, п.3).

Франсуа́ Жирардо́н. Скульптор Франсуа́ Жирардо́н (1628-1715), пройшовши в 1645-1650 рр. навчання в Римі в Берніні, значну частину життя присвятив оформленню Версальського парку разом з Шарлем Лебреном і Андре Ленотром. Всі його твори, чудові за технікою, поєднують в собі риси класицизму і Бароко. Але якщо в Берніні на першому плані драматичне зіткнення героїв, то в Жирардона — красива композиція фігур. Ритм рухів його персонажів об'єднує їх в ясні, продумані ансамблі, що дуже ефектно дивляться з будь-якої точки огляду.

В 1683 р. для Вандомського майдану в Парижі Жирардон створив монументальну кінну статую Людовіка XIV (вона загинула в роки *Великої Французької буржуазної революції 1789-1799 рр.**), зразком для якої послужила давньоримська статуя імператора Марка Аврелія. Гордовита постава, правильні риси обличчя короля (які не приховували, однак, холодної пиха-

тості), навіть умовне сполучення античної збруї і перуки XVII ст. виглядали переконливо і природно. Пам'ятник прекрасно вписувався в архітектурний ансамбль майдану.

Антуан Куазевóкс. Як і Жирардон, скульптор Антуан Куазевóкс (1640-1720) багато працював у Версалі, оформляючи залу Війни і Дзеркальну галерею. У великому рельєфі для зали Війни «Перехід Людовіка XIV через Рейн» (1680-і рр.) майстер зробив фігуру короля більш випуклою, в той час як інші герої майже не виділяються з площини. Виходить, що величний вигляд Короля-Сонця в буквальному значенні затьмарює всіх інших персонажів. В скульптурних портретах Куазевокса точні, психологічно тонкі характеристики героїв посилюються прийомами барокко — несподіваними позами, вільними рухами, пишними одіяннями. Так, в образі гравера Жерара Одрана (1680-і рр.) відчуваються і творча обдарованість, і марнославство, а зовні помпезний портрет принца Кондé (1686 р.) показує його хворобливий, майже істеричний стан.

Пьєр Пюжé. В роботах Пьєра Пюжé (1620-1694), найбільш талановитого майстра того часу, відчувається вплив Берніні і класицистичного театру. Скульптура «Мілон Кротонський» (1682 р.), призначена для Версаля, зображує античного героя, який хвастався перед богами, що може руками розщепити дерево. Але його долоня виявилася затиснутою в тріщині, і він, прикутий до стовбура, був роздертий левом. Все в вигляді Мілона говорить про глибоке страждання — вигнуте тіло, гранично напружені м'язи, закинута голова і обличчя з закоченими очима і запеченими губами. При цьому композиція цілком гармонійна: вигини стовбура дерева і фігури Мілона разом утворюють овал, що робить її замкнутою і врівноваженою.

Сюжетом рельєфу «Александр Македонський і Діоген» (1692 р.) послужила історія короткої зустрічі знаменитого завойовника і жебрущого філософа. У відповідь на великодушну пропозицію Александра виконати будь-як побажання Діогена, він вирік: «Відійди, ти затуляєш мені сонце». Цю історію Пюже перетворив у величезне багатофігурне дійство, в якому крім ефектного діалогу в жестах Александра і Діогена найшлося місце і для юрби, і для розмаєних прапорів, і для архітектурної декорації.

Французька скульптура XVII ст., поєднуючи в собі риси класицизму і барокко, виявила глибоке внутрішнє співіснування цих стилів. На перший погляд вони здаються протилежними один одному, а по-суті являють собою різні шляхи до однієї і тієї ж мети.

Живопис. На початку XVII століття основним центром розвитку живопису в Франції був не Париж, а східна провінція Лотарінгія і її головне місто Нансі.

Жорж де Латýр (1593-1652). Коли була написана більшість творів живописця з Лотарінгії Жоржа де Латýра, невідомо. Тривалий час майстер був забутий, і тільки на початку XX ст. його відкрили заново. В його творчості можна виділити два важливих напрямки: жанрові сцени і картини на релігійні сюжети.

Жанрові сцени Латура — живописні варіанти однієї і тієї ж теми: молодий, багато одягнений чоловік стає жертвою бродячих ворожок або карткових шулерів. В XVII ст. цей сюжет уперше з'явився в творчості італійського художника Мікеланджело да Караваджо, а пізніше знайшов популярність у всій Європі. В картині «Шулер» (1630-1640 рр.) Латур використав художній прийом Караваджо — протиставлення темного простору і потоку яскравого світла. Фігури героїв, деталі їхнього одягу і скупий інтер'єр виписані ретельно і трохи сухувато. Дія побудована на мовчазній грі поглядів персонажів, внутрішньому діалозі, що перетворює пересічну подію в містичну і таємничу. В картині немало деталей зі схованою символікою. Наприклад, розв'язана шнурівка в одязі шулера, пера на капелюхах — символи розгульного життя, великі перли на шиї жінки — середньовічний символ подружньої зради. В юнака, якого обманює шулер, шнурівка затягнута, але пишні пера на капелюсі означають його схильність до розбещеності.

Картини Латура на релігійні теми досить різноманітні за змістом. Майстер звертався як до текстів Старого і Нового Заповітів, так і до апокрифів. В апокрифічній літературі художника цікавили насамперед епізоди дитинства Богоматері і Христа. Такі картини на перший погляд прості і невигадливі: хлопчик-Христос тримає свічку над Йосифом, схиленим над роботою

(«Йосиф-тесля»); юна Марія стоїть з свічкою перед своєю матір'ю Анною, що читає їй книгу («Виховання Богоматері»).

Традиції і образи Караваджо і в цілому стилю барокко не прижилися на французькому грунті. Можливо тому такі майстри, як Калло і Латур, не знайшли підтримки в сучасному їм мистецтві — класицизм, що народжувався, пропонував свої цінності і художні закони.

Жак Калло́. Художник-графік з Лотарінгії Жак Калло́ (1592-1635) провів в Італії 13 років. Повернувшись на батьківщину, в місто Нансі, він став свідком *Тридцятирічної війни 1618-1648 рр.**, голоду і епідемії чуми. Майстер працював над графічними циклами, об'єднаними загальними темами. Його приваблювали трагічні сюжети, розкриваючі повною мірою страждання і внутрішню недосконалість людини: «Жебраки» (1622 р.), «Великі пристрасті» (1623-1624 рр.), «Малі нещастя війни» (1632 р.), «Великі нещастя війни» (1633 р.). Життя в його творах постає калейдоскопом страшних, безглуздих подій, а персонажі — істотами грубими і безпомічними одночасно.

Сама жорстока за сюжетом композиція з циклу «Великі нещастя війни» — «Дерево повішених». В ній потрясає не стільки дерево, на якому люди висять, як ялинкові іграшки, скільки реакція навколишніх на страту. Вони стоять поруч, невимушено розмовляючи і розглядаючи дерево, тобто почувають себе зовсім спокійно, і саме ця їхня звичка до розправ — найстрашніше зло.

В сценах «Мучеництво Святого Себастьяна» (1631 р.), «Спокуса Святого Антонія» (1635 р.) головні герої губляться в юрбі катів, зівак або різноманітних чудовиськ. Калло надає глядачеві можливість споглядати не спокуту гріха, а сам гріх у всій його неприваблівості. Майстра відрізняє гострота бачення, схильність до перебільшень поз і жестів. Але він ніде не показує свого відношення до зображуваної події. Художник немов тримається від неї осторонь, і від цього сюжет стає ще більш трагічним.

Ніколя́ Пуссе́н. Найпослідовнішим майстром класицизму в живопису XVII ст. був Ніколя́ Пуссе́н (1594-1665). Людина високої моралі і цілеспрямованої волі, він через все своє життя проніс непохитну віру в силу людського розуму. Пошуки свого слова в мистецтві живопису привели його на шлях розробки і утвердження принципів *Класицизму**. Повною мірою ці принципи оформилися, коли він приїхав до Італії. Тут художник збагатив свої знання про мистецтво Античності і Високого Ренесансу, ознайомився з творами болонських академістів. При цьому він не стільки вивчав формальні прийоми улюблених ним великих майстрів, скільки прагнув пізнати закономірності, які лежали в основі їх творів, намагаючись органічно поєднати в своїх полотнах глибину і ясність думки з стриманою емоційністю.

З часом ритмізовані, чіткі і врівноважені композиції Пуссена набирають справжньої поетичності. Це виявляється насамперед в його картинах на міфологічні і літературні теми. Світлий настрій панує в відомій його картині «Царство Флори» (1631 р.), в якій художник зібрав персонажів поеми Овідія «Метаморфози» (див. Ч.1, розділ IV, §2, п.4), які після смерті перетворилися в квіти (Нарцисс, Гіацинт і ін.). Танцююча Флора знаходиться в центрі, інші фігури розташовані по колу, їхні пози і жести підлеглі єдиному ритму — завдяки цьому вся композиція пронизана круговим рухом. М'який за колоритом і ніжний за настроєм пейзаж написаний досить умовно і більше схожий на театральну декорацію. Зв'язок живопису з театральним мистецтвом був закономірним для художника XVII ст. — віку розквіту театру. Картина розкриває важливу для майстра думку: герої, що страждали і передчасно загинули на землі, знайшли спокій і радість в чарівному саду Флори.

Пуссен захоплювався вченням античних філософів-стоїків, що закликали до мужності і збереження достоїнства перед лицем смерті. Роздуми про смерть займали важливе місце в його творчості, з ними пов'язаний сюжет картини «Аркадські пастухи» (1650-і рр.). Жителі Аркадії — міфологічної країни благоденства, де панують радість і спокій, — знаходять надгробок з написом: «І я в Аркадії». Це сама Смерть звертається до героїв і руйнує їхній безтурботний настрій, змушуючи задуматися про неминучі прийдешні страждання. Одна з жінок кладе руку на плече свого сусіда, вона немов намагається допомогти йому примиритися з думкою про неминучий кінець. Однак, незважаючи на трагічний зміст, художник оповідає

про зіткнення життя і смерті спокійно. Композиція картини проста і логічна: персонажі згруповані біля надгробка і зв'язані рухами рук. Фігури написані за допомогою м'якої і виразної *світлотіні**, вони чимось нагадують античні скульптури.

Провівши два роки при дворі і зазнавши глибоких розчарувань в людському благородстві, художник почав шукати розумну основу життя в образах Природи. Зокрема, ландшафти Середньої Італії надихнули майстра на створення повних величі пейзажів. Вони завжди населені міфологічними героями. Це відбито навіть в назвах творів: «Пейзаж з Поліфемом» (1649 р.), «Пейзаж з Геркулесом» (1649 р.). Однак їхні фігури дрібні і майже непомітні серед величезних гір, хмар і дерев. Персонажі античної міфології виступають тут як символ натхненності світу. Ту ж ідею виражає і композиція пейзажу — проста, логічна, впорядкована. В картинах чітко розділені просторові плани: перший план — рівнина, другий — гігантські дерева, третій — гори, небо або морська гладь. Поділ на плани підкреслювався і кольором. Так з'явилася система, названа пізніше «пейзажний триколор»: в живопису першого плану переважають жовтий і коричневий кольори, на другому — теплі і зелений, на третьому — холодні, і насамперед блакитний. Разом з тим, художник був переконаний, що колір — це лише засіб для створення об'єму і глибокого простору, він не повинен відволікати око глядача від ювелірно точного малюнка і гармонійно організованої композиції. В результаті народжувався образ ідеального світу, влаштованого згідно вищих законів розуму.

Більшість сюжетів картин Пуссена має літературну основу. Деякі з них написані за мотивами поеми Торквато Тассо «Звільнений Єрусалим» (див. Ч.1, розділ VIII, §2, п.3). Втім, художника цікавили не військові, а ліричні епізоди, наприклад: історія любові Ермінії до рицаря Танкреда. Танкред був поранений в бою, і Ермінія мечем відрізала собі волосся, щоб перев'язати ним рани коханого.

На полотні панують гармонія і світло. Фігури Танкреда і схиленої над ним Ермінії утворюють коло, що відразу вносить в композицію рівновагу і спокій. Колорит твору побудований на гармонійному сполученні чистих фарб — синьої, червоної, жовтої і оранжевої. Дія зосереджена в глибині простору, перший план залишається порожнім, завдяки чому виникає відчуття простору. Піднесений, епічно монументальний твір показує кохання головних героїв (вони належали до ворогуючих сторін) як найбільшу цінність, важливішу за всі війни і релігійні конфлікти.

В Пуссена було небагато учнів, але він фактично створив сучасну йому школу живопису. Творчість цього майстра стала вершиною французького класицизму і вплинула на багатьох художників наступних століть.

Клод Лорре́н. Видатним художником-класицистом був Клод Лоррен (1600-1682). Він народився в сім'ї селянина в Лотарінгії, звідси його прізвисько — Лотарінжець (франц. Лоррен). Ще дитиною він потрапив в Італію, де і почав вчитися живопису. Велику частину життя художник провів в Римі і тільки іноді ненадовго повертався на батьківщину.

Лоррен присвятив свою творчість пейзажу, що у Франції XVII ст. було рідкістю. Його полотна втілюють ті ж ідеї і композиційні принципи, що і пейзажі Пуссена, але відрізняються більшою витонченістю колориту і віртуозно побудованою *перспективою**. Лоррена цікавили гра тонів, зображення повітря і світла на полотні.

Художник тяжів до м'якої *світлотіні** і рівного розсіяного освітлення, що дозволяє передати ефект «розчинення» обрисів предметів вдалині. Фігури персонажів на передньому плані здаються майже непомітними в порівнянні з епічно величними деревами, гірськими схилами, морською гладдю, на якій ніжними відблисками грає світло. Саме Лоррена варто вважати основоположником традицій французького пейзажу.

Класицизм. Поступово в живопису класицизму склався комплекс норм, яких художники повинні були дотримуватись неухильно. Норми ці були засновані на живописних традиціях Пуссена.

Було потрібно, щоб сюжет картини містив серйозну духовно-моральну ідею, здатну благотворно впливати на глядача. Згідно теорії класицизму, такий сюжет можна було знайти тільки в історії, міфології або біблійних текстах. Основними художніми цінностями визнава-

лися малюнок і композиція, не допускалися різкі колірні контрасти. Композиція картини поділялася на чіткі плани. В усьому, особливо у виборі обсягу і пропорцій фігур, художникові необхідно було орієнтуватися на античних майстрів, насамперед на давньогрецьких скульпторів. Освіта художника повинна було проходити в стінах академії. Потім він обов'язково здійснював поїздку в Італію, де вивчав античність і твори Рафаеля.

Таким чином, творчі методи перетворилися в жорстку систему правил, а процес роботи над картиною — в наслідування. Таким чином відбулося перетворення класицизму в *академізм**.

Шарль Лебрéн. Найбільш видним представником академізму є Шарль Лебрéн (1619-1690), перший художник короля, глава Академії мистецтв і керівник декоративних робіт у Версалі. Його розписи прославляли могутність французької монархії і велич Людовіка XIV — Короля-Сонця. Звичайно, не можна відмовити художникові у високому рівні техніки, але його майстерність тільки сильніше підкреслює надуманість задуму, що зводиться до пересічних придворних лестощів.

Лебрен написав і безліч портретів. Його замовниками були в основному королівські міністри і придворна аристократія. Живописець в усьому потурав їхнім смакам, перетворюючи свої картини в парадне театралізоване дійство. Так показаний канцлер Франції Пьєр Сегьє (1661 р.): цей політичний діяч одержав при житті прізвисько «собака у великому нашийнику», але Лебрен не зробив навіть натяку на його жорстокість — вельможа з шляхетною поставою і обличчям, виповненим мудрого достоїнства, сидить на коні в оточенні свити.

Завдяки Лебрену в 1648 р. була заснована французька Королівська академія живопису і скульптури, він багато років керував Королівською мануфактурою *гобеленів** і меблів. В своїй довгій педагогічній діяльності в академії Лебрен виявив себе справжнім диктатором, наполягаючи на ретельному вивченні малюнку і нехтуванні колориту. Посилаючись при цьому на авторитет Пуссена, він непомітно перетворив його принципи в мертву догму.

Луї Ленéн. Осторонь від класицизму і барокко знаходиться творчість трьох братів Ленéн, що захоплювались простим і моральним життям селян, яке вони протиставляли розбещеності аристократії і буржуазії. Особливо вдало зображував селянський побут Луї Ленéн (1600/1610-1648). Яким би важким і нужденним не було б представлене ним життя, він незмінно підкреслював в образах простих людей одухотвореність і високу людську гідність. Його герої не прикрашені зовні, але виповнені благородства і внутрішнього спокою. Вони живуть в гармонії з Богом, Природою і самими собою, проводячи час в смиренній і кропіткій праці. Картини Ленена, продумані і впорядковані за композицією, строгі за колоритом, кожна дрібна деталь зображена ретельно. Зрозуміло, що це суперечило естетиці класицизму, який вимагав зображувати життя «простаків» лише в комічному світлі. В спробах знайти гармонію в житті селян Ленен багато в чому передбачив ідеї мислителя епохи *Просвітництва** Жана Жака Руссо. А в живопису XIX ст. його творчість знайшла продовжувача в особі Жана Франсуа Мілле, прозваного сучасниками «художником-селянином».

3. ЛІТЕРАТУРА

В літературі Франції XVII ст. існувала велика строкатість різних течій, від преціозного роману і галантної поезії — до реалістично-побутової комедії і фарсу. Основою цього було те, що окремі ідеологічні течії більш різко протистоять одна одній, ніж це було в минулому.

Салони і преціозна література. В першій половині і середині XVII ст. значну активність в сфері культури проявляють дворянські кола, які ще не втратили надії відстояти свої феодальні привілеї і становили реальну опозицію міцніючому абсолютизму (див. *Фронда**). Прагнучи підкреслити своє «вроджене благородство», знать в усьому намагається протиставити себе буржуа і *Дворянству мантії** — соціальній опорі нового порядку. В першу чергу це проявляється в преціозності (від фр. précieux — «вишуканий», «манірний») — дотриманні дивацьких нравів і звичаїв, далеких скромності, поміркованості і раціоналізму прибічників централізованої держави (див. *Преціозна культура**). Аристократія прагне створити замкне-

ний і химерний світ, користується особливою мовою, непосвяченим незрозумілою, для якої було характерне прагнення уникати прямого означення предметів і явищ повсякденного життя — вони оголошувались вульгарними і замінялись абстрактними *перифразами**. Ця мова (свого роду *аргó**) була багата витонченими галантними зворотами і модними слівцями. Також культивуються преціозні норми поведінки і творчості в світських салонах, що виникають в отелях (особняках) аристократії (слід зауважити, що салони іноді були осередками політичної опозиції владі). В цілому ця *субкультура** явила собою один з проявів загальноєвропейської культури *Барокко**.

Зразком для всіх салонів став гурток любителів преціозної літератури, що склався в отéлі Катрін де Вівонн, маркізи де Рамбуйé (1588-1665). Аристократичні відвідувачі особливо цінували літературні жарти, експромти, прагнули вжити несподівану *метафору**, шукали незвичайного в звичайному, поєднували непоєднуване; тут належало іскритися дотепністю, складати ребуси і шаради. Ці забави відповідали поширеному прагненню розглянути в слові те, що було раніше непомітне, «розкласти» його на частини. Різко зросла цінність гри — в мистецтві і в самому житті особливу цінність побачили в легкості і невимушеності.

З легкої руки маркізи де Рамбуйє в аристократичних колах Франції, в першу чергу в Парижі, салони стали справжньою модою. Учасники салонів влаштовували поетичні турніри і театральні вистави, визначали в бесідах норми світської поведінки, давали оцінку літературним, театральним і мистецьким новинкам, встановлювали правила преціозного жаргону. Під впливом моди з'явилася безліч бездарних наслідувачів, що переймали тільки зовнішні риси преціозної культури: пишномовну малозрозумілу мову, «гострослів'я» і т.п. Таких модників вивів Мольєр в комедії «Смішні манірниці».

Преціозний роман. Яскравий прояв преціозність одержала в жанрі *роману** — пасторального і галантно-героїчного. Ці твори винахідливо розповідали про надзвичайні пригоди різних високопоставлених осіб, просто осліплюючи читача пишним маскарадом, оточуючи ореолом примарної величі аристократичне середовище. Однак, головною їхньою темою було кохання, герої подовгу обговорювали свої взаємини — і за всієї нарочитості і неприродності (з сучасної точки зору) зображених характерів важко переоцінити роль цих творів у формуванні психологічного роману, що розцвів у Франції через століття.

Преціозний роман був своєрідною реакцією на політику абсолютизму, на нові віяння раціоналізму і здорового глузду. Сучасну дійсність пасторальний роман розглядав як неприйнятну, ворожу і протиставляв їй ідеальну, ілюзорну дійсність, прекрасний світ пасторальної мрії.

Кращим зразком такого роду роману став великий п'ятитомний твір Онорé д'Юрфé (1568-1625) «Астрéя» (1607-1625 рр.), героями якого, під виглядом пастухів і німф, виступають знатні молоді люди. Основний зміст їхнього життя — кохання, вишукані почуття, доступні лише обраним. Однак для д'Юрфé, на відміну від його попередників, характерне, незважаючи на багато умовностей, прагнення до правдоподібності: місце дії роману — не химерна Аркадія, а Галлія, улюблена автором і добре йому знайома провінція Форе і береги річки Ліньон; названий і час дії — V ст. н.е. Зрозуміло, що жодних реальних ознак тієї епохи в романі немає. В житті пастухів ніби відбився побут провінційного дворянства XVII ст., а нрави при дворі королеви Амазіс — це нрави придворної аристократії.

Особливе значення має відображення в «Астреї» нового розуміння кохання. Пристрасть, в уявленні д'Юрфе — щось ідеальне і одухотворене; образ жінки в романі обожнюється, стає предметом піднесеного культу. Д'Юрфе засуджує грубий потяг пристрастей, такий звичайний в суспільстві його часу, і прославляє достоїнства «порядної приязні», ідею якої втілює в романі його головний герой — Селадон. Кохання — це особливий вид знання, воно народжується з ясного розуміння досконалості предмета почуття. Успіх «Астреї» був величезний і тривалий.

Крім «Астреї» Онорé д'Юрфé, велику популярність у Франції і в Європі завоювали романи «Артамен, або Великий Кір» і «Клелія» Мадлéн де Скюдері (1607-1701).

«Принцеса Клевська». Особняком в ряду преціозної літератури стоїть чудовий роман графині де Лафайєт «Принцеса Клевська» — книга про сумне і трагічне кохання.

Марі Мадлéн де Лафайéт (1634-1693) народилася в сім'ї, близькій до двору. Її батько був вихователем племінника кардинала Рішельє, а мати — дочкою королівського медика. В 16 років дівчина одержала місце фрейліни королеви Анни Австрійської. Таким чином, нрави двору їй були відомі з дитинства і дівчина обирає собі досить дивне, як на такий вік, життєве кредо: «Я переконана, що кохання — річ обтяжлива, і радію, оскільки я і мої друзі від нього врятовані».

Події *Фронди** змусили її на якийсь час оселитися в монастирі Шайо, де вона познайомилась з Луїзою Анжелікою де Лафайєт — фавориткою Людовіка XIII. Завдяки цій зустрічі в 1655 р. відбувся шлюб Марі Мадлен з недавно овдовілим і збіднілим графом де Лафайєт, братом Луїзи Анжеліки. Вірна своєму кредо, майбутня мадам де Лафайєт вийшла заміж більше з розрахунку, ніж з любові. Вона оселилася в Парижі, де відкрила літературний салон, відразу ж звернувши на себе увагу не тільки тонким розумом, але і здатністю глибоко розбиратися в красному письменстві. Дуже багато дала їй дружба з письменником і філософом герцогом Франсуа де Ларошфукó, автором знаменитої книги «Максими». Про свою дружбу з ним де Лафайєт сказала: «Пан де Ларошфуко розвинув мій розум, але я змінила його серце». Слід думати, що перипетії цих взаємин стали основою для знаменитого роману де Лафайєт «Принцеса Клевська», який вийшов в 1678 р.

Хоча основу сюжету складає класичний любовний трикутник «чоловік — дружина — коханець», письменниця відмовляється від стандартного підходу до самих персонажів. Відносини між принцом і принцесою Клевськими — не звичний з епохи Ренесансу союз між нікчемним чоловіком-дурнем і його хитромудрою красунею супругою. Навпаки, героїв пов'язують узи взаємної поваги і відданості; правда, палкого кохання до чоловіка принцеса не відчуває. Це почуття викликає в неї герцог Немурський, образ якого також далекий від стандартного типу безсердечного легковажного ловеласа.

Письменниця спрощує сюжет роману, зосереджуючи увагу на переживаннях героїні. В ній борються почуття обов'язку, підкріплене благородною поведінкою і любов'ю чоловіка, і майже нездолання пристрасть. Принцеса поступає всупереч законам жанру: бажаючи бути чесною до кінця, вона розповідає про все чоловіку. Той сприймає її визнання з розумінням, співчуттям і рішимістю захистити дружину, незважаючи на душевний біль, який незабаром зводить його в могилу. Здавалось би, перешкоди для поєднання закоханих усунулися самі собою. Але принцеса Клевська вважає і себе, і герцога Немурського побічно винними в смерті принца, а крім того, вона не може довіритися норовливому жагучому почуттю, що спалахнуло між ними, сумнівається в його сталості. В розмові з герцогом принцеса повідомляє про свій намір залишитися самотньою і її рішення вже ніщо не може похитнути. Подібне рішення цілком відповідає духу янсеністської філософії (див. *Янсенізм**). Прагнення людини до щастя безплідні, вона може обрати лише один з двох шляхів: або кинутися у вир пристрастей і загинути в ньому, або відмовитися від них, і, незважаючи на страждання, все-таки прийти до спокою і умиротворення.

«Принцеса Клевська» — дуже незвичний для своєї епохи роман. Ця книга вразила не тільки сучасників: аж до XX ст. на неї орієнтувалися письменники, що намагалися передати в своїх творах правду пристрастей.

Франсуá де Ларошфукó. Ще одним своєрідним породженням *Преціозної культури** стала творчість Франсуá де Ларошфукó (1613-1680). Він належав до древнього роду з Пуатý. Після одруження (в 15-річному віці) перебрався в Париж, де взяв участь в інтригах і зіткненнях, пов'язаних з спрямованим проти кардинала Мазаріні рухом *Фронди**. В битві при Сен-Антуанських брамах 1652 р. Ларошфуко одержав важке вогнепальне поранення, яке ледь не позбавило його зору. Політичні і військові перипетії цього бурхливого часу викликали в нього глибоке розчарування, оскільки він прийшов до висновку, що переважна частина фрондерів прагне тільки до особистої вигоди. Після цього герцог покидає політичну діяльність і обмежується відвідуванням знаменитого паризького салону мадам де Саблé. Тісна дружба по-

в'язує його з письменницями мадам де Лафайєт і мадам де Севіньє (1626-1696), листи якої до дочки по праву вважаються одним з кращих зразків епістолярного жанру.

В Парижі майже в кожному аристократичному домі був літературний салон, де віддавали перевагу тому або іншому жанрові. В мадам де Сабле в моді були афоризми, або ма́ксими (від лат. maxima regula — «вищий принцип»), — дотепні короткі вислови, часто побудовані на філософських парадоксах. Не багатьом вдавалася ця блискуча гра розуму. «Складати афоризми, не маючи хоч невеликого таланту до заняття такого роду, — писав Ларошфуко, — не менш сміховинно, ніж очікувати, що на грядці, де не висаджені цибулини, зацвітуть тюльпани».

В 1665 р. в Парижі вийшла невелика книжка без вказівки імені автора «Ма́ксими, або Моральні міркування». Твір мав колосальний успіх — тільки за життя Ларошфуко (а він так і не поставив підпису під своєю працею) було випущено ще чотири видання, а це в ті часи вважалося майже неможливим. Автор розумів небезпеку обраного ним жанру: «Сентенції, оголюючі людське серце, викликають таке обурення тому, що людям боязно стати перед світом в усій своїй наготі». З цього зауваження випливає іронічна порада: «...Читач обере благу долю, заздалегідь твердо вирішивши про себе, що жодна з зазначених максим не відноситься до нього зокрема, що, хоча вони начебто торкаються всіх без винятку, він — той єдиний, до кого вони не мають жодного відношення».

Дійсно, автор «Максим» пише про людську природу без яких-небудь ілюзій. Людина в його очах суперечлива, порочна і слабка.

«Якби в нас не було недоліків, нам не було б так приємно помічати їх в ближніх»; «Ми нічого не роздаємо з такою щедрістю, як поради»; «Ми вважаємо розсудливими лише тих людей, які в усьому з нами згодні»; «Нерідко нам довелося б соромитись своїх найблагородніших вчинків, якби оточуючим були відомі наші спонукання»; «Глибина нашої скорботи про втрату друзів часом відповідна не стільки їхнім достоїнствам, скільки нашій потребі в цих людях, а також їхній високій думці про наші чесноти».

Афоризми Ларошфуко нерідко будуються на протиставленні одних людських властивостей або якостей іншим. Кохання протистоїть кокетству, дружба — коханню, розум — серцю. При цьому автор вважає, що все на світі відносне: розумний може бути дурнем, сильний — слабким і т.д.

«Хто занадто старанний в малому, той звичайно стає нездатним до великого»; «В нас в усіх дістане сил, щоб перенести нещастя ближнього»; «Пристрасть часто перетворює розумну людину в дурня, але не менш часто наділяє дурнів розумом»; «Людина ніколи не буває такою щасливою або такою нещасливою, як це здається їй самій».

Уважно і скрупульозно, ніби лікар, що ставить точний діагноз, щоб швидше справитися з недугою, письменник досліджує вади суспільства. За зовнішнім благополуччям і хорошими манерами ховаються пороки. Те, що здається достоїнствами, обертається недоліками.

«Ухиляння від похвали — це прохання повторити її»; «Впертість породжена обмеженістю нашого розуму: ми неохоче віримо тому, що виходить за межі нашого кругозору»; «Не довіряти друзям ганебніше, ніж бути ними обманутим»; «Людські сварки не тривали б так довго, якби вся провина була на одній стороні»; «Розлука послабляє легке захоплення, але посилює велику пристрасть, подібно тому як вітер гасить свічку, але роздмухує пожежу».

Без сумніву, висловлені Ларошфуко гіркі і справедливі істини в першу чергу стосувались сучасного йому аристократичного суспільного прошарку. Він переконливо розкривав його спустошеність, показуючи, що рушійною силою поведінки його членів є себелюбність. Разом з тим, висновки мислителя були настільки песимістичними, що, переконавшись в порочності придворних, він переніс цю властивість на весь рід людський. Звідси його переконаність в тому, що тільки сила і примус здатні вберегти сучасне йому суспільство від анархії, і тим самим приходив до непрямого виправдання абсолютистського порядку.

Натомість придворні в свою чергу звинуватили автора в усіх недоліках, про які йшла мова в його книзі: себелюбності, марнославстві, кокетстві і ін. Ларошфуко дорікали в людиноненависництві, в тому, що він далекий від проблем народу, байдужний до долі ближнього. Тим

часом, як будь-який філософ, він пише про життя і смерть («Ні на сонце, ні на смерть не можна дивитися в упор»), про добро і зло («Заподіювати людям зло здебільшого не так небезпечно, як робити їм занадто багато добра»), про невідворотну долю («Гідно поводитися, коли доля сприяє, важче, ніж коли вона ворожа»). Похмурість Ларошфуко — скоріше тверезість мудреця, що підсумовує досвід бурхливого життя. «Філософія тріумфує над прикрощами минулого і майбутнього, але прикрощі сьогодення тріумфують над філософією».

Блез Паска́ль. Значну сторінку в історії французької літератури XVII ст. склала проза етична, полемічна за духом. Особлива роль в її становленні належить людині енциклопедичного розуму і різнобічних дарувань, фізику і математику, винахіднику, філософу і, разом з тим, письменнику-моралісту Блезу Паска́лю (1623-1662). Його філолофсько-художня проза вражає логічністю і переконливістю. Частково це пояснюється тим, що Паскаль широко використовував прийоми наукового письма: строгу аргументацію, ясну і чітку термінологію, переконливі висновки. Перейнявшись глибоким інтересом до *янсенізму** як релігійно-філософського вчення і щиро симпатизуючи його проповідникам — Антуану Арно́, Пьєру Нико́лю і іншим діячам янсеністського монастиря Пор-Рояль, Паскаль з 1654 р. вів майже чернечий спосіб життя в цій обителі. Він взяв активну участь в боротьбі Арно і Ніколя проти ордену єзуїтів (див. Ч.1, розділ VII, п.3). Так з'явилися його «Листи до провінціала» (1656-1657 рр.), книга, вміщуюча 18 листів, в яких Паскаль став перед читачем талановитим полемістом, сатириком, художником.

Чотири перших листа присвячені аналізу християнських догм, зокрема, вченню про благодать і свободу волі. Піддаючи теологічні положення науковому аналізу, виявляючи їхню абсурдність і протиріччя, використовуючи логічні доводи і чітку термінологію, Паскаль послідовно викриває богословські тези єзуїтів.

Починаючи з п'ятого листа, автор змінює тактику; він переводить полеміку в область, що могла сильніше розбурхати суспільну думку, — мова заходить про розуміння єзуїтами моралі. Паскаль переконливо доводить, що всі їхні теорії, вся казуїстика — це тільки один з багатьох шляхів досягнення панування над умами. Мораль, в розумінні єзуїтів, повинна сприяти політичним цілям ордену: цілком підкорити своєму впливу душі і уми. Згідно моралі єзуїтів, для досягнення цієї мети дозволено все: хитрість, підступність, повна безпринципність. Їхня теорія «ймовірних істин» виправдувала будь-який вчинок, допускала можливість прямо протилежних рішень.

Цитуючи з скрупульозною точністю богословські тексти, прибігаючи до наукової аргументації, Паскаль гаряче викривав єзуїтів і тих, хто діяв в згоді з ними. Його «Листи» викликали обурення, справедливий гнів проти політики ордену єзуїтів. Паскаль-полеміст використовує переконливий художній прийом: герой «Листів», отець-єзуїт сам викладає систему моралі і принципи політики свого ордену, а його співрозмовник — людина наївна і обмежена. При цьому Паскаль майстерно доводить до абсурду положення, висловлювані єзуїтом. «Робилися спроби різними способами показати єзуїтів огидними, Паскаль зробив більше: він показав їх смішними», — писав пізніше Вольте́р.

Вже йшла мова про «Думки» Паскаля (див. п.1). Крім всього іншого, цей твір повен афоризмів, які ставлять їх автора в один ряд з Ларошфуко і Лабрюйєром — майстрами коротких парадоксів. Ці афоризми увійшли в повсякденну мову:

«Якби ніс Клеопатри був коротшим, лик землі був би іншим»; «В серця свій розум, який розумові недоступний»; «Глузувати з філософії — це і є філософствувати по-справжньому».

Жан де Лабрюйє́р. Виходець з небагатої буржуазної сім'ї, Жан де Лабрюйе́р (1645-1696) стає вихователем онука «великого Конде́», знаменитого воєначальника, одного з тих, хто очолював *Фронду**. Палац Конде́ в Шантійї не поступався версальському за пишністю і блиском. Його відвідувачами були люди різних кіл (політичні діячі і придворні, духовні особи і військові, банкіри і художники, письменники і скульптори). Наділений рідкісним даром спостереження, Лабрюйєр уважно вдивлявся в оточення Конде́, вивчення якого багато в чому послужило матеріалом для його єдиного твору, книги «Характери Феофраста, переклад з грецької, і Характери, або Нрави нинішнього віку». Перше видання (1688 р.) містило в собі

переклад з Феофраста і 418 оригінальних характерів. Цей самостійний розділ в наступних виданнях за життя Лабрюйєра постійно збільшувався. В останнє, дев'яте видання, увійшло вже 1120 характерів, створених Лабрюйе́ром.

Вважаючи працю Феофраста для себе незаперечним зразком, прославляючи її в промові при вступі у Французьку Академію (1693 р.), Лабрюйєр, однак, ускладнив і поглибив манеру давньогрецького письменника, що показував характер, пристрасті людини як самостійну сутність («Про скнарість», «Про лестощі», «Про марнославство» і т.д.). Лабрюйєр же виявляє і аналізує причини пороків, виходячи з соціального стану тих типів, які він змальовує («Про місто», «Про двір», «Про вельмож», «Про церкву» і т.д.). Таким чином, характер, за Лабрюйєром, формується під впливом суспільного середовища. Прояв тієї або іншої пристрасті, властивої людині, різний в різних соціальних умовах. Лабрюйєра цікавить середовище, в якому проявляються ті або інші характери.

В книзі Лабрюйєра зі справжньою історичною конкретністю зображуються характери і нрави Франції XVII століття. Автор малює не тільки різні прошарки і стани французького суспільства в епоху правління «короля-сонця», але і реально існуючі відносини між ними з позицій радикальних і викривальних. Розподіл книги на глави, в яких людина постає як продукт соціального середовища, дозволяє Лабрюйєру показати столицю і провінцію, вельмож і буржуа, фінансистів, чиновників і селян, государя і його підданих.

Малюючи характер, Лабрюйєр слідує певній методі: типове, загальне він представляє в конкретному, індивідуальному обличчі, тому що виходить з соціальної належності того або іншого типового характеру. Лабрюйєр дає портрет, потім за допомогою умовиводів підтверджує типовість того або іншого явища; він аналізує його, дотримуючись поради Декарта — «розділяючи труднощі», тобто показуючи, як той або інший порок проявляється в людей різних станів (лицемірство — у священика, вельможі, буржуа; скнарість — у вельможі, чиновника, торговця). Ці різновиди одного якого-небудь типу змальовані як портрети, їх завершує узагальнення, наприклад: «Ханжа — це той, хто при королі-атеїсті був би безбожником».

В «Характерах» Лабрюйєра міститься значний історико-пізнавальний матеріал. Його герої — живі люди, наділені рисами, характерними для їхнього часу. Це — справжній «Двір» (улесливий придворний, пихатий вельможа, чепуристі, нахабні, балакучі дворяни-хвальки), справжнє «Місто» (міщанин в дворянстві, безсердечний фінансист, продажний чиновник, торговець-злодій, лікар-невіглас). Справжнє і зображуване художником життя селян, доведених непосильною працею і тяжкими умовами існування до втрати людського вигляду. Лабрюйєр малює цих трудівників не тільки з жалем і розумінням їхнього становища, він протиставляє їх привілейованим станам: «Доля трудівника на виноградниках, солдата, каменотеса не дозволяє мені скаржитися на те, що в мене немає благ князів або міністрів». І продовжує: «Народ не має розуму, але аристократи не мають душі. Перший має добру сутність і не має зовнішності, у других — є тільки зовнішність і лиск. Чи потрібно вибирати? Я не вагаюсь. Я хочу бути людиною з народу».

Лабрюйєр констатує наявність у французькому суспільстві соціального зла і показує його причини — станова нерівність і пагубний вплив жаги збагачення на мораль і відносини між людьми. Світ, де все продається і купується, перетворюється в боротьбу всіх проти всіх, тому що люди, люблячі гроші, «вже не батьки, не друзі, не громадяни, не християни; це, може бути, вже і не люди; це — власники грошей».

Але Лабрюйєр не тільки заперечував, він пропонував шляхи до виправлення існуючого порядку. В повній згоді з філософією картезіанства, він вважав, що світом повинен керувати розум. Він пропонує способи раціональної перебудови державного управління, малюючи образ ідеального просвіченого правителя в главі «Про государя». Противник сваволі і насильства, Лабрюйєр показав сумні плоди тиранічного правління Людовіка XIV.

В літературі Франції XVII ст. існували не тільки преціозний і класицистичний напрямки, більшою або меншою мірою пов'язані з абсолютизмом і з королівським двором, але і демократичні течії, опозиційні офіційній культурній політиці. Це поезія лібертенів, бурлескна поезія, побутовий роман і соціальні утопія.

Лібертенізм і лібертéнська поезія. В XVII ст. як реакція на офіційне ханжество кардинальських урядів і «моральне правління» Людовіка XIV з'являється *лібертенізм** — досить впливова ідейно-філософська течія, що стала своєрідною проміжною ланкою між ренесансним матеріалізмом і світоглядом просвітителів XVIII ст. Спираючись переважно на філософію Гассенді, лібертéни нехтували всякого роду авторитетами, в тому числі церквою і релігією взагалі. Але в устах противників лібертенізму цей термін звучав і як синонім розбещеності.

Теофіль де Віó. Самим талановитим і яскравим представником поезії лібертенів був Теофіль де Віó (1590-1626), автор численних віршів на філософські, моральні і любовні теми. В своїх уявленнях про Всесвіт поет близький до матеріалізму:

«Пускай земная твердь лишится небосвода, // Пусть солнце навсегда покинет небеса, // Пусть перепутает все атомы природа, // Но пусть позволят мне вновь вам глядеть в глаза» («Любовний відчай»).

Не боявся він і відкрито виступати проти двору:

«Любимцы короля, льстецы и острословы, // Вы при дворе нашли гостеприимный кров, // Карающий закон к вам вовсе не суров, // От вас и небеса свои отводят ковы...» («Сонет Теофіля на його вигнання»).

Найвища цінність у Всесвіті для Теофіля де Віо — це кохання, перед яким відступає все:

«Недавно, пламенем божественным объятый, // Я в храм вошел, где все дышало тишиной, // И, с грешною своей беседуя душой, // Раскаяньем томим, вздыхал я виновато. // Но, всех богов моля отстрочить час расплаты, // Увидел я Филли́с. Пред красотой такой // Я крикнул: "Для меня все боги — в ней одной, // Лишь ей принадлежит алтарь и храм богатый!" // Тут боги впали в гнев и за любовь меня // Задумали лишить навеки света дня; // Но что мне месть богов и пламень их небесный? // О, если, смерть, решишь ко мне ты заглянуть, // Я с радостью пройду страдальческий свой путь, // Чтоб умереть за ту, чьи взоры столь чудесны!»

Зрозуміло, що таке сміливе і зухвале трактування філолофсько-релігійних питань, а також критика існуючих порядків накликали на нього жорстокі переслідування церкви і держави. Теофілю де Віо не раз доводилося рятуватися втечею, відчувати гіркоту вигнання. В 1625 р. він був обвинувачений в безбожництві, заочно засуджений до аутодафé, потім схоплений і посаджений у в'язницю. Смертний вирок був замінений довічним вигнанням, але тяжкі умови ув'язнення підірвали здоров'я поета і він помер незабаром після виходу з в'язниці.

Бурлескна поезія. Цікавим явищем опозиційної літератури була бурлескна поезія (італ. burla — глузування, жарт). Вона була опозиційною не тільки по відношенню до дворянства і абсолютизму — критиці піддавалися і пороки буржуазного суспільства. Разом з тим, ця поезія була і протестом літературним: міфологічні і героїчні епопеї Античності виверталися «наспід», піднесене і величне нарочито змішувалося з повсякденним і пересічним, що підривало загальноприйнятий в класицизмі авторитет античного мистецтва. Бурлескні поеми повергали вже сталі жанрові канони класицизму. Їхні піднесені герої і ті обставини, в яких вони діють, — пересічні, грубі, — створювали свідомий дисонанс стилю і змісту. Ось «Сонет» Поля Скарро́на (1610-1660):

«Величні витвори минулих поколінь, // Гробниць і пірамід краса бундючно-чванна, // Де перед штукою і вмінням рук у тінь // Природа — й та сама відходить, подолання. // Немало гордий Рим високих дав творінь, // Між ними — Колізей, останній твір титана, // Де часто кров людська точилася як рінь, — // Для буйної юрби розвага пожадана. // Віків байдужий пил на вашу ліг красу, // Та й ви лягаєте під натиском часу́. // Немає кріплення, з яким би час не справився. // Коли піддавсь йому і мармур ваш твердий, // Чи ж плакатись мені на мій камзол старий, // Що, прослуживши рік, на ліктях продірявився?» («Сонет»)

П. Скаррону також належать поеми «Тіфон, або Гігантомахія» (1644 р.) і «Перелицьований Вергілій» (1648-1652 рр.).

Цікавим явищем літературної *Фронди** були «мазарінади» — віршовані памфлети П. Скаррона, Сірано де Бержерака і інших авторів, спрямовані проти Мазаріні. Вони відрізнялися

лютими нападками на політику першого міністра, сатиричною гостротою, влучністю спостережень і навмисно вульгаризованою мовою.

Побутописна література. Особливу роль в літературі XVII ст. зіграла побутописна література, суттєвий вплив на становлення якої зробив іспанський *Шахрайський роман** (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.5). Її особливістю був інтерес до повсякденного побуту і життя простих людей. Звідси пародійна полемічна спрямованість і прагнення зображувати в літературі реальну дійсність без всяких прикрас, виворіт життя.

Основний інтерес побутописців був зосереджений на долі простої людини, що свідчило про процес демократизації літератури. Одночасно з цим середовище перестає бути фоном, митець починає вловлювати і відображати закономірності суспільного життя, соціальні сили, що визначають долю його героїв. Інтерес до буденного, повсякденного, до життя простолюду, приводив до детальних описів різних подробиць дійсності. Іноді ця дійсність зображувалася в карикатурно грубій формі, що було реакцією на вишуканість преціозної літератури.

Шарль Сорéль (1602-1674) — автор великого числа творів, серед яких були і вірші, і романи, і теоретичні трактати. Але в історії літератури він залишився, насамперед, автором роману «Правдивий комічний життєпис Франсіона» (1623-1633 рр.), відзначеного глибокою життєвістю змісту. Герой його, звичайна, пересічна людина («Франсіóн» — людина з Франції), діюча в повсякденних обставинах, часто досить непривабливих. В пригодах його немає нічого героїчного. В романі зображені і Париж, і провінція; автор нарочито відвертий в зображенні характерів і вчинків персонажів.

Виходячи з переконання, що «добре пише той, хто додержується природи свого дарування», Сорéль відкидає умовний світ доброчесних героїв, брехливі великосвітські форми і звертається до правдивої оповіді. Його роман якби виріс з повсякденного життя, в ньому використаний самий злободенний матеріал, притому — відверто сатирично.

Пригоди героя дають Сорéлю можливість зобразити життя різних прошарків населення. Він описує і двір, і придворних, і помісне дворянство, і буржуазний, міщанський світ, не ховаючи свого презирства до знаті і співчуття до збіднілих декласованих дворян, до яких відноситься і його герой. Він зробив селянина повноправним літературним персонажем.

В романі описані паризьке дно, цілі корпорації злодіїв, темний, схований від сторонніх очей Париж. Знайомить нас роман і з світом шкільним, з коллежами, в яких навчання засноване на давно віджилих традиційних підвалинах; з світом чиновницьким, показуючи, що справжні злочини вершаться у Франції ім'ям закону; зі світом літературним. Одним словом, в романі дане широке полотно французького життя, на фоні якого активно діє головний герой, розумний авантюрист, веселий, сміливий і по-своєму благородний, наділений практичним здоровим глуздом.

Поль Скаррóн. Оригінальним бурлескним поетом і драматургом, одним з попередників Мольєра був Поль Скаррóн (1610-1660). В своєму основному творі — «Комічному романі» (1651-1657 рр.) він описав мандри провінцією мандрівної труппи комедіантів. Цей роман мав явну пародійну спрямованість, в ньому висміюються творці неправдоподібних романів, пародіюються подвиги їхніх героїв за допомогою зображення непривабливих сторін життя і грубих комічних ситуацій.

Одне з головних достоїнств «Комічного роману» — правдиве зображення в ньому провінційного життя з його дріб'язковістю, неуцтвом, нудьгою, духом накопичення. В цьому побутовому романі вірогідно описуються брудні дороги, постоялі двори, майдани і вулиці міста Манса і його мешканці: паразитичне помісне дворянство, що невміло наслідує столичне; цинічне і жадібне духівництво; консервативні чиновники, в кожного з яких на совісті немало темних справ; хазяї постоялих дворів, одержимі манією накопичення. Їм протиставлені актори невеликої мандрівної трупи — Дестен, Етуаль, Анжеліка, Каверн і інші. І хоча професія актора в ті часи все ще вважалася низинною, невартою поваги, Скаррон не приховує своєї симпатії до цих «людям поза суспільством». Благородні, чесні, розумні і скромні, актори виступають в романі носіями позитивного начала.

Антуáн Фюретьéр. Третій відомий автор побутописного роману — Антуáн Фюретьéр (1620-1688). В його творчості можна знайти не тільки прагнення до правдивості, але і реалістичні тенденції. В «Міщанському романі» (1666 р.) він зобразив побут і нрави паризької буржуазії середини XVII ст. Дійсність, як вона є, відтворюється Фюретьєром без брутальності і карикатурності, однак при цьому переслідуються сатиричні цілі.

В романі зображені міщанські нрави, звичаї, старожитні устої; описаний Париж, його вулиці і будівлі. В ньому змальовано багато характерних типів. Такий прокурор Воллішóн, нечесний і жадібний, що не тільки наділений «вродженою відразою до істини», але і «дивиться на чуже добро, як кішка на птаха в клітці». Його супруга — ощадлива хазяйка, строга матір, при всій своїй обмеженості володіюча певним здоровим глуздом. Їхня дочка — Жавотта, вихована в строгості і неуцтві, а також хитра і проникліва Лукреція, вихованням якої взагалі нехтували, — всім своїм виглядом і поведінкою демонструють сумні наслідки і тієї, і іншої крайності. Перед читачем також проходять суддівські чиновники і різні типи сутяг; маркізи, письменники, відвідувачі літературного салону.

Фюретьєр уважно простежує роль людини в суспільстві і характери своїх героїв пояснює їхнім соціальним станом і впливом на них навколишнього середовища. Він прагне вловити закономірності суспільного життя і змальовує людину як істоту соціальну, наділяючи її рисами, типовими для певної групи. Рушієм вчинків його героїв є спрага грошей. Автор роману показує не тільки станові різниці, але і їхнє стирання як результат історичного процесу.

Утопічний роман. Публіцистичні тенденції, властиві літературі XVII століття і пов'язані з критичним відношенням до дійсності, знайшли вираження і в жанрі утопічного роману (див. *Утопія**), що мав глибоке історичне значення. В романах-утопіях піддавалися переоцінці традиційні погляди, підвалини, інституції, в них вирішувалися філософські і природничонаукові питання.

Сірано́ де Бержерáк. Найвідомішим автором-утопістом був Савіньéн Сірано́ де Бержерáк (1619-1655). Поет, драматург і філософ, вільнодумець і романтик, сміливий солдат і благородна людина, Сірано де Бержерак походив з небагатої дворянської сім'ї. Його віддали в паризький коллеж Бове́, де викладання велося в схоластичному дусі. Закінчивши його в 18 років, юнак занурився в розгульне життя Латинського кварталу — району артистичної богеми. Тут жили поети, художники, актори, шулери і інші пройдисвіти. Таке проведення часу не радувало батьків Сірано, і вони змусили сина надійти на службу в Королівську гвардію, сподіваючись, що він зробить військову кар'єру.

Сірано показав на війні чудеса доблесті — товариші прозвали його «демоном відваги», — але кар'єри не зробив: начальству не подобались його прямота і гордість. В битві під Аррасом Сірано одержує важкі поранення обличчя і горла і, вийшовши в 22 роки у відставку, знову повертається в Латинський квартал. Він пише вірші і дотепні памфлети, слухає лекції Гассенді. Багато вельмож пропонували йому стати їх придворним поетом, але незалежний Сірано відмовлявся. Він продовжував жити в крайній бідності, поки в 26 років важко не занедужав і був змушений прийняти покровительство герцога д'Арпажона.

Серед творів Сірано — дві п'єси: комедія «Осміяний педант» (1647 р.) і трагедія «Смерть Агріппіни» (1653 р.). В комедії автор висміяв в особі головного героя абата Гранже (саме так звали директора коллежа Бове) вченого тупицю з претензією на вишукане салонне обходження, та і взагалі в сатиричному світлі зобразив лицемірні нрави церковників. Після комедії Сірано стали вважати безбожником. Особливий інтерес у п'єсі представляє селянин Матьє Гаро, наївний і в той же час лукавий. Пізніше Мольєр запозичив з цієї п'єси два веселих епізоди для своїх «Витівок Скапена»: в одному з них шахраї виманюють в скупого гроші для викупу сина, що нібито потрапив в полон до турків, і той, розстаючись з грішми, весь час голосить: «Який чорт поніс його на цю галеру!»

Головний герой трагедії «Смерть Агріппіни» римський полководець Сеян протистоїть тиранії і віроломству імператора Тіберія і гине в боротьбі. В п'єсі багато різких висловлювань проти лицемірства жерців, що було сприйнято як прямий виклик владі і духівництву. Перша

ж постановка трагедії була обсвистана, а за Сірано остаточно закріпилася репутація бунтаря і вільнодумця.

Поет вмів не тільки горювати над власними невдачами, але і посміхнутися, і пофілософствувати з їхнього приводу, склавши щось незвичайне. Такі його роман-утопія «Інший світ, або Держави і імперії Місяця» (1650 р.) і незакінчена «Комічна історія держав і імперій Сонця». Герой першого роману летить на створеному ним химерному апараті з реактивною тягою на Місяць і виявляє там населений світ, такий собі «земний рай». В ньому є і древо життя, і древо пізнання добра і зла. Однак гострий язик героя не дає йому спокою — його виганяють, він попадає в державу чотириногих істот, а потім повертається на Землю.

Під час подорожі автора супроводжує «демон Сократа», постійно виголошуючий матеріалістичні погляди, нагадуючі погляди Гассенді. З цих пасажів слідує, що Сірано де Бержерак — матеріаліст, визнаючий вічність матерії і її атомну будову, єдність матеріального світу; він сенсуаліст в теорії пізнання. В космології Сірано де Бержерак утверджує принцип геліоцентризму. В цілому ж поглядам мислителя був властивий еволюціонізм: для нього еволюція матерії проявляється в ієрархії форм її існування, що виникли в результаті її розвитку; створення людини — це лише зміна матерії, свідчення ускладненості її організації. Сірано де Бержерак заперечував безсмертя душі, висміював догмати Священного писання, сатирично змальовував духівництво, бачачи в ньому душителя вільної думки. Він викривав політичну сутність церкви, що разом з державною системою гнобить людину. Головними пороками сучасного суспільного устрою Сірано вважав станову нерівність, необмежене панування приватної власності, неуцтво і забобони, гальмуючі прогрес. В ідеальній державі він хотів бачити всіх громадян філософами, що керуються розумними началами. Головний шлях досягнення суспільного ідеалу Сірано де Бержерак вбачав в розвитку наук і освіти.

Приводом до написання другого роману, можливо, послужила коротка зустріч Сірано з Томмазо Кампанеллою, автором знаменитої утопії «Місто сонця». Герой «Держав Сонця», якому набридло блукати по Землі, разом з птахами летить на Сонце. Він опиняється спочатку в царстві живих дерев, потім в царстві птахів і в царстві філософів, де зустрічає Кампанеллу і розмовляє з ним на філософські теми. На цьому книга обривається.

Помер письменник в результаті нещасного випадку: одного разу, коли він йшов на зустріч з своїм покровителем д'Арпажоном, йому на голову впала з крокв дерев'яна балка. Через кілька місяців після цього Сірано де Бержерак помер. Друге життя він знайшов як театральний персонаж в п'єсі французького драматурга Едмóна Ростáна «Сірано де Бержерак», створеній в кінці XIX ст. Існує думка, що саме Ростан «привісив» Сірано величезний ніс.

Класицизм. Символом культури Франції XVII ст. став *Класицизм**, тісно пов'язаний з політикою абсолютизму. Теоретики класицизму вважали, що основу краси в мистецтві складають конкретні правила, слідувати яким треба неухильно. Численні трактати про мистецтво, написані класицистами, в главу кута ставили гармонію, розумність і творчу дисципліну поета, зобов'язаного протистояти хаотичності світу, в якому бушують пристрасті.

Ніколя́ Буало́. Найвідоміший теоретик класицизму — Ніколя́ Буало́-Депреó (1636-1611). Він дебютував в літературі сміливими, дотепними і дуже різкими за тоном «Сатирами», в яких дозволяв собі іронічні висловлення про релігію і їдкі випади проти державних діячів аж до самого Кольбéра. Однак з 1668 р. в творчості Буало позначається поворот, він зближається з янсеністськими колами (див. *Янсенізм**) і в той же час шукає шляхів, ведучих до королівського двору.

В 1674 р. Буало опублікував свій знаменитий віршований трактат «Поетичне мистецтво», що висунув його на перше місце серед літературних критиків і теоретиків класицизму. Він підкреслював виховне значення мистецтва і закликав наслідувати облагородженій і очищеній розумом Природі. Прославляючи розум і здоровий глузд як засоби художнього пізнання життя, він засуджував як шкідливі крайності умовності преціозної естетики і спроби занадто глибокого реалістичного проникнення в протиріччя навколишньої дійсності. Буало здійснив поставлену перед собою задачу з великою майстерністю. Його «Поетичне мистецтво» напи-

сане карбованими віршами, буяє крилатими слівцями, влучними формулами, які міцно ввійшли в ужиток літературної мови.

Жан де Лафонтéн. З великою силою і розмахом передові суспільні устремління знайшли своє втілення в письменника, творчість якого іноді виходила за рамки класицизму, здобуваючи реалістичні риси — в байкаря Жана де Лафонтéна (1621-1695), послідовника Гассендì. В основному він спирався на народне мистецтво, про яке Буало відгукувався зневажливо. Поряд з античною поезією Лафонтен широко використовував національну літературну традицію, і не тільки новелістику і поезію Ренесансу, але і найбагатші розсипи середньовічного французького фольклору. Саме прагнення спертися на накопичену століттями народну мудрість, відобразити сподівання і устремління простих людей і надавало такої викривальної сили сатирі Лафонтена.

Найбільшим поетичним досягненням Жана Лафонтéна був другий том його «Байок» (1678 р.). На відміну від під першого тому, в цій книзі він не схильний був споглядально тлумачити зображувані ним пороки як результат певних споконвічних вад і недоліків людської природи. Його сатира одержує все більшу емоційність і разом з тим соціальну гостроту і реалістичну конкретність. Осмислення Лафонтеном французької дійсності все очевидніше виражається в прямому зіставленні абсолютної монархії і аристократичного суспільства з царством кровожерливих і ненаситних хижих звірів. Значне місце займають нападки Лафонтена на церкву і його скептичні висловлення про релігію. Згодом боротьба Лафонтена з церквою набуває в його байках все більш глибокого філософського обгрунтування, поєднуючись з популяризацією вчення Гассенді.

В байках Лафонтена перед очима читача проходить вся Франція другої половини XVII ст. При цьому, чим далі йшов Лафонтен в сатиричному викритті правлячих кіл, тим послідовніше і різкіше протиставляв він їм як носіїв справжньої людяності людей з народу, пригноблених трудівників (наприклад, в байках «Швець і відкупник», «Селянин з Дунаю», «Купець, дворянин, пастух і син короля» і т.д.):

«Ужели разум дан // Лишь тем, кто царскою короною венчан, // И должен быть пастух рассудком ограничен, // Как и его баран?»

Байки 1670-х років яскраво виявляють дивовижне художнє дарування байкаря: властиву йому майстерність стислої, лаконічної композиції, уміння малювати точно відібраними деталями характери, що запам'ятовуються, виняткове багатство поетичного словника.

Спір «старожитніх» і «сучасних». Знаменною подією культурного життя кінця століття була суперечка «старожитніх» і «сучасних». До табору «старожитніх», що відстоював перевагу античної культури над сучасною, примикали Расìн, Буалó, Лафонтéн і Лабрюйєр: преклоніння перед Античністю дозволяло їм побічно виразити своє глибоке незадоволення існуючим порядком. Проводирями «сучасних» виступали Шарль Перрó і Фонтенéль. «Сучасні» курили фіміам абсолютній монархії, однак їх боротьба проти догм класицизму мала прогресивне значення.

Шарль Перрó. До історії світової культури Шарль Перрó (1628-1703) увійшов завдяки «Казкам моєї матусі Гуски». Запозичені переважно з народних переказів і повір'їв, цікаві і художньо написані, вони мали великий успіх («Червона Шапочка», «Кіт в чоботях», «Синя борода, «Хлопчик-мізинчик» і ін.), багато разів перевидавалися, і досі з задоволенням читаються дітьми і використовуються для різноманітних переробок і *парафразів** в театрі, кінематографі і мультиплікації.

4. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Основні принципи театрального класицизму сформулював Франсуа д'Обіньяк (1604-1676) в книзі «Практика театру». Спираючись на погляди Арістотеля і Горація, він виклав вимоги до зразкового театрального спектаклю. Твір повинен слідувати ***закону трьох єдностей*** — інакше публіка не сприйме сценічну виставу, не «наситить» свій розум і не одержить жодного уроку. Перша вимога — ***єдність місця***: події п'єси повинні відбуватися в одному просто-

рі, жодна зміна декорацій не допускалася. Місцем дії трагедії часто ставав зал палацу, комедії — міський майдан або кімната. Друга вимога — ***єдність часу***, тобто приблизний збіг (повного досягти не представлялося можливим) тривалості спектаклю і періоду, в який розгортаються події п'єси. Дія не повинна було виходити за межі доби. Найбільш серйозною була остання вимога — ***єдність дії***. В п'єсі повинна бути присутньою одна сюжетна лінія, не обтяжена побічними епізодами; їй належало розігруватися послідовно, від зав'язки до розв'язки. Перші спроби втілення цих принципів в драматургії і на сцені були здійснені в театральному співтоваристві, керованому актором Гійомом Мондорі (1594-1651).

До теорії класицизму у Франції поставилися з усією серйозністю. Згодом нові драматургічні правила розроблялися Французькою Академією (заснована в 1635 р.). Театральному мистецтву надавалося особливе значення. Актори і драматурги покликані були служити ***ідеології утвердження єдиної сильної держави***, показувати глядачеві приклад ідеального громадянина. Одна з основних ідей класицизму — ідея «облагородженої природи» на театральній сцені могла бути проілюстрована і представлена з необхідною наочністю. В зв'язку з цією потребою абсолютистської держави, але часто і всупереч їй і розвивалась творчість трьох видатних драматургів, які склали славу французької культури — Корнеля, Расіна і Мольєра.

Корнель. П'єр Корнель народився в місті Руані (Нормандія) в сім'ї адвоката. Одержав грунтовну класичну освіту в єзуїтському коллéжі свого рідного міста, потім вивчав право і в 1628-1650 рр. займав посаду королівського радника в місцевому відділенні управління вод і лісів. Однак всі інтереси молодого Корнеля перебували в сфері мистецтва: він писав любовні вірші в галантному стилі і був завсідником спектаклів гастрольних трупп, відвідуючих Руан. В 1629 р. молодий адвокат зважився показати свій перший драматургічний досвід — комедію — мандрівній театральній труппі, очолювані знаменитим актором Мондорі, яка того ж року поставила її в Парижі. Успіх спектаклю дозволив і акторам, і автору переїхати в столицю.

В Парижі Корнель пише численні комедії і *трагікомедії**, вводячи в них живі картини побуту і справжній драматизм. Драматургом зацікавлюється сам Рішельє і пропонує примкнути до групи літераторів, що допомагали кардиналові здійснювати його літературні задуми, пов'язані з зміцненням ідеології абсолютизму. Але Корнель належав до цієї групи недовго: його творчість не укладалася в рамки вузьких політичних вимог.

«Сід». В 1636 р. Корнель пише *трагедію** «Сід», яка мала своїм сюжетним джерелом п'єсу іспанського драматурга Гільєна де Кастро «Юні роки Сіда» (1618 р.). Дія п'єси відбувається в середньовічній Іспанії. Прототипом головного героя став Родріго Діас де Бівáр (1040-1099), по прозванню Сід Кампеадóр (див. Ч.1, розділ VI, §2, п.1). Він прославився в часи Реконкісти — боротьби за повернення іспанських земель, завойованих арабами, як великий воїн, відданий королю рицар і патріот.

Корнель передав п'єсу для постановки своєму другу Мондорі. В зимовий сезон 1636-1637 рр. в театрі паризького кварталу Маре́ відбулася прем'єра. Спектакль мав феноменальний успіх. Мондорі в ролі Родріго і актриса де Вільє в ролі Хімени потрясли глядацьку залу. Кожна сцена супроводжувалася бурхливими оплесками. Мондорі писав: «Скупчення народу в дверях нашого театру було таке велике, а приміщення його виявилося настільки маленьким, що завулки сцени, які звичайно служили якби нішами для пажів, здалися почесними місцями для "синіх стрічок", і вся сцена була оздоблена хрестами кавалерів ордена».

В центрі трагедії — кохання молодого Родріго, який ще не прославив себе подвигами, і його майбутньої супруги Хімени. Обоє походять з благородних сімей (Хімена навіть була родичкою короля Альфонсо VI), і все іде до шлюбу. Дія починається в той момент, коли батьки Родріго і Хімени чекають, кого з них король призначить наставником свого сина. Король зупиняє вибір на доні Дієго — батьку Родріго. Дон Гормес — батько Хімени — вважає себе ображеним. Він обсипає суперника образами; розпалюється сварка, в ході якої дон Гормес вдаряє сивоволосого дона Дієго по обличчю. Останній викликає кривдника на двобій, але він старий, і це значить, що за нього повинен заступитись Родріго. Повідомивши сину, з ким він має битися на дуелі, дон Дієго іде геть. Родріго залишається сам і промовляє знаме-

нитий монолог — його називають «стансами Родріго». Корнель показує, що відбувається в душі героя, як він приймає рішення. Монолог починає людина, подавлена неймовірним тягарем, що обрушився на неї:

«Пронзён нежданною стрелой, // Что в грудь мне бросил рок, мой яростный гонитель, // За дело правое я выступил как мститель, // Но горестно кляну удел неправый свой. // И медлю, теша дух надеждою бесцельной // Стерпеть удар смертельный. // Не ждал я, близким счастьем ослеплён, // От злой судьбы измены, // Но тут родитель мой был оскорблён, // И оскорбил его отец Химены».

Родріго в сум'ятті: йому доведеться зробити вибір — помститися за батька і втратити Хімену або удержати кохану, відмовивши від помсти. Він вирішує, що кращим виходом для нього стане смерть. Але вмерти — значить зганьбити себе, заплямувати честь свого роду. Та і сама Хімена, в очах якої честь так само важлива, затаврує його презирством... Закінчує монолог людина, що пережила крах надій і знову набула твердості, зважившись на вчинок:

«Мой разум прояснился вновь. // Обязан я отцу не так, как милой, — боле. // Погибну я в бою иль от душевной боли, // Но в жилах у меня чиста пребудет кровь! // За нерадивость я себя корю всё злее. // Отмстим же поскорее // И, как бы ни был недруг наш силён, // Не совершим измены. // Что в том, — коль мой родитель оскорблён, — // Что оскорбил его отец Химены!»

В чесному поєдинку Родріго вбиває дона Гормеса. Тепер вже страждає Хімена. Вона кохає Родріго, але не може не помститися за батька і тому жадає від короля страти колишнього нареченого. Конфлікт наближається до трагічної розв'язки. Рицар дон Санчо, закоханий в Хімену, згодний захистити її честь на дуелі з Родріго. Але до тієї ж доби — часу дії трагедії — Корнель вміщує ще одну подію: після розмови з Хіменою Родріго відправляється на поле бою (триває війна з арабами), очолює військо, здобуває перемогу і одержує прізвисько Сід. Тепер вже король — той персонаж, що в класицистичній системі цінностей уособлює вищу справедливість, — втручається в справи Хімени і Родріго. Коли двобій закінчується (з волі благородного Родріго його суперник залишається живим), монарх наполягає, щоб Хімена погодилася віддати свою руку герою. Фінал п'єси залишається відкритим: Хімена повинна вийти заміж за Родріго через рік.

Таким чином, в сюжеті «Сіда» особиста честь виступає як антагоніст кохання, але перемога честі, яка зневажила пристрастю, одночасно і перемога осмисленої любові. Якби Родріго не змив кров'ю образу, завдану батьку і всьому своєму роду, то він умертвив би почуття Хімени, ставши невартим її любові. Коли ж Родріго в ім'я честі вбив графа, її батька, він тим самим змусив Хімену зненавидіти його, але одночасно збудив в ній найсильніший приплив затаєного кохання. Слухняна дочірньому обов'язку, Хімена вимагає смерті Родріго, але не може умертвити свою пристрасть, тому що Родріго, здійснивши подвиг честі, став в її очах ще більш гідним любові.

Формально Родріго і Хімена діють з тих самих мотивів: обоє захищають честь свого роду. Однак помста Родріго і помста Хімени мають зовсім різний моральний зміст. Підкоряючи свої почуття обов'язку, Родріго дотримується велінь розуму; вбивши графа, він не тільки здійснює акт особистої помсти, але відновлює саму ідею людського достоїнства. Коли ж Хімена вимагає смерті Родріго, вона переслідує тільки особисту мету: їй, як дочці, згідно стародавнього звичаю, належить мстити за батька. Позбавлений моральної основи, обов'язок честі Хімени стає безглуздим варварським звичаєм, любов же її освячується благородною ідеєю приверженості до істинної людської доблесті.

Сліпу пристрасть Хімена могла б упокорити, але принципам своїм вона зрадити не хоче. Не пристрасть змушує Хімену простягнути руку Родріго, а її захоплення перед моральними достоїнствами коханого. Безстрашність, сувора непідкупність, чесність, щира закоханість, військова доблесть — всі ці риси Родріго для Хімени — ідеальні норми людського характеру. І вона була не самотня в своїй оцінці: «Весь Париж дивиться на Родріго очима Хімени», — писав сучасник.

Але героїзм Родріго був «вільним». Доблесть юнака не підкорялася державній ідеї і тому ставала небезпечною. В цьому і полягала головна причина того, що трагедія Корнеля, маючи загальний успіх, викликала невдоволення кардинала Рішельє, який мав всі підстави не довіряти людям типу Родріго: вони занадто благородні, щоб їх можна було підкупити, і занадто незалежні, щоб стати покірними слугами властей. За вказівкою Рішельє трагедія «Сід» розглядалася французькою Академією. Після шестимісячного обговорення була опублікована «Думка Академії». Посилаючись на «природу і істину», втілені в правилах класицизму, академіки заявили, що Корнель порушив всі закони єдностей: дія «Сіда» охоплює не 24, а 36 годин; протікає вона не в одному визначеному місці, а на всій території міста; в єдину лінію подій вклинюється епізодична тема кохання інфанти до Родріго; александрійський вірш порушується вільним рондо стансів Родріго; зав'язка трагедії (ляпас) неварта високого жанру трагедії; події нагромаджені одні на одні; характер Хімени не витриманий (доброчесна дівчина, відмовившись в ім'я кохання від дочірньої помсти, стає розпусницею, але автор не карає, а вихваляє свою героїню). Одним словом, академіки, виходячи з формули «краще розробити сюжет вигаданий, але розумний, ніж правдивий, але не відповідаючий вимогам розуму», задовольнили бажання Рішельє і роз'яснили освіченій Європі, що «Сід» не шедевр великого драматурга, а всього лише більш або менш негожа п'єса якогось пана Корнеля.

Разом з тим, невдоволення кардинала «Сід» викликав не тільки відхиленням від класицистичних канонів. Рішельє мав підставу засуджувати Корнеля і з політичних мотивів, тому що поет під час війни з Іспанією вивів на сцені в героїчному плані іспанське рицарство і тим самим мимовільно зробив послугу іспанофільській, ворожій кардиналові, партії королеви-матері.

Корнель дуже болісно сприйняв «вердикт Академії»: він замовк на кілька років і повернувся в Нормандію, де в 1641 р. женився на дочці руанського магістрату — цей шлюб приніс йому сімох дітей.

Наступні його трагедії — «Горацій» (1641 р.), «Цинна, або Милосердя Августа» (1643 р.), «Мученик Полієвкт» (1643 р.) — склали разом з «Сідом» так звану «класичну тетралогію», в якій головними темами є конфлікт розуму і почуття, зіткнення особистих інтересів з державним або моральним обов'язком. В 1647 р. він перебрався разом з сім'єю в Париж і в тому ж році був обраний до Французької Академії.

В 1650-х рр. творчість Корнеля переживає занепад. Однак письменник залишався визнаним главою трагедійного жанру, поки в 1667 р. Париж не потрясла «Андромаха» Жана Расіна, як колись потряс його «Сід». Прагнучи зберегти за собою першість, Корнель нападав на Расіна, не опускаючись, правда до вчинків низьких.

В останні роки життя Корнель переробляв церковні гімни на вірші. Про нього всі забули, великий поет доживав свої дні в самотності і убогості. Буало з трудом виклопотав в короля гроші для хворого старика, але, коли сума була видана, Корнеля вже не було серед живих. На засіданні Академії натхненну роль про Корнеля виголосив Жан Расін.

Расін. Драматург Жан Расін (1639-1699) народився в сім'ї провінційного прокурора, предки якого одержали дворянство, причому не потомствене, тільки в XVI ст. Не пройшло і року з дня народження хлопчика, як померла його мати, а коли йому минуло три роки, він втратив і батька. В 10-річному віці хлопчика помістили в коллеж міста Бове, а в сімнадцять років він поступає в янсеністську школу монастиря Пор-Рояль.

*Янсенізм** був своєрідним відгалуженням католицизму. Вчення янсеністів спиралося на уявлення про слабкість і гріховність людини. Їхньою головною турботою було моральне самовдосконалення людини: вони спонукували віруючих глибоко задумуватися над своїми вчинками, привчали людей до самообмеження і аскетизму. Проведені в Пор-Роялі три роки зробили вирішальний вплив на духовний розвиток Расіна. Він вчився в чотирьох видатних філологів-класиків тієї епохи і під їхнім керівництвом став чудовим елліністом. Вразливий юнак сприйняв також безпосередній вплив могутнього і похмурого янсеністського руху. Конфлікт між янсенізмом і пронесеною через все життя любов'ю до Античності став для Расіна джерелом натхнення, визначив тональність його творів.

В 1658 р. Расін поступає в клас логіки паризького коллежа д'Аркур і після строгого розпорядку Пор-Рояля насолоджується всіма можливими розвагами в столиці. Колишні наставники і родичі-янсеністи пишуть йому гнівні листи (типу: «Юність завжди повинна дозволяти керувати собою і зовсім не повинна намагатися бути незалежною»), але юнак не звертає на них уваги. Починається і його кар'єра при дворі: він вдало дебютує на поетичному поприщі, написавши з приводу одруження Людовіка XIV оду «Німфа Сени» (1660 р.). Академік Шаплен, похваливши твір, послав юному поету гаманець з сотнею луїдорів. Відзначений таким способом королівською милістю, Расін допускається до Версальського двору, який був в ті часи справжнім центром французької культури.

«Александр Великий». В Парижі Расін знайомиться з Буало, Лафонтеном і Мольєром і за порадою останнього пише свою першу трагедію — «Фіваїда, або Брати-вороги» (1663 р.). Потім з-під пера молодого драматурга виходить трагедія «Александр Великий» (1665 р.), в герої якої сучасники легко вгадують ідеалізований портрет Людовика XIV. Важливо, що Расін був щирий в своїй хвалі монарху. Після придушення *Фронди** країна вступила в смугу мирного існування; придворні інтриги, настільки часті при покійному кардиналі Мазаріні, затихли; французька промисловість і торгівля успішно розвивалися. Силу народу для всіх уособлював молодий король, і культ його імені був повсюдним. Саме ця загальна закоханість в короля і надихнула Расіна на створення трагедії в дусі Корнеля.

«Андромаха». Однак пора учнівства і прекраснодушності підходила до кінця. Через два роки після риторичного «Александра» Расін пише трагедію «Андромаха» (1667 р.), виступаючи вже як самостійний художник, здатний на яскраве зображення характерів і на глибоке розкриття суспільно значимої теми. Сюжет її взятий з грецької міфології, але витлумачений драматургом цілковито самостійно. Мова в ній іде про події, що наступили після падіння Трої (див. Ч.1, розділ III, §1, п. 2). Андромаха, вдова троянського героя Гектора, разом з маленьким сином стає полонянкою царя Пірра, сина Ахілла. Переможця охоплює нестримна пристрасть до троянки, але та вірна пам'яті чоловіка. Расін не відмовляє своєму тиранові в людських почуттях: Пірр любить Андромаху глибоко і щиро, в цьому його правда. Однак свою любов, відкинуту Андромахою, він прагне утвердити силою влади — і тим самим стає злочинцем. Особиста пристрасть визначає вчинки Пірра: монарх перестає бути носієм «розуму» і «волі» народу, стає беззаконним володарем, використовуючим державну владу для досягнення своїх егоїстичних цілей. Заради любові Андромахи Пірр обіцяє зберегти життя її синові, готовий піти війною на своїх союзників — греків і відновити зруйноване ним же рідне місто Андромахи, Трою. Скорботна мати і вдова відповідає закоханому монарху:

«Что делаете вы? Что скажет вся Эллада? // Душе великой так ронять себя не надо. // Решенье, полное великого огня, // Сочтут лишь за порыв влюбленного в меня. // Нет, нет! Помочь врагу в его беде ужасной, // Ребенка сохранить для матери несчастной, // Не дать его казнить, чтоб утопить в крови, // Не требовать за то ни ласки, ни любви, // Дать все, что могут дать бесстрашие и сила, — // Вот что достойнее наследника Ахилла».

Благодіяння Пірра — це тільки приманка, засіб для здійснення низької мети володаря. Але Андромаха не може стати дружиною Пірра, ворога її батьківщини, ката її народу: прийнявши любов Пірра, вона мимоволі стане співучасницею всіх його злодіянь. І коли вона, щоб врятувати життя свого малолітнього сина, удавано погоджується на пропозицію Пірра, вона вирішує про себе, що скінчить життя самогубством відразу ж після обряду одруження. Таким чином, героїзм Андромахи не сімейний, не побутовий, а її відмова Пірру не тільки прояв відданості вдови пам'яті загиблого чоловіка. Це мужній вчинок істинної громадянки, здатної скоріше вмерти, ніж зрадити батьківщину і вступити в союз з кровним ворогом свого народу. Андромаха легко наважується на смерть, тому що смерть несе їй звільнення від ганебного життя. Чиста совість і непохитність переконань піднімають особистість Андромахи над низинною стихією егоїстичних пристрастей, якими охоплені всі інші персонажі расінівської трагедії.

Тим часом наречена Пірра Герміона (в її жилах теж тече царська кров) зауважує, що той охолонув до неї. Розмовляючи з ним, вона відчуває, що його ніби немає поруч, тому що думки його зайняті Андромахою. З грудей Герміони виривається повний болю крик:

«Ну что ж молчите вы? Ни слова мне в ответ? // Предатель! Ты своей троянкою лишь бредишь, // С ней сердцем говоришь и все минуты метишь, // Что попусту идут на разговор со мной. // Иди! Я не держу...»

В розпачі вона звертається до закоханого в неї Ореста з проханням вбити Пірра і відбувається так, що Андромаха не вмирає. Пірр гине в храмі, вбитий рукою Ореста, Герміона в розпачі заколюється кинджалом над тілом Пірра, Орест божеволіє, — пристрасті пожирають одні одних, і над всім цим хаосом панує Андромаха: «Все Андромасі тут тепер покірне».

Трагедію поставив знаменитий театр «Бургундський отель». В залі плакали і галасливо аплодували. Весь Париж ходив дивитись «Андромаху». «Вона викликала майже стільки ж шуму, як і "Сід", — писав сучасник. — Кухар, кучер, конюх, лакей, всі, аж до водоноса, вважали за потрібне обговорювати "Андромаху"». Така популярність трагедії пояснювалася, звичайно, не тільки бездоганною ясністю і чарівною простотою расінівських віршів. Секрет всенародного успіху «Андромахи» також полягав в загальному моральному дусі трагедії, що виявилась (можливо, навіть всупереч наміру автора) дуже затаєною, але істотною критикою сучасного суспільного укладу.

В період боротьби за підпорядкування феодалів королівській владі — за Генріха IV і кардинала Рішельє — абсолютизм, об'єднуючи країну і підпорядковуючи всі стани єдиному політичному і господарському принципу, був історично прогресивний. Абсолютна монархія, борючись з феодальним свавіллям, якби виражала «розум» і «волю» широких верств суспільства і стимулювала його розвиток. В роки ж правління Людовіка XIV королівська влада виступала вже як сила, прагнуча утвердити свою незалежність від загальних інтересів країни. Особиста воля, особисте бажання короля стають законом. Це протиріччя між необмеженою владою короля і громадянських прав суспільства стало найголовнішою суперечністю сучасного політичного життя. Пристрасті, що перемагають розум і ведуть до насильства, і розум, що опирається насильству і відстоює незалежність особистості, — от основний конфлікт трагедій Расіна, вперше розкритий ним в «Андромасі». В цьому конфлікті неважко побачити зіткнення двох провідних начал сучасного суспільного життя: деспотичного свавілля і громадянських прав; приватного інтересу, наділеного силою політичної влади, і загального інтересу, апелюючого до природних законів і виражаючого інтереси всіх громадян «третього стану». Звідси зрозуміло, чому образ чесної і мужньої Андромахи так глибоко схвилював демократичного глядача. Героїчна боротьба доблесної матері була їм зрозуміла і близька, тому що вона виражала боротьбу природних людських прав з насильством деспотії.

Боротьба Андромахи і Пірра мала глибокий суспільний зміст. В ній неважко вгадати відображення гострих конфліктів часу. Расін ще вірить в перемогу розуму над пристрастями. «Андромаха» — це трагедія з щасливим фіналом і з оптимістичною ідеєю в її основі. Незабаром поет буде змушений відмовитися від світлого погляду на світ. Життя відбере надії на гармонійне вирішення протиріч між низькою своєкорисливістю і громадянським обов'язком, між деспотичним свавіллям і правами особистості.

«Брітанік». Через два роки після «Андромахи» Расін написав «Брітанніка» (1669 р.). Сюжетом нової трагедії послужила оповідь Тацита про правління Нерона. Обкреслений в різко негативних тонах, імператор уособлює злочинність влади, заснованої на невтримному свавіллі. Величезною владою володіє людина, позбавлена будь-яких особистих достоїнств, підла, боягузлива, легкодуха. Грубі пристрасті, підступні задуми, божевільне самозвеличання панують в душі цезаря. Найнікчемніший з людей перетворює вільних римлян в рабів, всі тріпочуть в страху перед ним. Державна влада стає абсурдною, тому що законний володар перетворюється в головну причину суспільного беззаконня. «Щоб щастям володіти, нещасних треба порішити», — от девіз деспотичного владики.

В «Брітанніку» немає благородної сили, яка б опиралася егоїстичним пристрастям. Матір Нерона Агріппіна звинувачує сина, але мотиви її викриттів не менш низькі і корисливі, ніж

мотиви самого цезаря. Жертви ж Нерона — Брітаннік і Юнія — на жодну боротьбу не здатні, їхня чеснота позбавлена діяльної сили; це не громадяни, а тільки лагідні коханці. Брітаннік, прагнучи лише до щастя з Юнією, сам готовий поступитися троном Нерону, а Юнія після загибелі нареченого знаходить в собі сили тільки на те, щоб піти в монастир. Однак за нещасну втікачку заступаються римські громадяни: вони вбивають підступного Нарцисса, лякають самого цезаря... Расін не проводив прямих аналогій між Нероном і Людовіком XIV, але тема деспотії, що зневажає народні права, збуджувала розум і уяву поета недарма. Трагедія звучала як застереження королю: поет закликав його керуватися в державній діяльності веліннями розуму, а не сліпими пристрастями.

Расін бачить головне джерело зла, пануючого в суспільстві, в егоїстичних пристрастях, які не зустрічають належної протидії з боку благородних людей. Готові до самопожертви, ці люди не знаходять в собі рішучості боротись за свій ідеал. Згубна сила неприборканих пристрастей особливо страшна тому, що ці пристрасті можуть штовхати на злочин навіть шляхетні натури. Аналіз цієї проблеми Расін здійснив в трагедії «Федра» (1677 р.), яка стала вершиною його майстерності.

«Федра». П'єса написана по мотивам творів Евріпіда (див. Ч.1, розділ III, §3, п.3) і Сенеки. В основі — міфологічна історія про прокляття, накладені Афродітою і Артемідою. Мати Фе́дри Пасіфа́я розгнівала Афродіту і в покарання була приречена на кохання до бика. Прокляття тяжіє і над Федрою, що покохала свого пасинка Іпполіта, сина Тезея. Іпполіт народився від Тезея і цариці амазонок, яка переступила обітницю, дану Артеміді, і полюбила чоловіка. Таким чином, богині прирекли на нещастя і Федру, і Тезея, і Іпполіта.

За правилами класицизму дія вміщена в 24 години. Однак Расін не тяготиться тісними рамками. Навпаки, за такий короткий час почуття героїв розвиваються особливо стрімко і бурхливо. На початку п'єси Федра — змучена коханням жінка, приховуюча недозволену пристрасть під напускною ненавистю до пасинка. Вона кохає жагуче, сліпо, без надії на щастя, розуміючи всю неможливість своєї мрії і гріховність своєї пристрасті:

«Но тщетно было всё — и фимиам, и кровь: // Неисцелимая пришла ко мне любовь! // Я, вознося мольбы богине Афродите, // Была погружена в мечты об Ипполите, // И не её — о нет! — его боготворя, // Несла свои дары к подножью алтаря».

Але ось приходить помилкова звістка про загибель Тезея. В героїні з'являється проблиск надії; вона відкривається служниці і ледь не признається в коханні, говорячи з Іпполітом. Федра розповідає, яким прекрасним був Тезей в юні роки. Вона описує чоловіка з захопленою ніжністю і раптом додає, що Іпполіт в усьому схожий на батька:

«...Я, страстью пламенея, // Томясь тоской, стремлюсь в объятия Тесея. // Но Федрою любим не нынешний Тесей, // ... //...Нет, мой Тесей моложе! // Немного нелюдим, он полон чистоты, // Он горд, прекрасен, смел... как юный бог!.. Как ты!»

Однак пряме признання Расін вкладає не в вуста Федри, а її служниці — Енони, тому що сама цариця не може настільки впасти, щоб самій зізнатися в любові пасинку. Служниці ж, згідно канонів класицистичного твору (і, додаймо, *Традиційного суспільства**) дозволені більш низькі вчинки, ніж її пані. Разом з тим, Федра не здатна опиратися тому, що робить Енона. Вона зберігає зовнішнє достоїнство, але вже знесилена в боротьбі з самою собою. Коли Енона відкриває Іпполіту таємницю Федри, з'ясовується те, що ввергає ледве ожилу героїню в ще більшу безодню розпачу. Виявляється, Іпполіт любить бранку Арікію, дочку переможеного Тезеєм царя.

Любов Іпполіта і Арікії — поворот сюжету, привнесений Расіном. В Евріпіда і Сенеки Іпполіт був юнаком, який дав обітницю цнотливості Артеміді в спокуту образи, яку колись нанесла богині його мати. В Расіна взаємини Іпполіта і Арікії розвиваються за традиційними трагедійними законами: все будується на конфлікті обов'язку і почуття, тому що Іпполіт, спадкоємець престолу, любить дівчину, на якій йому не судилося женитися. На словах він нехтує коханням, хоче втекти з рідного міста, але потай любить Арікію і бореться з своєю пристрастю. Слух про смерть Тезея, що відкриває Іпполіту шлях до трону, а отже, дає право

розпорядитися долею Арікії, вселяє і в нього слабку надію на щастя. Але вона, як і надія Федри, примарна.

Після цього Федра говорить Тезею, що пасинок домагався її, і розгніваний цар призиває на голову сина гнів бога Посейдона. З моря виходить чудовисько, вид якого налякав коней, запряжених в колісницю Іпполіта. Юнак розбивається на смерть. Федра божеволіє і зводить рахунки з життям, але перед смертю розповідає правду Тезею.

Тезей займає особливе місце серед образів «Федри». Цар, герой — це персонаж, зобов'язаний за законами класицистичної трагедії бути в центрі всієї дії. Але тут він колишній герой і його доблесні подвиги в минулому. В «Федрі» Тезей постає втомленим, слабким; і тому він стає рабом власного нестримного гніву. І сліпа лють Тезея, і недопустиме почуття Федри, і трагічна загибель Іпполіта визначені родовим прокляттям. Для Расіна ця фатальна печать — в самій природі людини, здатної відчувати і беззахисної перед своїми пристрастями.

Таким чином, пристрасть і мораль в «Федрі» перебувають в трагічній єдності. Але це — в поезії, а в житті тріумфує жалюгідний компроміс, лукава поступка перед совістю. Поет вже ясно бачив неможливість гармонії між приватним і суспільним благополуччям, між особистим щастям і суспільною мораллю, бачив торжество компромісу, — і створив трагічний образ жінки, хоча і охопленої недозволеною пристрастю, але вражаючої силою і чистотою свого кохання, прямотою своїх помислів, твердістю моральних переконань і непохитністю волі.

В «Федрі» поетичний талант Расіна досяг своєї вершини. Але в цей момент заздрісники поета завдали йому важкого удар: герцогиня Бульонська, очоливши закоренілих ворогів Расіна, домоглася провалу «Федри», скупивши більшу частину квитків на спектаклі. Після цього Расін пориває з театром і починає вести життя зразкового сім'янина. Він жениться на добропорядній дівчині з хорошої сім'ї, яка не бачила жодної п'єси чоловіка і вважала до кінця своїх днів, що театр і все з ним зв'язане — гніздилище розпусти.

Мольєр (1622-1673). Жан Батіст Покле́н (таке справжнє ім'я Мольєра) народився в сім'ї королівського шпалерника і мебельника. Великий вплив на хлопчика зробили матір Марія і її батько Луї Кресс́е, пристрасно закоханий в театр. Разом з дідусем Жан Батіст часто відвідував два наявні тоді в Парижі театри і ярмаркові балагани, де давали вистави труппи мандрівних акторів. Користуючись своїми зв'язками при дворі, батько помістив сина в привілейований навчальний заклад — єзуїтський Клермонський коллеж, сподіваючись, що син стане адвокатом або нотаріусом. В коллежі юний Поклен одержав широку як на ті часи освіту, проявивши особливу схильність до античної літератури і філософії. В списках вихованців коллежу значилось багато знатних прізвищ. Одночасно з Жаном Батістом вчилися троє принців, в тому числі принц де Конті — майбутній покровитель драматурга. В єзуїтських школах того часу було прийнято ставити латинські п'єси (зокрема, Плавта і Теренція — див. Ч.1, розділ IV, §1, п.4) силами викладачів і учнів. Це не тільки зміцнило інтерес Поклена до театру, але і посприяло перетворенню дитячого захоплення в справу цілого життя.

В 1643 р., прийнявши псевдонім Мольєр, він організував разом з друзями напівлюбительський «Блискотливий театр». Однак слабкі п'єси і недосвідченість виконавців стали причиною швидкого краху нового театру. Мольєр і його товариші були змушені покинути Париж і з 1645 по 1658 р. працювали в провінції. За ці роки Мольєр добре пізнав народне життя. Майбутній драматург поряд з трагічними картинами убогості побачив силу, мужність людей з народу, їхню здатність до опору і боротьби за своє людське достоїнство. І якщо роки перебування в провінції не похитнули віри Мольєра в «розумність» королівської влади, однак в ці ж роки зміцнилася і його віра в сили народу. Саме в цей час, граючи старі трагедії, комедії і пасторалі, він зрозумів, що необхідно самому створювати собі репертуар. І, чуйний до реакції глядачів, почав писати те, що мало найбільший успіх, — веселі, зухвалі одноактні п'єси, в яких поєднав народний французький *фарс** з популярною в той час в Франції італійською імпровізаційною *Комедією дель арте**, традиційні італійські маски — з достовірними особливостями поведінки, підміченими в реальних людей, хитромудрі сюжетні ситуації — з деталями живого побуту і соковитою народною мовою.

Популярність « Блискотливого театру» росла і в 1658 р. труппа була запрошена в Париж для виступу в Луврі перед молодим королем Людовіком XIV. Мольєр вирішив показати трагедію Корнеля, але спектакль викликав в глядачів тільки нудьгу. Тоді драматург пішов ва-банк: звернувся до короля з проханням негайно представити на суд його величності власний фарс — «Закоханий доктор». Вже за кілька хвилин дійства глядачі корчилися від сміху. Становище було врятоване — король вирішив залишити труппу в Парижі, визнавши її гідною стати третім паризьким театром (поряд з «Бургундським отелем» і театром Маре). Одержавши назву «Труппа брата короля» (її покровителем став брат короля Філіпп, герцог Орлеанський) актори стали виступати в приміщенні театру Пале-Рояль (зараз тут знаходиться театр «Комеді Франсез», який традиційно називають «Домом Мольєра»).

В Парижі Мольєр ставив написані раніше фарси («Ревнощі Барбульє́», «Літаючий доктор», «Шкільний вчитель» і ін.) і повноцінні комедії («Шалий, або Все невлад», «Любовна досада» і ін.), сюжет яких будується на витівках зрадливої супруги або шахраюватого слуги Сганареля і на грі в перевдягання. Хоча столична публіка добре приймала мольєрівський театр, однак в порівнянні з італійськими труппами особливо не виділяла.

«Смішні манірниці». Ситуація змінилась після прем'єри комедії «Смішні манірниці» (1659 р.). Дослівно її назва перекладається як «Смішні дорогоцінні». Звертання «дорогоцінні» було прийняте серед дам, завсідників популярних в той час в столиці світських літературних салонів, головним з яких був салон маркізи де Рамбуйє. Висловлювались в таких салонах пишномовно і заплутано. Дзеркало, наприклад, іменувалося «радником грації», ріпка — «феноменом городу», компліменти — «дровами» і т.п.

Сюжет одноактної комедії Мольєра простий. Дві кузини-міщанки, Мадлóн і Катóо, відмовляються вийти заміж за закоханих в них Лагрáнжа і Дюкруазì тільки тому, що молоді люди поводяться згідно вродженого здорового глузду, а не салонних правил. Наслідуючи «дорогоцінних», манірниці відкидають навіть власні імена як недостатньо витончені. «Боже мій, який ви вульгарний! — заявляє батькові Мадлон. — Я просто дивуюсь, як взагалі ви змогли породити таку розумну дочку, як я! Де це бачено, щоб в високому стилі говорили про Катóо і Мадлóн. Одні тільки подібні імена могли б погубити найкращий роман». Користуючись легковірністю дурненьких манірниць, до них, під виглядом маркіза де Маскарìля і віконта Жодлé, завсідників салонів «дорогоцінних», з'являються слуги зневажених молодих людей (роль «маркіза де Маскаріля» виконував сам Мольєр, а «віконта Жодле» — прославлений фарсовий актор Жодлé (див. *Фарс**). Діалоги п'єси — пародія на манірну, штучну мову «дорогоцінних». Так, Маскаріль, звертаючись до дуреп, верзе повну нісенітницю («Боюся покражі мого серця, замаху на вбивство моєї незалежності. Я бачу перед собою найзлочинніші в світі очі, жадаючі поневолення сердець, здатні погубити душі з турецькою жорстокістю»), але саме щось подібне вони і хочуть чути.

В фіналі п'єси Лагранж і Дюкруазі викривають самозваних «аристократів», а Мадлóн і Катóо усвідомлюють себе осміяними. Однак разом з героїнями комедії виставленими на потіху виявилися і хазяї, і відвідувачі світських літературних салонів — їхні костюми, манера виражатися, література, зарозумілість і брутальність в звертанні з нижчими. Мольєр зачепив за живе і акторів, режисерів і драматургів театру «Бургундський отель» з їхнім прагненням до пишномовної декламації. В такий спосіб драматург відразу нажив собі численних ворогів в середовищі «витонченої і всерозуміючої» придворної і навколопридворной публіки, серед якої було немало впливових і навіть могутніх «Мадлон» і «Като». Їхня злоба, однак, потроювалась непомильним класовим нюхом: всі вони чудово зрозуміли, що драматург виставив на осміяння не тільки фальш і пустоту людей, гордих своїм високим походженням, але і показав, як станова пиха в принципі вбиває людську природу, перетворює людей в дурних, порожніх ляльок, повторюючих пишномовні фрази.

«Школа дружин». Наступним шедевром Мольєра стала «Школа дружин» (1663 р.). Головний її герой — літній буржуа Арнóльф, що привласнив собі дворянське ім'я де Ласу́ш. Насміхаючись все життя над чоловіками, яким зраджують жінки, він вирішив взяти з села дівчинку Агнесу і виховати собі з неї ідеальну супругу, змушуючи вивчати спеціально для неї

складені патріархальні правила шлюбу і постійно повторюючи, що дружина повинна бути слухняною рабою чоловіка. Але ставши дівчиною, Агнеса закохується в Ора́са («Орас полонив мене всього двома словами», — простодушно скаже дівчина), і всі педагогічні зусилля Арнольфа вмить розсіюються. Тут автор дотепно висміяв одну з основних ідей свого часу (а також пізнішого *Просвітництва**) — переконаність в тому, що дитину можна виховати згідно заздалегідь обміркованого плану.

Зовсім, здавалося б, нейтральний сюжет знову викликав обурення. В літературних салонах, аристократичних зібраннях, серед поважних отців міста і духівництва, в «Бургундському отелі» — скрізь і всюди засуджували Мольєра, називали його розбещувачем нравів. Промови Арнольфа були сприйняті як пародія на проповіді і всілякі благочестиві наставляння. А через те, що Агнеса прочитала саме десять «правил» (на одинадцятому Арнольф її перервав), численні противники п'єси обвинуватили автора в осміянні десяти євангельських заповідей, що на ті часи могло обернутися дуже серйозними неприємностями.

«Тартюф». Однак це ще було нічого в порівнянні з тією бурею, яку спровокував «Тартюф» (1664 р.) — найвизначніша, мабуть, комедія Мольєра. В цій п'єсі священнослужитель — ханжа і лицемір Тартю́ф — буквально зачаровує багатого простака Оргона і під прикриттям щедрого цитування Біблії цілком підкоряє його своїй волі. В результаті цього Оргон виганяє з дому сина, Даміса, який посмів повстати проти лицеміра; оголошує дочці Маріанні про її шлюб з Тартюфом; передає йому в власність свій дім і довіряє скриньку з таємними документами. Домочадці марно намагаються розкрити Оргону очі на Тартюфа — він залишається вірним своєму кумиру, поки сам не стає свідком того, як Тартюф домагається любові його супруги Ельміри. Обурений обманом і підступами друга, Оргон гнівно звинувачує його. Але Тартюф, знявши маску побожності, сам готовий вигнати Оргона з будинку і засадити в в'язницю: тепер він — господар становища.

Вперше Тартюф з'являється перед глядачем в вигляді страстотерпця і аскета з волосяницею і батогом, яким він нібито тільки що умертвляв свою плоть. Але Мольєр зриває з нього святенницьку личину вустами служниці Доріни: для Доріни він відразу ж зрозумілий, «роздягнений догола», і в його набожних промовах вона бачить тільки «кривляння». На лицемірну вимогу Тартюфа прикрити хусткою груди служниця говорить в лице ханжі:

«Ужели вам соблазн так трудно побороть, // И столь чувствительно на вас влияет плоть?»

Справді, в Тартюфа натура пристрасна, активна, жадібна до радощів життя, але йому до пори до часу доводиться ховати свою істинну фізіономію під маскою святості. Цей ненажера і сластолюбець володіє найтоншими прийомами церковної казуїстики і в випадку потреби може миттєво зануритися в «релігійний екстаз». Таким способом він домагається своїх корисливих цілей і виплутується з самих скрутних положень. В ряді сцен, коли Тартюф вважає за можливе скинути маску святості, він виступає не тільки носієм святенницької моралі, але її справжнім ідеологом, проповідуючим теорію лукавства:

«Есть запрещенные утехи — это да; // Но с небом человек устроится всегда. // Для разных случаев, встречающихся в мире, // Наука есть о том, как совесть делать шире // И как оправдывать греховные дела // Тем, что в намеренье не заключалось зла».

Святенник лицеміри, не тільки виступаючи від імені церкви: він не бентежачись надягає і маску патріота. Заволодівши скринькою з політичними документами, компрометуючими Орго́на, він має намір віддати під арешт свого недавнього друга і благодійника. В хід пускаються зношені, але безпомилково діючі аргументи. Зображуючи своє зрадництво як виконання обов'язку перед королем, Тартюф патетично заявляє:

«И долга этого божественная сила // Сейчас в моей душе все чувства погасила, // И я б ему обрек, нимало не скорбя, // Друзей, жену, родных и самого себя».

Проти Тартюфа виступає сам король. Тартюф викритий. Цим благополучним фіналом Мольєр якби закликав короля взяти під захист третій стан і обнадіював себе і інших, що справедливість все-таки восторжествує над пануючою в країні неправдою, насаджуваною клерикалами. Але карати всесильного Тартюфа іншим способом було неможливо. Беручи під арешт лицеміра, посланець правосуддя в урочистій промові зображує Людовіка XIV «прав-

долюбним монархом», що своїми світлими очима «відразу ж розпізнав шахрая». Але це була лише риторична формула. В житті тартюфи продовжували блаженствувати, вони густою юрбою оточували трон і все наполегливіше домагалися влади. Особливо могутнім було реакційно-клерикальне «Товариство святих дарів», один з численних таємних агентів якого і був зображений в образі Тартюфа.

Постановка викликала грандіозний скандал. Королева-мати, Анна Австрійська, в знак протесту негайно покинула Версаль, а духовенство зажадало заборони «Тартюфа». Один священик в листі королеві навіть наполягав на публічному спаленні як п'єси, так і її автора. Комедія була заборонена, але розходилася в списках по Франції і за її межами. П'ятирічна боротьба за комедію була надзвичайно важка саме тому, що, як скаже Мольєр, «оригінали заборонили копію».

«Дон Жуан, або Кам'яний гість». «Тартюф» ще не був дозволений, а Мольєр написав нову сатиричну комедію — «Дон Жуан, або Кам'яний гість» (1665 р.). В образі він показав соціальний тип розпусного і цинічного аристократа, не тільки безкарно здійснюючого свої злодіяння, але і бравуючого тим, що він, в силу знатності свого походження, має право не рахуватися з законами моралі, обов'язковими для простих людей. Наруга над людиною, попрання достоїнства жінок, знущання над їх чистими і довірливими душами — все це було показане в комедії як результат нічим не обмежених порочних пристрастей аристократів.

Антипод Дон Жуана — його слуга Сганарель (цю роль виконував Мольєр) намагається сперечатися з паном і засуджує його за богохульство і аморальність. Передбачаючи їдкі випади знаменитого Фігаро, він говорить:

«...Може, ви думаєте, що якщо ви знатного роду, якщо у вас білява, мистецьки завита перука, капелюх з пір'ям, костюм, шитий золотом, і стрічки вогненного кольору, може, ви думаєте, що ви від цього розумніший, що все вам дозволено і ніхто не зможе вам правду сказати? Так почуйте ж від мене, від свого слуги, що рано або пізно... нікчемне життя приведе до нікчемної смерті...»

Разом з тим, незважаючи на елегантну порочність натури (а можливо, і завдяки їй), мольєрівський Дон Жуан не може не викликати симпатії. Він хоробрий, розумний, веселий, дотепний в своєму скептицизмі, не боїться ні неба, ні пекла. Йому не чужа і великодушність: зустрівши в лісу жебрака, пропонує йому лайнутися за гроші, а коли той навідріз відмовляється, віддає їх йому просто так, «з людинолюбства». Він не може стримувати свій гнів проти єзуїтів і ханжей і з сарказмом говорить про лицемірних пройдисвітів: «Нехай підлості їхні відомі, нехай всі знають, хто вони такі, все одно вони не втрачають довіри: варто їм раздругий схилити голову, знічено зітхнути або закотити очі — і от вже все влагоджено...» Дон Жуан, закінчений цинік, сам вчиться в цих тартюфів: «Під цей благодатний покров я і хочу укритися, щоб діяти в повній безтурботності». І справді, лицемірство прекрасно захищає від нападок. Дон Жуана обвинувачують в клятвопорушенні, а він, смиренно склавши руки і закотивши очі до неба, бурмоче: «Так хоче небо», «Така воля неба»...

В Дон Жуані сучасники Мольєра впізнавали певний соціальний тип — світського лібертéна (див. *Лібертенізм**). Ці молоді дворяни культивували мистецтво насолоди, приписуючи собі витонченість, виділяючу їх з юрби дурнів і плебеїв. Вони звеличували критичний дух науки, відкидаючи мораль і релігію як якісь умовності, необхідні для управління народом. В бесіді з Сганарелем Дон Жуан зізнається, що не вірить ні в рай, ні в пекло, ні в загробне життя, а коли здивований слуга запитує в нього: «У що ж ви вірите?», Дон Жуан спокійно відповідає: «Я вірю в те, Сганарель, що двічі два — чотири, а двічі чотири — вісім». В цій арифметиці, крім цинічного визнання розрахунку, вигоди головним стимулом життя, була і своя мудрість. Вільнодумець Дон Жуан вірить тільки в реальність людського буття, обмеженого земним існуванням.

Безстрашно бичуючи пороки дворянського суспільства, Мольєр був далекий і від ідеалізації буржуазних нравів. Особливу групу в його творчій спадщині складають комедії, спрямовані проти світу власників з їх пороком корисливості і пристрастю «одворянитися». Най-

більш яскраві зразки цього роду сатиричної драматургії — комедія «Скупий» (1668 р.) і комедія-балет «Міщанин в дворянстві» (1670 р.).

«Скупий». Цей твір був написаний Мольєром на основі сюжету комедії римського драматурга Плавта «Скарб», але мав гостре, злободенне звучання: п'єса виставляла на суспільне осміяння лиховісну фігуру буржуа — лихваря і накопичувача, що зайняв видне місце в сучасному Мольєру суспільстві. Все життя Гарпагóна підлегле одній пристрасті — нагромадженню багатства. Щоб збільшити капітал, Гарпагóн не тільки бере з клієнтів страшенні проценти, не тільки морить голодом себе і домашніх, але і торгує долею своїх дітей. Видати дочку, Елізу, без приданого за багатого старика і женити сина, Клеáнта, на заможній вдові — от що здається йому ідеальним виконанням батьківського обов'язку. Але якщо буржуа вимагає, щоб діти підкорили особисте щастя його «батьківському» інтересу, то сам він свої пристрасті умертвляти не має наміру. Гроші дозволяють йому насолоджуватися всіма благами життя; вони, на думку Гарпагона, мають чарівну силу, що надає старості переваги юності, порочність перетворює в чесноту, дурість — в розум, неподобство — в красу. Завдяки грошам Гарпагон вважає, що він сміливо може женитися на юній Маріанні. Коли він дізнається, що син є його суперником, він виганяє його з дому, а потім позбавляє спадщини і проклинає. Так само твердий Гарпагон і з дочкою: коли в нього пропадає скринька з золотом, він злобно кричить Елізі, що був би дуже радий, якби замість цього загинула вона.

Для Гарпагона пропажа золота майже смертельна — скупердяй впадає то в глибокий розпач, то в страшний гнів. Він ненавидить і підозрює всіх людей, йому хочеться всіх заарештувати і перевішати. Золото отруїло душу Гарпагона: це вже не людина, а зла, жадібна і посвоєму нещасна тварина. Він нікого не любить, і його ніхто не любить, він самотній і жалюгідний. Комічна фігура Гарпагона здобуває драматичний відсвіт, стає лиховісним символом повного розкладання людської особистості, морального маразму, як результату омертвляючого впливу власності. Однак жага збагачення породжує такі страшні моральні явища не тільки в середовищі заможного класу — вона може зіпсувати саму природу людських відносин і створити протиприродну суспільну мораль. В союзі Гарпагона і Маріанни злочинний не тільки жадібний старий, злочинна і доброчесна дівчина: вона свідомо погоджується стати супругою Гарпагона в надії на його швидку смерть.

«Міщанин у дворянстві». По-іншому гроші псують натуру пана Журдéна — героя комедії-балету «Міщанин у дворянстві». Соціальною основою марнолюбних помислів мольєрівського міщанина були живі приклади подібних же прагнень, що охопили всю буржуазію, починаючи від самого «генерального контролера» Кольбера до рядового буржуа. Банкіри, торговці, лихварі, начинені грішми, готові були заплатити величезні суми за одержання дворянської грамоти, за приставку «де» перед своїм «вульгарним» прізвищем, за складання їхнього «геральдичного древа». Вони заводили друзів і коханок серед придворних і обсипали їх грішми — все заради того, щоб, говорячи мовою того часу, «обернутися дворянином».

Ставши багатієм, Журден хоче стати і дворянином. Він впевнений, що за гроші може домогтися того, щоб його поважали як аристократа, а навчившись всяким «наукам» і правилам етикету, справді ним стане. Буржуа наймає вчителів співу, музики, фехтування і філософії, але засвоює тільки одне: «Все, що не проза, то вірші, а що не вірші, то проза». В чому б не намагався Журден уподібнитися аристократам — в одягові або манерах, в спробі завести знатну коханку, — завжди він виглядає смішним і безглуздим. До того ж граф Дорант, вміло маніпулюючи честолюбним Журденом, перетворив його в «дійну корову» Справа дійшла до того, що граф дарує маркізі Дорімені його подарунки як власні. Журден не дає дозволу на шлюб своєї дочки Люсіль і Клеонта, оскільки той не дворянин. Труднощі, однак, досить легко переборюються: Клеонт і його слуга Ковьєль, переодягшись турками, посвячують Журдена в неіснуючий сан «мамамуші», після чого той сам видає Люсіль за Клеонта, вважаючи його сином султана.

Зовсім не схожі на пана Журдена молоді люди буржуазного класу — Клеонт і Люсіль, далеко не смиренні діти строгих батьків. Люсіль вже одержала світське виховання, в неї інші погляди, ніж в дівчини з буржуазно-патріархального середовища. Не схожий на правовірного

буржуа і її коханий Клеонт. Це не тільки «благородний коханець», але і насправді достойна людина. Він відверто признається, що він не дворянин. Рід його занять (Клеонт шість років прослужив в армії) значно піднімає цього діяльної і корисної державі людини над величезною масою аристократів-дармоїдів, які або животіють по своїх маєтках, або пошахрайському живуть за рахунок чужих гаманців, як блискучий граф Дорант і чарівна маркіза Дорімена. Клеонт, обравши чесні шляхи в житті, придбав істинну шляхетність, в той час як життя і поведінка аристократичної пари позбавили її всякої порядності. В цьому зміст нового розуміння сутності людського достоїнства.

«Удаваний хворий». Життя драматурга завершилася трагічно. На початку 1673 р. був поставлена його остання комедія «Удаваний хворий», в якій висміювався страх перед неминучою смертю. Мольєр сам виконував головну роль і глядачі, присутні на спектаклі 17 лютого, твердили, що ніколи він ще так добре не грав. Під час заключної сцени з ним зробився припадок ядухи, і, віднесений додому друзями-акторами, він помер вночі, так і не одержавши допомоги від лікарів, які відмовилися до нього прийти.

Навіть в смерті великий комедіограф виявився послідовним. Глибока віра в «споконвічну доброту природи» і відраза до «лицемірства», які одержали в його творчості широке і різноманітне трактування, стали причиною вкоріненої в ньому ненависті до медицини, яку він перетворив в постійну мішень для нападок. Лікарі уявлялись йому «лицемірними шарлатанами», порушуючими «природний хід речей». Те ж саме стосується і релігії. Парафіяльний священик заборонив хоронити його на освяченій землі, і тільки завдяки прямому зверненню вдови до короля було дозволено відправити похоронний обряд вночі, «щоб уникнути громадського скандалу».

§5. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ АНГЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ. НАУКА. ФІЛОСОФСЬКА І СОЦІАЛЬНА ДУМКА

Англія в XVII ст. Після смерті королеви Єлизавети (1603 р.) до влади прийшла династія Стюартів, прибічників *абсолютизму** і *католицизму**. Незгоди королівської влади з палатою общин, що виражала інтереси третього стану, почалися вже за Єлизавети, а під час правління Іакова I Стюарта (1603-1625 рр.) різко загострилися, оскільки він наполягав на концепції божественного походження монархічної влади. Запеклі конфлікти виникали під час обговорення найбільш важливих, стратегічних питань, — про права парламенту, про контроль над церквою, фінансами, армією і судом. Син Іакова Карл I (1625-1649 рр.) повністю успадкував політику батька, що означало наростання в країні суспільно-політичної кризи. Віджилий феодальний правопорядок, паразитизм двору і церкви, ріст податків і мит перешкоджали розвитку економіки, викликали невдоволення *буржуазії** і *Нового дворянства**. Нестатки і голод були долею трудівників Англії, селян і ремісників.

В 1629 р. Карл I розпустив непокірний парламент, але в 1640 р. війна з Шотландією і викликані нею фінансові утруднення змусили короля знову скликати депутатів обох палат і звернутися до них по допомогу. Зустрівши з їх боку рішучу відсіч, Карл почав готуватися до збройної боротьби. Вся країна розкололася на два ворожих табори. Оплотом короля стали феодальна *аристократія** і офіційна *Англіканська церква**. На боці парламенту виступили буржуазія і нове дворянство, широкі верстви селян і міської бідноти. Так розпочалася *Англійська буржуазна революція** 1640-1660-х рр., що супроводжувалась громадянськими війнами, стратою короля, проголошенням республіки, і закінчилась Реставрацією — встановленням режиму парламентської монархії.

Релігійна боротьба. Політична боротьба протікала в найтіснішому зв'язку з боротьбою релігійною. В Середні віки головною цитаделлю європейського феодалізму була католицька церква (див. *Католицизм**). Хоча ще за Генріха VIII церква в Англії була реформована і стала підкорятися не папі, а королю (1534 р.), *Англіканська церква** продовжувала виступати як

найбільш загальний синтез і санкція феодально-монархічного ладу і не відповідала інтересам буржуазії.

З кінця XVI ст. в країні почав поширюватися пуританізм (див. *Пуритани**) — протестантський рух (див. *Протестантизм**), учасники якого закликали до завершення *Реформації** в усіх сферах релігійного і суспільного життя, іншими словами, ***ратували за очищення церкви від установлень католицизму, за скасування єпископату і очищення церковної служби від дорогої обрядовості, за чистоту суспільних і особистих нравів і т.д.*** Теоретичну основу пуританства склало вчення вождя швейцарської Реформації Жана Кальвіна (1509-1564). Основою *кальвінізму** була доктрина про приречення, згідно якої Бог ще до створення світу визначив одних людей до спасіння, інших — до погибелі. Людина опинилася сам на сам з суворим кальвіністським Ієговою і зобов'язана була всім своїм життям довести, що їй призначене спасіння. Вчення Кальвіна спонукувало до життєвої активності і відповідало вимогам най сміливішої частини тодішньої буржуазії. Примітно, що, згідно цього вчення, однією з ознак «вибраності» ставало ділове процвітання: «обранець божий», тобто успішний буржуа, одержував від кальвінізму релігійну санкцію на керівну роль в суспільстві.

Інтересам буржуазії якнайкраще відповідав і устрій кальвіністської церкви, основою якого проголошувалася релігійна громада, очолювана виборними старійшинами. «Устрій церкви Кальвіна, — писав Фрідріх Енгельс, — був наскрізь демократичним і республіканським; а там, де вже і царство Боже республіканізоване, то чи могли земні царства залишатися вірнопідданими королів, єпископів і феодалів?» Англійська буржуазія знайшла в кальвінізмі «готову бойову теорію», необхідну їй для зруйнування старого ладу. Пуритани вірили, що ведуть священну війну за торжество релігійних і моральних ідеалів, які вони черпали з Біблії. Однак, ***об'єктивно основні принципи пуританізму визначалися потребами*** *Первісного нагромадження капіталу** ***і завданнями боротьби буржуазії проти монархії, феодального дворянства і церкви.*** Недарма пуританська етика протиставляла буржуазні чесноти — ощадливість, поміркованість, старанність — аристократичному культові розкоші і насолод. Недарма пуританські ідеологи з особливою ретельністю розвінчували постулат про божественне походження королівської і церковної влади.

Наука. Як і в Італії і Франції, в Англії започатковується інституційне об'єднання вчених. В 1660 р. з дозволу короля Карла II засновується Лондонське королівське товариство. Серед ініціаторів був Р. Бойль, а в числі перших керівників. — Р. Гук, К. Рен, І. Ньютон. З 1665 р. Товариство видає «Філософські записки» — один з перших наукових журналів світу.

Англійські вчені взяли діяльну участь в *Науковій революції**, причому особливого значення вони надавали не теоретичним побудовам, а експерименту. Вже філософ і науковець Френсіс Бе́кон (1561-1626) був переконаний, що теологія повинна займатися пізнанням «божественної думки», а наука — пізнанням «божественних діл» за допомогою експерименту. Він став одним з творців індуктивного методу наукового дослідження (див. *Індукція**).

В 1660 р. Вільям Гілберт виявив явище електрики. Лікар Вільям Гарвей (1578-1657) став засновником сучасних фізіології і ембріології. Він описав велике і мале кола кровообігу. В працях «Анатомічне дослідження про рух серця і крові в тварин» (1628 р.) виклав вчення про кровообіг, яке спростувало пануючі з часів давньоримського лікаря Галена уявлення (див. Ч.1, розділ IV, §3, п.4), за що піддавався гонінню з боку сучасних йому вчених і церкви. Гарвей вперше висловив думку, що «все живе походить з яйця».

Хімік і фізик Роберт Бойль (1627-1691) сформулював (1661 р.) перше наукове визначення хімічного елемента, ввів в хімію експериментальний метод, поклав початок хімічному аналізу. Сприяв становленню хімії як науки. Встановив (1662 р.) один з газових законів (закон Бойля — Маріотта).

Роберт Гук. Значний вклад в різні галузі знання зробив натураліст, різнобічний вчений і експериментатор, а також архітектор Роберт Гук (1635-1703). Він народився в сім'ї церковного настоятеля. Дитина була дуже квола, але, всупереч побоюванням близьких, вижила. 12-річним він втратив батька і його віддали учнем до художника. Згодом вчений відзивався про цю науку досить осудливо: він не любив запаху фарб і, крім того, вважав, що нерозумно пла-

тити за навчання тóму, чóму можеш навчитися і сам. Але, пізніше, коли він ілюстрував свої праці, плоди навчання дуже придалися.

14-річним Гук поступив в Вестмінстерську школу і виявився блискучим учнем. Розповідають, що за тиждень підліток вивчив 6 книг геометрії Евкліда. Там він опанував латиною — мовою наукового спілкування того часу, а також грецькою і давньоєврейською і навіть навчився грати на органі. Все це дозволило йому поступити в коледж Christchurch (Церкви Христової) в Оксфорді, де він став найближчим співробітником Роберта Бойля. Кінець 1650-х і початок 1660-х рр. принесли Гуку перші значні успіхи: він винайшов досить вдалий повітряний насос, опублікував трактат про капілярні рухи рідин і придумав пружинний привід механізму кишенькових годинників (згодом це породило суперечку про пріоритет з Гюйгенсом).

В 1662 р. Оксфордський університет присвоїв Гуку ступінь магістра мистецтв, і він був призначений куратором експериментів Королівського товариства. Це товариство тоді ще тільки формувалося. В 1663 р. Гук був обраний його членом і навіть склав його статут, а в 1677 р. став його секретарем. Посада куратора була почесною, але не простою. Потрібно було готувати і демонструвати нові експерименти. Куратор не тільки не одержував винагороди, але повинен був поносити і витрати. Хоча Гук зовсім не був багатий, він охоче виконував цю роботу, яка, крім всього іншого, допомагала його власним дослідженням, а також створювала йому авторитет почесного і корисного клієнта-консультанта в майстрів, виготовляючих прилади і інструменти. От як писали про його роботу в «Історії Королівського товариства»:

«Гук провів перед Товариством багато різноманітних експериментів, наприклад щодо дії вакууму, сили артилерійського пороху, термічного розширення скла. Між іншими речами він показав перший дійсний мікроскоп і безліч відкриттів, зроблених з його допомогою, першу ірисову діафрагму і цілий ряд нових метеорологічних приладів».

Втім, не слід думати, що діяльність Королівського товариства зустрічала загальне схвалення. Навіть великий Джонатан Свіфт в «Подорожі Гуллівера» (1726 р.) досить уїдливо висміював академіків в образі навіжених мешканців Академії в Лагадо.

В 1665 р. вийшла друком капітальна праця Гука — «Мікрографія». Це був не тільки виклад результатів принципово нового застосування мікроскопа як дослідницького інструмента — книга набагато ширша і глибша. В ній описано 57 «мікроскопічних» і 3 «телескопічних» експерименти. Гук досліджує живі організми і робить найважливіші відкриття, що стосуються не тільки окремих органів, але і клітинної будови тканин. Розглядаючи скам'янілості, він фактично виступив як засновник палеонтології. Вчений оформив книгу чудовими, власноруч виконаними і представляючими науковий і навіть художній інтерес гравюрами.

Автор «Мікрографії» висуває оригінальні ідеї щодо світла, тяжіння і будови матерії. Він постійно винаходить: серед іншого придумує обчислювальну машину, дозволяючу виконувати будь-як арифметичні дії, вдосконалює прилад для дослідження магнітного поля Землі.

З робіт другої половини 1670-х рр. особливо можна виділити дослідження з теорії пружності, основним результатом яких став знаменитий закон Гука (збільшення довжини дроту під впливом певної сили пропорційне величині цієї сили, зворотно пропорційне перетину дроту і залежить від того, з якого матеріалу він виготовлений).

В 1672 р. членом Лондонського Королівського товариства був обраний Ісаак Ньютон, але зовсім не як найбільший з фізиків-теоретиків, а як творець вдалого дзеркального телескопа (слід відзначити, що Гук також виготовив телескоп-рефлектор). Протягом багатьох років відносини між Ньютоном і Гуком залишалися напруженими. Частіше всього розбіжності виникали з фундаментальних проблем. З них особливо різкими були ті, що стосувалися уявлень про фізичну природу світла. Ньютон висунув і відстоював теорію, згідно якої світло являє собою потік особливих часточок — світлових корпускул. Гук же вважав, що світло складається з дуже швидких і коротких вібраційних рухів певного прозорого середовища, через яке воно проходить. Таким чином, тут виникла дискусія між прибічниками корпускулярного і хвильового механізму. Згодом ця суперечка досягла такої напруги, що Ньютон прийняв тверде рішення: поки живий Гук, не публікувати жодних робіт з оптики. Важко переживали

обидві сторони суперечку про пріоритет в питанні про закон всесвітнього тяжіння. Очевидно, Гук самостійно дійшов до висновку, що сила притягання зворотно пропорційна квадратові відстані між тілами, тому він обвинуватив автора «Начал» в плагіаті. Він написав в Королівське товариство, що давно знав про притягання між тілами, але завантаженість іншою роботою не дозволила йому зайнятися цією проблемою грунтовніше. Втім, переважає думка, що навіть якщо він і знав «закон зворотних квадратів», однак тільки Ньютон не тільки правильно визначив закон взаємодії, але, сформулювавши основні закони механіки, пояснив на їхній основі рухи планет, припливи і відливи океану і взагалі відкрив нову сторінку в історії науки.

Гук справді займався багато чим і не тільки одними науковими проблемами. В 1665 р. в страшній пожежі вигоріла значна частина Лондона. Відбудовними роботами після пожежі керував видатний англійський архітектор Крістофер Рен, найближчим помічником і другом якого був Гук. Напружена робота (спати вдавалося не більш трьох-чотирьох годин на добу) розтяглася на чотири роки, що, зрозуміло відбивалося на його здоров'ї, і так не найкращому. Поступово слабшаючи, Гук не тільки продовжував роботу, але і включав в неї все нові області. Він зацікавився будовою м'язів і почав придумувати їхні механічні моделі, одержав ступінь доктора медицини, зайнявся вивченням янтарю і читав про це лекції, прочитав також лекцію про причини землетрусів. Останнім винаходом хворого і майже осліплого Гука був морський барометр.

Ісаак Ньютон. Вершиною розвитку науки Англії XVII ст., а також, певною мірою, завершенням *Наукової революції** стала діяльність Ісаака Ньютона (1643-1727), одного з основоположників сучасної фізики і творця єдиної в своєму роді механістичної моделі Всесвіту (див. *Механіцизм**).

Майбутній геній з'явився на світ в невеликому селі в сім'ї дрібного фермера, що помер за три місяці до народження сина. Дитина була недоношеною; існує легенда, нібито немовля було таким крихітним, що цілком поміщалось в овчинну рукавицю, з якої воно одного разу випало і сильно вдарилося голівкою об підлогу. Ньютон ріс хворобливим і нетовариським, схильним до мрійливості; його приваблювали поезія і живопис; вдалині від однолітків він майстрував паперових зміїв, винаходив вітряний млин, водяний годинник, педальний візок. Важким був для Ньютона початок шкільного життя. Вчився він погано, був фізично слабким, і одного разу однокласники побили його до непритомності. Переносити таке принизливе становище було для самолюбного Ньютона нестерпним, і залишалося одне: виділитися успіхами в навчанні. Наполегливою роботою він домігся того, що зайняв перше місце в класі.

Інтерес до мистецтва і техніки рано змусив Ньютона задумуватися над явищами Природи; він поглиблено займався і математикою. Якось дядько Ньютона застав його з книгою в руках, зануреного в глибокий роздум. Виявилось, що хлопець був зайнятий рішенням математичної задачі. Вражений настільки серйозною і діяльною спрямованістю молодої людини, дядько вмовив його матір дати йому можливість продовжити заняття. Після серйозної підготовки Ньютон в 1660 р. поступив в Кембридж і за шість років пройшов всі ступені коледжу, підготувавши свої подальші великі відкриття.

В основній своїй праці «Математичні начала натуральної філософії» (1687 р.) Ньютон сформулював поняття і закони класичної механіки, дав математичне формулювання закону всесвітнього тяжіння, довів тотожність сили тяжіння і сили ваги на Землі, теоретично обгрунтував закони Кеплера і з єдиної точки зору пояснив великий обсяг дослідних даних (нерівномірності руху Землі, Місяця і планет, морські припливи і ін.). В завершеному вигляді ***механіка Ньютона явила собою класичний зразок наукової теорії дедуктивного типу і зразок (парадигму) наукової теорії взагалі.***

Науковий метод Ньютона мав на меті чітке протиставлення достовірного природничонаукового знання домислам натурфілософського характеру (англійський фізик різко критикував «теорію вихорів» Декарта). Знамените висловлення Ньютона «Hypotheses non fingo» («Гіпотез не вигадую») було гаслом цього протиставлення. Зміст наукового методу Ньютона (методу принципів) зводиться до наступного: ***фундамент наукового знання складають прин-***

ципи (основні поняття, закони), встановлені на основі досвіду, експерименту шляхом індукції, допускають математичне вираження і розвиток в погоджену теоретичну систему і далі в наукову теорію шляхом дедуктивного розгортання вихідних принципів. Гіпотези припустимі в науковому дослідженні, коли вони підкоряються природі явищ, але в науковій теорії навіть такі гіпотези являють собою знання «другого плану», тобто варійований і позбавлений належної вірогідності елемент. Ньютон сам був автором багатьох фізичних гіпотез — про корпускулярну природу світла, ефіру, ієрархічно атомізовану структуру матерії і далекодію (передачу дії від одного тіла до іншого через порожній простір миттєво і без посередника), загальну механічну каузальність. В цілому методологічні вимоги Ньютона спрямовані на те, щоб наука була відділена від натурфілософії і пізнання Природи одержало свою наукову форму.

Працями Ньютона був закладений фундамент механістичної картини Всесвіту і механістичного світогляду: «Бажано було б вивести з начал механіки і інші явища природи», — писав Ньютон.

Ньютон — найбільший представник механістичного матеріалізму XVII—XIX ст. Через принципову недостатність механіцизму Ньютон виявився в полоні метафізичного методу мислення. Матерія, за Ньютоном, є інертною субстанцією, що допускає споконвічне повторення ходу речей, але начисто виключає еволюцію. У вченні про абсолютний час як чисту тривалість і абстрактний простір як порожнє «вмістилище» речовини Ньютон метафізично відривається простір і час від матерії, утверджуючи їхню незалежність. Недостатність механістичного пояснення Природи, яку відчував Ньютон (наприклад, він усвідомлював фізичну неспроможність принципу далекодії), змушувала його апелювати до ідей Творіння. В кінцевому рахунку ця двоїстість зробила Ньютона одним з найяскравіших представників *деїзму**.

Постійна величезна нервова і розумова напруга привела до того, що в 1692 р. Ньютон захворів душевним розладом. Безпосереднім поштовхом до цього стала пожежа, в якій загинули всі його рукописи. Тільки через два роки, за свідченням сучасника, він знову почав розуміти свою ж книгу «Начала».

Ньютон більшу частину життя відчував матеріальні нестатки. Тому для нього мала важливе значення посада доглядача Монетного двору зі збереженням професури в Кембріджі. Ревно приступивши до роботи і швидко домігшись помітних успіхів, він був в 1699 р. призначений директором. Поєднати це з викладанням було неможливо, і Ньютон перебрався в Лондон. В кінці 1703 р. його обрали президентом Королівського товариства. На той час Ньютон досяг вершини слави. В 1705 р. його зводять в рицарське достоїнство, але, володіючи великою квартирою, маючи шість слуг і багатий виїзд, він залишається як і раніше самотнім. Пора активної творчості позаду, і Ньютон обмежується підготовкою видання «Оптики», перевиданням «Начал» і написанням релігійних праць (йому належить тлумачення Апокаліпсиса і твір про пророка Даниїла).

Філософська і соціальна думка. Відкриває епоху Барокко в Англії Френсіс Бе́кон (1561-1626), філософ і політичний діяч. Вважаючи, що усунення оман і забобонів — відправна точка правильного філософствування, він критично ставився до сучасної йому науки, заснованої на арістотелівській схоластичній логіці, головний недолік якої він бачив в тому, що вона проходить повз проблеми утворення понять, які складають посилки силогістичних умовиводів. Бекон критикував також ренесансну гуманістичну вченість, що схилялася перед античними авторитетами і підмінювала філософію риторикою і філологією. Нарешті, він боровся з так званою «фантастичною вченістю», що спирається не на достовірні дані, а на оповіді про чудеса, пустельників, мучеників і ін., що не піддаються перевірці.

Основу цієї (критичної) частини філософії Бекона становить вчення про так званих «ідолів», спотворюючих людське пізнання. Це, по-перше, вроджені ***«ідоли роду»***. В їх основі суб'єктивні свідчення органів чуттів і всякі омани розуму (порожнє абстрагування, пошук цілей в Природі і т.п.). По-друге, ***«ідоли печери»***, обумовлені залежністю пізнання від індивідуальних особливостей, фізичних і душевних властивостей, а також обмеженістю особистого досвіду людей. По-третє, ***«ідоли ринку або майдану»***, що мають соціальні джерела. Бекон

закликає не перебільшувати роль слів на шкоду фактам і поняттям, що стоять за ними. По-четверте, Бекон пропонує викорінювати ***«ідолів театру»***, в основі яких некритичне слідування авторитетам.

Бекон вважав за необхідне створити правильний метод, за допомогою якого можна було б поступово підніматись від одиничних фактів до широких узагальнень. Це славнозвісний «індуктивний метод» (див. *Індукція**). В Стародавності всі відкриття робилися виключно стихійно, тоді як правильний метод повинен спиратися на експерименти (цілеспрямовано поставлені досліди), покликані систематизуватися в «природничій історії». В цілому ***індукція виступає в Бекона не тільки як один з видів логічного висновку, але і як логіка наукового відкриття, методологія вироблення понять, заснованих на досліді.***

Сам Бекон розумів цю методологію як певне поєднання *емпіризму** і *раціоналізму**, уподібнюючи її способу дій бджоли, яка переробляє зібраний нектар, на відміну від мурахи (плаский емпіризм) або павука (відірвана від досвіду схоластика). Бекон розрізняв «досліди плодоносні», які одразу приносять певні результати, і «досліди світоносні», практична користь яких помітна не одразу, але які в остаточному підсумку дають максимальний результат.

Свої соціально-політичні погляди Бекон виразив в повісті «Нова Атлантида», де він описує утопічну державу, існуючу на острові Бенсалем, загубленому в Тихому океані. Релігія атлантів — християнство, чудесно об'явлене жителям острова; осередок суспільства — сім'я, що користується великою пошаною; тип правління — монархічний. На відміну від Мора Бекон не пропонував змінити що-небудь в соціальних відносинах в Бенсалемі. Там були багаті і бідні, слуги і пани, станові привілеї, каста чиновників.

Головною інституцією держави є «Соломонів будинок» або «Колегія Шести Днів Творення» — дослідницький центр, з якого виходять наукові відкриття і винаходи, забезпечуючі щастя і процвітання громадян. (Іноді вважають, що саме Соломонів будинок послужив прообразом Лондонського королівського товариства, заснованого під час правління Карла II в 1662 р.) Цікаво, що атлантам притаманний агресивно-підприємницький дух, причому заохочується таємне вивезення відомостей про досягнення і секрети інших країн членами «Соломонового будинку».

Томас Гоббс. Продовжувачем Бекона став Томас Гоббс (1588-1679), творчість якого розвивалася під безпосереднім впливом революційних подій. Як і Бекон, він також розглядав знання як силу, і метою філософії вважав практичну користь, сприяння «збільшенню кількості життєвих благ». Однак, на відміну від Бекона, на перший план Гоббс висував наукове розуміння суспільства як засобу пізнання причин громадянських війн і їх подолання. Тому найбільше значення мають його роботи, присвячені філософії держави і права (трактати «Громадянин» і «Левіафан»).

Гоббс пояснює походження держави і визначає її місце в суспільстві, розглядаючи її людськими очима і виводячи її закони з розуму і досвіду, а не з теології. Філософ виходить з того, що суспільному стану передував стан природний, коли люди (в своєму «натуральному» стані) жили відокремлено одні від одних. Однак, на відміну від філософів *Просвітництва** Гоббс не схильний ідеалізувати «натуральну людину», на яку він переносив багато рис сучасного йому буржуа. Він переконаний, що людина за своєю природою є егоїстом, істотою асоціальною і що було б помилково приписувати їй, як це робив Арістотель, суспільний інстинкт. Навпаки, «природний стан» представляється Гоббсу станом неприборканого свавілля, де панує війна «всіх проти всіх».

Оскільки ніхто в такому «натуральному суспільстві» не почуває себе в безпеці, в якийсь момент виникає необхідність припинити війни і народжується суспільство, засноване на договорі. Умовою цього договору є, за Гоббсом, повна відмова людини від своїх «природних прав» і передача їх державі, найкращою формою якої представляється Гоббсу монархія; він переконаний, що тільки сильна, нічим не обмежена державна влада здатна встановити мир і забезпечити безпеку громадян.

Появу приватної власності мислитель також пов'язує з виникненням держави. В природному стані «всі речі людям давала природа», тому за володіння ними і йшла загальна «війна всіх проти всіх». Встановлення «мого» і «твого» є розподілом речей, даних природою, а це «при всіх формах правління є справою верховної влади».

Релігію Гоббс вважав ***продуктом неуцтва і страху перед майбутнім,*** але підтримка релігійного почуття в народі необхідне для збереження громадянського миру. ***Матеріалізм і атеїзм,*** на його погляд, доступні розумінню, ***однак припустимі тільки для вузького кола освічених людей.***

Джерард Уїнстенлі. Великий інтерес викликає програма радикальної політичної течії *діггерів**, ідеолог якої Джерард Уїнстенлі (1609-1660) виступив з критикою не тільки феодальних, але і буржуазних суспільних відносин. В дусі епохи Уїнстенлі виразив свої погляди в формі релігійних міфів і часто говорив мовою біблійних пророків. Так, історія людства уявлялась йому вічною боротьбою Бога і диявола, добра і зла. Однак за цією релігійною символікою ховається конкретний історичний зміст — боротьба пауперизованих (див. *Па́упер**) низів англійського села XVII ст. проти гнобителів — і Уїнстенлі часто виявляє глибоке розуміння реальних відносин. Найщасливішим періодом людської історії він вважав «природний стан», коли люди не знали ще різниці між «моїм» і «твоїм». Уїнстенлі бачив в приватній власності джерело зла і страждань народу. Критикуючи індепенде́нтську республіку за те, що вона дала свободу тільки багатим, Уїнстенлі вимагав знищення майнової нерівності, заснованої на присвоєнні чужої праці. В своїй головній праці «Закон свободи» він малює картину республіканського ладу майбутнього в дусі селянської *утопії**.

2. МИСТЕЦТВО

Загальні риси розвитку художньої культури. Перехідний характер епохи, гострота соціально-політичних колізій в країні обумовили складність і суперечливість її художнього процесу. Якщо для Франції XVII століття — це вік Класицизму, для Іспанії і Німеччини — вік Барокко, то в Англії Барокко співіснує з Класицизмом, і часто різнорідні естетичні принципи вигадливо переплітаються в творчості того самого автора. В першій чверті XVII ст. англійська художня культура розвивалася ще головним чином під знаком Ренесансу. Однак в ній все наполегливіше проявлялись тенденції, що свідчили про кризу ренесансного світогляду. Руйнувались сподівання гуманістів на близьке і неминуче торжество суспільної гармонії, загострювалося відчуття складності і трагічної суперечливості буття. Пуританська ідеологія, утвердившись після перемоги революції, не сприяла розквіту мистецтва. Суворі *іконоборці** викидали з церков твори мистецтва, покривали товстим шаром гіпсу прекрасні мармурові статуї, щоб сховати наготу людського тіла. Стародавні народні свята, ігри і танці були заборонені: «стара весела Англія», що живила культуру Ренесансу, відійшла в минуле.

Ван Дейк. Останні десять років свого життя в Англії працював великий фламандський художник Антоніс Ван Дейк (1599-1641). Тут він писав портрети королівської сім'ї, пихатих придворних, що часто приховували за елегантністю вигляду внутрішню порожнечу.

Найвизначнішим твором художника англійського періоду є парадний портрет Карла I (1635 р.), короля-джентльмена і мецената, зображеного в мисливському костюмі на фоні пейзажу з жанровим мотивом. Монарх представлений в вишукано-безпосередній позі, з задумливим, зверненим в далечінь поглядом, що надає його образу романтичного забарвлення. Інтелектуальна витонченість знудженого обличчя підкреслена контрастним сусідством квітучого, але вульгарно-примітивного вигляду юнака-слуги, що прив'язує коня. Однак, поетизація образу короля не перешкодила митцеві влучно охарактеризувати державного діяча, чванливого і легковажного, цілковито позбавленого сили характеру і величі.

Архітектура. XVII століття стало для англійського зодчества періодом учнівства. Проте, до кінця віку Англія стає, поряд з Францією, одним з найбільших центрів архітектури всієї Європи.

Ініго Джонс. На початку XVII ст. в англійській архітектурі відбулися великі зміни, пов'язані з ім'ям Ініго Джонса (1573-1652), найбільшого майстра того часу. Він привніс в неї дух класики: його роботи виконані під впливом видатного італійського зодчого епохи Ренесансу Андреа Палладіо (див. Ч.1, розділ VII, §2, п.4).

В 1615-1642 рр. Джонс був придворним архітектором англійських королів. Він робив декорації до театральних вистав, а також проектував королівські палаци. Першим серед них був заміський будинок королеви Анни (супруги короля Іакова I) — Куїнз-хаус в Грінвічі, пригороді Лондона (1616-1635 рр.). Двоповерховий Куїнз-хаус являє собою монолітний куб, зовсім білий і майже без архітектурних прикрас. В центрі паркового фасаду розташована лоджія. В цій будівлі Джонс надав манері Палладіо чисто англійської холодності, геометризму і строгості.

Наступна робота архітектора — Банкетінг-хаус в Лондоні (1619-1622 рр.). Його двоповерховий фасад майже весь покритий архітектурним оздобленням. В інтер'єрі двох'ярусна колонада відтворює вигляд античного храму. Пізніше, вже в 1630-і рр., Джонс створив проект нового палацу Уайтхолл, частиною якого повинен був стати Банкетінг-хаус. Однак цей проект був настільки грандіозний, що залишився нездійсненим.

Будівлі Джонса відображали смаки англійського двору того часу, однак більшість архітекторів аж до кінця XVII ст. продовжували будувати палаци і садиби в традиціях середньовічної Англії. І лише на початку XVIII ст. творчість Джонса було заново відкрита шанувальниками Палладіо, а його роботи стали зразками для будівель англійського палладіанства.

Крістофер Рен. Новий етап в історії англійської архітектури почався в другій половині XVII ст., коли з'явилися перші споруди сера Крістофера Рена (1632-1723), можливо, найвидатнішого зодчого Британії. Рен був вченим, займався анатомією, фізикою, астрономією і математикою; тільки в 1660-і рр. він звернувся до архітектури. В 1665 р. Рен здійснив подорож в Париж, щоб вивчити роботи тамтешніх архітекторів. Особливо його зацікавили купольні храми Парижа і його пригородів (в Англії тоді не було жодної церкви з куполом). Поїздка у Францію — єдина в біографії архітектора подорож за кордон — дуже вплинула на всю його подальшу творчість.

В вересні 1666 р. Лондон був охоплений страхітливою пожежею, що знищила старий собор Святого Павла, 87 церков і понад 13 тис. домів. Сучасники говорили: «Лондон був, але його більше немає». Через три роки Рена призначили королівським архітектором і він очолив роботи з перебудови міста, присвятивши їм решту життя. Протягом 1670-1686 рр. за його проектами були побудовані нові цегляні будинки і 52 храми (звичайно, Рен працював не один, а з цілою командою помічників; серед них — видатний вчений Роберт Гук). Ніхто тоді не знав, як повинна виглядати англіканська церква — згорілі храми будувалися ще в Середні віки. Тепер потрібно було проектувати споруди спеціально для англіканського богослужіння. Все відведені під них ділянки були неправильної форми, тому кожна наново побудована церква мала свій особливий план. Однак всі храми поєднував один головний мотив — дзвіниці, високо піднесені над містом. Вінцем цих робіт стала нова будівля собору Святого Павла — головний шедевр Рена.

Собор споруджувався в 1675-1710 рр. на руїнах середньовічної будівлі. Рен тричі пропонував проекти спочатку реконструкції, а після пожежі — будівництва собору, але всі вони були відкинуті. Останній його проект відкинули тому, що архітектор хотів створити центричну будівлю, увінчану куполом, в якій були б відсутні традиційні для англійських соборів довгий неф і хори. Нарешті в 1675 р. Рен виконав проект, в якому повернувся до звичної для англійців схеми, а купол замінив на шпиль. Цей проект був схвалений, однак протягом будівництва зодчий постійно вносив в план зміни. Наприклад, він повернувся до свого первісного задуму і звів купол, а не шпиль. Так виникло незвичне в історії архітектури поєднання середньовічного собору з класичним куполом.

Головний фасад собору виконаний в стилі *бароко** і прикрашений двох'ярусним портиком зі здвоєними колонами і фронтоном. Як і в соборі Святого Петра в Римі, в споруді Крістофера Рена є внутрішній купол і зовнішній, чисто декоративний, розрахований на вигляд

здалеку і увінчаний важким ліхтарем (верхньою частиною купола з прорізами для освітлення). Щоб удержати цей ліхтар, архітектор ввів і третю частину — конусоподібну конструкцію з цегли між внутрішнім і зовнішнім куполами. Трьохчастинна конструкція купола — унікальне для XVII ст. інженерне рішення. Собор Святого Павла відомий не тільки в Англії, але і в інших країнах Європи. Зокрема, він послужив зразком для церкви Святої Женевьєви (Пантеону) в Парижі, побудованої в 1757-1790 рр. французьким архітектором Жаком Жерме́ном Суфло́.

Остання велика споруда архітектора — королівський госпіталь в Грінвічі, зведений Реном в 1696-1716 р. недалеко від Куїнз-хауса Ініго Джонса. Госпіталь складається з двох симетричних корпусів, над якими підносяться вежі з куполами. Колонадами зі здвоєних колон корпуси виходять на поділяючий їх невеликий майдан. Ці колонади утворюють дуже ефектну перспективу, завершену Куїнз-хаусом.

3. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Загострення соціально-класових суперечностей в період підготовки *Англійської буржуазної революції** безпосередньо відобразилось в складній боротьбі всередині і поза театром.

Одна група драматургів, орієнтуючись головним чином на буржуазного театрального глядача, створювала *трагедію**, насичену суспільно-політичним змістом, і реалістичну *комедію** нравів, відправляючись від античних зразків або черпаючи матеріал безпосередньо з англійського міського побуту; твори ці відрізнялися більш-менш підкресленою повчальністю і моралізуванням. Цей напрям умовно можна назвати демократичним.

Інший напрямок в драматургії — аристократичний, спираючись переважно на дворянські і придворні кола, тенденціям натуралістичного і моралізуючого побутовизму в театрі протиставляв розважальні і часто аморальні п'єси з веселою інтригою, що нерідко висміювали буржуа і народ, проповідуючи ідеї дворянської честі і покірності *абсолютизму**.

Аристократичний театр. Після Шекспіра (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.7) англійський театр так само багатий барвами і різноманітний, але в ньому все ширше і виразніше проступають риси неблагополуччя суспільства, все очевиднішою стає криза ідей гуманізму, драматурги все частіше звертаються до песимістичної концепції долі, до звеличення ідеї смерті.

Саме в сфері театру аристократична культура Стюартів напередодні революції виражена найбільше повно. Театральне життя буяло на сценах приватних театрів, пристосованих для столичної заможної і знатної публіки, і особливо в театрі придворному. В ньому працював геніальний художник Ініго Джонс, оформлювач блискучих спектаклів, серед яких особливе місце займав жанр «маски» — різновиду театралізованого видовища, який прийшов в Англію з Італії ще в XVI ст. Сюжети «маски» бралися з античних міфів або середньовічних романів, там діяли боги, герої і алегоричні фігури (див. *Алегорія**). І актори, і глядачі були придворними дамами і кавалерами. За Стюартів «маска» під час придворного свята заповнюється мистецьки поставленими балетними номерами, живими картинами, вокальними виходами, які поряд з танцями відіграють все більшу роль в англійському театрі XVII ст., який відчуває зростаючий вплив іспанського театру з його багатими танцювально-вокальними традиціями.

Великі шекспірівські теми і характери зникають з театру. Їм на зміну приходить мистецтво зовнішніх ефектів, складних сюжетів, надуманих характерів, неправдоподібних, але захопливих ситуацій. Дія нових *комедій** і *трагікомедій** розігрується найчастіше не в Англії, а в якихось фантастичних країнах. Елемент галантної казки превалює, навіть якщо казка має певне дидактичне призначення в дусі моралі «кавалерів», вірних престолу. Розмиваються моральні оцінки: чорне іноді може бути представлене як біле і навпаки. На сцені тріумфують злі сили, головною стає ідея vanitas (лат.) — тобто суєтності і мінливості світу. Людину підстерігають нещастя і несподіванки, — тому потрібно жити насолоджуючись, не придушуючи пристрасті, а віддаючись їм. Крім всього цього аристократичний театр висміював претензії буржуа, сентиментальну дидактику і нетерпимість пуританських кіл до розваг і насолод.

Загальний ідейний курс театру виявляється настільки прийнятним для абсолютизму, що той, заснувавши пильну цензуру, захищає театр від шалених нападок пуританських проповідників. Складається така ситуація, за якої вплив театру на суспільну свідомість менш небезпечний, ніж вплив проповідників, що мечуть громи і блискавки проти двору, потопаючого в гріхах і розкоші, і проти тих, хто слідує його прикладу.

Трагедія жахів. Концепція безвихідного трагізму і гріховності земного життя, розрадою в якому все частіше стає християнська мораль або думка про смерть, здатна звільнити людину від всіх печалей і прикрощів, тріумфує в трагедії жахів — одному з різновидів аристократичного театру.

Особливий інтерес представляє «Трагедія атеїста» (1611 р.) Сіріла Тéрнера. Розпусність і зіпсованість віку відображені в образі «атеїста» д'Амвіля (поняття «атеїст» згідно вживання цього слова в ту епоху означало людину аморальну). Образ д'Амвіля огидний; його вчинки і спосіб мислення, в якому легко побачити злісну сатиру на вільнодумство, доведене до повного нігілізму, волають до покарання. Але спокушений в інтригах д'Амвіль близький до перемоги над всіма тими, хто мав право помститися йому. Не людський суд карає його, не рука благородного месника: з чистої випадковості він сам наносить собі смертельний удар. Отже, готуючи смерть іншим, він стає її жертвою в силу несповідимої випадковості, в якій, на думку автора, слід бачити втручання Провидіння, караючого лиходія.

Апофеозом трагедії жахів стала п'єса Тóмаса Мідлтона (1580-1627) «Жінки, бережіться жінок», в фіналі якої на сцені театру розігрується картина придворного свята, під час якого придворні кліки наносять одна одній найнесподіваніші удари: стріли Купідона виявляються отруєними; нектар з чаші Ганімеда — отрутою; ароматичне куріння — смертоносним димом. Перед глядачем виникає картина самознищення суспільства, і трагедія Мідлтона сприймається як яскраве багатозначне узагальнення.

Квазі-християнська мораль тріумфує в драмах Джона Форда (1586-1640). В п'єсі «Як жаль її розпусницею звати» (1633 р.) гинуть Джованні і Аннабелла — брат і сестра, що запалали кровозмісною пристрастю; по-зрадницькому вбитий юний спартанець Етеокл, з вини якого вмерла його сестра; вмирає над трупом Етеокла і його наречена Каланта («Розбите серце», 1633 р.). Разом з тим, в драмах Форда виразно посилюється ідеалізуюча тенденція в зображенні знаті — і італійської, і «спартанської». В цих персонажах легко добачити образи кавалерів і дам передреволюційної епохи, відзначені рисами занепадницької *галантності**.

Флетчер і Бомонт. Дещо осібно в аристократичному театрі стоїть творчість авторського тандему Джона Флéтчера (1579-1625) і Френсіса Бóмонта (1584-1616). Їх творчість своєю життєрадісністю, динамічністю і зображенням сильних пристрастей близька до ренесансної драматургії, але її загальна спрямованість — антидемократична: замість критики монархії вони здійснюють апологію абсолютизму, замість глибини змісту і постановки суспільно значимих проблем в їх п'єсах практикується легковажне ковзання поверхнею життя, цинічний *аморалізм** і фривольність, близька до безсоромності.

Однак і ці автори не могли не бачити негативних тенденцій в розвитку суспільства і чудово розуміли головне їх джерело. В «Трагедії дівчини» (1611 р.) Флетчер і Бомонт намітили досить критичний аспект зображення двору і вищих кіл.

Якийсь король сватає свою коханку Евадну за придворного Амінтора, нічого не підозрює про їхні відносини. Коли Амінтор дізнається, хто його суперник, він з відданості монархові відмовляється від помсти, але Евадна, спонукувана своїм братом Мелантієм, сама вбиває короля, потім заколює себе, слідом за нею і Амінтор покінчує життя самогубством.

Хоч в п'єсі немає відкритого моралізуючого акценту, але її сюжет і характери говорять самі за себе. Життя двору виступає тут як небезпечна, повна неправди і інтриг форма відносин, в якій порушуються і зневажаються моральні закони.

Демократичний театр. На противагу аристократичному театру ціла група драматургів писала драми з міського міщанського побуту, які відзначалися повчальністю і чутливістю, передбачаючи багато особливостей так званої «міщанської драми» (або «сімейної», як нази-

вають її англійці), що одержала особливе поширення в XVIII ст., в епоху буржуазного Просвітництва.

Бен Джонсон. Найвидатнішим представником демократичного театру був Бен Джóнсон (1573-1638). Ще в молоді роки він розробив «теорію гумору», згідно якої характери дійових осіб змальовуються з виділенням якої-небудь особливої, властивої їм риси, переважаючої «примхи», «гумору» (тобто вдачі, як розуміли слово гумор в XVI ст.). Це дозволяло драматургові приводити своїх персонажів в зіткнення в цілому ряді веселих і жвавих побутових сцен, навіть коли вони були мало пов'язані одна з одною. Тому не дивно, що найбільшого успіху Джонсон досяг саме в сатиричних побутових комедіях, в яких реалістичне зображення повсякденного міщанського життя поєднується з різкою критикою дворянства і буржуазії. Він висміює в них різноманітні типи всіляких «моральних виродків», диваків, соціально шкідливих людей, яких він знаходить в різних сферах суспільного і приватного життя.

Так, в комедії «Вольпоне» (1605 р.) Джонсон виводить цілий ряд жадібних хапуг і хижаків, готових заради грошей на будь-яку підлість. Дія п'єси відбувається в Венеції, під якою треба розуміти Лондон. Багатий патрицій, скупий Вольпоне, прикинувшись помираючим, за допомогою слуги Моски виманює цінні подарунки в своїх родичів, які сподівались одержати після його смерті багату спадщину. Однак, Вольпоне і Моска не поділились «зробленим» і були викриті. Прагнучи одразу окреслити внутрішню сутність персонажів, Джонсон дає їм імена з італійських назв тварин: Вольпоне — Великий Лис, Моска — Муха (парасит), адвокат Вольторе — Шуліка, лихвар Корбаччо — Старий Крук, купець Корвіно — Вороненя.

В комедії «Епісін, або Мовчазна жінка» (1609 р.) виведений буркун, егоїст і скнара Мороуз, «примхою» якого є те, що він не виносить жодного шуму. Вигнавши з дому свого племінника, за якого він не хоче сплатити борги, і відчувши себе самотнім, Мороуз вирішує женитися. Племінник його, сер Дофін Юджин, обіцяючи йому знайти цілком мовчазну жінку, задумує веселу витівку над дядьком. Епісін, мнима «мовчазна жінка», на якій сер Юджин женить Мороуза, після весілля виявляється переодягненим чоловіком. Поряд з фігурами дядька і племінника в комедії виведені також інші типи з властивими їм «примхами»: вчений педант, що вважає себе поетом, людина, помішана на благородності свого походження, хоробрий п'яниця-капітан, який боїться лише своєї супруги і т.д.

Томас Хейвуд. В XVII ст. одержала розвиток «міщанська драма», що відзначалась не тільки повчальністю, але і чутливістю, випереджаючи розквіт буржуазної драми XVIII ст. Найбільш типовим її представником був Томас Хéйвуд (1570-1650), що прагнув прославити простий народ, ідеалізуючи його.

В п'єсі «Едуард IV» супруга купця стає коханкою короля, але кається в своїх проступках і, здійснивши ряд благодіянь, врятувавши чоловіка від шибениці, помирає в нього на руках. В п'єсі «Чотири лондонських підмайстра» розповідається, як під час I Хрестового походу герцог Бульонський змушує своїх синів навчатись різним ремеслам, потім викликає їх до себе на Схід, де вони під мурами Єрусалиму показують чудеса хоробрості.

Драма «Красуня з Заходу» зображає самовіддане взаємне кохання дворянина Спенсера і доброчесної шинкарки Бесс. Розлучені силою обставин, вони переживають різноманітні пригоди біля берегів Африки. Нарешті, Бесс, спорядивши корабель і відважно управляючи ним в ролі капітана, звільняє свого коханого і щасливо з ним поєднується.

Репресії проти театру. В 1620-1630-х рр. помітно посилюється опозиція театру з боку буржуазно-пуританських кіл. Один за одним з'являються трактати і памфлети, спрямовані проти «аморальних п'єс», проти театру взагалі як «школи розпусти і богохульства». Так підходив до кінця «золотий вік» англійського театру. Незабаром після вибуху громадянської війни трьома послідовними актами революційного парламенту (1642, 1647, 1648 рр.) театр в Англії був закритий, а театральні будівлі зруйновані. Згідно останнього з цих указів виступ на сцені прирівнювалося до злочину і актори підлягали публічному покаранню батогом і ув'язненням.

Комедія Реставрації. Тільки після повернення в 1660 р. з Франції Карл II, великого любителя опери і драми, театр відродився, але мало нагадував великий шекспірівський. За Шекспіра в Лондоні було шість громадських театрів, а в кінці століття, коли місто значно розро-

слося, — тільки два: Друрі-лейн, що належав королю, і театр в Дорсет-Гарден, який опікав герцог Йоркський. Театр перестав бути народним і загальнодоступним, тому що тепер п'єси створювалися у вузькому придворному колі і виставлялися для того ж самого кола. В партері сиділи кавалери, в ложах — дами, на гальорці — лакеї і покоївки. На сцені діяли ті ж особи — аристократи і їхні слуги.

Театр періоду Реставрації яскравіше за все представлений комедією нравів. Перші п'єси були реакцією на деспотизм пуритан і вузькість їхніх поглядів. Побожність, лицемірство і святенництво стали об'єктами карикатури і їдкого висміювання, а вільнодумство і «хуліганисте» безбожництво — предметом гордості аристократичної молоді. Знущаючись з релігійних чеснот, блискучі дотепники жорстоко потішалися і над узами шлюбу, і над старістю, і навіть над фізичними вадами. А вже священика зал зустрічав громовим реготом: не було фігури більш безглуздої. Підтоптана красуня або сільський багатій, палаючий пристрастю до юної дівчини, часто ставали мішенню для цинічних насмішок. Якщо на сцені з'являвся супруг, його неодмінно обдурювала власна супруга, і публіка без втоми глузувала з невдачливого роззяви. До знемоги кумедними здавалися наївні провінціали: їх вважали тупаками і дурнями тільки за те, що вони не знали напам'ять останнього прологу до модної п'єси. Осміянню піддавалися чванство, самовдоволення, тупість, причому в блазнях могла опинитися будь-як знатна особа, що втратила почуття міри.

Новим в порівнянні з шекспірівським театром було і те, що жіночі ролі грали актриси, а не хлопчики. В дотепності і хитрості героїні успішно змагались з героями і завойовували право самостійно обирати супруга, не рахуючись з батьківською волею. В цій боротьбі розум служив надійніше, ніж почуття, і жінкам доводилося бути скоріше практичними, ніж романтичними.

В цей же час зародилася літературна критика, і насамперед театральна. Кожна нова п'єса, з її достоїнствами і недоліками, докладно обговорювалася в салонах і кафе, тодішніх клубах (для самих героїв п'єс театр і поезія також були предметом суперечок і суджень). І ніколи, ні до, ні після, драматурги не працювали в такому тісному контакті з аудиторією, ніколи театр і повсякденна реальність не збагачували одне одного так плідно.

Прославили комедію Реставрації п'ять драматургів. Джордж Е́терідж (1634-1691) з симпатією зображує свободу звичаїв в п'єсах «Комічна помста, або Кохання в бочці» (1664 р.) і «Модний чоловік» (1676 р.), майстерно створюючи смішні і несподівані ситуації. Більш серйозні проблеми вирішуються в комедії «Вона хотіла б, якби могла» (1668 р.). По-суті, Д. Етерідж створив соціальну п'єсу з яскраво вираженою критикою багатьох аспектів дійсності. В ній вперше ставиться питання про соціальну структуру суспільства, про право людини вторгатися, порушуючи суспільні бар'єри і розмежування, в ті верстви суспільства, до яких вона не належить ні за народженням, ні за своїм становищем. Етерідж, як і його найбільш прозорливі сучасники, усвідомив: минулого не повернути, буржуазія захоплює все більше влади в країні і парламенті, і проникнення чужорідного, пуритансько-буржуазного елементу в аристократичні кола неминуче.

В комедіях Вільяма Уїчерлі (1640-1716) переважає сатиричний тон. В його останніх п'єсах — «Супруга з провінції» (1675 р.) і «Грубий ділок» (1676 р.) — відчувається гіркий осуд духу розгулу і розпусти. Гумор Джона Ванбру (1664-1726) будується на відносинах невдачливого подружжя, що намагаються вирватися з ярма ненависного шлюбу. На ту ж тему комедії Джорджа Фаркера (1677-1707), наприклад «Любов і пляшка» (1699 р.); але герої в нього виявляють більше людяності і менше цинізму, ніж в інших драматургів.

Вільям Ко́нгрів. Творчість Вільяма Ко́нгріва (1670-1729) завершила унікальну епоху. Його комедії увібрали в себе кращі її досягнення. Конгрів написав всього чотири п'єси: «Старий холостяк» (1693 р.), «Подвійна гра» (1694 р.), «Любов за любов» (1695 р.) і «Так поступають в товаристві» (1700 р.). Остання — загальновизнаний шедевр, в ній багато положень, характерних для комедії Реставрації в цілому.

Герой Мірабелл, в минулому ловелас, а тепер розважливий філософ, закоханий в Міллament (буквально «кохана багатьма»), племінницю леді Уїшфорт. Зовсім недавно леді Уїш-

форт сама була без тями від Мірабелла, а він удавано упадав за нею, щоб зблизитися з її племінницею. Коли обман розкрився, вона зненавиділа колишнього коханого і заприсяглася не видавати за нього Мілламент. Втім, Мірабелл має і інших недоброзичливців, що снують підступи проти нього і леді Уїшфорт. Однак, він руйнує хитромудру змову, і леді Уїшфорт з вдячності віддає йому руку своєї племінниці. Мілламент готова вийти заміж за Мірабелла, але заздалегідь ставить свої умови, які б забезпечили їй незалежність і повагу з боку чоловіка:

«І дивіться, не зважуйтесь обзивати мене... жіночкою там, душечкою, лапочкою, ягідкою, цукерочкою і іншими нудотними кличками, якими звичайно хизуються чоловік і жінка. Знайте: я цього не зношу... Будемо стриманими і чемними: настільки стриманими, що люди подумають — ми цілий вік одружені, і настільки чемними — ну ніби не женилися ніколи».

«Щоб мені не заважали відвідувати і приймати, кого я захочу; листуватися з ким захочу... Не хочу, щоб вривалися в мій кабінет, щоб заважали мені хазяйнувати за чайним столом: вам доведеться наперед питати дозволу, якщо здумаєте взяти участь в наших чаюваннях. І нарешті, в якій би кімнаті я не сиділа, вам неодмінно слід постукати, перш ніж ввійти...»

Мірабелл не залишається в боргу і висуває свої вимоги:

«Домовимось: доки мені подобається ваше обличчя, нехай воно подобається і вам, і щоб ви не робили жодних зусиль так чи сяк його покращити. Тому я забороняю вам користуватися як денними, так і нічними притираннями, виготовленими з усіляких жирів і не знати чого ще — з кісток кнура, заячої жовчі, свинячої сечі і мозку смаженого кота... Далі, коли ви завагітнієте... Я повстану проти всяких корсетів і шнурівок, від яких голова мого сина може уподібнитися цукровій, а сам він стане чимось в роді корча... Жодних тостів, здравниць! Щоб уникнути цього виганяю з вашого столу всякі заморські збудливі напої...»

4. ЛІТЕРАТУРА

Англійська література XVII століття — це література епохи революційного зламу. Вона розвивається в обстановці запеклої ідеологічної і соціальної боротьби, в тісному зв'язку з подіями свого часу. Перші десятиліття віку завершують епоху Ренесансу і тільки з середини 1620-х рр. починається нова історико-культурна епоха, що закінчується до 1690-х рр., коли на літературну арену вступає Джонатан Свіфт і інші діячі Раннього Просвітництва.

Джон Донн. Найвидатнішим поетом початку століття був Джон Донн (1572-1631). Син лондонського торговця, Донн вчився в різних університетах, в молодості багато подорожував, брав участь в морських експедиціях. Потім повернувся в Лондон, щоб одержати юридичну освіту. Він заслужив репутацію вільнодумця, гострослова, законодавця мод, знавця театру і палкого шанувальника прекрасної статі. Донн швидко придбав популярність як автор сатир, елегій і сонетів. Його любовна лірика вражала читачів блиском розуму, невичерпною енергією і сміливістю спостережень на грані цинізму.

Поступивши в 1592 р. на службу до знатного лорда, Джон Донн опинився на порозі блискучої кар'єри, яка однак провалилась, не встигши розпочатись. Таємний шлюб з племінницею лорда зіграв фатальну роль в долі поета. Він втратив місце і багато років марно намагався вибратися з убогості і забезпечити пристойне існування зростаючій сім'ї. Не маючи ні власного дому, ні постійних джерел доходу, Донн був змушений складати вірші «на випадок» для багатих покровителів в надії на винагороду.

В цей час його могутній талант розкривається в новій якості. Трагізм існування приводить поета до глибоких релігійних роздумів в віршах і прозі. В 1611-1612 рр. з'являються поеми «Анатомія Всесвіту» і «Шлях душі», а також трактат «Біотанатос» (від грец. «біос» — «життя» і «танатос» — «смерть»). В них Донн висловлює досить оригінальні і навіть крамольні думки, наприклад, порушує питання про право християнина на самогубство. Його яскраві твори викликали інтерес Іакова I, який вважав себе знавцем теології. Король порадив Донну прийняти духовний сан. Для недавнього вільнодумця така пропозиція була щонайменше неочікуваною, але після довгих болісних сумнівів Донн погодився. В 1615 р. він став священи-

ком, а пізніше — настоятелем собору Святого Павла в Лондоні. Він пише духовні вірші і проповіді, в яких виражаються як палка віра в Творця, так і тривожні сумніви, що мучать душу.

Коли Джон Донн входив в літературу, в Англії панувала мода на любовні сонети. Складати їх вважав обов'язком кожний дворянин. Було прийнято слідувати «петраркістському канону», тобто наслідувати Франческо Петрарку — видатного італійського поета XIV ст. (див. Ч.1, розділ VII, §1, п.4). Цикл сонетів називався звичайно ім'ям Прекрасної Дами. Ці оспівувані дами були на одне лице, кожна височіла на п'єдесталі, пишаючись своєю неприступністю. Формальні вимоги до сонета поети дотримувались з такою старанністю, що їх стало важко розрізняти — всі писали гладко і «красиво». У віршах Донна недосяжна красуня перетворилася в живу жінку з плоті і крові, відповідаюча поету взаємністю, а всі прикмети кохання — риси коханої, любовне ложе, радість і сльози, зустрічі і розлуки тощо — співвідносяться з процесами, що відбуваються у Всесвіті:

«До дней любви чем были мы с тобой? // Нас будто от груди не отлучали. // Иль тешились мы детскою игрой, // Или в Пещере Семерых мы спали? // Но было это все ничем для нас — // Я красоту увидел в первый раз, // В тот час, как встретил взгляд твоих желанных глаз. //…// Любовь весь мир нам делает чужим // И комнату нам делает Вселенной» («С добрым утром»).

«…Слеза любая // Твой облик отражая, // Вдруг вырастает чуть не в шар земной, // И слёзы, что мы пролили с тобой, // Мир захлестнут огромною волной. // Не подражай луне — // Не дай мне гибель обрести в приливе, // В прощальном не оплакивай порыве» («Прощание»).

В Донна немає звичних штампів любовної лірики: небесно-блакитних очей, золотих кучерів, червоних губ і т.п. Свою подругу він порівнює з Індією пряностей, розкішною країною. Однак, якщо вона зраджує його, то і поет не знає меж в помсті: він і уїдливий, і безжальний, і мститись обіцяє не банально:

«Когда твой горький яд меня убьет, // Когда от притязаний и услуг // Моей любви отделаешься вдруг, // К твоей постели тень моя придёт. // И ты, уже во власти худших рук, // Ты вздрогнешь. // И, приветствуя визит, // Свеча твоя погрузится во тьму. // И ты прильнёшь к соседу своему. // А он, уже устав, вообразит, // Что новой ласки просишь, и к стене // Подвинется в своем притворном сне. // Тогда, о бедный Аспид мой, бледна, // В серебряном поту, совсем одна, // Ты в призрачности не уступишь мне. // Проклятия? В них много суеты. // Зачем! Предпочитаю, чтобы ты // Раскаялась, чем черпала в слезах // Ту чистоту, которой нет в глазах» («Посещение»).

В цілому рання любовна лірика Донна з всеперемагаючою почуттєвою пристрастю і язичницьким преклонінням перед коханою відноситься ще цілком до поезії Ренесансу. Риси реалізму притаманні також сатирам поета; в них багато живих замальовок звичаїв, нравів і типів англійського суспільства на рубежі XVI—XVII ст. Досить примітні елегії Донна: поет надав цьому жанрові глибини і емоційності безпосереднього сприйняття дійсності.

Сильна традиція Ренесансу в двох епістолах Донна — «Шторм» і «Штиль», але в них починає звучати тема незначущості і тлінності земного існування, з'являються нарікання на жалюгідну людську натуру.

Ця тема стає основною в його великій ліричній поемі «Шлях душі» (1601 р.) і особливо в «Анатомії світу» (1611 р.), несамовитій ієреміаді про слабкість і мізерність людини. З гіркотою пише поет про безсилля смертного, про трагізм його самообманів, про безплідність його поривів і про нікчемність його знань і діянь:

«Всё в новой философии — сомненье: // Огонь былое потерял значенье, // Нет солнца, нет земли — нельзя понять, // Где нам теперь их следует искать. // Всё рушится, и связь времен пропала. // Всё относительным отныне стало. //…// Всё рушится как в бездне ураганов: // Из параллелей и меридианов, // Искусно сети человек соткал, // И небо в эти сети он поймал. // Мы небу к нам спуститься приказали, // И звёзды, повинуясь удилам, // Хоть с неохотой, но покорны нам».

З самогубним пафосом топче Донн людську гідність і всі цінності гуманізму, руйнує гордий образ людини, створений Ренесансом, оспівує людину, що усвідомила свою залежність від провидіння; з хворобливим розчуленням малює він людину як черв'яка, плазуючого в бруді і крові. По-суті, в цих творах автор болісно розстається з тими ідеалами, що були дорогими йому раніше.

Особиста інтелектуальна драма Донна була загострена ще і тим, що, прийнявши сан священика, він став одним з найпопулярніших англіканських проповідників (див. *Англіканська церква**) і повинен був знову і знову нагадувати самому собі і пастві, захопленій його мистецтвом, про непорушність і твердість своєї віри. Втім, робив він це неперевершено. В собор Святого Павла стікалися юрби народу. Хто стежив за його промовою по Біблії, хто записував, хто просто слухав затаївши подих. В патетичні моменти всі (в тому числі він сам) плакали. Проповіді Донна ввійшли в англійську прозу як зразки красномовства. Перейняті гуманістичними ідеями, вони не утратили своєї цінності і дотепер. Хрестоматійним став уривок однієї з них, обраний американським письменником XX ст. Ернестом Хемінгуеєм за епіграф до свого роману «По кому б'є дзвін»:

«Немає людини, що була б як острів сама по собі, кожна людина є частиною Материка, частиною Суші; і якщо Хвилею знесе в море прибережну Скелю, меншою стане Європа, і також, якщо змиє край Мису або зруйнує Замок твій або Друга твого; смерть кожної Людини применшує і мене, тому що я єдиний зі всім Людством, а тому не питай ніколи, по кому б'є Дзвін: він б'є по тобі...».

«Метафізична школа». Настрої і образи поезії і проповідей Донна зробили такий вплив на літературні кола 1620-1630-х рр., що виникла ціла школа поезії, яку називають «метафізичною». До неї зараховують Дж. Герберта, Г. Вогана, Річарда Крéшо (1612-1649) тощо, для творчості яких характерна атмосфера містицизму, релігійно-етичних шукань, поетичного самозаглиблення. Світові земних пристрастей і втіх вони протиставляли напружене споглядання, молитовному екстазу — болісну християнську самооцінку, в світлі якої суєтою і обманом постає земна діяльність. Їх вірші часто виливаються в жанр поетичної молитви, сповіді або високого морального роздуму. В будь-якому життєвому явищі «поети-метафізики» шукають насамперед прихований містичний зміст (див. *Містицизм**), розкриття якого перетворюється в головне завдання поетичної творчості.

Мільтон. Пуританізм і революція також мали свій величний *пафос** і свою сувору поезію, сперту на образність і символіку Біблії (переважно Старого Заповіту). Ними перейнята творчість найбільшого поета XVII ст. Джона Мільтона (1608-1674). Перші його твори, написані в 1630-х рр., проявляють зв'язок з традицією гуманізму. Так, драматична поема «Комус» (1634 р.) написана в жанрі «маски». «Чарівник злий, великий Комус, син Вакха і Венери», створений фантазією Мільтона, заманює супутників в свої володіння і за допомогою чаклунського зілля перетворює в чудовиськ. Жертви Комуса не зауважують власного каліцтва:

«И с наслажденьем в чувственной грязи // Валяются, забыв друзей и ближних».

Благородна дівчина, опинившись в полоні в мага, відмовляється від кубка «зі зміцнювальним напоєм». Вона не піддається його вмовлянням, хоча Комус красномовний:

«...Если // Начнёт весь мир ходить во власянице, // Пить только воду, есть одни стручки, // То этим лишь свою неблагодарность // Докажем мы подателю всех благ».

Дівчину врятували її брати: озброєні шпагами, вони вирвали в чарівника кубок і розбили його.

Язическі божества почувають себе як вдома в гаях і долинах зеленої Англії. Але в цьому прощальному творі англійського Ренесансу вже відчуваються відзвуки Нового часу. Мільтон уперше вводить як головну тему конфлікт добра і зла і проповідує доброчесність.

Під час революції Мільтон перервав свою поетичну діяльність, щоб цілком віддати себе служінню справі свободи. Один за другим з'являлися його памфлети, що зіграли важливу роль в розвитку революційного руху: в «Ареопагітіку» Мільтон ратує за свободу усного і друкованого слова; в «Іконоборцеві» критикує книгу рояліста Гаудена «Образ короля», ідеалізуючу страченого Карла I; в двох памфлетах «Захист англійського народу», грунтуючись

на договірній теорії походження держави, захищає ідею народовладдя і виправдовує страту короля.

За своїми політичними поглядами поет був близький до *індепендентів**; крайні ліві течії революції з їх вимогою майнової рівності зустрічали в ньому рішучого противника. Але, захищаючи основи нової, буржуазної Англії, Мільтон виступав як прогресивний суспільний діяч, що відобразив в своїй творчості те нове усвідомлення особистості, яке розбудила революція.

Реставрація Стюартів затьмарила останні роки життя Мільтона. Самотній осліплий поет важко переживав поразку революції, але реакція не могла зламати його. В цей період написані самі знамениті його твори: «Втрачений рай» (1667 р.), «Повернутий рай» (1671 р.), трагедія «Самсон-борець» (1671 р.).

«Втрачений рай». Поема «Втрачений рай» починається описом бунту ангелів, що повстали проти Бога і були переможені в битві з ним. Їхній провідник Сатана збирає свої розбиті полчища, щоб сховатися в похмурих нетрях пекла. Тут, серед полум'я і отруйних випарів готується помста Богу. Сатана хоче обрушити удар на «вінець творіння» — перших людей, що блаженствують в раю. Посланець Бога, архангел Рафаїл, попереджає Адама і Єву про підготовлений підступ і вчить їх слухняності. Сатані вдається спокусити Єву: вона переступає заборону Бога і вкушає плід з Древа пізнання добра і зла. Адам слідує її прикладу, але не тому, що теж піддався спокусі Сатани: він свідомо хоче розділити з подругою весь тягар покарання. Божий суд суворий: Адаму і Єві немає прощення, вони позбавлені безсмертя, вигнані з раю і приречені на муки земного життя. Архангел Михаїл, посланий Богом, показує Адаму майбутнє людства, щоб вселити в нього надію на спасіння і дає рецепт успішної поведінки в суворій реальності:

«...Але ти додай // Діла до знань своїх здобутих, // Терплячість, Стриманість, Любов, // Що має милосердям обернутись. // До всього доклади ще й Душу, // І ти не шкодуватимеш за Раєм, // Який ти втратив: Знайдеш рай // Всередині себе самого — // Блаженніший і кращий набагато».

Перед Адамом розгортається широка картина людської діяльності: творча праця, руйнівні війни, злети і падіння. На кінець архангел пояснює помудрілому після падіння Адаму, що в людей буде можливість загладити його гріх: до царства небесного їх приведе спаситель, Син Божий. Взявшись за руки, Адам і Єва покидають Едем, ідучи назустріч історії людства:

«В зажурі озирнулися на рай: // Недавню щастя їхнього оселю. // Загравою зі сходу охопило, // Архангелів суворі лики, меч вогненний // Перепинили вхід у райську браму. // На очі мимохідь набігли сльози, // Та висохли невдовзі. Світ новий // Відкрився перед їхніми очима, // Здобути собі місце в нім вело їх Провидіння. // За руки взявшися, непевним кроком // З Едему побрели вони // Пустельним шляхом у широкий світ».

Цілком очевидно, що в «Втраченому раї» Мільтон згідно релігійних ідеалів мав намір оспівати покірність благому і милосердному Богу і засудити Сатану. Однак багато хто виявляє в поемі елементи, які явно заважають їй бути вираженням ортодоксальної релігійної точки зору. «Поема Мільтона, — писав англійський поет-романтик початку XIX ст. Персі Біші Шеллі, — містить філософське спростування тих самих догматів, яким вона повинна була служити головною опорою. Ніщо не може зрівнятися за могутністю і пишнотою з образом Сатани в "Втраченому раї"... Мільтон настільки спотворює загальноприйняті вірування (якщо це можна назвати спотворенням), що не приписує своєму Богу жодної моральної переваги над Сатаною».

Дійсно, образ Диявола в е́посі Мільтона, всупереч його біблійному трактуванню, виглядає настільки величним і привабливим, що поруч з ним губляться і тьмяніють всі інші персонажі. Титанічна пристрасність натури Сатани, його гордий і непокірний дух, волелюбність і тверда воля, мужність і стоїцизм майже незмінно викликали замилування читачів і критиків. З іншого боку, Бог, покликаний стати втіленням Розуму і Добра, постає в поемі підступним і мстивим монархом, який, за словами Сатани, «один панує, наче деспот, в небесах». Йому вторить Єва, вважаючи недопустимим обмеження природного потягу людини до знання:

«Что запретил он? Знанье! Запретил // Благое! Запретил нам обрести // Премудрость... // ...В чем же смысл Свободы нашей?»

Свідок і учасник грандіозного соціального перевороту, Мільтон, створюючи епічну поему, надихався атмосферою громадянської війни, що була, на його думку, відображенням всесвітньої колізії Добра і Зла. Малюючи сцени лютої сутички сил Неба і Пекла, поет користувався барвами, що поставляла для його палітри епоха революційного зламу, і наповняв поему її героїчним духом. Це настільки змінило його первісний задум, настільки підірвало саму його основу, що вся будівля сумлінних релігійних абстракцій автора загрозливо захиталася. Можна сказати, що поезія Мільтона настільки точно відтворила дух епохи, що образ гордого і похмурого Сатани по-суті став символом повстання проти авторитету. Працюючи над епосом в роки реакції, Мільтон вважав за необхідне зобразити Зло, що погубило революцію, у всій його царственій пишності і небезпечній привабливості: карикатурне зображення Злого Духа в вигляді відразливої і слабкої істоти, спотворюючи істину, могло, на думку поета, завдати шкоди доброчесності читача. Саме тому Сатана, що наважився виступити проти всемогутнього Бога, не міг не бути титанічною фігурою. Бажаючи намалювати яскравий і переконливий портрет Сатани, поет спирався на традицію зображення трагічних героїв — «лиходіїв з могутньою душею», — характерну для драматургів Ренесансу Крістофера Марло і Вільяма Шекспіра (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.7). Як і гуманісти Ренесансу, Мільтон був переконаний, що Добро і Зло настільки тісно переплетені між собою, що їх часом важко відрізнити одне від одного. Це також вплинуло на характеристику Архіворога, велич якого так підступно затуляє втілене в ньому Зло.

Зрозуміло, що було б неправильно бачити у «Втраченому раї» тільки алегоричну історію англійської буржуазної революції, проводити прямі паралелі між повстанням занепалих ангелів у поемі Мільтона і «великим заколотом» пуритан. В згоді з християнськими ідеалами Мільтон задумав поему як виправдання шляхів божих, але буква біблійного вчення викликала в нього, як і в деяких інших представників його класу, певні сумніви; вони-то і привели до того, що повсталий проти Бога Сатана, хоча і засуджується автором, але не позбавлений його співчуття і вбирає в себе риси відважного протестанта проти світобудови. «Втрачений рай» — творіння великого бунтівного духу. В ньому не могла не виразитися людина, яка все життя віддала боротьбі з деспотизмом. Не підлягає сумніву, що поету-революціонеру, який в роки Реставрації пізнав гіркоту поразки, психологічно легше було «вжитися» в роль повваленого ангела, ніж в образ переможного Бога. Малюючи образ програвшого бій, але не скореного Духа, автор наділяв його іноді рисами — і притому кращими — своєї власними і своїх соратників по боротьбі. Чи не тому так проникливо звучить в поемі звернена до соратників промова Сатани, що думки і почуття героя були добре знайомі його творцеві і його читачам:

«...Мы безуспешно // Его престол пытались пошатнуть // И проиграли бой. Что из того? // Не все погибло: сохранен запал // Неукротимой воли, наряду // С безмерной ненавистью, жаждой мстить // И мужеством — не уступать вовек. А это ль не победа?»

Нового, також незвичного звучання набула під пером художника і інша частина старозавітної легенди, присвячена першим людям. Міф про Адама і Єву служить Мільтону відправною точкою для філолофсько-поетичних роздумів про сенс життя, природу людини, її прагнення до знання, її місця під сонцем. Адам і Єва, їхні ніжні взаємини, їхнє блаженство серед райських кущ описані Мільтоном з натхненним захватом. До нього ніхто з поетів не оспівував подружню любов. Згідно християнського вчення, гріхопадіння Адама — причина всіх нещасть людства, тому Мільтон зображує епізод з яблуком як всесвітню трагедію:

«Вот сорвала! Вкусила! И Земля // От раны дрогнула, и тяжкий вздох // Из глубины своих первооснов // И всем своим составом издала // Природа, скорбно ознаменовав, // Что все погибло...»

Сатана — ворог роду людського і ворог любові — покараний Всевишнім. І він сам, і його «спільники по заколоту» зганьблені і «однаково перетворені в повзучих зміїв». Ні Адама, ні Єву Мільтон не засуджує. Він оплакує їхню долю, співчуває їм, але більше за все захоплю-

ється силою їхнього духу і творчою енергією. Вони готові до випробувань і трудів, що перетворять Землю, отриману від Бога, — «не малий дар».

Джон Бе́ньян. Останнім представником пуританської традиції в англійській літературі XVII ст. був письменник і проповідник Джон Бе́ньян (1628-1688). Син ремісника, він виріс серед сільської бідноти і був змушений допомагати батькові. Під час революції Беньян був солдатом парламенту. Женився він на благочестивій дівчині, придане якої складали дві релігійні брошури, які і зробили його справжнім пуританином. Почавши проповідувати, він став ревно шукати істину в теологічних суперечках. Під час правління Кромвеля проповідником міг бути будь-хто, але після реставрації монархії на це потрібен був спеціальний дозвіл. Не одержавши його, Беньян все-таки продовжував проповідувати. За це він був арештований і 12 років провів у в'язниці, де написав дев'ять книг. Тільки в 1672 р. указ короля Карла II приніс Беньяну звільнення. Він одержав прихід, але незабаром знову опинився за гратами. Там він і почав писати свій великий роман — «Подорож пілігрима» (1678-1684 рр.).

За жанром — це традиційне для Середніх віків видіння (див. Ч.1, розділ VI, §2, п.5): оповідач засинав, і йому в сні було Божественне одкровення. Замість живих людей описувалися алегоричні фігури, найчастіше такі, як Гріх, Жадібність, Доброчесність, Істина. У Беньяна також діють персонажем-алегорії. У головного героя, Крістіана (Християнина), є добрі порадники — Євангеліст, Тлумач, Добра Воля, а також вороги — Неуцтво, Невдоволення, спотворюючі правду про Божу милість, Аполліон — посланець Безодні, Велетень-Розпач, Балакун, Мирська Мудрість. Всі вони разюче нагадують співвітчизників автора, тому повчальна історія набуває загальнолюдського сенсу і зачіпає за живе з перших рядків:

«Брів якось я пустинею Всесвіту і примітив місце, де можна було притулитися, і приліг я там, щоб заснути: і от, коли я спав, мені приснився сон. Я спав, і побачив я людину в лахмітті, що, відвернувши лице від дому свого, ішла з книгою в руках і з величезним мішком на спині. Я дивився і бачив, як вона відкриває книгу і читає з неї, і, читаючи, плаче і тремтить; і, будучи не в змозі продовжувати, вибухає жалібним лементом, питаючи: "Що робити мені?"»

Людина з важкою ношею на спині, яку не в силах скинути, — Крістіан. Він дізнається з Книги (Біблії), що місто, де живе він з дружиною і дітьми, повинно загинути в вогні. Не зумівши вмовити сім'ю слідувати за ним, Крістіан тікає з Граду Знищення. Так йому радить Євангеліст.

В першій частині розповідається, як Крістіан проходить важкий шлях через Безодню Розпачу, Дім Тлумача, Дім Краси, Долину Приниження, Долину Смертної Тіні, Ярмарок Марнославства, Замок Сумніву і Гори Насолод до Небесного Граду. Його супроводжують злі і добрі сили. Серед злих — пан Мирська Мудрість, Велетень-Розпач, диявольськи огидний Аполліон і багато хто інший. Добрі — це Вірний Друг, якого вбивають на Ярмарку Марнославства, і Сподівающийся, що потім приєднується до Крістіана.

Одна з кращих сцен роману — випадок на Ярмарку Марнославства. Там, де все продається і купується, мандрівників б'ють і саджають в клітку. Над інакомислячими відбувається швидкий і неправий суд, дивовижно нагадуючий повсякденну реальність:

«Спочатку виступив старшина присяжних, пан Сліпець, і сказав: "Я бачу ясно, що ця людина єретик...". "Він волоцюга", — сказав пан Брехун. "Повісити — це ще занадто добре для нього", — сказав пан Жорстокосердий. "Давайте-но розправимося з ним", — сказав пан Лиховісний».

Вірного Друга Крістіана «піддають самій жорстокій смерті, яку тільки можна було придумати», але Божественна колісниця відносить його на небо.

В другій частині твору в дорогу відправляється дружина героя з дітьми. Її супроводжує сусідка Милосердя, що відкинула заперечення іншої сусідки, пані Боягузки. Велетня-Розпач і інших чудовиськ перемагає Безстрашність, і герої благополучно досягають мети.

Ця алегорична історія про мучення і сумніви духу розказана винятковою мовою, що вигадливо поєднує біблійну пишність з мужицькою простотою. Беньян описує подорож Крістіана в містичному і реальному просторі. Картини природи одночасно матеріальні і символічні.

Безодня Розпачу — стан душі, але ще і просте болото, трясовина. Розповідаючи про Гори Насолод, автор малює надзвичайний за красою пейзаж.

Пілігрима всюди підстерігають небезпеки, і це тримає читача в напрузі. Крістіан невпинно питає і себе, і всіх, кого зустрічає, що він повинен робити, яким йому слід бути, щоб спастися; і кожна мисляча людина відгукується на таке прагнення до пізнання і самопізнання. Люди, яких зустрічає герой на шляху, самого різного сорту. Хтось теж шукає спасіння, але йому не вистачає твердості. Хтось навмисно шкодить Крістіанові. Балакун досаждає балаканиною. Невіглас метушиться, намагаючись допомогти, хоч поняття не має, до чого прагне його приятель. В кожного персонажа свій характер.

Книга Беньяна передбачила появу великого англійського роману. В ній багато незвичайних подій, серед яких є навіть двобій з чудовиськом. Але це і зачатки психологічної прози про хвилювання серця. Крістіан хоробрий і спритний, і разом з тим він простий смертний і зовсім не схожий на епічного героя — його страхи і сумніви зрозумілі всім без винятку. Це і стало причиною того, що книга Беньяна згодом була перекладена 108 мовами і діалектами і досі читається як віруючими, так і невіруючими.

§6. КУЛЬТУРА НІМЕЧЧИНИ XVII СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ НІМЕЧЧИНИ XVII СТОЛІТТЯ

Німеччина в XVII ст. До кінця епохи Ренесансу Німеччина підійшла сильно ослабленою в соціальному, політичному і економічному відношеннях, перетворившись в відсталу аграрну країну, в якій лютувала феодальна реакція. *Священною Римською імперією** фактично правили князі, що зуміли витягти для себе значні вигоди з *Реформації** і трагічного закінчення *Селянської війни 1824-25 рр.** Влада імператора поширювалась лише на спадкоємні володіння дому *Габсбургів**.

На початку XVII ст. влада регіональних правителів зросла, а разом з нею збільшилася і роздробленість Німеччини. Князі нітрохи не піклувалися про державні інтереси країни. Смути і міжусобиці виступали в формі невпинної релігійної боротьби: Німеччина фактично розпалася на переважно протестантську Північ, на змішаний Південний Захід і на суцільно католицький Південний Схід. До того ж і політика Габсбургів, тісно зв'язаних з феодально-католицькими силами тодішньої Європи, не обіцяла Німеччині нічого хорошого.

Боротьба імперії з князями привела лише до посилення міжусобиць, в які незабаром втрутились іноземні держави, що прагнули використати політичну слабкість Німеччини в своїх корисливих інтересах. Становище ускладнювалося тим, що імператор і князі, потребуючи сильних союзниках, самі втягували іноземців в німецькі звади. Події почалися з того, що для відсічі католицькій реакції кальвіністські князі і протестантські міста Південної і Західної Німеччини об'єдналися в 1608 р. в Євангелічну унію. У відповідь на це католицькі князі під предводительством герцога Баварського організували в 1609 р. свій військовий союз — Католицьку лігу, тісно зв'язану з імператором, папою і Іспанією.

Ця консолідація феодальних сил пояснювалася, однак, не тільки ворожнечею двох феодальних таборів, але і тим, що з кінця XVI ст. в Німеччині знову почав наростати народний визвольний рух, що викликав глибоку тривогу панівних станів, які ще не забули про народну війну 1525 р. В австрійських землях в 1595-97 рр. палахкотіло селянське повстання; хвилювалися міські низи. Становище ускладнювалося визвольним рухом народів, пригнічених пануванням німецьких феодалів. В 1618 р. проти Габсбургів повстала Чехія. До інсургентів примкнули Моравія, Сілезія, Угорщина і інші землі. З винятковою жорстокістю повстання було придушене католицькими військами.

Підбадьорені успіхом лігістів, в протестантський Пфальц вторглись іспанські війська, що допомагали імператору. За іспанцями пішли датські, шведські і французькі армії. Незабаром полум'я воєнних дій охопило всю Німеччину і почалася *Тридцятирічна війна**, що принесла

країні незлічимі нещастя. Протягом трьох десятиліть війна калічила, розоряла, спустошувала імперію. З війни Німеччина вийшла зовсім зруйнованою. У виграші виявилися лише Швеція і Франція, і деякі територіальні князі (Бранденбург, Баварія, Саксонія), яким вдалося округлити свої володіння. Зате населення імперії скоротилося з 16 млн. до шести. Вовки бродили спустілими містами. Знищені або розграбовані були найцінніші культурні скарби.

Вестфальський мирний договір 1648 р. остаточно закріпив політичну роздробленість Німеччини, надавши князям право вести цілковито самостійну як внутрішню, так і зовнішню політику. І ще довго кровоточили і боліли рани Німеччини, нанесені війною. Не раз згодом згадували люди про військовий кошмар, боячись його повернення.

До кін. XVI ст. бюргерство втратило своє колишнє значення. В XVII ст. вже не вільні міста, а князівські двори, що спиралися переважно на феодальні елементи, задавали тон в суспільному і культурному житті країни. Численні потентати, що представляли собою німецький *абсолютизм**, не шкодуючи коштів, прагнули наслідувати пишноту європейських монарших дворів, і насамперед двору французького короля. Поряд з власними чиновниками і солдатами вони хотіли так само мати власних придворних поетів і письменників. Серед останніх чимало було вихідців з бюргерських кіл, яких володарі Німеччини охоче зводили в дворянське звання.

Але не тільки нещастя і жахи війни породжували глибокий трагізм німецького життя. Його збільшували також і розгул *Контрреформації**, і застаріла міжконфесійна ворожнеча, і розгул феодальної реакції, і породжені розпачем селянські бунти 1620-30-х рр., і дике полювання за відьмами, і епідемії, і інші нещастя, що обрушилися на Німеччину. Все було таким заплутаним, так непевним, суперечливим і безглуздим, що багато хто, зневірившись в житті земному, спрямовували свої погляди до світу нетутешнього; знову, як в часи Середньовіччя, поширюються настрої *хіліазму**. В роки війни ці есхатологічні пророцтва (Див. *Есхатологія**) зазвучали особливо голосно.

Містицизм. До числа характерних явищ духовного життя Німеччини XVII ст. відноситься широке розповсюдження містичних поглядів і настроїв (Див. *Містика**). В релігійному *екстазі** багато хто шукав забуття від жахів навколишнього життя. Коли все навколо хиталось, тріщало, готове було звалитися і нізвідки не можна було чекати на допомогу, людина, трагічно залишена сама на себе, поривався до Бога, бачачи в ньому єдиний надійний оплот. Намагаючись знайти найкоротші шляхи, провадячі до Спасителя, вона шукала їх в глибині свого палаючого серця.

В XVII ст. містичні віяння проникали в філософію і літературу, оживляючи ідейні традиції Мейстера Екхарта і інших німецьких містиків-вільнодумців. При цьому слід мати на увазі, що німецький містицизм XVII ст. зовсім не був чимось єдиним і рівнозначним. В різних авторів були різні, іноді прямо протилежні цілі. Релігійна *екзальтація** одних утверджувала владу католицької або протестантської церкви над умами і серцями людей, в той час як в інших вона оберталася проти церковної рутини і ставала єрессю, що викликала обурення правовірних. Адже, незважаючи на розгром визвольного руху в 1525 р., в передових колах Німеччини продовжувала жити мрія про свободу, справедливість і людяність. Тільки в нових історичних умовах ця мрія вже не могла спертися на соціальну активність мас. Її сферою стала область духу, що прагнув скинути з себе окови офіційної ідеології. Саме в цьому звертанні до самоцінної людської особистості, в протесті проти мертвущої рутини, проти несправедливого ладу, підтримуваного церковною ортодоксією (Див. *Ортодоксальний**), нарешті, в проголошенні необхідності «нової реформації», що очистить християнський світ від скверни і наблизить його до Бога, і полягав насамперед «єретичний» елемент німецької містики XVII ст.

Якоб Бе́ме. Одним з перших на церковну ортодоксію зазіхнув філософ-самородок, селянський син Якоб Бе́ме (1575-1624), що займався в Герліці шевським ремеслом. Цей скромний трудівник, зазнаючи гонінь з боку лютеранського духівництва, висловлював сміливі думки. Насамперед, вчення Якоба Беме про бога рішуче не збігалося з вченням церковників. Схиляючись до *пантеїзму** і відкидаючи ходячу думку, згідно якої «бог живе тільки над блакит-

ним небом зірок» («Aurora, або Вранішня зоря», 1612 р.), Беме стверджував, що Бог є все і перебуває скрізь:

«Коли говорять про небо і землю, зірки і стихії, і все, що в них, і все, що над всіма небесами, то тим самим називають всецілого Бога».

В іншому місці він уподібнює Всесвіт саду, в якому грунт знаменує природу, деревний стовбур — зірки, гілля — стихії, плоди, що ростуть на дереві, — людей, а життєдайний сік дерева — Бога. Так, Бог і Природа зливаються в Беме в єдиний могутній потік буття.

Уявлення Беме про світ відрізнялося від уявлення біблійного, згідно якого світ є чимось раз і назавжди даним. Адже, завершивши творення, творець в день сьомий спочив задоволений. В Беме ж світ не знає нерухомості. Він весь час тече, розвивається, сам з себе виникає в безперервному борінні заперечуючих один одного початків, що складають разом з тим єдине ціле. І в цьому невгаваючому творчому процесі формується не тільки Природа, але і діюча божественна сила («Опис трьох початків божественної сутності», 1619-1620 рр.). Характерно, що «вічною матір'ю природи» Беме називає християнську трійцю, яка є «киплячою, рухливою істотою і містить в собі всі сили, так само як Природа» («Аврора»).

І про сутність добра і зла як про дві сторони одного потоку («Про народження і визначення всіх істот») Беме міркував зовсім не так, як офіційне богослов'я. І людину він розглядав як частину природи, як мікрокосм в макрокосмі, вважаючи при цьому, що людині не слід шукати свою батьківщину десь осторонь від «Великої Матері Природи» («Clavis, або Ключ»), адже, існуючи в Богові, людина і пекло, і рай набуває в собі самій. Подібна думка звільняла віруючого від церковної опіки, так само як перекреслювала вчення Лютера про приречення. Особливо чітко ця антицерковна думка виражена в наступних словах Беме:

«Святий має свою церкву в самому собі, зсередини вона говорить і повчає; Вавілон же володіє купою каменів, куди входять, щоб лицемірити і прикидатися, красуватися в ошатному одязі, представитися набожними і благочестивими; кам'яні храми — їх божество, на них вони уповають. На відміну від них святий в будь-якому місці має храми при собі і в собі; тому що і стоїть він і іде, і лежить і сидить в своїх храмах, в істинній християнській церкві, в храмі Христовому: дух святий проповідує йому з усіх творінь, і на що б він не поглянув, все це проповідники Господа» («Про відродження»).

А так як під «святістю» Беме розумів не зовнішню обрядовість, але життя «по правді», він не надавав великого значення конфесіональним рамкам. Він навіть твердив, що багато «іудеїв, турків і язичників, що старанно оправили світильники свої», раніше недбайливих християн «ввійдуть в царство небесне» («Аврора»). І писалося все це в країні, отруєній релігійною ворожнечею, напередодні спустошливої війни, що розгорнулася під конфесіональними гаслами.

Але, високо підносячи людину-богоносця, що перевершує навіть в чомусь ангелів, Беме бачить темні, трагічні сторони земного життя, справедливо, за його словами, іменованого «долиною плачу, наповнену скорботою, постійним вбивством, війною, боротьбою і розбратом» («Аврора»). Світом правлять чотири сини диявола: Гордість, Жадібність, Заздрість і Гнів. Адже світ, що хвалиться своєю пишнотою, вже «стоїть посеред пекла», тому що, покидаючи любов, він «віддається жадібності, лихварству і шкуродерству, і немає більше милосердя в ньому. Кожен кричить: були б у мене тільки гроші! Сильний висмоктує в низького мозок з кісток і вичавлює з нього піт насильством» («Аврора»).

Однак, вболіваючи про гірку долю знедолених, Беме не повертається до завітів Томаса Мюнцера, який закликав силою зброї розтрощити твердині Вавілону. Розраду він шукає в ідеальній «духовній природі», що є плодом його палкої уяви. Настільки ж палкою уявою володів Беме і як письменник, малюючи вертоград ангелів, що бавляться прекрасними «небесними квіточками і сплітають красиві вінки» («Аврора»), або розсипаючи сторінками своїх книг яскраві порівняння і параболи і якісь несподівані і в той же час живі образи, здатні вразити читача.

2. ЛІТЕРАТУРА

Цілком природно, що в Німеччині в XVII ст. широкого розповсюдження одержали мотиви і настрої *Бароккo**, яке стверджувало, що людина — лише мандрівник на цій тлінній, жалюгідній землі. Контрреформація всіляко роздувала подібні настрої, властиві, втім, не тільки католицьким колам. Але порив в потойбічне, який нерідко набував екстатичного характеру, зовсім не виключав людину зі сфери уваги німецьких митців: саме в XVII ст. зростає інтерес до її душевного, особистого світу.

Ангелус Сілезіус. Серед містиків-вільнодумців зустрічалися обдаровані поети. Найбільш значним з них був Йоганнес Шеффлер (1624-1677) з Бреславля, спершу протестант, потім ревний католик, що виступав під псевдонімом Ángелус Сілéзіус (Вісник Сілезький). В книзі своїх віршів «Херувимський мандрівник» (1657 р.) він іноді далеко відходив від церковних норм вбік містичного пантеїзму. Для нього, як і для Беме, Бог — в усьому і вся, людина ж — інобуття Бога:

«Ты смотришь в небеса? Иль ты забыл о том, // Что Бог — не в небесах, а здесь, в тебе самом?»

«Бог жив, пока я жив, в себе его храня. // Я без него ничто, но что он без меня?»

«Ты, грешник, сетуешь на то, что пал Адам?! // Не пал бы первым он, — ты б сделал это сам».

«Я, как Господь, велик. Бог мал, что червь земной, // Итак: я — не под ним. И он — не надо мной».

До цього варто додати, що Ангелусу Сілезіусу були близькі «єретичні» погляди Дж. Бруно на Всесвіт, наприклад його вчення про множинність світів, що різко розходилося з біблійною традицією. «Ти стверджуєш, що на небосхилі є тільки одне сонце; я ж говорю, що там багато тисяч сонць», — пише поет. І надалі, до самого кінця XVII ст., містицизм продовжував відігравати помітну роль в духовному житті Німеччини. Правда, в *пієтизмі**, що виник в кін. XVII ст. і широко розгорнувся в XVIII ст., він майже зовсім втратив свій єретичний характер, перетворившись в законослухняну «релігію серця», зате в поета К. Кульмана, пророка нової Реформації, він знову став зухвалою єрессю, що прагнула зруйнувати твердині сучасного Вавілону.

Квірінус Кульман. Син бреславльського ремісника Квірінус Ку́льман (1651-89) захоплено відгукувався про Якоба Беме, в творах якого «правдиво описана сутність всього сущого». Тільки Кульмана займала не стільки натурфілософія, скільки доля людства, що знемагає під тягарем деспотизму і конфесіональної ворожнечі. Папство називає він «антихристовою головою», а лютеран і реформатів, а також всі інші секти — «антихристовими вовками, ведмедями і левами» («Відроджений Беме»). Йому вже малювалися величні обриси наближення «тисячолітнього царства» (Див. *Хіліазм**), коли на руїнах тепер існуючих держав і церков виникне новий, єдиний, справедливий світ, населений праведниками, «без жодних гріхів, без зграй і сект, без воєн і розбратів, без нестатку і турбот, хвороб і горя, і будуть жити люди так, як колись жили в раю до гріхопадіння Адама» («Відроджений Беме»).

Думки про новий, ідеальний світ розвиває Кульман також в утопії «Про монархію єзуелітську» (1682 р.). Ця «монархія» повинна прийти на зміну чотирьом царствам, які згадуються в «Апокаліпсисі Іоанна». Монархом є тут сам Христос, але панують республіканські порядки: є парламент, що складається з представників різних станів, і нова церква, що здійснює заповіти «Вічного євангелія», процвітають загальна освіта, передова наука, соціальна справедливість і свобода совісті. В обновленому християнстві — релігії єзуелітів — розчиняться всі існуючої релігії, в тому числі іудейська і магометанська, і тим самим припиниться конфесіональна ворожнеча, що розділяє людство.

З роками погляди Кульмана набували все більш радикального характеру, наближаючись до вимог християнського комунізму, який утверджував соціальну рівність і відкидав приватну власність.

Будучи людиною екзальтованою, що жила в атмосфері містичних видінь і пророцтв, Кульман упевнив себе в тому, що саме йому — «сину Сина божого», як він себе називав, небеса доручили здійснити велику реформу, утвердивши на землі богонатхненні єзуелітські порядки. Щоб навернути турецького султана в свою віру, він навіть їздив в 1678 р. в Константинополь, а в 1689 р. з тією же метою прибув в Москву, але за доносом лютеранського пастора з німецької слободи був схоплений і спалений на березі Москви-ріки як небезпечний єресіарх і баламут.

Поезія Кульмана, темпераментна, своєрідна, складна, часом темна («П'ятнадцять пісень», 1673 р.; «Псалтир Кульмана», 1684-1686 рр.), тісно зв'язана з його поривами і сподіваннями. Вважаючи себе поетом господнім, новим Давидом, що перемагає Голіафа, він і вірші свої називав псалмами. Його життя невіддільне від єзуелітської епопеї. Видіння і пророцтва підкріплюють його заповітні ідеї. Він то впевнений в успіху, то сумнівається в собі самому. «Прийдіть люди, прийдіть! — вигукує він. — Загляньте в моє серце: адже немає в мене іншого ворога на землі, крім мене самого». Але, уповаючи на допомогу божу, він радіє і пророкує сильним світу цього близьку загибель:

«Тирани, кидаєте свій скіпетр! Слухайте, владарі! Хто переслідує, сам повинен зазнати переслідування! Життя вам позичене лише для покаяння... Пригноблені, радуйтесь! Гнобителі, волайте, волайте! Смертоносний кинджал вже занесений над вами!»

Охоплений шаленим поривом, відрікаючись від звичного старого світу, Кульман і в своїй барокковій поезії йде незвичними новими стежками, зокрема вводячи в літературний вжиток Німеччини білий вірш і вільні ритми. Він і сам вказував на те, що «пише не так, як прийнято» («Псалтир»). Дійсно, в його поезії зустрічаються нечувані вірші, несені стрімким мовним потоком, могутнє фортисимо, руйнування синтаксису, риторична екзальтація:

«Луна, огонь, алмаз, дым, овца, деревцо, аист, рыба. // Кому ночь нужна, кому печь нужна, кому оправа, кому труба, // Кому луг, кому сад, кому гнездо. Кто за озеро скажет спасибо! // Хлебу нужен желудок, // Мысли — рассудок. // Стрелок, человек, прилежанье, искусство, игра, // Рот, корабль, принц, горе, месть, верность, стяжанье, // Бог... // Каждому нужно свое: // Цель, место для сна, поощренье, награда, добрая ссора, // Поцелуй, возвращение в порт, трон, могила, убийство, любовь, // Святая молитва... »

Міхаель Мошерош. В XVII ст. в Німеччині розвинувся жанр роману, представники якого прагнули зображати реальне повсякденне життя без жодних прикрас. Відомий письменник Йоганн Міхаель Мошеро́ш (1601-1669) в написаному в роки Тридцятирічної війни сатирико-дидактичному романі «Диковинні і істинні видіння Філандера фон Зіттевальда» (1643 р.) безжально викривав пороки свого часу.

Подавшись мандрувати світом в пошуках справедливості, герой роману Філандер увесь час переконується в даремності свого пориву. Адже Правда і Правосуддя вигнані звідусіль, і навіть чорти починають боятися людей. Поступово книга перетворюється в грандіозну сатиричну панораму, що охоплює всі сторони німецького і європейського життя.

З особливою силою малює Мошерош нещастя, що обрушилися на Німеччину під час Тридцятирічної війни. На очах Філандера солдати роблять найстрашніші насильства над мирними жителями, грабують, бешкетують, лихословлять. Зубожілою і розореною країною нишпорять зграї озвірілих мародерів, для яких існує тільки один закон — користь і свавілля. Городяни і селяни змушені охороняти своє добро від *ландскнехтів**, як від самих лютих ворогів. Ніхто вже більше не знає, на чиєму боці правда, кому треба служити, до якої партії примкнути. Сторінки, присвячені нещастям війни, кращі в романі. Вони напоєні гіркотою і гнівом. Мошерош уболіває над стражданнями народу. Він піднімає свій голос проти безглуздої бойні, що спустошила країну, розтлила людей, перетворила Німеччину в царство смерті.

Є в романі ясно виражена антифеодальна тенденція. Спустившись в пекло, Філандер зустрічає юрбу грішників, яка складається з представників всіляких станів і професій.

Однак перше місце тут по праву належить шляхетним дворянам. З убивчим сарказмом обрушується Мошерош на феодальні кола Німеччини, зображаючи тупу зарозумілість, станове чванство, паразитизм і моральне здичавіння німецького дворянства. Титуловані нікчеми зав-

жди готові оббрехати і образити будь-якого добропорядного бюргера, «нібито кров чесної людини не така ж червона, як в тих, що народились в дворянстві». А скільки тягот і повинностей звалюють дворяни на «нещасний, розорений народ»! Щорічно вони вичавлюють, видавлюють останні соки зі своїх кріпаків. Давно забувши про рицарські подвиги, вони на війні поводяться нітрохи не краще від мародерів. Їх головна турбота — «грабувати бідних селян і бюргерів». І Філандер побачив, як в великій вогненній печі горіли дворяни, що під час Тридцятирічної війни звеличували своє дворянство «вогнем, мечем і шибеницями, розбоєм і кровопролиттям, тиранічною жорстокістю і пороками».

Не знайшов правди і справедливості допитливий Філандер також при дворі. Він незабаром переконався в тому, що між пеклом і двором існує тісне споріднення. При цьому сатиричний бич Мошероша зачіпає не тільки придворних вітрогонів, що крутяться біля трону, але і тих, хто гордовито сидить на самому троні. Письменник таврує сваволю, зарозумілість, деспотизм і інші пороки монархів, що, подібно м'ясникам здирають з нещасних селян шкіру і ввергають країну в безодню лихоліть. Тому в вуста селянина Мошерош вкладає гірку скаргу на те, що бідним мужикам під час війни доводиться розплачуватись за всіх.

При цьому багато нещасть Німеччини Мошерош був схильний пояснювати тим, що німці втратили почуття своєї національної гідності, забули про предковічну «німецьку свободу», про стародавню «німецьку чесність», простоту і скромність, що вони раболіпствують перед всім іноземним, перетворюючись в жалюгідних фіглярів, мавп і лакеїв, які носять чужу ліврею і плазують перед тими, хто свідомо погубляє Німеччину.

Викриттю раболіпства німців перед іноземщиною присвячений перший розділ другої частини, в якій дія переноситься в замок давньогерманського полководця Аріовіста, що колись воював з легіонами Юлія Цезаря. Давньогерманські витязі, і в їх числі переможець римлян Герман, різко засуджують глибоке падіння своїх нащадків, які, відмовившись від традиційного одягу і звичаїв втратили свої національні чесноти. Адже підступництво, двоєдушність і боягузтво прийшли на зміну чесності, прямоті і доблесті.

Звичайно, в усьому цьому багато наївного, але і видатний німецький гуманіст XVI ст. Ульріх фон Гуттен (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.3), прагнучи засудити торгашеський дух, що утвердився в *Священній Римській імперії**, апелював до стародавніх германців. Тільки Мошерош, на відміну від Гуттена, не перетворює апологію старожитніх германців в апологію німецького дворянства. Його позиція більш демократична, а сатира більш універсальна. Він бере на себе сміливість сказати загрузлим в пороках німцям, і перш за все представникам панівних станів, всю гірку правду про їх падіння в надії на те, що настане врешті час, коли запанує в Німеччині «шляхетний мир», що з'єднає воєдино і змусить зрадіти «переслідуваних нині», ледь вцілілих «вірних патріотів», хоча Мошерош і впевнений, що «злісний світ» не простить йому його прагнення сказати людям «занадто багато правди».

Якоб Гріммельсгаузен. Мошерош проклав шлях найбільшому німецькому прозаїкові XVII ст. Гансу Якобу Крістоффелю Гріммельсга́узену (1621-1676), в творчості якого з найбільшою силою проявилися реалістичні шукання тієї пори. Найбільш значне творіння письменника — роман «Пригоди Сімпліція Сімпліціссімуса» (1669 р.).

Вже початкові глави роману вводять читача в трагічну атмосферу воєнного часу. Герой твору — бідний приймак, прозваний Сімпліцієм за свою крайню простодушність, підростав в селянській родині в лісистому Шпессарті, поки полум'я війни не обпалило цей затишний куточок Баварії. На очах Сімпліція озвірілі ландскнехти розгромили садибу його прийомних батьків, катували, насилували людей. Сімпліцій втікає в ліс, де зустрічає пустельника, що навчає його грамоті, вчить переносити важке життя і служити Богу. Але війна не дає спокою Сімпліцію навіть в лісовій глухомані: мушкетери оббирають його до нитки. Прийнятий за ворожого шпигуна, він опиняється на краю загибелі. Але збіг обставин робить його *пажем** губернатора. Потім з почуття самозбереження він змушений грати роль недоумкуватого блазня. Халепи підштовхують Сімпліція до все нових небезпечних витівок, поки він зрештою не стає солдатом.

Суворе життя розсіює його дитячі ілюзії. Всюди він бачить торжество самих мерзенних пороків, поглиблених нещастями воєнного часу. Життя бичує його і крутись на всі лади. Сімпліцій втрачає свою колишню простодушність. Він вчиться лукавити, красти, віддаватися розгулові. З наївного, боязкого хлопчика, яким читач застає його на початку роману, він перетворюється в лихого *рейтара**, винахідливого і відважного мисливця за військовою здобиччю. Він вже мріє про офіцерський чин, стає чепуруном, що живе на широку ногу, викликаючи заздрість і ненависть високошляхетного офіцерства, яке не бажає простити зарозумілому *плебею** його удачі.

Незабаром, однак, все перевертається нагору дном. Шведський полон перериває військову кар'єру Сімпліція. Зате в Парижі він зненацька виявляє акторський талант. Його виступи в операх і балетах проходять з величезним успіхом. Але на шляху в Німеччину він втрачає все нажите, до того ж віспа робить його потворним і кволим. Щоб не вмерти з голоду, він стає мандрівним лікарем-шарлатаном. А потім воєнна знегода знову починає вертіти і крутити ним. Тепер він рядовим мушкетером примикає до орди мародерів, грабує на великих дорогах. Війна його обтяжує, починають мучити докори совісті. Зі смутком оглядає він свій звивистий життєвий шлях, гірко оплакуючи «втрачену невинність, яку він виніс з лісу і яку він серед людей так щедро розтратив». Надламаний війною, він прямує в Швейцарію, щоб подивитися на країну, в якій панує благословенний мир. З хвилюванням він бачить тут селян, що займаються творчою працею. Незабаром Сімпліцій і сам обзаводиться селянською садибою, однак злидні женуть його на чужину. Після ряду пригод він вирішує зректися мінливого світу і стати пустельником.

Однак, і в лісовій самоті Сімпліцій не знаходить справжньої розради. Тим часом вже згасло полум'я Тридцятирічної війни, і Сімпліцій без особливих перешкод, пройшовши через Швейцарію і Італію, вже сподівається незабаром побачити Святу землю, як раптом нова халепа робить його здобиччю африканських розбійників. Зрештою, звільнившись від рабства, він стає жертвою кораблетрощі і знаходить притулок на родючому незаселеному острові серед просторів Індійського океану.

Тут знаходить Сімпліцій довгоочікуваний душевний спокій. Він проводить свій час в приємній праці, тому що життєвий досвід підказує йому, що «людина народжена для праці як птах для польоту», в той час як «ледарство породжує численні хвороби душі і тіла, а потім, коли цього менш за все чекаєш, ввергає тебе в безодню погибелі». Сімпліцій стає вільною людиною на вільній землі, і коли європейські мореплавці випадково прибулі на острів, пропонують йому повернутися з ними в Європу, рішуче відкидає привабливу пропозицію адже в великому світі панують численні пороки і так все влаштовано, що «кожен відкрито і без сорому прагне задавити іншого, щоб піднятися самому, не гребуючи для цього жодною хитрістю, обманом і політичним підступом».

На цьому, власне, і закінчує Сімпліціссімус свій великий життєпис. Але в роману з'явилося три продовження, з яких ми довідуємося, як Сімпліцій покинув незаселений острів, повернувся на батьківщину і став продавцем календарів, а також автором і виконавцем злободенних віршованих новин. Продовження ці не були чимось випадковим, адже ідеал самітництва не міг стати для такого життєлюбного і соціального письменника, яким був Гріммельсгаузен, кінцевою земною істиною. Сімпліцій повинен був повернутися до людей, і він до них повернувся для того, щоб як автор «Вічного календаря» і інших творів доставляти їм радість і будити їхню думку.

Роман Гріммельсгаузена за своєю інтелектуальною насиченістю помітно перевершує звичайні шахрайські романи, обмежені задачами побутописання. Автор весь час торкається різних питань, скидаючи звичні покриви з тривіальних істин, виявляючи їх крайню відносність. Найчастіше та або інша ситуація виникає лише для того, щоб можна було розгорнути гострі *дискурси**. Та і герой твору не тільки особистість, наділена рядом індивідуальних рис, але і «точка зору на світ», не зв'язана іноді безпосередньо з цими рисами.

Дещо відрізняється «Сімпліціссімус» від шахрайських романів і за художнім складом. В дуже тверезу оповідь про повсякденне життя зненацька вривається народна казка або примх-

ливий алегоричний образ. Так, Сімпліцій попадає на дно чудесного Муммель-озера, в царство безгрішних сильфів. В іншому місці він вступає в бесіду зі статуєю стародавнього бога Бальдандерса (Наперемінускора), що уособлює мирську мінливість. Сімпліцій довідається, що саме Бальдандерс весь час вів і продовжує вести його звивистим життєвим шляхом і що в світі все мінливе і непостійне.

Але найсильнішими в романі є сторінки, присвячені правдивому зображенню трагічної повсякденності Німеччини, охопленої «полум'ям війни, голодом і мором». Рейнському шинкареві Гріммельсгаузену самому довелося побувати на війні, і він добре знав, що являли собою жадібні, розгнуздані орди ландскнехтів, що спустошували німецьку землю, і як протягом ряду десятиліть нестерпно страждав німецький народ.

При цьому з особливою симпатією писав Гріммельсгаузен про селян, зневажених привілейованими колами. Навіть малолітній Сімпліцій співає пісеньку, що прославляє селянство. За словами автора, це найбільш давній і найбільш корисний стан. Хіба не був простим орачем Адам і хіба могла б існувати імперія, якби селяни в поті чола свого не обробляли землю? Тим часом становище селянства найжалюгідніше. Ним помикають великі пани. Пройшли часи, коли орачі і пастухи, подібно біблійному Давиду, досягали високих почестей. Тепер трудовий люд зігнутий в баранячий ріг і з нього знущаються владарі.

Про соціальні погляди Гріммельсгаузена, що підходив до навколишнього світу з широких народних позицій, дає також уявлення і алегоричний сон Сімпліціссімуса про дивовижні дерева, де змальовано важку долю селянина в феодальній Німеччині. Не раз повертався Гріммельсгаузен в романі до питання про станову ієрархію, засновану на соціальній несправедливості. Не раз представляв він можливість Сімпліцію розвінчати феодальний міф про вроджену шляхетність дворянина. На думку простодушного Сімпліція станова ієрархія безглузда вже тому, що всі люди походять від Адама, створеного Богом з праху. В іншому місці слідом за гуманістами епохи Ренесансу він заявляє, що справді шляхетним може вважатися не той, в кого є знамениті предки, а той, хто сам себе робить таким «шляхетним і гідним своїми справами». Але справи німецького дворянства в романі Гріммельсгаузена зовсім не відповідають тим високим вимогам, про які говорить Сімпліцій. Часто між високородним кавалером і самим пересічним грабіжником стираються будь-які грані.

Природно, що письменник, який близько брав до серця страждання вітчизни і добре знав, що таке соціальна несправедливість, не міг не задумуватися над прийдешнім своєї країни, тим більше що цього питання в XVII ст. торкався багато хто. Незліченні пророцтва відносно майбутнього Німеччини виходили головним чином з єретичних кіл. Не замовкали ці пророцтва до кінця XVII ст., як про це свідчать «єзуелітські» прозріння Квіріна Кульмана. І в романі Гріммельсгаузена є епізод, тісно зв'язаний з утопічними шуканнями тієї епохи.

Якось Сімпліцій зустрівся з однією дивною людиною, не то блазнем, не то безумцем, що уявив себе батьком богів Юпітером. Він обіцяв Сімпліцію розбудити від сну Німецького Героя, що без допомоги ландскнехтів, тільки силою свого чарівного меча утвердить на землі справедливі порядки і могутні монархи визнають його владу. В оновленій Римській імперії виникне парламент, що складатиметься з самих мудрих і безсторонніх громадян. Воєдино будуть зібрані всі німецькі землі. Зникне кріпосне право. Люди забудуть про панщину, про будь-які важкі і руйнівні повинності, про лихварство і самоправність великих панів. Музи оберуть Німеччину своїм пристановищем. І кожен німець буде любити свою вітчизну, стане зразком чесності і чесноти, на зразок римлянина Фабріція. І на всій земній кулі утвердиться загальний мир, не затьмарюваний кровопролитними війнами і релігійною ворожнечею, тому що Німецький Герой з усіх ворогуючих між собою віросповідань створить єдину християнську віру, засновану на заповітах раннього християнства.

Звичайно, не все в цьому епізоді варто приймати за чисту монету. Є тут, імовірно, і пародійна тенденція. Адже пророчу тираду виголошує вошивий безумець. Ніхто з розсудливих людей того часу не міг сказати, що Німеччина впритул підійшла до царства справедливості. Тільки екзальтовані маніяки в роді Квіріна Кульмана твердили про це. Разом з тим сама мрія про справедливий світ, що звільнився від феодального і церковного фанатизму, не містила в

собі нічого безглуздого. Віддавна жила вона в німецькому народі. Функція мнимого Юпітера в романі — це функція блазня, який говорить про важливі речі, викликаючи сміх або здивування навколишніх.

Блазнівські личини часто з'являються в «Сімпліціссімусі». Одна з таких личин — крайня простодушність юного Сімпліція, що вступає в протиріччя з життєвою практикою заплутаного і жорстокого світу. Гріммельсгаузен схильний до жарту, до балагурства, але як часто в основі цього балагурства — їдка гіркота! І разом з тим невигубне життєлюбство, що зближає Гріммельсгаузена з письменниками Ренесансу, з творцями народних книг і шванків. Незважаючи на те що автор «Сімпліціссімуса» ясно бачив темні сторони земного буття, він на відміну від деяких ідеологів Барокко не зрікся реального життя заради вічного загробного спокою. Його персонажі непохитно борються за місце під сонцем. Спритність, винахідливість, відвага, спрага свободи і плідної діяльності, вміння переборювати перешкоди — їхні характерні риси.

В своїй подальшій творчості Гріммельсгаузен продовжує епос великих доріг, який перетворюється в багатобарвну епопею людських і народних доль, що розгортаються на фоні німецького життя воєнного і післявоєнного часу. Її учасниками стають як чоловіки, так і жінки.

Про одну таку жіночу долю оповідає роман «На зло Сімпліцію, або Докладний і дивовижний життєпис великої ошуканки і волоцюги Кураж» (1670).

Потрясіння воєнного часу перетворили гречну і скромну чеську дівчинку в спритну і сміливу авантюристку, яких чимало було в той похмурий час. Вона крутила голови офіцерам і солдатам, але війна невідступно переслідувала її по п'ятах, знову і знову роблячи її самотньою вдовою. Згодом військова метушня і розгульне життя солдатів стало для неї звичною стихією. В чоловічому одязі верхи на коні вона охоче брала участь в сутичках і боях, особливо коли ці сутички обіцяли їй багату здобич. Як полкова маркітáнтка (торговка) Кураж вміло вибивала гроші з солдатських гаманців. Численні любовні пригоди, а також різні шахрайські витівки заповнювали її життя. Один час вона була коханкою Сімпліціссімуса. Але зникла її колишня краса, загублена хворобою, пропало добро, нажите серед військових потрясінь, і Кураж зв'язала свою долю з циганським табором. Звикнувши до вільного життя, вона продовжувала бродяжити і махлювати. За словами Кураж, циганське життя якнайкраще відповідало її вдачі, і вона не проміняла б його навіть на звання полковниці.

РОЗДІЛ ІІ
КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА (XVIII СТОЛІТТЯ)

XVIII ст. відмічене подальшим поглибленням нерівномірності в розвитку світової цивілізації. На більшій частині планети ще панує феодальний (а подекуди і первіснообщинний) лад і суттєво не змінюється середньовічний тип культури. Тим часом в Західній Європі в протистоянні з феодалізмом продовжується процес утвердження буржуазної ладу, що розпочався в попередній період.

Феодалізм, вже повалений в Голландії на переломі XVI—XVII ст. і в Англії в сер. XVII ст., як соціально-політична і економічна система повинен був зазнати остаточної поразки в ході *Великої французької буржуазної революції 1789-1799 рр.** По-суті, ця його поразка мала вже глобальний характер, наскільки б глибоко ще не грузнули в феодалізмі народи інших країн Заходу і Сходу. Нові — капіталістичні — форми суспільних відносин були знайдені і утверджені, світ повинен був перетворюватися згідно норм буржуазної цивілізації.

XVIII ст. часто називають «віком Розуму», що, в першу чергу, відноситься до розвитку науки: в галузі фізико-математичних наук це був період величезних, епохальних відкриттів, завершальний етап *Наукової революції**.

Розвиток культури XVIII ст. пройшов під знаком ідей *Просвітництва** — ***широкого ідейного, інтелектуального і художнього руху, що розгорнувся в період вирішальних боїв буржуазії з феодалізмом і був спрямований на ліквідацію кріпосництва, феодалізму, його соціально-економічних основ, політичних установ, ідеології і культури.***

Діячі Просвітництва — просвітителі — були ідеологами буржуазії, але буржуазії, що виступала в той час на чолі суспільства як клас революційний. Просвітителі боролись не тільки проти економічного і соціального гноблення народних мас, але і проти їх духовного поневолення, головним знаряддям якого в епоху феодалізму була церква. Тому саме проти неї насамперед виступали просвітителі, піддаючи нищівній критиці як релігійну догму, так і діяльність церкви, що була частиною державного апарату феодалізму.

В науковій і художній творчості просвітителів всі колишні форми суспільства і держави, усі традиційні уявлення були визнані нерозумними і відкинуті, як старий мотлох. Звідси критицизм просвітницької творчості: «Релігія, розуміння природи, суспільство, державний устрій — все було піддане найнещаднішій критиці, все повинно було стати перед судом розуму і або оправдати своє існування, або ж відмовитись від нього», — писав Фрідріх Енгельс.

Просвітителі твердили, що тільки тепер зійшло сонце, наступило царство розуму, і марновірство, несправедливість, привілеї і гноблення повинні поступитися місцем вічній істині, вічній справедливості, рівності, що випливає з самої природи, і невід'ємних прав людини.

§1. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ ПЕРЕМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ АНГЛІЇ XVIII СТ. СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА, ФІЛОСОФСЬКА І НАУКОВА ДУМКА

Англія в XVIII ст. Реставрація в Англії (1660-1668 рр.) не змогла відновити дореволюційні порядки. Завоювання *Англійської буржуазної революції** виявились настільки міцними, що їх не підважила тимчасова політична реакція. В 1688 р. Іакова II виганяють з Англії і на трон запрошується статхаудер Голландії Вільгельм III Оранський (1650-1702), одружений з дочкою Іакова II Марією Стюарт (1662-1694). 5 листопада його радісно зустріли і з цього часу починається ера панування буржуазії. Вільгельм III видав «Білль про права», передавши владу парламенту і залишивши за собою владу символічну (протокольні, представницькі функції). Так відбулася «*Славна революція*»*, що закріпила доступ буржуазії до державної влади і оформила її компроміс з земельною аристократією.

В 1707 р. стабілізувалась політична структура держави: Шотландський парламент прийняв рішення про об'єднання з Англією і впродовж століття принаймні низовинна частина Шотландії стала провінцією Англії, перейшовши на англійську мову і одержавши чималий зиск від участі в світовій економічній діяльності Об'єднаного Королівства.

В 1703 р. Англія підкорює Португалію і перетворює її на постачальника сільськогосподарської продукції. В 1707-1714 рр. Англія бере участь в *Війні за Іспанську спадщину** і за Утрехтським миром одержує Гібралтар і острів Менорка, що дозволяє їй встановити свій контроль в Середземному морі. Також до неї відходять французькі володіння в Північній Америці (землі навколо Гудзонової затоки і острів Ньюфаундленд), і переходить право асьє́нто (монополія на ввіз рабів-негрів в американські колонії Іспанії) від Франції.

Протягом XVIII ст. Англія захоплює величезні володіння в Америці, монопольно ввозить туди рабів з Африки. Бере участь в *Війні за Австрійську спадщину 1740-1748 рр.**, використовуючи чужоземні війська. Внаслідок *Семирічної війни 1756-1763 рр.** Англія перехоплює у Франції Канаду, Східну Луїзіану і більшу частину володінь в Індії, а в Іспанії — Флориду. В цьому тріумфальному поході траплялися і прикрі невдачі — в 1775-1783 рр. Великобританія вела війну зі своїми американськими колоніями, які врешті-решт вибороли собі незалежність (див. *Війна за незалежність в Північній Америці**).

Під час *Великої Французької буржуазної революції 1789-1799 рр.** Англія очолює антиреволюційну коаліцію європейських держав. Вигнані французьким народом Бурбони і аристократи знаходять притулок на Британських островах. Після битви при Ватерлоо англійський уряд повертає Людовіка XVIII в Париж під охороною герцога Веллінгтона.

Все відбувається на фоні інтенсивного економічного і соціального розвитком. Ще в кінці XVII ст. в Англії основним паливом і джерелом енергії стає кам'яне вугілля, відбувається повсюдний перехід до мануфактурної форми виробництва, а торгівля здійснюється могутніми компаніями. Причому в жодній з інших європейських країн нічого подібного або навіть не намічається, або здійснюється лише в обмежених масштабах. В другій половині XVIII ст. Англія взагалі переходить до політики *Промислового перевороту**, яка, супроводжуючись жахливим зубожінням народних мас, власне і дозволяє закріпити країні свої передові економічні і політичні позиції в світі.

Можна стверднти що всі ці епохальні зміни стали наслідком приходу до влади буржуазії. У відповідності з практичним характером її діяльності в суспільстві утверджуються більш тверезі і практичні форми *світогляду**. Значного розвитку одержали точні науки, раціоналістична філософія і політична економія, а також рух Просвітництва з його провідною ідеєю перебудови всіх суспільних відносин на началах Розуму.

Розвиток техніки. Протягом XVII—XVIII ст. внаслідок зубожіння народу, викликаного *Первісним нагромадженням капіталу**, а також релігійних переслідувань, з Британських островів масово емігрували селяни і ремісники, що створило дефіцит робочої сили, а отже і її подорожчання. Це стало причиною зацікавленості буржуазії в пристроях, які б дозволили обмежити, а в ідеалі — і замінити повністю ручну працю в майстернях, на мануфактурах, в рудниках і шахтах. Зрозуміло, що робітники були проти застосування машин, оскільки це позбавляло їх роботи (див. *Луддити**). Тому процес технічної революції супроводжувався зіткненнями між *буржуазією** і *пролетаріатом**.

Перші машини створювалися механіками-самоучками, вони виготовлялися з дерева і не вимагали інженерних розрахунків. Тому в перші десятиліття *Промислового перевороту** техніка розвивалася незалежно від науки.

В 1733 році Джон Кей (1704-1764) винайшов «літаючий човник» і зазнав переслідувань з боку ткачів, його будинок був розгромлений, він був змушений втекти у Францію. Однак багато ткачів потай продовжували використовувати човник Кея — їх били, в 1767 р. в Лондоні відбулося велике зіткнення між ткачами.

В 1765 р. ткач і тесля Джеймс Ха́ргрівс (?-1778) створив механічну прядку періодичної дії, яку назвав на честь своєї дочки «Дженні»; ця прядка збільшувала продуктивність праці прядильника в 20 разів. Робітники ввірвалися в будинок Харгрівса і зламали його машину — од-

нак незважаючи на цей опір, через якийсь час «Дженні» стала використовуватися прядильниками.

На основі винаходу Д. Харгрівса колишній цирульник Річард Аркра́йт (1732-1792) розробив прядильну ватерну машину, розраховану на водяний привід (1769 р.). Успішна підприємницька діяльність Аркрайта дозволила йому побудувати перші в Англії прядильні фабрики з водяними двигунами (ватермашинами). Згодом винахідник застосував в прядильному виробництві ряд удосконалень, спрямованих на механізацію технологічного процесу. З цього часу машини стали використовуватися на мануфактурах і винахідники одержали підтримку могутніх власників великих капіталів. Натомість Р. Аркрайт в 1786 р. був номінований в рицарі. Після того як опір противників машин став слабшати, нові машини стали з'являтися одна за другою. В 1774-1779 рр. Се́мюел Кро́мптон (1753-1827) сконструював прядильну мюльмашину, що випускала більш якісну тканину, ніж машина Аркрайта. В 1784 р. Едмунд Картрайт (1743-1823) створив ткацький верстат, що збільшив продуктивність ткачів в 40 разів.

Промисловий переворот була складним процесом, що відбувався одночасно в різних галузях виробництва. В гірничій промисловості однією з основних виробничих проблем була відкачка води з шахт. В 1698 р. інженер Томас Се́вери (1650-1715) створив машину, що використовувала для цієї мети силу пари; в 1712 р. Томас Ньюкомен (1663-1829) вдосконалив цю машину, спорядивши її циліндром і поршнем. В машині Ньюкомена, перебуваюча в циліндрі пара конденсувалася впорскуванням води, в циліндрі створювалося розрядження, і поршень втягувався всередину циліндра під впливом атмосферного тиску. До 1770-х рр. в Англії працювало вже близько 200 машин Ньюкомена, однак вони мали нерівномірний хід, часто ламалися і використовувалися тільки на шахтах.

В 1763 р. до роботи з удосконалення машини Ньюкомена приступив Джеймс Уа́тт (1736-1819). В той час Уатт був лаборантом університету в Глазго і йому доручили відремонтувати зламану модель машини Ньюкомена. Розібравшись в недоліках апарату, Уатт створив машину, що принципово відрізнялася від нього; по-перше, поршень в машині Уатта рухав не атмосферний тиск, а пара, що впускалася з парового казана; по-друге, після завершення ходу поршня відпрацьована пара виводилася в спеціальний конденсатор. В 1769 р. Уатт взяв патент на свою машину, але фахівці стверджували, що ідея Уатта не може бути практично реалізована: при тодішній техніці неможливо було обточити математично правильний паровий циліндр. Уатту повезло, що саме в цей час була створена довершена машина, призначена для висвердлювання стволів гармат. Уатту вдалося залучити до справи великого фабриканта Метью Болтона, який заради цієї ідеї поставив на карту все своє майно. В 1775 р. на заводі Болтона в Бірмінгемі було налагоджене виробництво парових машин; однак тільки через десять років це виробництво стало давати відчутний прибуток. В 1784 р. Уатт запатентував парову машину подвійної дії, в якій пару по черзі штовхав поршень з двох сторін; в цій машині був застосований відцентровий регулятор, що автоматично підтримував задане число обертів.

В перших двигунах Уатта тиск у циліндрі лише небагато перевищувало атмосферний. В 1804 р. інженер А. Вулф запатентував машину, що працює при тиску 3-4 атмосфери, підвищивши к.к.д. більш ніж в 3 рази. Масове виробництво парових машин було неможливе без точних токарських верстатів; вирішальний крок в цьому напрямку був зроблений механіком Генрі Мо́дслі (1771-1831), що створив самохідний супорт. З цього часу стало можливим виготовлення деталей з допуском в частку міліметра — це був початок сучасного машинобудування.

Виникнення машин викликало потребу в металі. Раніше чавун плавили на деревному вугіллі і лісів в Англії майже не залишилося. В 1785 р. Генрі Корт (1740-1800) винайшов спосіб виробництва чавуна на кам'яному вугіллі. Видобуток вугілля став однією з основних галузей промисловості.

Слід зауважити, що в жодній з інших європейських країн нічого подібного або навіть не намічається, або здійснюється лише в дуже обмежених масштабах.

Суспільно-політична, філософська і наукова думка. В умовах швидкого прогресу *капіталізму** і *Промислового перевороту** розвивається англійське *Просвітництво**, особливі-

стю якого був переважно реформістський характер: просвітителі в сфері культури завершували те, що англійської буржуазія здійснила в сферах економіки, соціального життя і політики. Разом з тим, в силу «молодості» буржуазних відносин, властивих мануфактурній стадії капіталізму, представники англійського Просвітництва могли зберігати ***ілюзії щодо справжнього характеру буржуазного суспільного ладу, щиро вважаючи, що його кінцевою метою є благоденство всіх верств суспільства***. Небачений раніше в історії людства технічний прогрес і швидко зростаюча економічна могутність Британії стали основою того, що Просвітництво в цій країні проходило під знаком соціального оптимізму.

Шефтсбері. Ідеологом напрямку соціального оптимізму став Ентоні Ешлі Ку́пер, граф Ше́фтсбері (1671-1713). В своїй монументальній праці «Характеристика людей, нравів, думок і часів» (1711 р.) він доводив, що моральність і доброчесність внутрішньо властиві людині, вони не нав'язані їй ззовні, а являються вродженими якостями людей. Так як ідея прекрасного живе в людині, живе в ній ідея доброго. Добре і прекрасне зливаються воєдино. Більше того, в людині, в якій пробуджене почуття прекрасного, прокинеться і почуття доброго. Так виникає вчення про ***загальну гармонію***, згідно якого, ***людина творить добро не з розрахунку, не з вигоди, а в силу природної схильності*** (тому що їй «приємно бути доброю»). Її егоїстичний приватний інтерес співпадає з загальним благом, тому що світ влаштований гармонійно і все, що в ньому відбувається, сприяє «Найвищій Меті».

В зв'язку з ідеями соціального оптимізму і загальної гармонії виникає концепція «натуральної людини» («дитини Природи») — істоти, в основі своїй розумної, доброї і моральної. Мислителі нової, буржуазної Англії, плекаючи образ «натуральної людини», виступали проти примусу в політичній і релігійній сфері. Згідно їх уявлень, почуття, потреби і властивості «натуральної людини» — це ідеальна норма, а історично сформовані умови суспільного життя — штучні і помилкові. Такими штучними нашаруваннями вважалися в першу чергу феодальні інститути. Навпаки, природними проявами людської натури визнавалися інтереси буржуазної особистості, звільненої від феодальних обмежень.

Бернард Мандевіль. Проти цих оптимістичних ілюзій виступив Бернард Мандевіль (1670-1733) зі своєю «Байкою про бджіл» (1714 р.). Оперуючи ентомологічними (комашиними) *алегоріями**, він живописав спочиваюче на тяжкій праці соціальних низів суспільство, пронизане тотальним віроломним індивідуалізмом всіх його членів. «Вулик» малюється як царство, де панують усілякі пороки і моральні виразки, де розгортається феноменологія нечистої совісті, як світ загального егоїзму, взаємного обдурювання і обману. Суспільство постає конгломератом користолюбців, честолюбців, шахраїв, злодіїв, брехунів, п'яниць, марнотратів, повій і т.д. За піднесеною і шляхетною мотивацією людей, в тому числі і великих, Мандевіль незмінно розкривав низькі спонукання, заперечуючи «ідеалістичні» підстави людського поведінки. В основному він спирався на вчення про афективну природу людини, а доброчесність вважав придушенням *афектів**, що суперечать природним поривам.

Дотепний парадоксалізм тверезої і чесної етико-соціальної концепції Мандевіля грунтувалося на ствердженні того, що ***різноманітна моральна недосконалість, споконвічно властива людській природі, є двигуном суспільного життя, умовою і передумовою успіху.*** Жадібність, продажність, лицемірство, хитрість, неправда, марнославство, заздрість, марнотратство і розпуста представників всіх соціальних верств, професій і родів занять — купців, ремісників, чиновників, військових, суддів, священнослужителів, лікарів, адвокатів, злочинців, повій і ін. — забезпечують процвітання суспільства, ведуть його до піднесення на більш високу ступінь соціальної еволюції, гарантує прогрес економіки, культури і цивілізації. Пороки, задовольняючи людські потреби, обумовлюють міцність і стабільність соціальних зв'язків, їх динаміку, ускладнення і стоншення суспільних відносин. Практикуючи порок, людина мимоволі сприяє суспільному благу — «плоди пороків пожинаючи, цвіла держава воскова». Галерея приватних недосконалостей і недоліків трансформується в гармонію суспільного цілого. Так, п'яниці сприяють розквіту виноградарства і бондарської справи, марнотрати і марнотратки забезпечують роботою нужденних, злодії гарантують замовлення ковалям, які виготовляють замки і засуви і т.д.

Всебічно обгрунтовуючи діалектику нравів, письменник утверджував етичний релятивізм і взаємний перехід чеснот і пороків одні в одних і, в зв'язку з цим заперечував моральний *Абсолют** і відкидав релігійне святенництво. Зло він назвав «великим принципом», що сприяє реалізації людських, соціальних якостей, будучи «животворящою силою і опорою» всіх різновидів занять, всієї будівлі суспільного устрою. На думу Мандевіля, «добро виростає із зла настільки ж природно, як курчата з яєць». Торжество ж чеснот згубне і небезпечне, оскільки веде до занепаду, всебічної деградації, здичавіння і спустошення. Таким чином, англійський письменник виступив предтечею теорій «розумного егоїзму» і *лібералізму**.

Джон Локк. В основі філософії Джона Локка (1632-1704) лежить ідея «натуральної людини» (в просвітительському її розумінні). Особливості його світогляду багато в чому склались під впливом компромісу 1688 р. (див. «*Славна революція*»*). Політичні погляди Локка викладені ним в «Двох трактатах про уряд», написаних під впливом Гоббса і в той же час в полеміці з ним. Подібно Гоббсу, Локк в своїй теорії держави виходить з того, що сучасному суспільству передував природний стан і що об'єднання людей в суспільні союзи виникло в результаті їх добровільної угоди — суспільного договору. Але, переконаний на відміну від Гоббса в добрій і розумній основі людської природи, Локк вважає, що метою всякого суспільства є збереження і захист особистої свободи. Буржуазна основа політичної теорії Локка ясно проявляється в тому, що ***приватна власність визнається ним природним правом людини, нарівні зі свободою і рівністю.*** Відкинувши феодальну теорію божественного права монархів і теорію абсолютизму Гоббса, Локк в основу своєї теорії держави кладе принцип політичного суверенітету народу, визнаючи за ним право зміни державної влади, якщо вона порушує суспільний договір і зазіхає на природні права людини — особисту свободу і власність.

Головний твір Локка — «Досвід про людський розум» (1690 р.) представляє спробу вивести всі знання і уявлення людини з почуттєвого досвіду (див. *Сенсуалізм**). Локк полемізує з теорією вроджених ідей Декарта і протиставляє декартівському cogito ergo sum (мислю, отже, існую) — ***nihil est in inlellectu quod non fuerit in sensu (нічого немає в розумі, чого не було б раніше в відчутті).*** Визнання відчуття джерелом нашої думки — велика ідея, що одержала подальший розвиток в просвітницькій ідеології XVIII ст.

Однак розуміння досвіду в Локка містить в собі внутрішнє протиріччя. Визнаючи два рівноправних джерела пізнання — зовнішній світ і рефлексію (стан людської душі), Локк тим самим відкривав дорогу і для ідеалістичного тлумачення самого поняття відчуття. Поділяючи догми *механіцизму**, Локк позбавляє матерію її якісної своєрідності. Він висуває вчення про первинні і вторинні якості: первинні якості — це об'єктивні властивості самої матерії, до них Локк відносить тільки протяжність, щільність, форму, рух і спокій. Всі інші властивості — смак, колір, запах і т.д. є вторинними якостями, що залежать тільки від сприймаючого суб'єкта.

Деїзм. Протиріччя сенсуалістичної теорії Локка дозволили утвердитися в суспільній думці *деїзму**, представники якого, приймаючи ідею Бога («Вищої істоти») як творця Всесвіту і законів, згідно яких він функціонує, заперечували безпосереднє втручання Бога в дійсність. Подібний підхід дозволяв, не пориваючи формально з теїстичним світоглядом (див. *Теїзм**), розробляти раціоналістичні і навіть матеріалістичні концепції. Наприклад, якщо учень і друг Д. Локка Ентоні Ко́ллінз (1676-1729) ще намагався зберігати баланс між божественним і матеріальним, то Джон То́ланд (1670-1722) в праці «Листи до Серени» (1704 р.) вже розвивав вчення про єдність руху і матерії, відстоював ідею матеріальності вічного і нескінченного Всесвіту. Філософ і лікар Девід Ха́ртлі (1705-1757), відмовившись від ідеї особистісного Бога, в дусі стародавнього гілозоїзму наділяв матерію здатністю породжувати свідомість. На його думку, матерія містить особливу «нервову речовину», вібрації або коливання якої породжують душевне життя. Натомість визначний хімік і філософ Джозеф Прістлі (1733-1804) доводив, що Природа матеріальна, а дух — властивість матерії, і пояснював це всемогутністю «Верховної істоти», здатної обдарувати свідомістю навіть матерію.

Деїстичний світогляд міг породити дивовижні курйози. Так, той самий Д. Прістлі в 1774 р. відкрив кисень, а під час своїх експериментів 1772-1774 рр. одержав хлористий водень і аміак. Він також блискуче продемонстрував, що зелені рослини «виправляють» повітря, зіпсоване подихом. Разом з тим, незважаючи на ці відкриття, дослідник до кінця життя залишався прибічником теорії *флогістону**.

Реакцією на деїзм і матеріалізм стали суб'єктивний ідеалізм Д. Берклі і агностицизм Д. Юма.

Джордж Бе́рклі (1685-1753) поставив своєю метою спростувати просвітницький *раціоналізм** і обгрунтувати непорушність релігії. Своє спростування Просвітництва він будує, спираючись на ту ж сенсуалістичну теорію, що і англійська емпірична школа. Взявши за вихідний пункт вчення Локка про відчуття, Берклі робить крайній ідеалістичний висновок, ніби ***реальний світ існує лише остільки, оскільки він сприймається нами, натомість реальні речі являють собою тільки «комбінації різних відчуттів».*** Заперечуючи об'єктивність матеріального світу, Берклі зате визнає існування духовної субстанції — Бога.

Девід Юм. До філософії суб'єктивного ідеалізму Берклі близький *агностицизм** Девіда Юма (1711-1776). Як і Локк, в основу своєї теорії пізнання Юм покладає дані людських почуттів. Всі наші ідеї, в тому числі і самі абстрактні, мають своїм джерелом чуттєві уявлення. Але за допомогою почуттів і відчуттів ми осягаємо тільки одиничні речі. Тому, твердить Юм, такі поняття, як сутність, субстанція, причина, закон, час і простір є чисто суб'єктивними категоріями, що не мають опори в самій дійсності. Визнаючи реальність навколишнього об'єктивного світу, Юм заперечує можливість його пізнання:

«Природа, тримає нас на шанобливій відстані від своїх таємниць і дає нам знання тільки деяких якостей об'єктів, ховаючи від нас їхню сутність».

Такий кінцевий висновок юмівського *скептицизму**. Будучи поширений і на духовну субстанцію, він завершується релігійним скептицизмом, що заслужив Юмові ненависть англійського духівництва і вдячність французьких просвітителів. Однак, заперечуючи релігію як основу *світогляду**, він високо цінує її соціальні функції як охоронниці існуючого ладу.

Адам Сміт. Ще одним результатом осмислення бурхливого соціально-економічного розвитку Британії стало виникнення так званої класичної англійської політичної економії. Найбільшим її представником був шотландець Адам Сміт (1723-1790), економічне вчення якого розвивалось в загальному руслі ідей Просвітництва. Не зауважуючи ще багатьох протиріч, властивих буржуазному способу виробництва, Сміт цілком переконаний в тому, що разом з розвитком буржуазних відносин росте і добробут народних мас. В суспільстві вільної конкуренції Сміт бачить порядок, нібито встановлений самою Природою. Він вірить в можливість примирення всіх приватних інтересів і виступає проти будь-якого втручання держави в економічне життя країни — тому що «вільна діяльність окремих осіб буде кращим і найкоротшим шляхом для досягнення загального блага». Разом з тим, він дуже тверезо дивився на сам процес буржуазного виробництва і довів, що єдиним джерелом матеріального багатства є праця.

Вільям Годвін. Представником радикально-демократичного напрямку в англійському Просвітництві був Вільям Го́двін (1756-1836), що був для свого часу найбільш послідовним противником англійського суспільного ладу. В праці «Про політичну справедливість» він розглядає державну владу лише як ***«неминуче зло», що повинно зникнути в результаті «розумового і морального прогресу».*** Єдино припустимою формою держави за Годвіном є демократія, що забезпечує повну рівність всіх громадян перед законом. На таких же радикальних позиціях стоїть Годвін і в питанні про власність, вважаючи її таким же злом, як і державу. Однак прямих революційних висновків зі своїх теорій Годвін не робить; віруючи в всемогутність людського розуму, він розраховує на «природне» зникнення приватної власності і держави.

Історіографія. В епоху Просвітництва значний крок вперед зробила також англійська історіографія. Імена таких істориків, як Девід Юм, Робертсон і Гіббон набули широкої популярності не тільки на батьківщині, але і далеко за межами Англії. Ці дослідники піддають пере-

гляду всю попередню історію і на основі її вивчення прагнуть вивести принципи розумного суспільного порядку.

Найвидатніша праця англійської історіографії XVIII ст. — твір Едварда Гіббона (1734-1794) «Історія занепаду і руйнування Римської імперії», перейнятий характерною для Просвітництва критикою християнства, в якому Гіббон вбачав головну причину падіння Риму.

Загальні риси розвитку художньої культури. Художня культура Англії епохи Просвітництва не поривала з релігією і панівною церквою так демонстративно і відкрито як французькі просвітителі-вільнодумці. Однак фактично в ній переважає цілком «матеріалістична» жага пізнання людини і земного, почуттєво збагненного світу, що оточує її. ***Допитливість, відкритість всім враженням буття, глибоке переконання в гідності людини і дієвості її розуму*** — такі суттєві передумови просвітницької *естетики** і творчості митців Англії XVIII ст.

Величезний вплив на художню культуру Англії зробила праця Локка «Думки про виховання», в якій філософ висунув цілу програму просвітительської художньої творчості, головне завдання якої полягає в ***навчанні мислячих індивідів правильно складати думку про людей і суспільство в цілому «на основі тих ознак, які найкраще показують, що ті являють собою насправді, і проникати своїм поглядом в їх внутрішнє єство, яке часто виявляється в дрібницях».*** Також Локк проголосив, що сама «природа вклала в людину прагнення до щастя», і ця ідея була покладена в основу творів реалістів Просвітництва, перетворившись в войовничо-демократичний принцип природного права на щастя, яке належить кожному, незалежно від випадковості народження або фортуни.

2. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Англійський театр XVIII ст. не тільки поклав початок драматургії Просвітництва, але і сам зробив до неї немалий внесок. *Трагедія** в буржуазний вік успіху не мала. Її місце зайняв новий драматичний жанр — міщанська *драма**, або, як її ще називають, буржуазна трагедія. Однак значно більшого розвитку одержав комедійний жанр (див. *Комедія**). Успіх, яким він користувалася, був не випадковий. Комедія співчутливо малювала картини буржуазного побуту, утверджувала буржуазні етичні норми, намагалася виразити загальну зміну моральної атмосфери після падіння режиму *Реставрації** і, зрозуміло, відобразити економічні зрушення, завдяки яким відбулися побутові і моральні зміни. Один з героїв комедії Річарда Стіля (1672-1729) «Совісні закохані» (1722 р.) говорить:

«Ми, купці, і є тією знаттю, що піднялася протягом останнього століття, і ми так само благородні і майже так само корисні, як і ви, землевласники. Ви завжди вважали себе шляхетнішими нас лише тому, що віз сіна або вгодований бик — це все, що ви можете пустити в обіг. Приємні ви люди, нічого сказати! Ви виховані в ледарстві і вважаєте заповзятливість чимось низьким».

Джордж Лілло. В 1731 р. драматург Джордж Лілло (1693-1739) написав перший зразок буржуазної трагедії — п'єсу «Лондонський купець, або Історія Джона Барвела», яка мала гучний успіх в Англії і на континенті, викликавши безліч наслідувань. В ній розповідається про прикажчика Джорджа Барнвела, що зв'язався з проституткою Мілвуд, вкрав хазяйські гроші, а потім вбив свого дядька, щоб швидше одержати його спадщину. Злочин має наслідком заслужену кару: Барнвела і Мілвуд страчують.

Багато наслідувань викликала інша п'єса Лілло — трагедія у віршах «Фатальна цікавість» (1736 р.). В ній теж здійснювалось вбивство. Зубожілі, зневірені старики вирішують вбити багатого подорожанина, що попросився до них на нічліг, але подорожанин цей виявляється їхнім власним сином, який повернувся після тривалої відсутності, щоб скрасити батьківську старість.

Джордж Лілло — просвітитель патріархальної складу. Повстаючи проти сучасної йому розбещеності нравів, він апелює до твердих моральних принципів англійських пуритан і незалежного міського ремісництва, оберігаючого чесноти своїх сільських предків. Примітно,

що драматург, бажаючи підтримати цю патріархальну традицію, не тільки показує приклади винагородженої чесноти, але і зображує покарання пороку. Соціальні корені пороку не сховані від Лілло. Мілвуд з «Лондонського купця» заявляє своїм обвинувачам:

«Ви говорите про мою ганьбу і приниження, але я не можу не відповісти вам тим самим. Багатство, яким би шляхом його не придбали, рятує гірших людей від приниження і ганьби. І я вирішила застосувати всі свої вміння, щоб розбагатіти. Я знаю людей всіх звань і професій, але єдина різниця між ними — в різновиді занять. Порочні ж вони всі однаково. Ваші хвалені закони — це мудрість дурнів, доблесть боягузів, ширма для ваших підлот. Ви караєте інших за вчинки, які робите самі або зробили б, опинись ви в подібному становищі. Суддя, виголошучий вирок над злодієм, сам пішов би красти, якби був бідним».

Старики-вбивці з «Фатальної цікавості» пішли на жахливий злочин, також зневірившись в доброчесності. Чесне життя поставило їх на грань голодної смерті, а шахраї навколо процвітали. Тому Лілло іноді близький до того, щоб зобразити злочин як норму буржуазного суспільства. Однак ідеалізуюча тенденція все-таки перемагає в його п'єсах тенденцію критичну. Нескінченні проповіді зразково-доброчесного купця Торогуда (тобто Цілком хорошого) в «Лондонському купці» і заклик покірно нести свій хрест, яким закінчується «Фатальна цікавість», надають п'єсам Лілло святенницького відтінку. Правда, драматург наблизився до «маленької людини», але насамперед для того, щоб застерегти її від поганих вчинків. Можливо, саме тому «Історія Джорджа Барнвела» користувалася таким стійким успіхом в купецькому Лондоні. Заможні буржуа за свій рахунок купували квитки на цей спектакль для своїх прикажчиків і підмайстрів.

Англійські просвітителі були одностайні в засудженні пережитків феодалізму, досить численних і різноманітних в країні, де революція завершилася компромісом. Однак міра цієї критики і глибина проникнення в сутність протікаючих процесів були дуже різними. Найбільш радикальна частина англійських митців бачила в людських пороках не тільки спадщину минулого, але і результат нового — буржуазного — порядку речей. Визнаним главою цього напрямку був великий англійський сатирик Джонатан Свіфт. Найбільш вірні його послідовники в театрі — Джон Гей і Генрі Филдинг.

Баладна опера і Джон Гей. В XVIII ст. незвичайну популярність одержав пародійний жанр баладної *опери**. Пісеньки спектаклю виконувались звичайно на самі невідповідні мотиви: веселі слова співалися сумно, сумні — весело. Поведінка героїв підпорядковувалося якби подвійній логіці: вони могли, скажімо, зображувати розбійників, але глядачі дуже скоро здогадувалися, що перед ними «розбійники» зовсім особливого роду — політичні діячі.

Розквіт баладної опери розпочався з постановки в 1728 р. «Опери жебрака» Джона Гея (1685-1732). Спектакль мав величезний успіх. Тексти і ноти пісеньок з опери вивішувались в вітринах магазинів, писали на віялах, розспівували на вулицях. Біля входу в театр більше двох місяців підряд з дня на день відбувалося справжнє стовпотворіння.

П'єса Гея зображувала нрави злочинного світу. Однак і скупник краденого Нічем, і його дочка красуня Поллі, і її супруг, чарівний бандит Макхіт, хоча і належали до покидьків суспільства, уособлювали пороки вищого товариства. Якщо ж вони згадували час від часу, що вони злочинці, то лише для того, щоб похвастатися перед політиками і світськими панами своєю доброчесністю. Немало натяків було зроблено на адресу прем'єр-міністра Роберта Уолпола. Він був присутній на спектаклі, голосно кричав «біс» і... заборонив продовження «Опери жебрака» — баладну оперу «Поллі», чим, втім, тільки усталив славу Гея: п'єса була слабка, а заборона перешкодила це виявити. Згодом «Опера жебрака» була перероблена Брехтом і одержала популярність за назвою «Трьохгрошова опера».

Генрі Філдінг. Значною величиною в англійській драматургії 1830-х рр. був Генрі Філдінг (1707-1754), який згодом прославився як романіст. Філдінг написав 25 п'єс, причому його комедії виражають вже власне просвітительський погляд на світ. Одна з ранніх п'єс Філдінга виділяється своєю сатиричною гостротою. Це «Суддя в пастці» (1730 р.) — комедія, в якій викриваються сваволя і хабарництво, пануючі в англійському суді.

Суддя Скуїзем не чекає, коли йому запропонують хабар, — він його сам вимагає, зводячи наклеп на невинних. А за доказами справа не стане: у Скуїзема повно лжесвідків. Правда, Скуїзем страшний далеко не для всіх. Маєтним і знатним дозволено те, що забороняється дрібній сошці. «Закон — це дорожня застава, де пішому немає проходу, а каретам — зробіть милість, будь ласка!» — з усією прямотою заявляє суддя.

Найбільш охоче і з найбільшим успіхом Філдінг, однак, працював в області малих жанрів. Популярність в театрі він завоював двома фарсами, написаними в 1730 р. (див. Фарс*). Перший з них мав знущально-урочисту назву «Трагедія трагедій, або Життя і смерть Хлопчика-Мізинчика Великого» і являв собою пародію на трагедію — не на яку-небудь певну трагедію, а на весь трагічний жанр, причому 23-літній сатирик не пощадив заради красного слівця і Шекспіра. Одночасно цей фарс містив в собі знущання над всім, що просвітителі іменували «фальшивою величчю» — перемогами в завойовницьких війнах, титулами і т.п.

Другий фарс має назву «Авторський фарс». Сюжет його складає історія злиденного літератора Лаклеса, що зненацька виявився спадкоємцем бентамського престолу. Попутно висміюються всі лондонські дуті знаменитості. Цей незвичайно веселий фарс з безліччю сатиричних пісеньок мав величезний успіх в Лондоні.

Філдінг і надалі продовжував працювати в порівняно мало освоєному на той час англійським театром жанрі фарсу. Всі його фарси містять гостру критику нравів. В «Опері Грабстріта, або В супруги під каблуком» (1731 р.) Філдінг виступає як продовжувач Гея. Однак у Філдінга шахраюють, крадуть, розпусничають не злодії і розбійники, а самі звичайні поважні люди.

В «Дон Кіхоті в Англії» (1734 р.) іспанський рицар обурюється несправедливістю порядків, пануючих в Англії. «Що уособлює собою знатна людина, якщо не пороки, убогість, страждання інших людей? — вигукує Дон Кіхот. — До слави піднімаються, топчучи і зневажаючи інших. Багатство і влада приходять до одному ціною загибелі тисяч». Втім, заповзятливі отці міста намагаються втягти в свої махінації самого поборника справедливості: Дон Кіхоту пропонують бути підставним кандидатом в парламент, щоб місцевий поміщик, купуючи голоси виборців, побоявся суперника і щедріше їм заплатив.

Остання поставлена на сцені комедія Філдінга — «Історичний календар за 1736 рік» (1737 р.) — являє собою широкий сатиричний огляд. Складається вона з декількох сцен. В одній з них зображене засідання уряду. Однак через запаморочливу тупість і неуцтво політиків нічого обговорити не вдається. Становище, втім, міняється, коли політики переходять до питання про підвищення податків: в цій справі вони майстри. В іншій сцені показаний аукціон, де продаються «цікавий залишок політичної чесності», «чиста совість», «три грани скромності» і т.п. Товари ці не мають великого успіху. Всякий мріє позбутися власної совісті, не те що придбати зайву, а одна дама навіть просить показати їй скромність: яка вона з себе? Але зате всі кидаються розхапувати дохідні синекури. В останній сцені перед глядачем з'являються «патріоти», один з яких заявляє: «Моя вітчизна — це моя крамниця». «Патріоти» ці служать опорою політикам, подібним до Роберта Уолпола. На закінчення спектаклю на сцені з'являється і він сам під виглядом вуличного скрипаля. «Патріоти» починають танцювати під його скрипку, і гроші, якими він перед цим їх підкупив, вивалюються з їхніх рваних кишень.

Уряд знаходився в стані затяжної війни з просвітителями демократичного напрямку. Після «Історичного календаря» парламент прийняв закон про театральні ліцензії: театр міг існувати, лише маючи на цей дозвіл влади. Філдінг змушений був піти з театру, не розраховуючи на одержання такого дозволу.

Річард Брінсли Шерідáн. Будучи дуже молодою людиною, Річард Брінсли Шерідáн (1751-1816) створив за п'ять років кілька блискучих п'єс, а потім зайнявся політикою. Комедія «Суперники» (1775 р.) висміює романтичні мрії молодих дівчат, для яких шлюб немислимий без викрадення і таємних заручин, навіть коли немає жодних перешкод. Ім'я однієї з героїнь стало загальним. Пані Малапроп (що в перекладі з англійської означає «недоречно») пишається своєю освіченістю і пересипає мову вченими слівцями, зовсім не розуміючи їхнього змісту (це були часи, коли англійську лексику і граматику впорядковували, один за од-

ним з'являлися словники, лексикографи бурхливо обговорювали відтінки значень того або іншого слова. На фоні загального захоплення мовою комізм виражень героїні Шерідана викликав особливий захват в глядачів.

Кращою п'єсою Шерідана дотепер залишається «Школа лихослів'я» (1777 р.). Це комедія нравів, висміююча лицемірів і світських пліткарів. Протиставляються два рідних брати. Джозеф Серфес (можна перекласти як «удаваний») — шановний член суспільства, зразок праведності, ходяча чеснота. Але по-суті це «хитра, себелюбна, підступна людина — словом, солодкомовний шахрай». Молодший брат Чарльз — «самий безпутний і навіжений юнак в усьому королівстві». Він закоханий в Марію, вихованку сера Пітера Тізла, яка відповідає йому взаємністю. Однак репутація гуляки і марнотрата — серйозна перешкода для шлюбу. Джозеф теж доглядає на Марію, але його більше цікавить її придане. В той же час він намагається спокусити леді Тізл. Її чоловік сер Пітер страждає від легковажності молодої дружини. Він прекрасно усвідомлює двозначність свого становища: «З мене сміються всі мої знайомі, про мене пишуть в газетах. Вона розтринькує мій маєток і суперечить мені на кожному кроці. І гірш за все те, що я, мабуть, її кохаю, інакше я не став би терпіти все це».

Гурток запеклих пліткарів — майстрів «вбивати честь і топити репутації» — пильно спостерігає за його переживаннями, очікуючи ласої теми для пересудів. Зненацька повертається з Індії багатий дядько братів сер Олівер Серфес. Він хоче випробувати племінників, перш ніж відкритися їм. Коли сер Олівер приходить до Чарльза під виглядом лихваря, той легковажно продає йому сімейні портрети, але нізащо не погоджується розстатися з портретом дядька. Чарльз говорить: «Старий був дуже милий зі мною, і я буду зберігати його портрет, поки в мене є кімната, де йому можна дати притулок», чим і завойовує серце сера Олівера.

Тим часом леді Тізл робить візит Джозефу; пізніше туди зненацька приїжджає її чоловік. Сховавшись за ширмою, вона чує розмову сера Пітера з Джозефом. Сер Пітер переживає, чи не захоплена його жіночка Чарльзом. Втім, тепер це вже неважливо. Він вирішив надати леді Тізл повну свободу і при цьому забезпечити їй безбідне існування. Раптом приїжджає Чарльз, сер Пітер хоче втекти за ширму, щоб підслухати бесіду Джозефа з братом і дізнатися істину, але Джозеф заштовхує його в шафу під приводом того, що за ширмою в нього ховається «модисточка-француженка». Сер Пітер переконується, що його побоювання щодо Чарльза безпідставні, але зненацька ширма падає, і його поглядові постає нещасна леді Тізл, готова від сорому провалитися крізь землю. Викриття Джозефа, велемовного шахрая, завершує його дядько — сер Олівер. Чарльз одержує руку коханої, а сер Пітер цілком примиряється з розкаяною супругою.

Однак завдяки хитросплетенням сюжету не традиційні сцени залицяння, а перепалки чоловіка і жінки виявилися в центрі комедії. Новим було і співчутливе ставлення до страждаючого чоловіка: раніше його безжалісно висміювали. Мова комедії — легка, розмовна — не дає їй зістаритися. І в наші дні глядачі весело сміються, коли пліткарі так описують несподівану зустріч сера Пітера зі своєю супругою в Джозефа: «Сер Пітер змусив Чарльза взяти один з них [тобто пістолетів], і вони вистрілили один в одного, кажуть, майже одночасно. Чарльз потрапив саме так, як я вже оповідав, а сер Пітер промахнувся. Але що дивно, куля вдарила в маленького бронзового Шекспіра на каміні, відскочила під прямим кутом, пробила вікно і поранила листоношу, що саме підходив до дверей з рекомендованим листом з Норсемптоншіру». Зрештою виявляється, що сер Пітер був «поранений шпагою з кулею в грудній клітці».

Сценічне мистецтво. У XVIII ст. актори почали усвідомлювати себе просвітителями і вихователями. Часто при підготовці спектаклю вони відігравали роль і режисера, і педагога. Епоха сприяла народженню художника мислячого, освіченого і емоційного. Акторів займала не тільки вірність натурі, але і вірність «високому і прекрасному». Зразком щирої правди, драматизму і краси в XVIII ст. для європейського театру став Шекспір (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.7). Однак нерідко трагічний фінал п'єс замінювали на благополучний: філософія епохи Просвітництва утверджувала, що світ влаштований розумно, а тому життєві ситуації не можуть вирішуватися трагічно.

Девід Гаррік. В 1741 р. на сцені театру «Друрі-Лейн» (заснований в 1682 р. за указом короля) в Лондоні дебютував великий Девід Га́ррік (1717-1779). Роль Річарда III принесла йому загальне визнання. Про правдивість, природність гри Гарріка ходили легенди, і глядачі часто ототожнювали улюбленого актора з шекспірівськими героями, яких він грав. В 1747 р. Гаррік очолив «Друрі-Лейн», і з цього моменту театр вступив на шлях революційних для XVIII ст. змін.

Багато уваги Гаррік приділяв роботі з акторами над текстом п'єси. власне, це завдяки йому на англійську сцену повернулись твори Шекспіра. (Сам Гаррік зіграв в 35 п'єсах великого драматурга.) Шекспірівський репертуар став школою акторської майстерності для труппи «Друрі-Лейн», а пізніше і для провінційних трупп. В 1763 р. почалося дворічне турне театру по Європі, що перетворилася в акторський тріумф самого Гарріка. Перед тим як назавжди покинути сцену, Гаррік протягом трьох місяців прощався з глядачами — він зіграв всі створені ним ролі.

Сара Сіддонс. В 1775 р. на сцені Друрі-Лейн розпочала свою кар'єру велика Сара Сіддонс (1755-1831). Через кілька років вона завоювала славу першої трагічної актриси Англії, яку зберігала до 1812 р., коли залишила сцену. Ні критика, ні глядачі не змогли помітити хоч якогось спаду в її творчості за всі ці тридцять з лишнім років: вона прийшла як уособлення краси і трагічної величі і такою ж покинула сцену. Вищим її досягненням вважається роль леді Макбе́т. Актриса зіграла її жінкою гордою, але не жорстокою. Думка про убивство Дункана прийшла їй в голову через бажання бачити кохану людину на вершинах слави, і за свій злочин вона заплатила ціною божевілля. Нічна сцена, зіграна Сіддонс, потрясала глядачів. Вона з'являлася в ній зі свічником, але ставила його на стіл і продовжувала сомнамбулічно рухатися по сцені, потираючи руки, підняті на рівень грудей, ніби намагаючись стерти з них кров. Вона йшла обережно, щоб не зачепити меблів і не залишити на ній кривавого сліду. Очі її з виразом жаху були спрямовані в одну точку. Так вона проходила майже через всю сцену і потім вимовляла глухим, страждальницьким голосом: «Геть, проклята пляма!»

3. МИСТЕЦТВО

Поряд з літературою і театром високого розвитку в Англії XVIII ст. досяг живопис, що завоював європейську славу.

Хогарт. Родоначальником просвітницького живопису був Вільям Хо́гарт (1697-1764), творчість якого стала першим по-справжньому значним явищем в англійському мистецтві. Величезний вплив на формування Хогарта зробили ідеї філософів Просвітництва, які стверджували, що за допомогою художньої творчості можна виховати моральне начало в людині і викорінити пороки. Цій задачі майстер підпорядкував багато своїх творів.

Більше за все Хогарт любив створювати цикли гравюр або картин, об'єднаних сюжетом викривального характеру. Наївна молода людина або дівчина, приїхавши з провінції в Лондон, потрапляють в руки досвідченого шахрая або звідниці, штовхаючих їх на шлях пороку: юнак промотує спадщину, дівчина стає утриманкою. Але життя в гріховній розкоші раптово змінюється убогістю і ганьбою (банкрутство, втрата багатого покровителя і в'язниця). Потім як справедлива відплата настає смерть в убогій халупі, в оточенні чужих і байдужих людей. Такі теми двох знаменитих графічних циклів Хогарта — «Кар'єра продажної жінки» (1732 р., живописний варіант загинув при пожежі) і «Кар'єра джигуна» (1735 р., існує і в живописному варіанті).

Підсумком серії таких оповідань став цикл з шести картин «Модний шлюб» (1742-1744 рр.). Сюжет був дуже злободенним: нерівний шлюб з розрахунку між розореним аристократом і багатою дівчиною з буржуазної сім'ї. Після шлюбної угоди, укладеної батьками (картина «Шлюбний контракт»), молоді швидко розуміють, що вони чужі одне одному («Невдовзі після весілля»). Розчарований супруг проводить час в гульбах з небажаними наслідками для здоров'я («Візит до шарлатана»), а новоявлена «світська леді», зрозуміло, заводить роман («Будуар графині»). Однак рядова життєва історія обертається трагедією: в двобої з кохан-

цем супруги гине граф («Дуель і смерть графа»), а невдачлива графиня приймає отруту і в муках вмирає в рідному домі («Смерть графині»).

В полотнах цього циклу вже немає повчального тону, а сам автор іноді перетворюється з викривача в психолога, прагнучого зрозуміти своїх героїв. Наприклад, в картині «Невдовзі після весілля» багато забавних деталей: граф, розслабившись після нічної гульби, не зауважує, що собачка витягає в нього з кишені дамський чепчик, графиня п'є каву, як справжня знатна дама, але при цьому вульгарно потягується за столом. Але завдяки м'якому вишуканому *колориту** стає зрозуміло, що майстер висміює ситуацію, а не людей, що в ній опинилися. Молода пара постає жертвою аморальності, пануючої в суспільстві, і викликає в глядача не насмішку, а скоріше співчуття.

Хогарт одним з перших серед англійських художників об'єднав груповий портрет з побутовим жанром в так званій «сцені співбесіди» («Сім'я Строуд», 1738 р.) і показав, що в повсякденному житті персонажі поводяться як актори на сцені.

Живописець створював і традиційні портрети, показуючи прекрасну техніку і тонке розуміння психології моделей. при позуванні він дозволяв їм виставляти напоказ кращі (з їхнього погляду) якості. Художник зображав своїх персонажів з гумором, іноді однією деталлю розкриваючи те, що вони ретельно намагалися приховати. Наприклад, в знаменитому парадному портреті капітана Корема (1740 р.) герой намагається здаватися аристократом, однак його незграбні ноги в спущених і зморщених панчохах виглядають зовсім не аристократично.

Картина «Дівчина з креветками» (бл. 1740 р.) залишилась незакінченою. Багато дослідників порівнювали її з полотнами французьких імпресіоністів (див. *Імпресіонізм**). Тут Хогарт немов зупинив на мить час (саме до цього в XIX столітті прагнули імпресіоністи). Очевидно, в останні роки життя художник намагався зобразити людину, що забула про свою роль в нескінченній «комедії життя», і показати, яка прекрасна вона без гриму і умовностей, з якими так рідко розстається.

Свого вищого розквіту мистецтво портрета досягло в другій половині століття в творчості Рейнольдса і Гейнсборо.

Джóшуа Рéйнольдс (1723-1792) — суспільний діяч, віг (див. *Віги і торі**), засновник Академії мистецтв і перший її президент. Естетичні погляди Рейнольдса розвивалися в руслі просвітительського класицизму. Однак, довгі роки, проведені в Італії, а також подорожі по Голландії, Фландрії, Німеччині і Франції дозволили йому вільно з'єднати в своїй творчості риси різних стилів.

Обираючи для портрета той або інший стиль, майстер враховував насамперед характер і рід діяльності моделі. Так, адмірала Хізфілда художник представив на фоні поля бою з клубами диму і багряним заходом сонця (1787-1788 р.). Відомих літераторів і акторів Рейнольдс оточував алегоричними фігурами (див. *Алегорія**), а іноді, слідуючи традиції класицизму, зображував в вигляді античних або історичних персонажів («Елізабет Шерідан в образі Святої Цецилії»; «Сара Сіддонс в образі музи трагедії», 1783-1784 рр.).

Все своє життя Рейнольдс багато і охоче писав дітей. В залежності від походження і умов замовлення він по різному зображував їх. Так, в портреті хлопчика з сім'ї Кру (1776 р.) перед глядачем «маленький дорослий», одягнений в костюм XVI ст. Композиція і поза героя нагадують знамениті портрети короля Генріха VIII пензля Ганса Гольбейна Молодшого. Дитина захоплено грає роль «маленького монарха», зберігаючи при цьому емоційність і дитячу безпосередність.

Зовсім інакше Рейнольдс написав свою племінницю («Дівчинка з суницями», 1773 р.), перетворивши її портрет в певну подобу жанрової сценки: дівчинка, опинившись в лісі, побачила щось незвичайне і злякалася, в її погляді складно переплелися страх і цікавість. Обличчя, написане в ніжних, майже пастельних тонах, зачаровує чистотою і особливою, дитячою чарівністю. За стилем цей портрет близький до традицій *рококо**, але наповнений живим і відкритим почуттям в дусі наступаючої епохи *сентименталізму** (від франц. sentiment — «почуття»). Це течія в художній культурі європейських країн другої половини XVIII — по-

чатку XIX ст. Його прихильники вважали головним в людській натурі не розум, а почуття і утверджували цінність людської особистості незалежно від стану.

Гейнсборо. Син торгівця сукном, Томас Ге́йнсборо (1727-1788) ненавидів великі міста, любив сільську тишу і цурався великосвітського товариства. Він відкидав усяку штучність і слідував в своїх роботах тільки безпосередньому почуттю натури. Це визначило близькість його творчості до *сентименталізму** і *рококо**.

Перші зрілі твори Гейнсборо — «Подружжя Ендрюс» (1749 р.), «Подружжя Кірби» (1750 р.), «Автопортрет з супругою і дочкою» (1751-1752 рр.) і інші — виконані в жанрі «співбесід», розробленому В. Хогартом. Однак в його групових портретах, як правило, немає дії, герої звернені обличчям до глядача і майже завжди зображені на фоні пейзажу. Персонажі Гейнсборо відчувають себе природно, легко, і в їхніх відношеннях панують любов і згода (не випадково художник так часто зверталася до сімейних портретів).

В 1759 р. Гейнсборо перебрався в Бат — аристократичний курорт. Саме тут він познайомився з творчістю Анто́ніса ван Дейка. Парадні портрети знаменитого фламандця вплинули на художника, що допомогло йому добитися успіху в багатих замовників. Завдяки йьому Гейнсборо в 1774 р. переїхав в Лондон. Він брав участь у виставках Королівської академії мистецтв, постійно спілкувався з відомими художниками, акторами, музикантами. Творча особистість — джерела її натхнення, особливості її внутрішнього світу — стала однією з ведучих тем його портретів лондонського періоду.

В 1780-х рр. Гейнсборо створив портрети музиканта і письменниці Елізабет Лінли-Шерідан (1783 р.) і видатної трагічної акторки Сари Сіддонс (1785 р.). Образ Елізабет Шерідан випромінює ніжність і чарівність. Фігура героїні зв'язана з пейзажем: темно-коричневі барви вечірнього лісу чудово відтіняють тепле золотаве сяйво її плаття, можна помітити, що лінія зачіски повторюється в обрисах крони дерева. Пейзаж сприймається як відображення душевного стану жінки.

Портрет Сари Сіддонс зовсім інший. Багато що в ньому розраховано на зовнішнє враження — елегантний костюм, оксамитне драпірування-завіса написані з великою майстерністю. В образі акторки відчувається величезна сила характеру, але її внутрішній світ недоступний. Сіддонс-актриса приховує від глядача Сіддонс-жінку.

Головний жанр в живописі Гейнсборо — це портрет, але сам художник вважав себе насамперед пейзажистом. Він нерідко тяготився роботою над портретами, і його дуже засмучувало скептичне ставлення до пейзажу в академічних колах.

На пейзажі Гейнсборо вплинула голландська традиція XVII ст. Як і голландські художники, він зображував мальовничі сільські види, обов'язково включаючи в них людину. Герої звичайно показані в дорозі («Візок», 1767 р.; «Повернення селян з ринку», 1768 р.; «Річковий пейзаж з фігурами в човні», 1770 р., і ін.). Художник майже не використовував натурні спостереження в своїх пейзажах: приступаючи до роботи, він будував на столі невелику модель з камінчиків, гілок, піску, шматочків моху, а потім відтворював її на полотні. В той же час барви живої природи відобразилися в колірному рішенні його полотен. Майстер прагнув до тонких і ніжних півтонів, м'якої світлотіні. Світ Гейнсборо наповнений спокоєм і гармонією. Гейнсборо цінував в Природі натуральну, скромну красу, співзвучну переживанням людини. Він любив лісові і річкові види з звивистими стежинами, вільно розкинутими деревами, що іноді приймають вигадливі форми. Його творчість підготувала розквіт англійського романтичного пейзажу в першій половині XIX ст.

Архітектура. В архітектурі XVIII ст. як продовження класицистичного мистецтва двох найбільших майстрів XVII ст. Ініго Джонса і Крістофера Рена утверджується палладіанство — стиль, орієнтований на творчість італійського архітектора епохи Ренесансу Андреа Палладіо (див. Ч.1, розділ VII, §2, п.4).

Палладіанство. Дуже посприяло поширенню палладіанства видання «Чотирьох книг про архітектуру» Палладіо і тритомної праці «Британський Вітрувій» (1717-1725 рр.), ілюстрованої гравюрами з візерунками будівель англійських архітекторів XVII ст. Ці гравюри виконав Колін Кемпбелл (1676-1729), один з лідерів палладіанства.

Сама яскрава робота Кемпбелла — будинок в садибі Уонстед-хаус біля Лондона (1714-1720 рр.), зруйнований в 1824 р. Вперше в Англії поміщицький дім був прикрашений класичним портиком з фронтоном. Подібний тип садиби з'явився ще в Палладіо, який вважав, що всі античні вілли мали такі портики (насправді їх використовували тільки в храмах). Таким чином, Кемпбелл дав перший приклад нової архітектури, особливими рисами якої стали строгі форми і гладкі стіни, майже позбавлені прикрас.

Подальша історія палладіанства пов'язана з іменами лорда Річарда Бойла Берлінгтона (1694-1753), аристократа і покровителя мистецтв, і Вільяма Кента (1684-1748), видавця, археолога, живописця і архітектора-любителя.

В 1723-1729 рр. Берлінгтон побудував собі віллу в Чізіку, пригороді Лондона. Це сама знаменита будівля англійського палладіанства. Вона майже буквально повторює віллу «Ротонда» біля міста Віченца в Італії, споруджену Палладіо. Однак на відміну від «Ротонди» фасади вілли Берлінгтона не однакові. Дуже витончений парковий фасад прикрашений портиком з фронтоном, до портика веде складні і на рідкість вишукані сходи. Парк в Чізіку, створений Кентом, — один з ранніх зразків так званого пейзажного парку.

Архітектурна творчість самого Кента почалося лише в 1730-і рр. Його головною роботою стала садиба Холкем-холл (початок будівництва — 1734 р.) в графстві Норфолк на сході Англії, що призначалася для художньої колекції лорда Лестера. Це будинок з центральним корпусом, прикрашеним портиком з фронтоном, і флігелями по боках. Особливо знамениті інтер'єри Холкем-холла, повні шовку, оксамиту і позолоти.

Пейзажний (англійський) парк. Пейзажний парк, можливо, найважливіше з усього, що внесла Англія в архітектуру XVIII ст. На відміну від регулярного (французького) парку, в якому доріжки і алеї прокладали за строгою, геометрично правильною схемою, в пейзажному парку створювалася ілюзія реальної, недоторканої природи. Ідеалом такого парку був незайманий ліс, в якому не відчувалося присутності людини і сучасної цивілізації. Придумали пейзажний парк саме англійці, тому його нерідко називають англійським парком.

Біля витоків цієї ідеї стояв архітектор сер Джон Ванбро (1664-1726). Під час будівництва палацу Бленім біля Оксфорда (1705-1724 рр.) він написав спеціальний «Меморандум», в якому закликав свою замовницю, герцогиню Сару Мальборо, зберегти в садибі старий напівзруйнований будинок, оскільки ці руїни були, на його думку, чудовою прикрасою парку.

Однак перший пейзажний парк був влаштований в палладіанську епоху в садибі поета Александра Попа у Твікнемі, пригороді Лондона. Поп хотів створити парк, що відповідає англійським уявленням про свободу і незалежність людської особистості. Французький регулярний парк здавався йому уособленням державної тиранії, що підкорила собі навіть природу, як, наприклад, в парку Версаля. Англію же поет вважав вільною країною, і це повинно було проявитися в усьому, навіть в ставленні до Природи.

Кращі пейзажні парки Англії тієї епохи були створені Вільямом Кентом, одним з головних представників палладіанства. Це парк вілли лорда Річарда Бойла Берлінгтона в Чізіку, пригороді Лондона (1725-1730 р.), і парк «Єлисейські Поля» в Стоу в Центральній Англії (1730-і рр.). Парк в Стоу прикрашали павільйони, побудовані в різних стилях. Вони були частиною пейзажу; особливо сильне враження робили штучні, спеціально побудовані руїни, що нагадували глядачеві про давно минулі часи. В цілому пейзажний парк являв собою своєрідну подорож — не тільки в просторі, але і в часі.

Вже в середині XVIII ст. пейзажні парки були широко розповсюджені, причому не тільки в Англії, але і в Франції, Німеччині, Польщі, Росії.

Джеймс Гіббс. Видним англійським архітектором був Джеймс Гіббс (1682-1754). Самою значною його роботою стала церква Сент-Мартін ін зе Філдз в Лондоні (1722-1726 рр.). Її фасад, звернений до Трафальгарського майдану, виконаний в вигляді великого портика, схожого на портики античних храмів, однак увінчаний високою дзвіницею. Ця церква послужила зразком для багатьох церков не тільки в Англії, але і в Америці і Індії. Інша значна будівля Гіббса, бібліотека Редкліффа в Оксфорді (1737-1749 рр.), являє собою 16-грану в плані споруду з куполом, оточену колонадою зі здвоєних колон.

Неокласицизм. В середині XVIII ст. в Італії розпочалися археологічні розкопки античних пам'ятників, і в Римі побували всі найбільші представники англійського неокласицизму. Вони їхали туди, щоб побачити руїни стародавніх споруд і сприйняти справжній дух Античності. Багато англійських архітекторів відправлялися також в Грецію, де вони вивчали давньогрецькі будівлі, в той час практично невідомі. Якщо у Франції неокласицизм знайшов своє вираження головним чином в проектах громадських будівель, то в Англії архітектори споруджували в цьому стилі приватні садиби і міські будинки. Сама їхня манера відрізнялася від французької. В Франції неокласицизм набув суворих, іноді великовагових форм, в Англії ж, навпаки, всі будівлі були більш легкими і витонченими. Особливо знамениті англійські неокласицистичні інтер'єри: завжди яскраві і декоративні, вони немов бажали сподобатися власникам будинків і їхнім гостям.

Найважливішу роль в архітектурі англійського неокласицизму зіграли два майстри — Вільям Чемберс (1723-1796) і Роберт Адам (1728-1792). Цей стиль нерідко називають просто «стилем Адама» на честь його творця. В 1754-1756 рр. Роберт Адам здійснив подорож в Італію і повернувся звідти палким шанувальником Античності. В його творчості відчувався також вплив англійського палладіанства. Разом з тим його стиль був дуже своєрідним і легко пізнаваним.

В 1760-і рр. Адам створив безліч садибних будинків в пригородах Лондона і в Центральній Англії. Особливо цікаві інтер'єри цих будинків, в яких архітектор нерідко використовував етруські орнаментальні мотиви (наприклад, Етруська кімната в садибі Остерлі-парк, 1762-1769 рр.). Один з найбільш відомих інтер'єрів Адама — приймальня в будинку Сайон-хаус (1762-1764 рр.), прикрашена 12 колонами з блакитного мармуру з позолоченими *капітелями** і скульптурами нагорі. Стовбури цих колон справді античні — вони знайдені на дні ріки Тібр в Римі, — капітелі ж і скульптури виконані за малюнками самого Адама. Колони тут не підтримують стелю, а просто приставлені до стіни. Однак саме вони надають кімнаті величного вигляду. Інтер'єри Адама ще за життя майстра багато хто вважав вищим досягненням англійської архітектури того часу. Тому не дивно, що «стиль Адама» був настільки популярний.

Історію англійського неокласицизму XVIII ст. завершують два архітектори, манера яких сильно відрізнялася від «стилю Адама»: Джордж Денс Молодший (1741-1825) і сер Джон Соун (1753-1837). Найвідомішою будівлею Денса була в'язниця Ньюгейт в Лондоні (1768-1780 рр., не збереглася). Це суворий будинок, стіни якого від верху до низу були оформлені могутнім *рустом**, робив похмуре враження, що цілком відповідало його призначенню.

Джон Соун багато в чому додержувався манери Денса. Він був головним архітектором споруди Англійського банку (1795-1827 рр.) і присвятив його будівництву значну частину життя (в XX ст. банк був перебудований, однак деякі інтер'єри Соуна збереглися).

Вільям Чемберс. Сер Вільям Чемберс був придворним архітектором короля Англії Георга III (1760-1820 рр.). В 1748-1749 рр. він здійснив подорож в Китай, звідки привіз безліч малюнків. Завдяки їм в Англії виникла мода на китайський стиль. Один з павільйонів в королівському парку Кью в пригороді Лондона (1757-1762 рр.) майстер виконав у вигляді китайської пагоди (буддійської меморіальної споруди). Найбільш значна будівля Чемберса — Сомерсет-хаус в Лондоні (1776-1786 рр.). Це один з прикладів громадської архітектури в Англії XVIII в. (тут розмішалася Королівська академія).

«Готичний ренесанс». В середині XVIII ст. одночасно з спорудами неокласицизму в Англії з'явилися будівлі, в яких використовувалися мотиви готичної архітектури: стрілчасті арки, високі дахи з крутими схилами, вітражі (див. Ч.1, розділ VI, §2, п.7). Цей період захоплення готикою, який прийнято називати «Готичним ренесансом», продовжувався аж до початку XX ст. (та і сьогодні в Англії нерідко споруджують будівлі в готичному стилі).

Засновником «Готичного ренесансу» був граф Хорас Уолпол (1717-1797), літератор, автор першого роману жахів «Замок Отранто» (див. *Готичний роман**). В 1746-1790 рр. він перебудував в готичному стилі свою віллу в садибі Строуберрі-хілл (Твікнем, пригород Лондона). Вона стала свого роду реальним втіленням вигаданого замку Отранто. Уолпол запросив

декількох архітекторів і сам був їхнім консультантом і натхненником. Всі елементи будівлі, запозичені з реальних готичних споруд, розташовані дуже примхливо, в незвичних сполученнях. Наприклад, для книжкових шаф використовувалися копії прикрас зі старого собору Святого Павла в Лондоні, а перекриття галереї на віллі повторювали склепіння капели короля Генріха VIII.

Уолпол захоплювався асиметричністю і «мальовничим безладом» середньовічних готичних соборів. Крім того, будівля в готичному стилі, на думку Уолпола, була чудовою прикрасою пейзажного парку. Вона навівала історичні асоціації, змушуючи глядача уявляти себе учасником давніх подій.

Так зване Абатство Фонт-хілл в Центральній Англії, розташоване в парку маєтку Вільяма Бекфорда (1760-1844), найбагатшого англійського аристократа, письменника і колекціонера, було побудоване в 1796-1807 рр. архітектором Джеймсом Уайєтом (1746-1813) Як і замок Хораса Уолпола в Строуберрі-хілл, Абатство Фонт-хілл було матеріальним втіленням споруди, описаної Бекфордом в його *Готичному романі** «Батек». Наповнене похмурими лабіринтами галерей і коридорів, перекритих високими готичними склепіннями, будинок відповідав романтичному настрою письменника. Звивисті паркові алеї ніби продовжували внутрішні галереї Абатства. Освітлення самих галерей в свою чергу нагадувало світло в парку і перетворювало інтер'єр в пейзаж, немов перенесений всередину будівлі. На жаль, до наших днів Абатство Фонт-хілл не збереглося.

Своєї вершини архітектура «Готичного ренесансу» досягла в Англії вже в XIX ст. Однак якщо в XVIII ст. готичний стиль виражав смаки і примхи власників будівель, то пізніше він став державним стилем. Саме в цьому стилі в середині XIX ст. споруджувалась будівля Парламенту в Лондоні (архітектори Чарлз Беррі і Огастес Пьюджін) — одна з центральних споруд англійської архітектури того віку.

Штучні руїни. Пам'ятники архітектури багатьох цивілізацій дійшли до наших днів у вигляді руїн. Однак в XVIII ст. з'явилися особливі руїни — спеціально збудовані в садибах або міських парках, в тих місцях, де не було справжніх стародавніх руїн. Викликав інтерес до штучних руїн знаменитий італійський архітектор і графік Джованні Баттіста Піранèзі (1720-1778), автор сотень гравюр з краєвидами давньоримських руїн. Саме з його легкої руки Рим став сприйматися як гігантські руїни — місце натхнення художників і архітекторів. Молоді майстри приїжджали туди, щоб вивчати зруйновані часом будівлі. З Рима вони привозили античні «сувеніри» — уламки скульптур і архітектурні деталі, а також любов до руїн: по всій Європі з'явилися «домашні» руїни.

Перші штучні руїни архітектори зводили в пейзажних, або англійських, парках. Вони краще, ніж будь-які інші споруди, відповідали основним вимогам пейзажного парку: відтворювали величні картини минулого, уособлюючи собою торжество Природи і марність людських зусиль.

4. ЛІТЕРАТУРА

В Англії XVIII сторіччя поняття «Розум» і «Природа» були основними. Боротьба за «царство розуму» представлялось як повернення до природності. «Природний стан, — писав Локк, — є станом свободи, але не свавілля, він керується законами природи, яким всі зобов'язані підкорятися: розум, що відкриває ці закони, вчить всіх людей, що ніхто не має права шкодити життю, здоров'ю, свободі, майну іншого». Необхідно було виховати нову людину, людину розумну, і уроки Локка сприйняли письменники епохи. Згідно нових поглядів авторитет літератора ставав незаперечним, а самі твори оголошувалися ледве чи не головним інструментом перетворення суспільства.

Александр Поп. Самим знаменитим англійським поетом XVIII століття був Александр Поп (1688-1744). Послідовний прибічник ідеї гармонії як основи Світобудови, він закликав не відтворювати природу в її «дикій сваволі», а вдосконалювати її і впорядковувати. Його філософська поема «Дослід про критику» (1711 р.) стала літературним маніфестом для бага-

тьох поколінь. Поет вчив, що необхідно наслідувати античних класиків і вивчати не Бога, а людську природу. В своєму ранньому вірші він оспівав моральну людину: «Он телом здрав; в душе его всё стройно; // Он кротко век живёт». Однак реальні люди були далекі від досконалості. В поемі «Викрадення локона» (1712 р.) Поп пародіює високий епос і з відвертим глузуванням малює побут і звичаї світського суспільства. Він атакує порок в своїх сатирах — «Дунсіадах», а також у філософських поемах. Законодавець елегантного смаку, Поп зм'якшив «брутальність» Гомера, переклавши «Іліаду» і «Одіссею». Очищав він від «вульгарності» і Шекспіра, видавши його твору у «виправленому вигляді».

Даніель Дефо́. Безпосередньо після «*Славної революції*»* творить видатний письменник Даніель Дефо́ (1660-1731). Батько його був торговцем, але юнака готували до кар'єри проповідника. Допитливий, відважний, заповзятливий, Дефо змінив на своєму віці немало різноманітних видів діяльності. Багато подорожував по Європі, брав участь в політичній боротьбі і навіть повстанні. За гнівні памфлети в захист релігійної толерантності його штрафували, ув'язнювали і одного разу — засудили до ганебного стовпа (юрба лондонців вітала його в цей момент як героя-мученика). Все своє життя він невпинно намагався розбагатіти, розорявся, попадав у в'язницю за борги.

І в біографії Дефо, і в його літературній діяльності яскраво відбилися ті зміни, які відбулися в суспільстві після буржуазних революцій XVII ст. Аристократія втратила колишнє панування, на перше місце виходила людина торгуюча і виробляюча. Саме до такої звичайної людини звернулася нова література, розставшись з колишнім кумиром — рицарем на коні. Повсякденні турботи, побутові подробиці, взаємини пересічних людей стали змістом новонародженого жанру — *роману**.

«Робінзон Крузо» вийшов в 1719 р., принісши автору світову славу. Прообразом Робінзона була реальна людина, матрос Александр Селькірк, шотландець, що провів чотири роки на безлюдному острові і там збожеволів. Однак Дефо радикально переробив цю сумну історію: його Робінзон пробув на безлюдному острові в сім разів довше, і не тільки не збожеволів, а якраз навпаки. В результаті зовсім неправдоподібна і при цьому нехитра історія поставила скромного «моряка з Йорка» в один ряд з такими міфологічними фігурами, як Фауст, Дон Жуан і Дон Кіхот. Секрет, можливо в тому, що Дефо вперше створив образ героя нової епохи — буржуазної, який переслідує в житті тільки одну ціль — збагатитися. Залишивши рідну дім без батьківського благословення, Робінзон мандрує по світу в пошуках вигоди. Ніяке душевне хвилювання не змусить його забутися і перервати методичний підрахунок витрат і доходів. Навіть опинившись на незаселеному острові, ділок і там залишається вірний собі: оскільки гроші не мають там жодної ціни, він, взявши гроссбух, став підраховувати доходи і витрати … в життєвих подіях, тобто, перетворився в бухгалтера самого себе:

ЗЛО	ДОБРО
Я закинутий долею на похмурий незаселений острів і не маю жодної надії на порятунок.	Але я живий, я не потонув, як всі інші мої товариші.
Я як би виділений і відрізаний від всього світу і приречений на горе.	Але зате я виділений з усього нашого екіпажа, смерть пощадила мене, і той, хто настільки чудесним чином врятував мене від смерті, визволить і з цього безвідрадного становища.
Я віддалений від всього людства; я пустельник, вигнаний з товариства людей.	Але я не вмер з голоду і не загинув в цьому пустинному місці, де людині немає чим живитися!

І от такий меркантильний, прозаїчний герой дотепер не втратив своєї слави і понині читачі з радістю стежать за його успіхами в домашньому господарстві, а перелік кошиків і горщиків їм цікавий не менше, ніж список кораблів в Гомера або патріархів в Старому заповіті. З Робінзоном кожен якби заново проходить той шлях, який пройшло все людство від дикості до цивілізації. А читаючу книгу в дитинстві, читач разом з її героєм відкриває велике значення простих і звичних речей. «Я витратив сорок два дні тільки на те, щоб зробити дошку для довгої полиці», — повідомляє Робінзон, і це робить сильніше враження, ніж битва рицаря з драконом. На сімох сторінках описує Дефо турботи Робінзона про хліб, зауважуючи: «Дивно, що майже ніхто не задумується над тим, яку безліч дрібних робіт треба зробити, щоб виростити, зберегти, зібрати, приготувати і випекти звичайний шматок хліба». Все це — невигадливий літопис перемог людської праці, нескоримого розуму і невтомних рук.

Якщо говорити про духовне життя Робінзона в період його змушеного відокремлення від світу, то головним його змістом виявляється постійне зіткнення традиційних пуританських догматів XVII сторіччя (див. *Пуритани**) з допитливим, практичним і діяльним розумом. Протягом всієї острівної робінзонади багато разів варіюється по-різному та сама ситуація: Робінзону здається, що перед ним — «чудо, акт безпосереднього втручання в його життя чи то небесного провидіння, чи то сатанинських сил». Але, помізкувавши, він приходить до висновку, що все, що його так вразило, пояснюється самими природними, земними причинами. Внутрішня боротьба між пуританським марновірством і раціоналістичною розсудливістю ведеться протягом всієї робінзонади зі змінним успіхом. В теорії герой Дефо до кінця життя не пориває з своїм пуританським благочестям; в перші роки життя на острові він переживає навіть болісні душевні бурі, що супроводжуються жагучим покаянням і звертанням до бога. Але на практиці він все-таки керується своїм цілком земним і прозаїчним здоровим глуздом і має мало підстав шкодувати про це.

Примітний і образ П'ятниці. В повчальних бесідах Робінзона Крузо з своїм юним вихованцем читачі XVIII ст. чули нове і сміливе для їхніх часів звучання. Молодий «дикун», «натуральна людина», виявляв не тільки здатність легко розуміти і засвоювати мудрість «просвіченого» Робінзона, але і здатність самостійно мислити і міркувати. «Його питання дивно вразило мене» або «тут він знову зовсім збив мене з толку», — так говорить сам Робінзон про влучні зауваження П'ятниці, підриваючі прописні істини богослов'я, які вихваляє його хазяїн. В образі П'ятниці в літературу *Просвітництва** вперше входить з своєю недосвідченістю, наївністю і незіпсованим, природним здоровим глуздом та «натуральна людина», що надалі буде грати в ній настільки важливу роль як живе, одушевлене мірило пороків і оман цивілізованого суспільства.

Все саме головне, що Дефо як мислитель і художник хотів сказати читачам «Робінзона Крузо», було, по суті, вичерпане з закінченням острівного життя його героя. Світлий острів Робінзона тим і чудовий, що всі відносини між Робінзоном і речами, складаючими його саморобне багатство, прості і прозорі. Поетична чарівність, властива робінзонаді Дефо́, зникає, як тільки герой покидає свій острів і повертається у великий світ з його грошовими розрахунками, прибутками і збитками — світ, в якому він зрештою відчуває себе «настільки ж самотнім, як на своєму острові», хоча його і «оточує юрба слуг».

Інші романи. «Робінзоном Крузо» відкривається історія просвітительського роману. Багаті можливості знайденого ним жанру поступово, з наростаючою стрімкістю освоюються письменником в його пізніших оповідальних творах: «Пригоди знаменитого капітана Сінгльтона» (1720 р.), «Радості і прикрощі знаменитої Молль Флендерс» (1722 р.), «Історія і повчальне життя полковника Жака, в просторіччі званого Джеком-полковником» (1722 р.), «Щаслива куртизанка, або Історія життя... Роксани» (1724 р.).

Як і «Робінзон Крузо», ці романи убрані в форму «справжнього», документального, а не белетристичного твору. Їхні герої живуть і діють в найрізноманітнішій обстановці. Капітан Сінгльтон, голова піратської зграї, борознить моря і океани і прокладає собі шлях через ліси і пустелі Африки в пошуках золота і слонової кістки. Молль Флендерс, дочка каторжанки, народжена на світ в Ньюгейті (лондонській в'язниці) і вихована в парафіяльному притулку, ко-

чує по всіх кублах і нетрях Англії і ледь не попадає на шибеницю. Обірванець Джек на прізвисько Полковник вчиться красти на лондонських ринках, іде в солдати, дезертирує, але, викрадений і проданий в невільники, під кінець сам стає рабовласником. Майже всі вони — підкидьки або сироти, не несвідомі свого походження; Сінгльтон, Молль Флендерс, «полковник» Джек вже з дитинства відчувають себе самотніми перед лицем байдужого і ворожого світу. Це люди без «коренів», без сім'ї, без батьківщини, без глибоких прихильностей. Устами Робінзона Дефо писав в «Серйозних міркуваннях» (продовженні «Робінзона Крузо»): «Посеред найбільшого скупчення людей в усьому світі, — тобто в Лондоні, де я пишу ці рядки, — я відчуваю більшу самотність, ніж за всі двадцять вісім років ув'язнення на пустельному острові». І для Молль Флендерс, і для «полковника» Джека, і для всіх їхніх побратимів цивілізоване суспільство виявляється пустельними нетрями, де вони бродять поодинці, завжди насторожі, відчуваючи себе одночасно і мисливцем і дичиною.

Зовсім очевидний зв'язок цих книг Дефо з традицією *Шахрайського роману**, але ще більш істотні відмінності. Герой перших шахрайських романів і повістей з'явився на світ в результаті розпаду феодальних суспільних зв'язків. В його жадібному, навіть хижому життєлюбстві вгадувалося плебейське антифеодальне глузування над вельможами і прелатами, рицарями і ченцями. Герої Дефо вже цілком належать буржуазному суспільству. І як би вони не грішили проти власності і закону, куди б не закидала їх доля, в кінцевому рахунку логіка сюжету веде кожного з цих безрідних волоцюг до своєрідної «реінтеграції», до повернення в лоно буржуазного суспільства в якості його цілком респектабельних громадян. В кожному з цих повішеників, по-суті, сидить ділок-власник.

«Роксана». Трохи особняком стоїть останній роман Дефо — «Роксана». Якщо герої попередніх романів, пройшовши безліч випробувань, досягали тихої пристані, то тут Дефо відмовився від такого завершення сюжету. Історія Роксани трагічніша, причому психологічний момент явно переважає над пригодницьким. Сам характер героїні задуманий складніше і оригінальніше, ніж, наприклад, в романі «Молль Флендерс». Роксана розумна, спостережлива, її заповзятливість більші масштаби. Але досвідченість і тонкий розрахунок не рятують Роксану — її знаходить власна, колись покинута нею дочка. Страх перед викриттям її темного минулого штовхає її на новий злочин, але не рятує від «жахаючої череди нещасть» на схилі життя. Так, на трагічній ноті, завершується творчість Дефо-романіста. Спотворення самих священних і природних людських обов'язків всесильним егоїстичним розрахунком показане в «Роксані» сміливо і безкомпромісно.

Джонатан Свіфт. Великий сатирик Джонатан Свіфт (1667-1745) народився в Дубліні в сім'ї англійця, там же вчився в університеті. Він числився вікарієм (парафіяльним священиком) англіканської церкви, але погляди виражав самі вільнодумні. Тяготячись провінційним оточенням, Свіфт подовгу жив в Лондоні, де з головою занурювався в боротьбу *Вігів і торі**. Однак в 1713 р. Свіфта призначають деканом (настоятелем) собору Святого Патріка в Дубліні, що він сприйняв як політичне заслання. Але саме в цьому ненависному йому місті Свіфт і став всесвітньо відомим письменником.

Література всього XVIII століття була пронизана духом виховання, а задача «зривання масок», до якої закликав Джон Локк, відповідала прагненням блискучої плеяди англійських сатириків. Свіфт серед них — самий уїдливий, непримиренний і гнівний.

«Казка про бочку». В ранній сатирі «Казка про бочку» (1704 р.) розповідається, як три брати — Петро, Мартін і Джек — одержали від батька по каптану з наказом не переробляти покрій і не додавати ніяких прикрас. В Петрі читач впізнавав католицьку церкву, а в його безглуздому головному уборі (три капелюхи відразу) — папську тіару. Мартін, тезка Лютера (див. Ч.І, розділ VII, §3, п.2), символізував *англіканську церкву**, до нього Свіфт віднісся поблажливіше, хоча і зобразив карикатурно. Більше всіх дісталося Джекові, названому по імені французького церковного реформатора Жана Кальвіна (див. *Кальвінізм**), який втілював ілюзії різних протестантських сект (див. *Протестантизм**). Брати не послухалися батька, посварились один з одним, перекроїли каптани і збожеволіли.

«Скромна пропозиція». Особливе місце в творчості Свіфта займають твори, написані на захист прав ірландців. Серед них памфлет «Скромна пропозиція, маюча на меті не допустити, щоб діти бідняків в Ірландії були тягарем для своїх батьків і своєї батьківщини, і, навпаки, зробити їх корисними для суспільства» (1729 р.) — блискучий зразок *іронії** і *сарказму**. Якийсь прожектер, від імені якого виходила пропозиція, серйозно і докладно доводив, що потрібно вживати в їжу м'ясо однорічних немовлят. Цей «простий проект» обіцяв чимало вигод: і біднякам стало б легше, і гурманам веселіше. Дивовижна фантазія шокувала і сучасників, і нащадків набагато сильніше, ніж убивча реальність ірландської убогості.

«Подорожі Гуллівера». В 1726 р. виходять в світ «Подорожі в деякі віддалені країни Лемюеля Гуллівера, спочатку хірурга, а потім капітана кількох кораблів», одна з самих великих книг в історії людства. Свіфт почав цю книгу як *пародію** на брехню і небилиці популярного жанру подорожей, але задум далеко вийшов за ці рамки, перетворившись в своєрідний огляд всієї сучасної автору цивілізації. Під виглядом скромного суднового лікаря Свіфт окинув поглядом людство і жахнувся.

В перших двох частинах він довів, що все в світі відносне. Спочатку Гуллівер попадає в Ліліпутію, де малюсінькі чоловічки по-суті нічим не відрізняються від звичайних людей. Ті ж придворні інтриги, та ж пиха, ті ж партійні сварки — тільки тут ворогують не *Віги і торі**, а тупоконечники і гостроконечники. Поняття про пристойність теж досить строгі. Гуллівер гасить пожежу в покоях імператриці, але вона ображена способом гасіння і «в присутності своїх наближених заприсягається помститися» йому.

Втім, Гуллівер, незважаючи на свій зріст, поводиться як ліліпут. Він схиляється перед крихіткою імператором, неймовірно пишається подарованим йому високим титулом і виявляється втягненим в інтриги нарівні з знатними особами, що могли б умістити в нього на долоні. Гулліверу загрожує обвинувачення в державній зраді, і перше в ряді його «злочинів» — горезвісне гасіння пожежі, коли він «злобливо, по-зрадницькому і по-диявольському випустив сечу» в покоях государині. Гуллівер вражений: він «не очікував зустріти такі жахливі наслідки роздратування імущих владу в країні настільки віддаленій», але такій схожій на європейську.

Друга подорож Гуллівера приводить його в Бробдінгнег — країну велетнів. Ця частина книги ще менш сюжетна, ніж перша, але обидві вони стали зразком цікавого читання завдяки новому, гострому погляду на повсякденне. Свіфт під виглядом країни велетнів знову описує побут і нрави своєї батьківщини. Коли супруга фермера вперше побачила крихітку Гуллівера, вона «заверещала і позадкувала, точнісінько як англійські дами побачивши жабу або павука». Тим незвичніші пригоди Гуллівера на фоні цього «точнісінько». На кожному кроці його підстерігають небезпеки, але співчуває йому лише його няня, 9-річна Глюмдалькліч, а при королівському дворі він стає об'єктом загального висміювання.

Вустами короля велетнів Свіфт виносить вирок історії Англії за останнє сторіччя. Вислухавши захоплену розповідь Гуллівера про досягнення цивілізації, король «оголосив, що... ця історія є не що інше, як купа змов, смут, вбивств, побиттів, революцій і висилок, що є гіршим результатом жадібності, партійності, лицемірства, віроломства, жорстокості, сказу, божевілля, ненависті, заздрості, сластолюбства, злості і честолюбства». Він прийшов до висновку, що більшість співвітчизників Гуллівера — «порода маленьких огидних гадів, самих злобливих з усіх, які коли-небудь плазували земною поверхнею». Ідея створення вогнепальної зброї, як в європейців, приводить короля в невимовний жах. На його думку, «всякий, хто замість одного колоска або одного стебла трави зуміє виростити на тому ж полі два, зробить людству і своїй батьківщині більшу послугу, ніж всі політики, взяті разом».

В третій частині наноситься удар абстрактному мисленню і схоластиці в цілому. «Подорож в Лапуту, Бальнібарбі, Лаггнегг, Глаббдобдріб і Японію» — похмурий *гротеск**, накопичення виродливостей. Всі ідеї лапутян «безперестанку обертаються біля ліній і фігур». Зовсім не турбує реальна дійсність і жителів Бальнібарбі: «Ніколи мені ще не доводилося бачити гірше оброблених полів, гірше побудованих і жалюгідних будинків, і людей, зовнішність і одяг яких свідчили б про таку убогість і нестатки». В Великій академії прожектерів (їдка па-

родія Лондонського Королівського товариства) намагаються добувати сонячне світло з огірків, людські екскременти сподіваються перетворити в поживні речовини, лід безуспішно перепалюють в порох, павуків збираються використовувати замість шовковичних черв'яків, а землю зорювати за допомогою свиней.

Гуллівер як особистість майже не помітна в «Подорожі в Лапуту...». Він звертає на себе увагу тільки тоді, коли його мрія про безсмертя зіштовхується з кошмарним її втіленням у вигляді струльдбругів — божевільних стариків, приречених на вічне існування.

Найбільш значна і загадкова четверта частина — «Подорож в країну гуїгнгнмів» — присвячена країні «морально досконалих» гуїгнгнмів і огидних єху. «Я пишу з благородною метою просвітити і наставити людство», — говорить Гуллівер. Він впізнав в єху пороки своїх одноплемінників і здригнувся від власної подібності з ними. Гуллівер не переборов своєї обмеженості, коли обожнив гуїгнгнмів — «розумних» тварин, що не знають ні любові, ні жалю, ні почуття гумору, ні співчуття. Через люту ненависть до єху вони не зауважують, що Гуллівер, хоча він і двоногий, перевершує їх самих і за інтелектом, і за душевною організацією — адже він здатний зрозуміти і судити їх.

Людина середніх талантів, Гуллівер пристосовується до будь-яких обставин. Він опановує різні мови, вступає в діалог з самими дивовижними істотами і про все побачене виносить власне судження. Гуллівер смішний і жалюгідний, коли, повернувшись додому і жагуче бажаючи очиститися від людських пороків, відвертається від своєї сім'ї і проводить час в стайні. Але він прекрасний як оповідач, коли говорить про пережите енергійним і ясним складом, і водять його пером Правда, Розум і Природа — три головних авторитети Свіфта.

Сповнений презирства і жалості до людей, Свіфт волав до здорового глузду і намагався виправити нрави. Порятунок він бачив в тому, щоб людство повернулося до природного стану. Свіфт мріяв про світ, в якому не було б «лідерів і членів політичних партій і гуртків; не було б пособників пороку спокусами і прикладом»; «в'язниць, сокир, шибениць, покарання батогом і ганебними стовпами»; «чванства, марнославства, удаваної дружби... франтів, хуліганів, п'яниць, повій». Це далеко не повний перелік пороків, від яких Свіфт бажав звільнити суспільство.

Семюель Річардсон. Син столяра, Семюель Річардсон (1689-1761) хлопчиком потрапив у прислуги до типографа, згодом женився на його дочці і завів свою видавничу справу. В той час в моду входило листування, але далеко не всім вдавалося вишукано виражати думки. Виникла необхідність видати посібник з листування для дам. Річардсон склав для власної друкарні зразки текстів. Керуючись ними, читачки вчилися красиво висловлюватись згідно правил етикету. Зробивши наступний крок до епістолярної художньої прози, він за три місяці написав «Памелу, або Винагороджену чесноту» (1740 р.). Цей твір став революційною подією в європейській літературі. Роман мав оглушливий успіх.

«Памела». Героїня — дочка небагатих, але чесних батьків — служить в будинку якогось пана Б. Хазяїн переслідує її домаганнями, вона докладає немислимих зусиль, щоб врятувати свою честь, хоча таємно закохана в нього. Зрештою, служниця скоряє серце пана, і він жениться на ній. Чеснота, таким чином, винагороджується. В листах до батьків Памела докладно описує кожну дрібну подію, кожен порух своєї душі і стає близьким другом читачеві. Таких відносин читача з літературним персонажем до цього ще не було. Однак навмисна, майже розважлива цнотливість героїні була благодатним матеріалом для насмішок і викликала немало пародій. Сучасники знаходили, що деякі сторінки «Памели», змальовуючі боротьбу цнотливості зі спокусою, повні таких нескромних подробиць, що можуть скоріше розбестити уяву читачів, ніж книги менш «добромисних» авторів.

Однак історична цінність «Памели» полягала в торжестві демократичної ідеї, переконливо втіленої в образі юної героїні, що відстоює свою моральну незалежність всупереч всім обставинам. Горде усвідомлення свого людського достоїнства підтримує дівчину під час самих тяжких іспитів, коли, говорячи словами Річардсона, «багатство і влада вступають у змову проти безвинності нижчого стану». Памела переконана, що її душа має не меншу цінність,

ніж душа будь-якої принцеси; вона протистоїть містеру Б. «як вільна особистість, а не знехтувана рабиня».

«Кларісса». В 1747-1748 рр. С. Річарсон створює свій головний твір — роман «Кларісса Гарлоу, або Історія молодої дівчини». На початку роману батьки Кларісси, її старші сестра і брат прикладають всі зусилля, щоб видати її заміж за Сомса — людину, їй глибоко огидну. Причина дивної на перший погляд ненависті до неї її родичів (адже Кларісса добра, чесна і чиста дівчина, справжнє втілення цнотливості) — дідівський заповіт, згідно якого Клариссі, в обхід її старшої сестри і брата, була віддана більша частина його маєтку.

Отримана Клариссою спадщина будить всі найгірші, власницькі пристрасті в сім'ї Гарлоу. Її батько клянеться, що «буде позиватися з нею за кожен шилінг». Брат і сестра, зсушені заздрістю і злістю, тріпотять при думці, що Кларісса, «обчистивши діда, може обчистити і дядьків». Вони готові на все, щоб принизити сестру і скомпрометувати її в громадській думці шлюбом з тупим, жадібним і розпусним сусідом-поміщиком Сомсом. Сама Кларісса, якою б юною вона не була, вже занадто добре розуміє, що стала жертвою «зіткнення інтересів», егоїстичних пристрастей у власній сім'ї. «Любов до грошей — корінь всякого зла», — пише вона подрузі. «І така людина закохана! Так, скоріше за все, закохана в маєток мого дідуся!» — глумливо говорить вона про Сомса.

Сама Кларісса закохана в Ловласа, людину блискуче освічену, великодушну і щедру до бідних, але, разом з тим — легковажну, самовпевнену і марнолюбну. Річардсон недарма дав своєму герою прізвище, що ввійшло в політичну і літературну історію Англії XVII ст.: поет Ловлас, один з «кавалерів», боровся на полях громадянської війни (див. *Англійська буржуазна революція**) за безнадійну справу Карла I і складав вірші в славу кохання і вина. Втілюючи в своєму Роберті Ловласі аристократичну культуру з усім її блиском, Річардсон розкриває в своєму герої настільки ж закінченого егоїста, як Гарлоу і Сомс.

Таким чином, центральна драматична колізія роману — конфлікт між Клариссою і Ловласом стає багатозначною. Це не тільки зіткнення двох гордих і самолюбних людей, кожен з яких боїться піти занадто далеко назустріч іншому, але і конфлікт двох світоглядів, двох протилежних розумінь людської природи. Ловлас щиро закоханий в Клариссу і більше того — готовий женитися на ній коли-небудь в майбутньому, але для цього він повинен «пробити крижану броню її цнотливості». Йому важливо довести, що Кларісса — всього лише жінка, а не ангел і тому не зможе встояти перед його чарами і вимогами плоті, оскільки, як він вважає, всі жінки за природою лицемірні і похітливі. Прагнучи до мети, він не зупиняється ні перед чим. В хід пущені сльози і клятви, лестощі і компліменти, шантаж і погрози. На Ловласа працює численна команда пособників і агентів, вони грають необхідні для інтриги ролі, і Кларісса попадає в розкинуті тенета. Спокушена і зганьблена Ловласом, вона проходить крізь бруд і приниження в лондонському борделі і борговій в'язниці.

Однак святкувати перемогу Ловласу все-таки не довелося. Кларісса виходить незломленою з всіх випробувань. Вона відмовляється вийти заміж за свого мучителя навіть заради порятунку репутації і помирає від сорому і горя, в надії, що буде останньою жертвою Ловласа. Розпусник мучиться спізнілим каяттям і гине на дуелі з родичем Кларісси.

Таким чином, в єдиноборстві Кларісси і Ловласа не тільки продовжується стара, сягаюча епохи Барокко суперечка між аристократичним епікурейським вільнодумством і пуританським аскетизмом, але і вирішується нове, характерне для віку Просвітництва питання про моральне достоїнство особистості і її право на духовну свободу і незалежність. Моральна перемога Кларісси над Ловласом досягається не так безболісно, як сходження Памели сходами соціальної ієрархії. Всупереч всьому Кларісса зберігає свою душевну цілісність і чистоту, але ця духовна перемога досягається ціною відходу з життя — в неї вже немає ні сили, ні бажання жити. Тут Річардсон осіняє образ вмираючої героїні ореолом християнського мучеництва. Однак в ній можна побачити і актуальний історичний образ: трагічна доля Кларісси похитує оптимізм «віку Розуму», підриває просвітительську ілюзію про можливості швидкого здійснення царства розуму і справедливості.

Завдяки формі епістолярного жанру Річардсон втягує читача в самий центр подій: Кларісса повідомляє подрузі щохвилинні подробиці драми, що стрімко розвивається, Ловлас висвітлює ті ж події з іншого боку в листах до приятеля. Кларісса ще не підозрює про підготовлену пастку, а читач вже знає про плани Ловласа і з хвилюванням стежить за поворотами сюжету. Кожний наступний абзац передає інший емоційний стан або повідомляє нову думку, без якої подальше буде незрозумілим. В читача мимоволі виникає відчуття, що він є свідком, а то і учасником подій.

Генрі Філдінг. Драматург, публіцист і суддя Генрі Філдінг (1707-1754) походив зі збіднілого дворянського роду. Він одержав блискучу освіту в аристократичній школі в Ітоні. Однак, провчившись два роки в Лейденському університеті в Голландії (найдешевшому в Європі), юнак був змушений залишити його через нестачу коштів. Поступивши в театр, Філдінг за десять років створив понад 25 *комедій** і *фарсів**. Драматургія вивела його з убогості, принесла славу, але і безліч ворогів. Об'єктами його сатири були продажні судді, безсовісні звідниці, хтиві старики, шахраї всіх мастей, в тому числі жадібні політики. Все це закінчилося в 1737 р., коли був прийнятий закон про театральну цензуру і театр, де йшли п'єси Філдінга, припинив існування. В 30-літньому віці довелося починати все спочатку, і Філдінг, вивчивши право, облачився в суддівську мантію. Однак, в 1740 р. виходить «Памела» Річардсона, від читання якої Філдінга занудило, і він вибухнув пародією.

«Шамела». Свій роман, що вийшов в світ в 1741 р., Філдінг назвав «Шамела» (від англ. sham — «прикидання»). На відміну від річардсонівської цнотливої покоївки Памели, Шамела іде приступом на хазяїна, простака Бубі (це річардсонівський містер Б., прізвище якого було розшифроване Філдінгом як «дурень» або «бовдур» — англ. Booby), і той неминуче попадає в тенета розважливої кокетки.

«Історія Джозефа Ендрюса». Наступного року виходить продовження «Шамели» — «Історія пригод Джозефа Ендрюса і його друга Абрагама Адамса». Простий і чесний парубок Джозеф Ендрюс — до речі, рідний брат Памели, героїні Річардсона, — опиняється в схожому з нею становищі. Варто було йому приїхати в Лондон з своїм паном сером Бубі, як той помер. Гарненька леді Бубі (та сама Шамела), вдовичка, зазіхає на його невинність. Однак молодий лакей відзначається такою ж ревною цнотливістю, як і його сестра і так само пильно (як біблійний Йосиф, його тезко) оберігає свою чоловічу честь. Рішуче відкинувши домагання вдовиці, Джозеф залишається без посади і вирішує повернутися до себе додому, в село, де в тому ж приході його чекає кохана Фанні. Більша частина роману — опис подорожі Джозефа в компанії пастора Адамса.

Жартуючи над нашумілим романом Річардсона, Філдінг утверджував близьку йому думку про те, що ***істинне достоїнство людини виявляється не в себелюбній турботі про власну моральну непогрішність, а в діяльному людинолюбстві, в чуйності до долі інших***. Бездоганна героїня Річардсона постає на сторінках Філдінга як супруга містера Бубі — самовдоволена ханжа, що встигла засвоїти всі забобони привілейованого стану, до якого вона «піднялася» завдяки вдалому шлюбу. Справжніми героями в Філдінга виявляються люди, вільно і безкорисливо, іноді навіть нерозважливо слідуючі своїм великодушним спонукам. Такі Джозеф Ендрюс і його наречена, робітниця з ферми Фанні Гудвіл. Такий їхній друг, наставник і захисник, старий дивак пастор Абрагам Адамс.

Цей останній був задуманий Філдінгом як свого роду Дон Кіхот, але нової, буржуазної епохи, якому замість велетнів і чарівників доводиться боротися з самодурством темних і диких поміщиків, шахрайством спритних сутяг і тупих, неосвічених суддів, з жадібністю скупих ділків, в кожному з яких він марно сподівається зустріти справжню Людину, доступну голосу розуму і почуття. Разом з своїми юними друзями цей злиденний сільський священик в брудній, порваній рясі, без гроша в кишені блукає по великих дорогах і путівцях Англії, потрапляючи з однієї веремії в іншу. Його цькують собаками, беруть під арешт як шпигуна; розлютовані трактирники і їхні супруги обсипають його лайкою і побоями.

Однак в цьому образі немає трагізму, властивого герою Сервантеса. Яким би принизливе не було становище цього «пастиря», якого не пускають далі кухні панського будинку і якому

леді Бубі віддає накази як своєму лакею, Адамс вміє постояти за себе і своїх підопічних. «Недосвідчений в усіх мирських справах, як немовля», він все-таки навідріз відмовляється підкоритися вимозі леді Бубі зруйнувати очікуване весілля Джозефа і Фанні, незважаючи на те, що це грозить йому немилістю і втратою місця, а його юних вихованців ставить в ще більш тяжкі умови, від яких їх рятує тільки щасливий збіг обставин. Будуючи свою «комічну епопею» таким чином, що просвітительський гуманізм зрештою тріумфує перемогу, Філдінг звільняє свого героя від властивої його іспанському прообразу гіркого усвідомлення невдячності всіх, кому він намагався допомогти. Адамс, навпаки, оточений друзями: Джозеф і Фанні слідують за ним набагато більш безкорисливо, ніж Санчо Панса; а незаможний простий народ (мандрівний коробейник, хлоп'я-форейтор, трактирна служниця) приходять їм на допомогу, коли багаті і знатні глухі до їхніх бід.

В цьому торжестві просвітительського оптимізму у Філдінга не було художньої фальші. В благополучній розв'язці його оповідання (де батьки впізнають вкраденого в них немовлям Джозефа за «суничкою» на грудях) було стільки жартівливого лукавства, що благополуччя це граничило з пародією. Англія — переважно провінційна Англія, де розгортається дія книги, — аж ніяк не ідеалізується письменником. Вона постає як країна грубих нравів, кулачної сваволі і самоправності поміщиків, як країна, де незаможні не могли розраховувати на захист закону. На відміну від Річардсона Філдінга глибоко тривожить засилля чистогану в його країні («відсутність фунтів, шилінгів і пенсів» накликає на Адамса і його друзів чи не більше нещасть, ніж гнів леді Бубі). Письменник створює галерею образів ділків нової, капіталістичної формації, які якби «вилуплюються» на очах читача з шкарлупи колишніх, феодально-патріархальних відносин. Такий правитель Пітер Паунс, настільки процвітаючий в своїх махінаціях, що його маєток стає одним з найбільших в окрузі. Такий і його преподобіє Траллібер — сільський пастор і товстосум-свинар, для якого кожна з його свиней важливіша всієї його пастви і який в кожному відвідувачі бачить насамперед покупця. Такі і численні хижаки рангом поменше, в роді жадібної шинкарки місіс Тау-Вауз, в якої навіть рот захлопується на зразок тугого гаманця. Їхні гротескні портрети намальовані Філдінгом з майстерністю, що нагадує Хогарта, — художника, на якого він часто посилається і який дійсно близький йому за духом і характером своєї творчості.

«Історія Тома Джонса». В 1749 р. виходить самий відомий твір Філдінга — роман «Історія Тома Джонса, знáйди». В його центрі кохання Тома Джонса до Софії Вестерн. На шляху закоханих — нездоланна перешкода: Том незнатний і небагатий. Його справжні батьки невідомі, він усиновлений поміщиком Олверті. Софія — багата спадкоємиця. Батько любить її без пам'яті, але готовий вигнати з будинку, якщо вона не скориться його волі і не вийде заміж за Блайфіла, племінника Олверті. Блайфіл, зовні відповідаючи найсуворішим вимогам прописної моралі, виявляється неймовірним негідником, і Том, ставши жертвою його інтриг, змушений відправитися в мандри. Софія втікає в Лондон, щоб знайти захист в родички, світської левиці, але теж потрапляє в пастку.

Халепам же бідного Тома немає кінця. Великодушний, шляхетний, але непутящий юнак, сам того не бажаючи, роняє себе в загальній думці ледь не кожним своїм вчинком. Рвучкий і безрозсудний, він навіть і добрі свої справи робить так необачно, що вони схожі на провини. Вся біда в почуттєвості його натури: як би він не кохав свою Софію, він не може побороти в собі хіть і бажає «скуштувати від кожної жінки». Нарешті підступи Блайфіла і власні необачні вчинки доводять Тома Джонса до в'язниці, він вже бачить над собою тінь шибениці, але неочікувано на допомогу приходять його ж власні добрі справи. Всі ті, кого він колись виручив в біді, допомагають йому, кожен по-своєму. Філдінг якби переконує читачів: гідна поваги і нагороди лише та чеснота, яка діяльно втручається в життя і створює свого роду «кругову поруку» серед простих людей.

Розв'язка відбувається в Лондоні, куди прибувають Олверті з Блайфілом, батько Софії і її тітка. Коли небезпеки, загрожуючі героям, здаються невідворотними, всі конфлікти зненацька вирішуються найсприятливішим чином. Порок карається: лицемір і мерзотник Блайфіл

вигнаний з дому Олверті. Добро тріумфує: Том і Софія знаходять щастя сімейного союзу, родять дітей і множать свої багатства.

Смоллетт. Твори Тобайаса Смóллетта (1721-1771) мають істотно нові риси. В романах «Пригоди Родріка Рендома» (1748 р.), «Пригоди Перегріна Пікля» (1751 р.) і ін. вже втрачені характерні для Річардсона і Філдінга життєрадісність, оптимізм, віра в доброту людини. Смоллетт розкриває соціальні контрасти свого часу; його кругозір ширший і спостережливість гостріша, ніж в його попередників. В цілому письменник виразив критичне ставлення до просвітительського оптимізму, загострivши увагу на «темних» сторонах людської натури.

Сентименталізм. Загострення суспільних протиріч в другій половині XVIII ст. викликало появу в англійському Просвітництві нового літературного напрямку — *сентименталізму**. Його характерною рисою є звертання до почуття, як вищого начала життя. ***В сентименталізмі відобразилися перші сумніви в розумності нового (буржуазного) устрою життя, яке поступово переходить в недовіру до розуму взагалі.*** Політично ще не усвідомлене, неясне відчуття протиріч буржуазної цивілізації знаходить собі вираження в сентиментальній меланхолії і звертанні до Природи. Раннім проявом цих настроїв в англійській літературі була «цвинтарна поезія».

Так, Едвард Юнг (1683-1765) в своїй дидактично-релігійній поемі «Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть і безсмертя» (1742-1745 рр.) наповнена похмурими роздумами про тлінність життя і марність людських зусиль. Споглядаючи вночі незліченні світи, поет відмовляє розуму в його здатності розгадати секрети світобудови:

«Творец! к Твоей над всем с небес простёртой длани, // Не напыщенный ум, возносит сердце нас; // Мы любим, чтим Тебя, его внимая глас. // Куда надменный ум достигнуть не дерзает, // Любовь туда парит и там Отца встречает! //…// ...Не бренным разумом, Тебя я сердцем зрел».

Томас Грей (1716-1771) об'єднав в своїй творчості теми природи і смерті. Особливо широку популярність набув один його твір — «Сільський цвинтар» (1751 р.). На схилі дня лірич-ний герой міркує про колишнє життя смиренних селян:

«...Здесь праотцы села, в гробах уединенных // Навеки затворясь, сном непробудным спят».

Сільські жителі нічим себе не прославили, але в цьому немає їхньої провини:

«...Просвещения храм, воздвигнутый веками, // Угрюмою судьбой для них был затворен, // Их рок обременил убожества цепями, // Их гений строгою нуждою умерщвлен».

Не знаючи гучного геройства, вони прожили свої роки з чистою совістю:

«Скрываясь от мирских погибельных смятений, // Без страха и надежд, в долине жизни сей, // Не зная горести, не зная наслаждений, // Они беспечно шли тропинкою своей».

Поема закінчується епітафією юному співаку. Він, як і інші селяни, провів життя в безвісності:

«Здесь пепел юноши безвременно сокрыли; // Что слава, счастие, не знал он в мире сем».

Однак йому було дане головне:

«Он кроток сердцем был, чувствителен душою — // Чувствительным Творец награду положил. // Дарил несчастных он — чем только мог — слезою; // В награду от Творца он друга получил.

Більш соціально значима творчість Олівера Голдсміта (1728-1774). В вірші «Покинуте село» (1770 р.) він розповідає про драматичну долю села Оберн, зруйноване *Промисловим переворотом**, що розпочався в Англії в XVIII ст. Поет, подібно своїм попередникам, захоплюється сільським способом життя:

«Мой милый Оберн, райский уголок, // Где все труды селянам были впрок, // Где тешила весна приветом ранним, // А лето уходило с опозданьем! // Приют невинности, приют покоя…»

Але, розповідаючи про соціальні біди, які звалились на селян, він піднімає голос до гнівного протесту:

«Беда идёт и убыстряет бег: // В почёте злато, гибнет человек. // Вельможа то в почёте, то в опале, // Цари их создают и создавали; // Не то — крестьяне, гордость всей страны: // Им не восстать, когда разорены. // Присвоив землю, гонят прочь крестьян.

Розраду Голдсміт знаходить тільки в поезії, зм'якшуючої серця. Звертаючись до Музи, він вигукує:

«...Пусть светоч твой, что время не угасит, // Превратности суровой жизни скрасит. // Но надобна для истины подмога. // Ты силой убеждающего слога // Учи несчастных, сбившихся с пути, // И разум их от гнева отврати, // Чтоб, не прельщённые мечтою лживой, // Не гнались люди всуе за наживой».

В романі «Векфільдський священик» (1766 р.) О. Голдсміта ідилічні картини патріархального світу і елегія з приводу його неминучої загибелі поєднуються з тверезою критикою буржуазних порядків.

Стерн. Видатним представником *сентименталізму** був Лоренс Стерн (1713-1768). Його роман «Сентиментальна подорож» дав назву всьому літературному напрямку.

В романі «Трістрам Шенді» Стерн пародіює весь ідейно-художній лад просвітительського роману: він знущається зі здорового глузду буржуа — героя літератури XVIII ст. і знаходить крупиці поезії тільки в ексцентричних примхах і доброму серці своїх милих диваків з поміс-тя Шенді Хол — цього останнього уламку старої патріархальної Англії.

Преромантизм. В літературі останньої третини XVIII ст. виникає *преромантизм**, під яким розуміються нові віяння, передбачаючі *романтизм** XIX ст. Сюди відносяться «Поеми Оссіана» (1765 р.) шотландського поета Джеймса Макфе́рсона (1736-1796) — талановита стилізація під народні сказання древніх кельтів, поезія Томаса Ча́ттертона (1752-1770) і Вільяма Блейка (1757-1827) — цього найближчого попередника англійських романтиків XIX ст. Байрона і Шеллі, а також *Готичний роман** Анни Ра́дкліф з його похмурим колоритом, напівфантастичним середньовічним сюжетом, інтересом до всього таємничого, загадкового, ірраціонального. Однак, в таких її романах як «Удольфські таємниці» (1794 р.), «Італієць» (1797 р.), де таємничому дається реальне пояснення, зберігається зв'язок з просвітительською літературою. Романтики запозичили в Радкліф тип «героя-лиходія», володаря сильної волі і невтримних пристрастей.

Бернс. Особливе місце в англійській літературі останньої третини XVIII ст. займає селянська поезія, яка досягла своєї вершини в творчості шотландського народного поета Роберта Бернса (1759-1796). Він реалістично зображував побут села, прославляючи працю селянина, але поряд з ідеалізацією патріархального села в його творах звучить нота протесту проти станового суспільства, влади грошей, релігійного фанатизму. Наприклад, в вірші «На винищення лісу біля Дремленріга» на запитання автора, що ж його винищило — вітер, пожежа або хробак — дух лісу відповідає:

«В моїй долині, — мовив дух, — // Злий суховій не має волі; // Страшний не водиться хробак // В моєму чистому околі; // Це люди, люди! — він зітхнув, // В яснім занурюючись лоні. — // Хробак не простий тут точив: // Хробак у герцогській короні!»

Своє вороже ставлення до всіх цінностей буржуазного суспільства найбільш яскраво Роберт Бернс виразив в вірші «Чесна бідність», який сучасники поета називали «Марсельєзою англійців»:

«Кто честной бедности своей // Стыдится и все прочее, // Тот самый жалкий из людей, // Трусливый раб и прочее. // При всем при том, // При всем при том, // Пускай бедны мы с вами, // Богатство — // Штамп на золотом, // А золотой — // Мы сами! // Мы хлеб едим и воду пьем, // Мы укрываемся тряпьем // И все такое прочее, // А между тем дурак и плут // Одеты в шелк и вина пьют // И все такое прочее // При всем при том, // При всем при том, // Судите не по платью. // Кто честным кормится трудом, — // Таких зову я знатью. // Вот этот шут — природный лорд, // Ему должны мы кланяться. // Но пусть он чопорен и горд, // Бревно бревном останется! // При всем при том, // При всем при том, // Хоть весь он в позументах, — // Бревно останется бревном // И в орденах и в лентах! // Король лакея своего // Назначит генералом, // Но он не может никого // Назначить честным малым. // При всем при том, // При

всем при том, // Награды, лесть // И прочее // Не заменяют // Ум и честь // И все такое прочее! // Настанет день, и час пробьет, // Когда уму и чести // На всей земле придет черед // Стоять на первом месте. // При всем при том, // При всем при том, // Могу вам предсказать я, // Что будет день, // Когда кругом // Все люди станут братья!»

§2. КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ В XVIII СТ. МУЗИКА

Франція в XVIII ст. Історія Франції XVIII ст. була історією визрівання революційної ситуації в цій країні. Від десятиліття до десятиліття загострювався конфлікт між масою третього стану (податкове населення — кіпці, ремісники, селяни, наймані працівники) і феодальною верхівкою французького суспільства. Від десятиліття до десятиліття все чіткіше оформлялися і ширше розповсюджувалися ідеї соціального визволення. Французький *абсолютизм** ще ясніше проявляє свою неспроможність і приреченість. Сучасники писали про той час, що «жадібність до грошей поєдналась з жагою насолод і неробством; цілі маєтки зникали; моральність гинула; французи веселилися і розкрадали, а держава розпадалася під грайливі приспіви сатиричних водевілів».

Втім, кризові риси в розвитку французької культури виникають вже в кінці XVII ст., після скасування урядом Людовіка XIV *Нантського едикту 1685 р.** В кінці життя «короля-сонця» обвинувачували в тому, що він «занадто любив війну». Його остання запекла боротьба з усією Європою у *Війні за Іспанську спадщину 1701-1714 рр.** завершилась вторгненням ворожих військ на французьку землю, зубожінням народу і виснаженням казни. Країна позбулась всіх колишніх завоювань. Тільки розкол серед ворожих сил і кілька самих останніх перемог врятували Францію від повного розгрому. Все це викликало ріст суспільного невдоволення, однієї з кульмінаційних точок якого стало так зване «повстання камізарів» — бунт селянсько-плебейської бідноти на півдні Франції (1703-1704 рр.). Місцеві парламенти вели безперервну боротьбу з абсолютною королівською владою, що відобразилося в численних «записках», трактатах і памфлетах, що зробили чималий вплив на формування політичних доктрин просвітителів.

В 1715 р. одряхлілий старий король помер. Спадкоємцем французького престолу стала дитина — 15-літній правнук «короля-сонця» Людовік XV (1715-1754). Вісім років регентом при ньому був герцог Філіпп Орлеанський, що «прославився» участю в різного роду фінансових аферах. Однак і сам молодий король, зійшовши на трон в 1723 р., був досить байдужий до інтересів країни. Його правління в багатьох відношеннях було жалюгідною пародією на правління його великого попередника. Королівська адміністрація продовжувала продавати права на збір податків, але цей механізм втратив свою дієвість, оскільки вся фіскальна система набула корумпованого характеру. Армія деморалізувалася під керівництвом офіцерів-аристократів, що домагалися призначення на військові посади тільки заради придворної кар'єри. Проте Людовік XV любив повоювати: французькі війська брали участь в двох великих кампаніях проти Пруссії — *Війні за Австрійську спадщину 1740-1748 рр.** і *Семирічній війні 1756-1763 рр.** В обох цих війнах Франція зазнала принизливих поразок, хоча, це, здавалось, зовсім не хвилювало панівний клас. «Після нас — хоч потоп», — любив повторювати король. Ненависть, викликана режимом Людовіка XV, була такою великою, що, коли він лежав на смертному одрі (1754 р.), деякі його наближені в страху втекли за кордон.

В цілому, війни, розв'язані абсолютизмом, послабили країну, порушили внутрішнє економічне життя і спустошили казну. Держава неодноразово оголошувала себе банкротом, а двір, між тим, поглинав більшу частину державних коштів. При населенні в 24 млн. чоловік було 1,5 млн. жебраків. Між окремими областями існували митні кордони. Родючі землі заростали бур'яном, величезні земельні масиви порожніли, а в країні відчувалась нестача хліба, бо панівним верствам було вигідно завозити хліб з Англії і продавати його за високими цінами.

Стара система сеньйоріальних повинностей, феодальних обмежень і регламентацій робила життя селян нестерпним, а економічний розвиток країни — неможливим. Католицька церква встановила духовну диктатуру, суворо переслідуючи дисидентів і вільнодумців. Внаслідок цього всі групи суспільства були незадоволені існуючим станом речей — навіть дворянство, яке, бачачи свій занепад, втрату соціальних позицій, зосередження коштів в фінансистів з третього стану, шукало взірець «ідеального» життєвого укладу в середньовічній давнині і мріяло про її повернення.

В правління Людовіка XVI (1754-1793) не тільки низи суспільства не могли жити по-старому, але і верхи починали розуміти, що не можна правити по-старому. В 1774-1776 рр. міністр фінансів Жак Тюргó за підтримки короля спробував реформувати податкову систему і перебудувати економіку так, щоб вона сприяла розвитку капіталізму, однак, наштовхнувшись на опір аристократії і купецтва, пішов в відставку. Тим самим королівська влада, яка завжди претендувала на те, що вона стоїть над станами, виражає інтереси суспільства в цілому, зайвий раз доводила, що насправді вона захищає тільки егоїстичні інтереси верхівки суспільства. Певні надії давала досить успішна участь Франції у *Війні за незалежність в Північній Америці 1775-1783 рр.** на боці США, але в дійсності це тільки завдало останнього удару фінансовій системі країни. Монархія була змушена звернутись по допомогу до третього стану і в 1789 р. були скликані Генеральні штати — збори представників всіх станів країни, які, проголосивши себе Національними зборами, розпочали цим *Велику французьку буржуазну революцію 1789-1799 рр.**, що поклала край існуванню феодалізму у Франції і підштовхнула цей процес у всій Європі.

Наука. У XVIII ст. наука Франції досягає суттєвих результатів. Одним з засновників сучасної хімії став Антуáн Лавуазьє́ (1743-1794), завдяки дослідженням якого була виявлена роль кисню в процесах горіння, окислення і дихання і таким чином остаточно подолана теорія *флогістону**. Клод Бертолле́ (1748-1822) встановив склад аміаку, природного газу, синильної кислоти, сірководню. Відкрив (1785 р.) хлорат калію, названий пізніше бертолетовою сіллю. Одним з перших він підтримав ідеї Лавуазьє і разом з ним розробив нову хімічну номенклатуру. Підсумки досліджень Бертолле були підведені ним у вченні про «хімічну рівновагу».

Астроном, математик і фізик Пьєр Лапла́с (1749-1827) став автором класичних праць з теорії ймовірностей і небесної механіки (динаміка Сонячної системи в цілому і її стійкість тощо), диференціальних рівнянь, математичної фізики, теорії капілярності, теплоти, акустики, геодезії і ін. Паралельно з І. Кантом він також запропонував космогонічну гіпотезу про походження Сонця і планет з єдиної холодної газово-пилової хмари. Як мислитель Лаплас був класичним представником *механіцизму**, вважаючи, що механістичні принципи можна цілком застосувати при вивченні всіх явищ Природи.

Французькі мандрівники і вчені беруть активну участь в завершальному етапі *Великих географічних відкриттів**. Так, експедиція Луї де Бугенвіля (1729-1811) в 1766-1769 рр. здійснює першу французьку кругосвітню подорож і відкриває острови в архіпелагах Туамоту і Луїзіада, а також Соломонові острови (повторно). Жан Франсуа Лаперýз (1741-1788) в 1785-1788 рр. керував кругосвітньою експедицією, досліджував острови Тихого океану, береги Північно-Західної Америки і Східної Азії, відкрив протоку, названу його ім'ям.

Жорж Луї Бюффóн. Визначний слід в культурі Франції XVIII ст. залишив Жорж Луї Бюффóн (1707-1788), натураліст, один з найкрупніших біологів і популяризаторів природознавства. Він народився в заможній сім'ї бургундського поміщика і радника парламенту в Діжоні, який дав синові хороше виховання і освіту. По закінченні в 1726 р. єзуїтського коллежа де Бюффóн вивчав медицину і право, він подорожує по Франції, Італії і Англії, знайомлячись з природою цих країн. Рано проявивши математичні здібності і гарячий інтерес до природознавства, Бюффóн багато читає і, зрештою, схиляється до наукової кар'єри. В 26-літньому віці він стає членом-кореспондентом Паризької Академії наук, а в 1739 р. король призначає його управляючим Королівським садом і «кабінетом короля» (музеєм) в Парижі (пізніше — Ботанічний сад, Національний музей природничої історії).

Не обмежений в грошах, Бюффóн взявся енергійно поповнювати природничонаукові колекції, одержуючи звідусіль кістяки тварин, препарати, гербарії, мінерали і інші експонати. Він залучив до роботи вчених різних спеціальностей і поступово перетворив Ботанічний сад в значний дослідницький центр, з яким згодом були зв'язані Лавуазьє, Ламарк, Жоффруа Сент-Ілер, Кюв'є. Сам Бюффóн займається зоологією і іншими розділами природознавства: він готується до створення великої узагальнюючої праці, в якій сподівається звести воєдино всі відомі сучасній йому науці дані про Природу. Цей грандіозний твір починає виходити в 1749 р. Перші три томи («Теорія Землі») були присвячені походженню і історії Землі, загальним відомостям про тварин і людину. Потім йшли оповіді про чотириногих (12 томів), про птахів (9 томів) і мінерали (5 томів), додаткові томи, в тому числі «Епохи Природи»; 36-й том вийшов в рік смерті автора.

З самого початку «Природнича історія» мала величезний успіх. Захоплюючі і барвисті оповіді про явища і об'єкти Природи, оригінальні думки, дотепні гіпотези, доступна і жива мова, піднесений тон — все це прийшлося до часу і дуже подобалося читачам з усіх верств суспільства. Вперше наукова праця викликала такий гарячий інтерес, стала надбанням широкої публіки. «Природнича історія» неодноразово видавалася повністю і частинами, була перекладена на багато мов і зробила Бюффóна однієї з найвідоміших фігур віку європейського *Просвітництва**. Заслуги Бюффона в розвитку французької мови були відзначені його обранням в 1753 р. до Французької академії («безсмертних»). Людовік XV звів його в графське достоїнство, а Людовік XVI за життя Бюффóн розпорядився поставити перед входом в королівський природничоісторичний кабінет його погруддя з написом: «Розум, дорівнюючий величі природи».

В основу своєї праці Бюффóн поклав ряд ідей загального характеру, насамперед, ідею історичного розвитку Природи. В «Теорії Землі» (1749 р.) і «Епохах Природи» (1778 р.) він, виходячи з уявлення про нерозривність матерії і руху, виклав свої погляди на походження і геологічну історію Землі. По Бюффону, Земля і інші планети — осколки Сонця, що відокремилися при падінні комети на його поверхню.

В історії Землі (її тривалість Бюффон визначив в 74, а пізніше в 85 тис. років) він виділив сім періодів, протягом яких відбувалося повільне остигання планети, утворення порід, поява з відступаючого світового океану суші (IV період), виникнення рослин і тварин (V період), розпад єдиного первісного континенту (VI період) і поява людини (VII період).

Бюффон не хотів сваритися з церквою, але саме він провів границю між біблійною космогонією і природознавством (в цьому бачили його головну заслугу вчені-позитивісти XIX століття). Коли з боку церкви почалися нападки, Бюффон виправдовувався, відмовлявся від своїх поглядів, але продовжував писати своє. Зрештою, богословський факультет Сорбонни ухвалив спалити неугодні книги рукою ката. Лише завдяки славі Бюффона, його неконфліктному характеру, зв'язкам при дворі, ученому дали спокій, оголосивши його філософію Природи «старечим ідіотизмом». В цілому, незважаючи на очевидні нині помилки, геологічні праці Бюффона містили немало правильних і оригінальних думок, серед яких думки про значення для геологічних процесів величезних проміжків часу, тобто власне кажучи ідея геологічного часу, протягом якого в минулому поступове перетворення лику Землі відбувалося під дією тих же сил і факторів, що продовжують свою роботу і в сьогоденні, виявилися особливо плідними.

Думаючи, що у всій природі панують одні закони, Бюффон в теорії про походження життя зробив якісне розрізнення між тілами живої і мертвої Природи. Перші складаються з «органічних молекул», що споконвіку і незнищенно існують всюди, де є життя, другі — з «неорганічних молекул». При цьому певні організми, подібно кристалам, будуються з споріднених їм органічних молекул, присутніх в повітрі, воді, грунті і живих істотах, які повертаються в середовище після розпаду. Виникли ж організми тоді, коли утворилися перші найпростіші комбінації органічних молекул. Для пояснення росту, розвитку, розмноження і інших функцій життя Бюффон припустив наявність в організмах «внутрішньої форми», матрична роль якої здійснюється рід впливом «проникаючої сили», аналогічної силі тяжіння. Бюффон поді-

ляв уявлення про самозародження організмів, і подібно іншим представникам трансформізму, вважав, що види мінливі, і що причинами мінливості можуть бути умови зовнішнього середовища — клімат, їжа тощо; важливим фактором трансформації він вважав схрещування.

Для загальних поглядів Бюффона дуже характерне переконання в єдності живої Природи, виражене в поступовому переході від світу тварин до світу рослин, а також в єдиному плані будови тварин. Незважаючи на успіх і визнання праць шведського природодослідника Карла Ліннея (1707-1778), Бюффон рішуче відкидав класифікацію, яка не тільки порушує безперервність живих істот, але і омертвляє прекрасний світ живої Природи своєю штучністю. Тому, відмовляючись поміщати лева поруч з кішкою, він розташував статті про тварин не за систематичним, а за географічним принципом і приділив особливу увагу впливу умов проживання на спосіб життя, поведінку, звички і нрави тварин.

Багато вчених-сучасників вважали Бюффона дилетантом і критикували його за помилкові відомості, необгрунтовані гіпотези і недоречні в ученій праці красоти стилю. Дійсно, захоплений величчю і барвистістю Природи, Бюффон поряд з достовірними фактами повідомляв вигадані (наприклад, про тварин), а в теоретичних побудовах нестачу знань нерідко заповнював фантазією, іноді опиняючись нижче рівня сучасної йому науки. І пізніше, в XIX столітті, наукове значення праці Бюффона часто оцінювали невисоко. Разом з тим, є багато свідчень сильного, стимулюючого впливу Бюффона на науку і всю інтелектуальну атмосферу свого часу. На його думки і гіпотези, розвиваючи їх або заперечуючи, посилалися Кант, Дідро, Гете, Ламарк, Жоффруа Сент-Ілер, Лаплас; безперечно плідний вплив Бюффона на Кюв'є. Чарльз Дарвін відзначив, що з питання про походження видів Бюффон був «першим з письменників новітніх часів, що обговорювали цей предмет в істинно науковому дусі». В.І. Вернадський, що багато займався історією природознавства, бачив найбільшу заслугу Бюффона в тому, що він поширив історичний принцип «на всю видиму природу. Зовсім непередбачувано, завдяки такому розширенню сфери додатку історії, здійснився перелом в європейському суспільстві в розумінні значення часу».

Бюффону належать відомі вислови: «Стиль — це людина» і «Геній — це терпіння». Перший афоризм з промови Бюффона при його обранні у Французьку академію звичайно вживають у тому значенні, що стиль відображає характер людини. Однак, Бюффон хотів сказати інше: на відміну від фактів, конкретних знань і т.п., що належать всім і можуть неодноразово використовуватися ким завгодно, стиль неповторно належить тільки автору.

Просвітницька думка. Вже після смерті «короля-сонця» в 1714 р. мислячим людям стало ясно, що потрібні великі зміни, настільки значні, що вже в процесі їхньої підготовки буде необхідна радикальна переоцінка цінностей, перебудова мислення. Французькі просвітителі виступають проти устояної системи поглядів в області релігії, науки, політики. Наука поступово звільняється від тиску клерикалізму, науковий погляд на світ все більше починає тіснити релігійний. На перших порах просвітителі запозичують багато ідей в своїх англійських колег, однак, соціальна критика в Франції набула більш дієвого характеру і одержала величезний суспільний резонанс, оскільки була спрямована в першу чергу проти феодальних інституцій.

Досить широке розповсюдження грамотності (напередодні *Великої французької буржуазної революції** в країні було більше 47% письменних чоловіків і 27% письменних жінок) привело до досить розвинутого книгодрукування і якщо уряд боровся з сміливою думкою, кидаючи письменників до Бастілії і спалюючи їхні книги на вогнищі, то це, зрештою, тільки сприяло розквіту підпільної книготоргівлі — книги тепер друкувалась в Голландії або Швейцарії і контрабандою проникали до країни.

Жан Мельє. Особливе місце серед французьких мислителів XVIII ст. займає Жан Мельє (1664-1729). Будучи парафіяльним священиком, Мельє добре знав життя народних низів, їх нещастя і потреби. В залишеній ним праці «Заповіт» засуджується весь суспільний лад Франції і її державний устрій — абсолютна монархія. Всі правителі, писав він, є тиранами, що за допомогою жахливої системи обману і насильства довели народ до злиденності. Світ-

ська і духовна влада підтримують одна одну як два кишенькових злодія. Викриваючи лицемірство і жадібність духівництва, Мельє розкриває соціальну роль церкви як опори тиранії, знаряддя гноблення народу:

«Релігія підтримує навіть самий поганий уряд, а уряд в свою чергу підтримує навіть найбезглуздішу, найдурнішу релігію... Служителі релігії, що панують над нашою совістю, є самими нахабними ошуканцями народу, а государі і інші сильні світу цього, пануючі над нашим тілом і майном, — самими великими злодіями і убивцями з усіх існуючих на світі».

Але Мельє виступає не тільки проти феодального гноблення; він є також противником приватної власності, вважаючи її початком всякого соціального зла. ***Тільки із знищенням приватної власності людство позбудеться убогості, тиранії і воєн.*** В «Заповіті» намічені риси ідеального ладу, основою якого є спільна власність і обов'язкова для всіх праця. Комунізм Мельє носить утопічний характер. Щоб здійснити революцію і створити нове суспільство, досить, на його думку, лише просвітити народ.

За своїми філософськими поглядами Мельє є матеріалістом і атеїстом. Нескінченність матеріального світу, вічність (нествореність) матерії є його основні філософські ідеї. Він заперечує існування якого-небудь джерела руху поза матерією.

Монтеск'є. Видатний соціолог, історик і письменник Шарль Луї Монтеск'є́ (1689-1755) — виходець з аристократичної родини, спочатку радник, а потім президент парламенту в місті Бордо, був добре знайомий з громіздкою системою центрального і місцевого управління Франції. Основними його науковими роботами були «Роздуми про причини величі і падіння римлян» (1734 р.) і «Про дух законів» (1748 р.).

Монтеск'є стверджував, що ***суспільне життя, аналогічно природному, підпорядковується натуральним закономірностям: особливості клімату і ландшафту породжують своєрідні потреби, а від них залежить спосіб життя людей, що в свою чергу визначає характер державного устрою і законодавства.***

Він розрізняв три можливі форми державного правління — деспотію, основою якої є страх, монархію, що має своєю опорою «принцип честі», і республіку, де населення наділене вищою громадянською чеснотою — патріотизмом. Виступаючи проти абсолютизму, мислитель був переконаний, що для Франції потрібні реформи за англійським взірцем: ідеальний устрій — це конституційна «просвічена» монархія, гарантуюча громадянські свободи, і поділ влади на законодавчу, виконавчу і судову.

Дотримуючись деїстичних поглядів (див. *Деїзм**), Монтеск'є допускав наявність надприродного (божественного) начала, але відкидав існування особливого «світу ідей» (тобто трансцендентного або загробного світу): платонівські «ідеї» — це лише поняття, відірвані від реальності; вони будуються розумом спекулятивно, тобто незалежно від пізнання природи. Первісні люди, твердив мислитель, спочатку пізнавали світ за допомогою відчуттів, а потім поступово, користуючись розумом, стали узагальнювати почуттєві дані. Бог, згідно Монтеск'є, підпорядковується, як і все суще, загальним законам буття:

«Закони в найширшому значенні цього слова суть необхідні відношення, що витікають з природи речей; в цьому сенсі все, що існує, має свої закони: вони є і в божества, і в світу матеріального, і в істот надлюдського розуму, і в тварин, і в людини».

В зв'язку з цим письменник різко виступав проти церкви: вже в Стародавньому Римі, твердив він, ***церква була лише знаряддям в руках політичних сил; натомість в сучасному суспільстві церковники є підлабузниками монархів, які зацікавлені в тому, щоб тримати народ в темряві.***

Вольте́р. Найвидатнішим представником поміркованого крила французького Просвітництва був Франсуа Вольте́р (1694-1778), величезний талант якого знайшов застосування в філософських, історичних працях і літературних творах, блискучих за формою, насичених ненавистю до феодальної держави і релігійного фанатизму.

Сформувавшись як непримиренний борець проти феодалізму і деспотизму, Вольтер двічі потрапив до Бастілії, а потім був змушений виїхати до Англії, дворічне перебування в якій зміцнило його прихильність до віротерпимості і політичної свободи. Свої ліберальні погляди

Вольтер виклав в знаменитих «Філософських листах» (1733 р.), ідеалізуючих англійські порядки і в самому похмурому світлі змальовуючих стан суспільних інститутів Франції. Книга була спалена за вироком Паризького парламенту, а над автором нависла загроза нового арешту. Заняття історією і філософією зміцнили Вольтера в неприйнятті традиційної християнської картини світу (див. *Креаціонізм**), посилили критичну спрямованість його розуму, стимулювали подальші пошуки раціонального пояснення природних і соціальних явищ.

За своїми філософськими поглядами він був деїстом (див. *Деїзм**): відкинувши церковне вчення про одкровення (згідно якого віра вища від розуму і дана людям від народження), він вважав, що питання про існування або неіснування Бога повинно бути вирішене за допомогою розуму. Так само і вивчення Природи повинно спиратись на її емпіричне пізнання, на науку, звільнену від всякого втручання релігії.

Войовничий скепсис Вольтера особливо проявився в епічній поемі «Орлеанська діва» (1735-1755 рр.). Поет не побоявся використати дорогу серцям французів історію Жанни д'Арк (бл. 1412-1431) для нового викриття релігійних забобонів. Він обрав для цієї мети саме могутнє знаряддя — іронію. Прагнучи спростувати думку хроністів про те, що Жанна була послана Богом, їх оповідання про її видіння і чудеса, Вольтер зобразив ці сторони переказу в смішному вигляді. Дісталося і славнозвісній цнотливості Жанни, тому що Вольтерові сама думка, ніби саме ця чеснота героїні стала запорукою порятунку Франції, була осоружною. Справжню причину її успіху він бачив в тому, що Жанна повірила в власні сили, і свою впевненість зуміла передати королю і армії. Трагічна смерть Орлеанської діви спонукує Вольтера відкинути *іронію**; на зміну їй приходить гнів, що обрушується на голови катів Жанни — християнських «отців-інквізиторів».

Взагалі, в ідеологічній підготовці буржуазної революції в Франції Вольтер зіграв важливу роль насамперед як критик релігії. Його знаменитий заклик: «Роздавіть гадину!», що пролунав в 1760 р., був якраз спрямований проти всесильної католицької церкви. Однак сам він не відмовився до кінця від релігійних забобонів, залишившись деїстом. Бог для Вольтера першодвигун і законодавець Всесвіту, його вищий розумний, творчий початок. Він вважав, що віра в Бога необхідна як основа моралі і вузда для народних мас: «Якби Бога не було, його слід було б видумати».

Однак, використовуючи концепцію деїзму, він завдав панівній ідеології удару величезної сили. Вольтер бачив ***джерела релігії в неуцтві людей і в корисливих інтересах церковників, застосовуючих самі жорстокі засоби, щоб в союзі з аристократією оберігати свою владу і свої багатства.*** Він критикує Біблію, особливо оповіді про чудеса.

Вольтер багато зробив як шляхетний захисник жертв кривавого фанатизму церкви.

Жан Жак Руссо. Новим етапом в розвитку Просвітництва стала творчість Жана Жака Руссо́ (1712-1778). В ранній праці «Чи сприяло відродження наук і мистецтв покращенню нравів?» (1750 р.) Руссо виступив з різкою критикою сучасної культури: наука і мистецтво, на його думку, тільки «обвивають гірляндами квітів залізні ланцюги, якими скуто людей, заглушають в них природне почуття свободи, для якої вони, здавалось би народжені, змушують їх любити своє рабство і створюють так звані цивілізовані народи». З цим трактатом ***до ідейної боротьби епохи Просвітництва вступив новий соціальний прошарок — низи третього стану.***

Не менш зухвалими були і ідеї, висловлені в романі «Еміль, або Про виховання» (1763 р.). Тут він заявляв: «Праця... є неухильним обов'язком для суспільної людини. Всякий дозвільний громадянин — багатий або бідний, сильний або слабкий — шахрай». Руссо цим висловив своє ставлення до привілейованих прошарків, включаючи «клас власників», інтересам якого відповідав прихід буржуазної епохи.

Як і Мельє, Руссо відкидає сам принцип приватної власності, вважаючи її причиною всього соціального зла. На його думку, первісний або природний стан характеризувався рівністю людей і чистотою нравів. В первісному стані була відсутня приватна власність, люди були вільні від всякої залежності, але жили осібно одні від одних. Це був «золотий вік», коли людство не знало цивілізації, але не знало і соціального зла. Перехід від природного стану до

громадянського, від первісної рівності до нерівності Руссо пов'язує з винаходом знарядь праці, вдосконаленням обробки металів, переходом до землеробства. Перейшовши до осілості, все більш скупчуючись, люди стали необхідні одне одному, що стало передумовою виникнення приватної власності:

«Перший, хто, відгородивши ділянку землі, здогадався заявити: "Це — моє" і знайшов людей достатньо простодушних, які повірили йому, був справжнім засновником громадянського суспільства. Від скількох злочинів, війн, убивств, від скількох бід і жахів позбавив би рід людський той, хто, повисмикувавши кілки або засипавши рів, крикнув би своїм ближнім: "Остерігайтесь слухати цього шахрая: ви загинули, якщо забудете, що плоди належать всім, а земля — нікому!"»

Так виникла приватна власність і на її основі громадянське суспільство, як результат суспільного договору вільних і незалежних за своєю природою людей. Отже, приватна власність і суспільна нерівність передують в Руссо появі держави.

Особливе місце в суспільній думці XVIII ст. займає трактат Руссо «Про соціальний договір, або принципи політичного права» (1762 р.), в якому було викладене вчення про суверенітет народу, його право на опір тиранії: ***людина народилась вільною, а між тим вона повсюди перебуває в кайданах, які необхідно розбити, знищивши владу церкви, становий лад, абсолютистську державу, розкріпачити особистість і забезпечити їй всі можливості для вільного розвитку.***

В цій праці мислитель обгрунтовує верховенство влади народу, його невідчужуваний і неподільний суверенітет. В зв'язку з цим Руссо висловлюється проти поділу влади на законодавчу і виконавчу. Демократичну республіку, в якій громадяни безпосередньо беруть участь в управлінні державою, Руссо вважав ідеальною політичною формою, можливою, однак, тільки в маленьких державах. На його думку, спадкоємна *аристократія** є найгіршим видом правління. Тому для великих держав Руссо висуває як найкращу зі здійсненних форм певну «виборну аристократію». Переваги цієї форми правління він бачить в тому, що народ-суверен доручає виконання виконавчих функції гідній його довіри невеликій групі обранців.

Чудовий стиліст, Руссо запровадив до сухуватої раціоналістичної прози просвітителів елемент ліризму і красномовного пафосу. Сучасники зачитувалися ним, а на початку *Великої Французької буржуазної революції 1789-1799 рр.** революціонер Марат читав уривки з Руссо з трибуни на вулицях Парижа.

Поль Гольбах. Важливий напрямок в Просвітництві представлений матеріалістичною школою. Одним з її представників був Поль Го́льбах (1723-1789), головна праця якого «Система природи» (1770 р.) викладає *матеріалізм** в послідовному зв'язку і строгому порядку.

Природа або матерія, по Гольбаху, є причиною самої себе. Вона нестворена і незнищенна, нескінченна в часі і просторі. Матерія є сукупністю всіх природних тіл і складається з елементарних часток — незмінних і неподільних атомів, що характеризуються протяжністю, вагою, фігурою, непроникністю, рухом. Згідно Гольбаха, «рух — це спосіб існування матерії», а рухається матерія «завдяки своїй енергії». Природа перебуває в постійному розвитку, і поєднання руху, теплоти і особлива комбінація речовин на певному етапі породили життя і людину, як невід'ємну часткою Природи. В зв'язку з цим мислитель заперечував свободу волі, вважаючи поведінку обумовленою природною причинністю. Чуттєвість є властивістю особливим чином організованої матерії. Мислення також зводилося ним до функції чуттєвості.

Зайнявши безкомпромісну позицію, Гольбах надав атеїзму войовничої форми. Він розглядав релігію як ***«просто позбавлені значення слова, примари, створені неуцтвом і видозмінені хворою уявою»***. Будь-яка релігія і церква розглядалася філософом як головне суспільне зло, гальмо розвитку, джерело воєн, гніту, розпусти, деградації і т.д. Він бичував релігійну мораль як людиноненависницьку, брехливу, лицемірну і святенницьку. Критика Гольбаха не щадила не тільки всі форми релігії, але і *пантеїзм** і *деїзм**. Мислитель акцентував взаємну обумовленість релігії і деспотизму. Основним засобом боротьби з релігією він вважав поширення вільнодумства і просвітництва.

Гельвецій. До числа видатних письменників-матеріалістів належить також Клод Адріáн Гельвéцій (1715-1771), автор засудженого папою, Сорбонною і паризьким парламентом твору «Про розум» (1758 р.). Він незмінно утверджував вирішальну роль соціального середовища в становленні людини, а виробничої діяльності — в виникненні і розвитку свідомості, мови, звичаїв, моралі і мистецтва.

В своєму обгрунтуванні етики як вищого соціального закону Гельвецій доводить вчення утилітаристів (див. *Утилітаризм**) до логічного завершення. Стверджуючи, що «єдиним критерієм вчинків людини є інтерес», він доходив висновку, що «користь є принципом всіх людських чеснот і основою всіх законодавств» і правильно зрозумілий суспільний інтерес повинен співпадати з інтересами розумно організованого суспільства, а значить, і з доброчесністю. Таким чином, ***буржуазний принцип «користі» висувається як критерій нової етики і нового законодавства.***

«Енциклопедія». Розквіт діяльності французьких матеріалістів відноситься до 1750-1760-х рр. і тісно пов'язаний з виданням «Енциклопедії наук, мистецтв і ремесел», що стала ідейним осередком всього табору просвітителів. «Енциклопедія» виходила з 1751 по 1776 р. за редакцією Дені Дідро (1713-1784) і Жана Д'Аламбера (1717-1783).

В створенні «Енциклопедії» брали участь люди різних філософських і політичних переконань — вчені, письменники, лікарі, інженери, мандрівники, знавці мореплавання, військової справи і т.д. Всі вони були об'єднані загальною ненавистю до феодалізму і духовної диктатури церкви. «Енциклопедія» мала значне коло передплатників. Реакція охрестила її «новою Вавілонською вежею безчестя», «збіговиськом єретиків, ворогів Бога, короля і церкви». Чергові томи «Енциклопедії», виходячи в світ, піддавалися в Франції спаленню, багато статей спотворювалися цензурою, але завдяки героїчним зусиллям редакторів видання «Енциклопедії» не припинялося.

Всього вийшло 28 томів, з них 11 томів ілюстрацій і гравюр. Особливо велику увагу в «Енциклопедії» приділено техніці. Дідро відвідував мануфактурні майстерні, вивчав механізми, що застосовувалися в них. За його вказівками робітники розбирали і знову збирали верстати з тим, щоб в «Енциклопедії» могли з'явитися точні їх описи, схеми і т.д. Незважаючи на переслідування і репресії, «Енциклопедія» стала грізною зброєю в боротьбі проти середньовічних порядків в Франції; саме завдяки їй в тій чи іншій формі, — як відкритий матеріалізм або як деїзм, — *матеріалізм** став світоглядом всієї освіченої молоді в Франції.

Лібертенізм. Епоха *Просвітництва** дала світу не тільки безмежну віру в мудрість розуму, але і безмірний *скептицизм**, не тільки концепцію природної людини, не зіпсованої суспільством, але і філософію, в рамки якої вільно укладалося право сильного помикати слабким. Це також була епоха *лібертенізму** і витончений еротизм став тоді свого роду модою в певних колах дворянства. Часто засуджуючи розбещеність аристократії, просвітителі самі піддавалися загальному захопленню пороком. Д. Дідро написав фривольний роман «Нескромні скарби», що має мало спільного з піднесеними ідеалами Просвітництва, а знаменитий революціонер граф Оноре́ Мірабо́ (1749-1791) притягувався до суду за порушення норм моральності. Погляди аристократії, що перетворювала життя в суцільну гонитву за насолодами, опосередковано відображали кризу ладу, обваленого і похованого під уламками Бастілії 14 липня 1789 р.

Музика. В музичному мистецтві співіснує галантний напрямок з демократичним. До першого належить композитор Жан Філіпп Рамо́, автор опер «Кастор і Поллукс», «Зороастр» і ін. Використавши досягнення французької і італійський музичних культур, він значно видозмінив стиль класицистичної опери, чим підготував оперну реформу К.В. Глюка. До другого напряму відноситься творчість Андре Гретрі, майстра комічної опери. Комічна опера розвивалася одночасно з жанром міщанської драми під впливом театральної реформи, проголошеної Дідро. Просвітителі підтримували цей другий, більш демократичний напрямок в музиці.

В другій половині XVIII ст. французька громадськість гаряче обговорювала боротьбу «глюкістів і піччінністів». Видатний австрійський композитор Крістоф Глюк (1714-1787), проживаючий в Франції, в своїй реформі опери органічно поєднав слово і мелодію. Прихи-

льники придворно-салонного мистецтва стояли на стороні італійця Нікколо́ Піччі́нні (1728-1880), представника неаполітанської оперної школи. Розгорілася боротьба, в якій передова суспільна думка підтримала Глюка.

2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР

Досить часто XVIII ст. оцінюють як безумовну і цілеспрямовану підготовку *Великої французької буржуазної революції**. Однак ця епоха цінувала не тільки громадянські чесноти, але і дрібниці повсякденного існування, його маленькі радості. Недарма саме тоді народився відомий афоризм Вольтера: «Всі жанри хороші, крім нудного». Французька література XVIII ст. прагне бути цікавою, захоплюючою серце і розум читача — і домагається цього в своїх кращих зразках. Французький поет і критик XX ст. Поль Валері мав всі підстави написати: «Якби Парки [тобто богині Долі] надали кому-небудь можливість вибрати з усіх відомих епох епоху собі по смаку і прожити в ній все життя, я не сумніваюся, що цей щасливець назвав би вік Монтеск'є».

Художня література і мистецтво епохи Просвітництва також зробили важливий крок в напрямку реалістичного відображення дійсності. Вони ***переносили читача в світ відносин, ближчих до дійсного життя людей, ламаючи умовні границі «високого» і «низького» жанру, встановлені теоретиками класицизму в період розквіту абсолютної монархії.*** Значний вплив на французьку літературу XVIII ст. зробили традиції іспанського *шахрайського роману** і творчість таких англійських письменників, як Дефо і Свіфт. Разом з тим, література Просвітництва у Франції мала також найближчих попередників в своїй власній країні, насамперед в особі видатного письменника Алена Рене Леса́жа.

Але́н Рене́ Леса́ж. Син провінційного нотаріуса, Але́н Рене́ Леса́ж (1668-1747), 22-літнім юнаком приїхав з рідної Бретані в Париж. Тут він вивчав право, вів веселе життя і бував у світі; це дало йому великий матеріал для спостережень, яким він скористався через багато років. Літературна діяльність Лесажа почалася перекладами і переробками з іспанської. Тільки у віці сорока років, в 1707 р. виступив з двома творами, що доставили йому гучну літературну популярність. Це були п'єса «Кріспе́н — суперник свого пана» і роман «Кульгавий біс».

«Кріспе́н — суперник свого пана». Кріспе́н — слуга, що задумав стати відкупником. Він вирішує скористатися зручним випадком, який підвернувся йому: довідавшись, що багатий буржуа Оро́нт хоче видати свою дочку за якогось Даміса, якого майбутній тесть не бачив в очі, Кріспен грає роль Даміса. При цьому він виявляється суперником власного хазяїна, Валера́, закоханого в дочку Оронта. Шахрайство Кріспена розкривається лише випадково, але і тут йому вдається виплутатися з біди. Кріспен спритний, хитрий, енергійний, і він доможеться свого — не миттям, так катанням, не обманом, так догідливістю і грубими лестощами.

Лесаж вивів в цій п'єсі слугу, який не тільки не влаштовує справ свого пана (як це було колись у французькій комедії), але, навпаки, за рахунок свого пана влаштовується сам. В Кріспена немає нічого — ні привілеїв, ні багатства — в нього є тільки хитрість, енергія, безшабашність, і він досить аморальний, щоб боротись проти не менш аморальних буржуа.

«Кульгавий біс». Студент дон Клеофа́с, застуканий вночі в чарівної дами, змушений рятуватися втечею від кількох головорізів, переслідуючих його, щоб вбити або змусити женитися. Він влазить в горищне вікно і опиняється в лабораторії астролога. Оглянувшись, він чує жалібний голос: хтось благає студента дарувати йому волю. Виявляється, це чорт на ім'я Асмодей, якого астролог запечатав в колбі.

Асмодей — біс досить соціальний: він влаштовує забавні шлюби, він винайшов розкіш, танці, моду, карусель і хімію. Дон Клеофас, недовго думаючи, розбиває банку і випускає біса на волю. Асмодей відносить студента на вежу і силою своєї диявольської могутності помахом руки знімає всі дахи будинків, — тоді студент бачить внутрішність осель, як серед білого дня: «Подібно цьому буває видною вся внутрішність пирога, якщо зняти з його шкірку».

По-суті, весь роман — це опис тих сцен, що відкриваються студенту під дахами. Перед читачем проходить нескінченний ряд жителів Парижа. Старики, що молодяться, старіючі красуні, поети, лікарі, скнари, закохані, вельможі, судді, вчені, колекціонери, розпусники, лицемірно уболіваючі спадкоємці... Короткі характеристики, що всім їм дає біс Асмодей, отрутні, дотепні, злободенні.

Лесаж не тільки розважає читача побутовими картинками, він викриває суспільне зло, показує виворіт життя, захопленого зненацька. Читач бачить суспільство очима злого, цинічного і нещадного до людей біса. Сучасники впізнавали немало своїх знайомців; ця злободенність частково визначила небачений успіх книги. За рік було випущено два видання; люди вдиралися в друкарню і виносили ще не зброшуровані екземпляри. В одній крамниці через останній екземпляр роману розгорілася бійка між двома знатними сеньєрами, що скінчилася дуеллю на шпагах. Розповідали, що Буалó застав свого лакея за читанням «Кульгавого біса» і негайно виштовхав його геть. З цього приводу французький письменник кінця XIX — початку XX ст. Анатоль Франс писав: «Бідолаха Буало жодної ночі не хотів провести під тим же дахом, що і "Кульгавої біс". Коли нова книга не подобається старим критикам — це чудова ознака. Якщо книгу схвалюють, вважайте, що в ній немає нічого нового; навпаки, якщо вона їх дратує, будьте впевнені в її оригінальності і в тому, що її варто прочитати».

«Тюркаре́». Незабаром після цього Лесаж приніс в театр «Комедї Франсе́з» одноактну п'єсу «Новорічний подарунок». Але «римляни» (так називали трупу цього театру за вірність класицистичній традиції) відмовились від занадто маленької речі. Тоді Лесаж розгорнув її в п'ятиактну комедію — «Тюркаре́». Але театр відмовився ще рішучіше, — тепер він злякався сатиричної гостроти п'єси, спрямованої проти відкупників. В боротьбі з Лесажем згуртувалися всі фінансисти і банкіри Парижа: вони вирішили не допустити на сцену п'єсу, що розкрила б глядачеві їхні махінації. Лесаж став завойовувати прибічників, читаючи комедію в салонах вищого товариства. Але змова банкірів була силою більш могутньою, ніж підтримка окремих вельмож. «Тюркаре» був випадково врятований спадкоємцем престолу: гніваючись на відкупників, він наказав театру ставити комедію. Лесаж відкинув запропонований йому хабар в 100 000 франків, і взимку 1709 р. «Тюркаре» був показаний глядачам.

«Тюркаре» — одне з вищих досягнень французької драматургії. Недарма цю комедію звичайно порівнюють з мольєрівським «Тартюфом». Лесаж перевершив себе: ні до, ні після того він не був такий твердий в своїй сатирі, такий нещадний, такий хльосткий. Відкупник Тюркаре представлений злим хижаком, тупим користолюбцем і грабіжником. Але Лесаж, представивши цей тип всьому народу, показав не тільки його небезпечну і нелюдську натуру, але і його нікчемність: Тюркаре дурний, його легко обдурити. І звичайно, майбутнє аж ніяк не за ним, а вже скоріше за нахабним слугою Фронте́ном. «Нічого, Фронтен, — говорить він сам собі, — після турбот і нестатків прийде нарешті і твоя годинка. Заживеш багато, відпочинеш, мізками більше вертіти не прийдеться; одна залишиться турбота — замолювати старі гріхи». І коли Тюркаре вже в руках правосуддя, коли дія, здавалося б, закінчено, Фронте́н вимовляє багатозначні слова: «Отже, царство Тюркаре скінчилося, починається моє!»

Фронтен — лакей. І не можна в зв'язку з ним не згадати про чудові слова Монтеск'є, сказані в одному з «Перських листів»: «Стан лакеїв поважається у Франції більше, ніж будь-де: це — розплідник вельмож; він заповнює порожнечу в інших станах. Приналежні до лакейського стану люди займають місця вельмож-невдах, розорених чиновників, дворян, вбитих на кровопролитній війні». От цьому станові лакеїв і присвячений самий чудовий твір Лесажа — роман «Історія Жіль Блаза з Сантільяни» (Т. 1-4, 1715-1735 рр.), що став справою життя письменника, узагальненням всіх спостережень, всього досвіду, всіх розмірковувань його над суспільством і людською природою.

«Жіль Блаз». Роман розповідає про життя сина конюха — розумного і доброго серцем юнака, який покинувши рідний дім, відправляється на пошуки щастя. Благородні мрії Жіль Блаза, однак, швидко руйнуються від зіткнення з реальністю: його обдурюють, обкрадають, висміюють як селюка, дивуючись його довірливості. На шляху юнака трапляються і чесні люди, але їх дуже мало: більше хитрих, корисливих, підступних. Тоді він прозріває: доброче-

сністю не проживеш. Жіль Блаз влаштовується помічником лікаря-шарлатана, а потім і сам стає «практикувати». Ставши слугою знаменитої актриси, він втрачає рештки невинності, а незабаром перетворюється на злодія. Однак, незважаючи на розчарування, «природна моральність» сільського хлопця бере гору — він все ще вірить в «добру натуру» людини і вчасно покидає і актрису, і злодюг. Будучи слугою вельможі, Жіль Блаз так добросовісно захищає його майно від слуг-крадіїв, що аж тяжко захворює; «вдячний» хазяїн, натомість, наказує кинути його до якоїсь комірчини і залишити напризволяще.

Талановитий простолюдин потрапляє, зрештою, до монаршого двору і стає секретарем всесильного першого міністра герцога Лерма. Швидко прозрівши «механізм» придворного життя, він починає збагачуватись, беручи великі хабарі за сприяння в доступі до всесильного чиновника. Однак, взявши участь в політичних інтригах, які плів його хазяїн (Жіль Блаз мав завдання постачати принца-спадкоємця грошима і повіями), він потрапив до в'язниці, причому герцог не захотів йому допомогти.

Тим часом старий король помирає, а молодий призначає нового першого міністра — Оліваресa, і Жіль Блаз знову всесильний фаворит. Тепер він намагається не вплутуватись до брудних справ. Однак, бути при дворі і не заплямувати себе безчесним вчинком неможливо, і колишній добрий селюк зводить короля з 14-річною Лукрецією — дочкою його колишньої приятельки-актриси, чарівною і цнотливою дівчиною. Не перенісши безчестя, вона помирає від горя, а Жіль Блаз одержує «за особливі заслуги» дворянство. Правда, після цього випадку «природна моральність» сина конюха знову нагадує про себе і він, покинувши монарший двір, знаходить спокій і щастя в маленькому маєтку в глушині. «Нарешті я веду блаженне існування, оточений людьми, близькими і дорогими моєму серцю», — закінчує Жіль Блаз свою оповідь.

Таким чином, роман Лесажа представляє аристократичну критику існуючого ладу: ***письменник переконаний в непорушності абсолютизму і тому сподівається тільки на моральну проповідь, що змусить дворянство знову стати чесним і безкорисливим і повернути собі таким чином втрачений моральний авторитет в суспільстві.***

Антуáн Франсуá Превó. Виходець з дворянської сім'ї, Антуáн Франсуá Превó (1697-1763) в 14 років втратив матір і розсварився з батьком. Проти своєї волі юнак був відправлений в єзуїтський коллеж (див. *Єзуїти**), звідки втік в армію. 17-літнім Антуан Франсуа повернувся до єзуїтів, але ненадовго. З ним траплялися гучні любовні історії, його кілька разів засилали в Голландію і Англію. Превó то приймав чернечий сан, то відмовлявся від нього, змінював католицьку віру на протестантську, знову повертався в католицтво. При цьому він багато писав, перекладав, редагував журнал. В 1728-1731 рр. Превó видає багатотомні «Мемуари знатної людини, що відмовилась від світу», які звернули на нього увагу публіки. В 1731 р. з'явився сьомий том «Мемуарів», де був уміщений роман «Історія кавалера де Грійó і Манóн Лескó», який приніс його авторові світову славу.

Оповідач роману розповідає про зустріч з якоюсь чарівною і зовні безневинною дівчиною, що відправлялася в заслання в Америку разом з партією дівиць легкої поведінки, і нещасним юнаком дворянином де Грійо, супроводжуючим її в дорозі. Через деякий час цей юнак, знову зустрівши оповідача, наважився повідати йому історію свого злощасного кохання до Манóн Лескó, дівчини незнатного походження. Вона ніби і відповідала герою взаємністю, але, не бажаючи жити в нужденності і люблячи розваги, зберігала по відношенню до бідного де Грійо тільки «вірність серця», спокушаючи багатих дворян і втягуючи в безпутне життя його самого. В засланні юнак пережив і моменти найвищого щастя з ніжної Манон, яка вирішила покинути колишні звички і стати йому законною супругою, і найглибше горе: закохані були змушені втікати від переслідуючого їх губернатора. Манон, не витримавши тягот дороги, померла.

Весь роман відрізняє подібна двоплановість структури. Дуже тісно «населений» нижній план дуже нагадує за складом і змістом «Жіль Блаза» Лесажа. Тут діють брат Манон — кавалер Леско, багаті коханці Манон — пан де Б., пан де Г.М., а також його син і ін. Тут відіграють величезну роль коштовності, гроші, розкішні особняки, а разом з тим картярські доми і

в'язниці. Це світ багатіїв, відкупників, але в той же час світ картярів, шахраїв і вбивць. Відношення людей засновані тут на шахрайстві і обмані, а також на насильстві і примусі. Над цим світом підноситься другий план, де вирішальне значення належить людським пристрастям. Саме кохання визначає поведінку головного героя — кавалера де Грійо, заради неї готового пожертвувати дворянською честю, багатством, кар'єрою. Така по-суті і Манон Леско, що не раз кидає заради кохання до де Грійо забезпечене і багате життя. Цим вона істотно відрізняється від розважливих і корисливих куртизанок Дефо — Молль Флендерс і Роксани.

На противагу героям багатьох романів, кавалер де Грійо зосереджений не на навколишньому світі, а на власних переживаннях. Це змушує його докладно зупинятися в своїй оповіді на протікаючих в ньому душевних рухах. Сюди відноситься і саме виникнення в душі де Грійо почуття до Манон, кохання, яке незвичайно витончує його розум, відкриває його серце тисячам відчуттів.

Після загибелі Манон де Грійо, спустошений і подавлений, вже не живе, а лише доживає своє життя. Трагічна атмосфера твору пояснюється тим, що відображені в ньому дві сфери — сфера кохання і сфера багатства — протистоять одна одній як два взаємно ворожих світи. Манон кохає де Грійо щиро і жагуче, оточує його теплотою і турботою, зберігає йому завжди «вірність серця». І в той же час, засвоївши під тиском свого середовища схильність з «приємністю провести свій день», вона не може бути ніжною, «коли не вистачає хліба», — і сама розтоптує своє кохання, втрачає незалежність і чистоту, одержавши в обмін розкішну обстановку, особняк, карету, коштовності. Тільки в Америці, де немає ні розкоші, ні картярської гри, ні спектаклів, вона вперше відчуває свою незалежність.

Манон представляється де Грійо певною «загадкою», «досить химерним створенням». Причини її поведінки обкутані таємницею. Він ніяк не може усвідомити собі, чи є вона «самою чудесною дівчиною на світі», як це здається іноді йому самому, або ж вона просто «підла і віроломна коханка». Він ніяк не може зрозуміти, чи рухає нею кохання або жаль, коли вона плаче, розстаючись з ним перед відходом до де Б. І справа тут не тільки в тому, що де Грійо не здатний її збагнути. Справа в об'єктивних властивостях характеру самої Манон. Ця відкрита письменником діалектика душі і характеру, зокрема душі і характеру падшої жінки, одержує подальший розвиток в епоху *романтизму**, породжуючи двоїсте трактування цього образу, не тільки засуджуваного, але і романтизованого, викликаючого співчуття і жаль.

Душевне життя героїв Прево не існує саме по собі, ізольовано від реального світу. По-суті, вони протистоять суспільству як «природні натури» з їх «природними слабостями». Їхня мораль одночасно і вища, і нижча традиційних моральних норм. Манон виражає ледь чи не загальне переконання тієї епохи: «...щастя наше полягає в насолодах». Однак в погоні за задоволеннями закохані не раз переступають не тільки правила благопристойності, але і закон. Так, де Грійо вбиває тюремного стражника, ледве не позбавляє життя племінника губернатора, а Манон намагається обкрасти багатого коханця. Проте, почуття Манон і де Грійо глибокі, щирі, позбавлені розважливого лицемірства і показного святенництва, властивого іншим персонажам. Саме в цьому і полягає «злочинність» молодих коханців: ***поява в наскрізь цинічному і розважливому світі навіть таких своєрідних, але щирих почуттів відразу виявляє його штучність, порожнечу і приреченість.***

Монтеск'є. Творчість великого французького мислителя Шарля Луї де Монтеск'є (1689-1755) є яскравим свідченням того, як в епоху Просвітництва зблизилися література і філософія, література і політична, соціальна думка. Його перу належать не тільки знамениті історико-соціологічні трактати, але і художні твори. Так у Французьку академію Монтеск'є був обраний за філософську повість «Перські листи» (1721 р.), яка мала надзвичайний успіх в сучасників. В оригінальній і забавній формі автор міркує про найважливіші проблеми свого часу. «Перські листи» представляють читачеві двох подорожуючих по Європі друзів-персів — Узбека і Ріку, їхні листи з Франції на батьківщину і отримані відповіді. Ця книга недарма вважалася надзвичайно сміливою: вустами своїх героїв автор різко критикує сучасні йому погляди і нрави. Перси вперше зіштовхуються з європейськими звичаями і установленнями, а тому гостріше відчувають абсурдність, безглуздість більшості з них.

Монтеск'є наділяє своїх персонажів різними характерами. Узбек — людина серйозна, схильна до аналізу, його насамперед цікавлять політичні питання; Ріка — веселий, дотепний, здатний помічати смішні риси паризьких звичаїв. Прийом «свіжого ока» допомагає Монтеск'є висміяти і короля («Якщо в нього в скарбниці тільки один мільйон екю, а йому потрібно два, то варто йому тільки сказати, що одне екю дорівнює двом, і піддані вірять»), і Папу Римського («Це старий ідол, якому кадять за звичкою»), і саму християнську релігію («...ніколи не було царства, в якому відбувалося б стільки міжусобиць, як в царстві Христа»).

Але письменник аж ніяк не збирався показати «погану» Францію очима «хорошої» Персії. Як першовідкривач відносності соціальних і моральних норм, їхньої залежності від клімату і ландшафту, Монтеск'є хоче зрозуміти логіку різних політичних систем, знайти доводи на користь різних суспільних звичаїв. Автор глузує з зарозумілої наївності світської дами, здивовану, «як же це можна бути персом». Однак він зовсім не ідеалізує своїх екзотичних героїв, виступаючих то як мудреці-просвітителі, вустами яких говорить сам письменник, то як простаки, що, можливо, і вірно судять про чужі недоліки, але надто поблажливо оцінюють свої. Персія для Монтеск'є — держава, уособлююча тип східної деспотії. Недарма Узбек, що звик, за його власними словами, «доносити істину до самого трону», змушений виїхати зі своєї країни в Європу, щоб уникнути придворних інтриг і переслідувань. Політичним ідеалом постає в «Перських листах» утопічна держава троглодитів, про яку розповідає Узбек в листі до Мірзи. Простий спосіб життя, мирна праця і республіканський устрій зробили щасливим народ, створений уявою письменника.

В своїх листах герої Монтеск'є не тільки описують те, що бачать за кордоном, але і вирішують проблеми, виникаючі в них на батьківщині. Сама головна з них — це проблема сералю (гарему). Для Монтеск'є гарем — вид жорстокої несвободи. В поводженні з своїми дружинами Узбек змальований вже не як розумний спостерігач життя, «громадянин Всесвіту», противник деспотизму, а як жорстокий і нелюдський хазяїн. Він постійно мучиться ревнощами і намагається наводити жах, щоб запобігти зраді. Однак, вважає Монтеск'є, чесноту неможливо зберегти страхом. Жінки в гаремі принижені, подавлені, але найбільш сміливі з них здатні опиратися. Кохана дружина Узбека Роксана, полюбивши іншого, збунтувалася проти гаремного рабства. Вона зуміла замінити тиранічні закони, як пише сама Роксана, «законами природи» — нехай навіть потім поплатилася за це життям.

Ця книга прекрасна не тільки своєю насиченістю гострими суспільними і філософськими проблемами. Вона написана захоплююче, легко і дотепно. Витримавши 25 прижиттєвих видань, «Перські листи» відразу ж стали джерелом безлічі афоризмів: «Істина прориває ться і завжди пронизує оточуючий її морок»; «Загальне схвалення звичайно буває на боці посередньої людини»; «Щоб одна людина жила насолоджуючись, потрібно, щоб сотні інших працювали без відпочинку»... Більш того, книга породила особливу літературну моду на жанр «екзотичних листів»: протягом XVIII ст. і в Франції, і за її межами виходили друком «перуанські», «індійські», «японські», «китайські» і інші «листи», автори яких намагалися зрівнятися з Монтеск'є в глибині і добірності думки і стилю.

Вольтер. Знаменитий мислитель Вольтер був також блискучим поетом, драматургом і прозаїком. Найважливішою частиною його літературної спадщини виявилися філософські повісті, які письменник, не надаючи їм занадто великого значення, називав «дрібничками». В них Вольтер знайшов особливий спосіб захопливого міркування над важливою проблемою, з'єднавши філософію і художню літературу.

Філософські повісті такі різноманітні і багаті фантазією, настільки віртуозні і легкі за композицією і стилем, що роблять враження імпровізації. Однак письменник ретельно працював над ними, про що свідчать збережені рукописи. В основі кожного твору — філософська проблема, якась теза, яку автор захищає або спростовує в ході сюжету, побудованого нерідко як подорож героя. Вольтер не прагне ні до психологічної вірогідності, ні до життєвої подібності: читачів він насамперед спонукує не до співпереживання, а до міркування. Тому і персонажі, і обставини підкреслено умовні.

«Кандід». Блискучий зразок філософської повісті Вольтера — «Кандід, або Оптимізм» (1759 р.). Тут автор осмислює популярну в першій половині XVIII ст. філософську концепцію німецького мислителя Готфріда Вільгельма Лейбніца (1646-1716), який стверджував, що «цей світ є найдосконалішим з можливих світів». Як примирити з цим поглядом стихійні катастрофи і соціальні потрясіння, заподіюючі людям неймовірні страждання?

Роботі над «Кандідом» передували події, які викликали у Вольтера глибоку гіркоту: катастрофічний землетрус в Ліссабоні, початок *Семирічної війни 1756-1763 рр.**, кампанія проти «Енциклопедії». Однак в повісті панує іронічно-ігрова атмосфера. Історія головного героя — юнака Кандіда, вихованого в замку одного німецького барона, — підноситься читачеві як перекладений з німецької твір якогось доктора Ральфа. Кандід, вигнаний з замку за те, що насмілився поцілувати дочку барона Кунігунду, блукає світом в пошуках коханої. Його насильно забирають в солдати, заточують в в'язницю, він попадає в кораблетрощу, ледь не опиняється в руках інквізиції. Події повісті самі по собі драматичні, але їхнє накопичення створює іронічний ефект і викликає почуття «веселого жаху». Історія, в якій безліч неймовірних збігів, щасливих і нещасливих випадків, нарочито неправдоподібна.

Персонажі вольтерівської повісті — підкреслено умовні герої, про що свідчать і їх явно значущі імена. Наприклад, ім'я Кандід походить від французького слова candide, що означає «наївний», «щиросердий», Панглос — «всезнаючий»; Пококуранте — «безтурботний» і т.п. Умовна і фабула «Кандіда»: Вольтер пародіює в ній традиційну схему любовно-пригодницького роману, насмішкувато відгукується і на популярний англійський «роман великої дороги», розповідаючий про пригоди доброго, але безпутного юнака, — «Історію Тома Джонса, знайди» Генрі Філдінга.

Все це смішне і жахливе чергування подій вибудоване автором як серія експериментів, дозволяючих перевірити справедливість філософії оптимізму. Вона в карикатурній формі виражена Панглосом: «...В цьому кращому з можливих світів замок можновладного барона — найпрекрасніший з можливих замків, а пані баронеса — краща з можливих баронес». Вольтер не знаходить підтвердження тезі: «Все — благо».

Героям довелося побувати в самих різних країнах Старого і Нового Світу, перш ніж вони зустрілися знову, і читач бачить, який недосконалий світ. Іноді вважають, що реальності Вольтер протиставляє утопічний ідеал. Так, в Ельдорадо — загубленій серед неприступних скель, відгородженій від світу країні — золото і коштовності валяються під ногами, немає ні судів, ні церков, всі люди вільні і задоволені. Однак письменник не занадто всерйоз сприймає цей казково-примарний образ; Ельдорадо — іронічна пародія на утопію, і Кандіду тут просто нудно. Реальне життя зовсім не таке хороше, але і не таке погане, як здається: хоч Кунігунда, на якій зрештою жениться Кандід, втратила молодість, красу і навіть виявилася досить сварливою, «зате чудово пекла пироги». Вольтер пропонує не впадати в крайності безмежного оптимізму або невтримного песимізму, а усвідомити, що земне благополуччя відносне і кожна розумна людина за нього у відповіді. Кінцевий висновок повісті, що звучить в словах Кандіда: «Треба обробляти наш сад», — це заклик до збереження мужнього достоїнства перед лицем складностей буття.

Театр. Все життя Вольтер любив театр. Хоч сьогодні його п'єси майже забуті, сучасники письменника захоплювалися його драматургією. Гостра і актуальна проблематика театральних творів Вольтера знаходила відгук в серцях і умах тодішнього глядача. Особливо любили в XVIII ст. п'єсу «Заїра» (1732 р.). Тут відтворена історія трагічної любові християнки Заїри, що виросла в мусульманській країні, і султана Оросмана, якому автор надав рис шекспірівського Отелло (в пориві ревнощів він заколює свою кохану). Обидва героя виявляються жертвами релігійного фанатизму: нетерпимі хрестоносці, батько і брат Заїри вмовляють її тайкома втети у Францію, звідки вона родом, зрадивши коханого. Тим самим вони мимоволі гублять дівчину: Оросман, не знаючи, що Заїра знайшла брата, приймає їхні переговори про втечу за таємне побачення і вбиває мниму зрадницю. Потім закоханий юнак в розпачі від своєї помилки покінчує з собою.

Вольтер багато що оновив у французькому театрі. Насамперед, він прагнув зберегти національний і історичний колорит в костюмах і декораціях. Вольтер, можливо, першим з європейських літераторів оцінив геній Шекспіра. Однак, вважаючи, що цьому генію не вистачає смаку і міри, був проти того, щоб французи наслідували англійського драматурга, і виступив з різкою критикою, коли вплив Шекспіра, як йому здалося, став надмірним.

Денi Дідрó. Знаменитий просвітитель Денi Дідрó великого значення надавав критиці релігійного фанатизму і всевладдя церкви. Найвідоміший його твір на цю тему — роман «Черниця», написаний в 1760 р., однак опублікований тільки в 1796 р. Ще в XIX ст. видання «Черниці» неодноразово заборонялися. Роман оповідає про долю нещасної дівчини, що ставши жертвою забобонів і деспотизму, не побоялась повстати проти них.

«Черниця». Історія «Черниці» почалася з розиграшу. Один з друзів письменника — маркіз де Круамáр — перебрався з Парижа в провінцію. Дідро спробував повернути маркіза в столицю, посилаючи йому листи нібито від імені нещасної дівчини Сюзанни, насильно заточеної в монастирі. Листи зробили на маркіза таке враження, що він став відповідати «кореспондентці». Через деякий час жарт був розкритий, але письменник розвинув «листування» у великий роман.

Автор послідовно проводить свою героїню через всі «кола пекла». Насамперед, дівчина стає жертвою виродливих сімейних відношень. Своїм народженням вона зобов'язана подружній зраді матері, і це визначає її становище в сім'ї. Той, кого вона вважає батьком, ненавидить її, а матері вона служить постійним докором, і та хоче якомога швидше позбутися незаконної дитини. Батьки, що мають повне право розпоряджатися долею своїх дітей, вирішують віддати Сюзанну в монастир, а належну їй частку спадщини розподілити між своїми законними дочками.

Жорстока ігуменя піддає непокірливу черницю всіляким знущанням. Суд відмовляє Сюзанні в праві залишити монастир, а після переводу в іншу обитель безневинна дівчина виявляється в гнізді страхітливої розпусти. Спробувавши втекти, вона ледь не стає жертвою закоханого в неї священика. Сім'я, держава, монастир — скрізь Дідро бачить несвободу, гноблення і як наслідок цього — спотворення природних людських відносин. Однак героїня Дідро не залишається пасивною жертвою обставин — вона мужньо бореться за свої людські права і свободу. Сюзанна насмілюється заявити перед вівтарем, що не хоче бути черницею, і намагається домогтися звільнення за допомогою суду. Зрештою дівчина втікає з монастиря, щоб розпочати нове, вільне життя.

«Племінник Рамо». Потворність людського суспільства показана і в іншому творі Дідро — «Племінник Рамо» (1762-1779 рр.). Ця книга написана у формі діалогу автора з реальною людиною — племінником знаменитого французького композитора Жана Філіппа Рамó (1683-1764), музикантом-невдахою Жаном Франсуа Рамó.

Племінник Рамо — розлючений, абсолютно безпринципний і цинічний — бахвалиться своїм цинізмом, але володіє при цьому неабияким розумом, уїдливістю і спостережливістю. Автор зазначає, що в міркуваннях Рамо «було багато такого, що думають, чим керуються в поведінці, але чого не говорять. От, по-суті, в чому саме різке розходження між моїм співрозмовником і більшістю оточуючих нас. Він зізнавався в пороках, властивих йому, властивих і іншим, але він не лицемірив. Він був не більше і не менше огидний, ніж вони; він був тільки більш відвертий і більш послідовний в своїй зіпсованості, а іноді і глибше проникнутий нею».

Дідро сатирично зобразив сучасне йому суспільство і нрави, пануючі в ньому, і в той же час висловив власні погляди на сучасне мистецтво: «...Правда, добро і краса мають свої права; їх заперечують, але зрештою ними захоплюються; те, що не відзначене їх печаттю, зрештою, викликає нудьгу... Поступово встановлюється царство природи і царство тієї трійці, якої вовіки не здолають брами пекла, — царство правди, породжуючої сина: добро, від якого бере початок краса — дух святий».

«Жак-фаталіст і його хазяїн». Дідро, будучи людиною свого часу, вважав, що всі сфери життя підвладні могутньому розуму. Раціонально можна організувати не тільки політичне

або сімейне життя, але і мистецтво. Він був переконаний, що мистецтво повинно описувати насамперед не високий ідеал, як пропонувала естетика *класицизму**, а реальне життя. Яскравіше за все уявлення Дідро про мистецтво проявилися не в його теоретичних трактатах, а в одному з самих знаменитих творів — романі «Жак-фаталіст і його хазяїн» (1773 р.).

Про хазяїна, в якого служив Жак, читачеві не відомо нічого. Він подорожує разом з слугою, але незрозуміло, куди, звідки і з якою метою герої пустилися в шлях. Вся увага автора зосереджена на розмовах двох головних персонажів. Слуга Жак намагається навернути хазяїна в свою віру, основний принцип якої: «Все, що трапляється з вами хорошого або поганого, визначене згори». Він обгрунтовує цю думку прикладами з власного життя, одночасно намагаючись розповісти хазяїну історію свого першого кохання. Однак зв'язної оповіді не виходить. Жак часто відволікається від оповідання про любовні пригоди на різноманітні міркування; також з мандрівниками весь час щось відбувається. В результаті з'являються і зникають все нові і нові персонажі: лікарі, хазяї постоялих дворів, злодії, судді, мандрівники, що втручаються в розмови хазяїна і слуги.

Ще одна дійова особа грає досить істотну роль в розвитку дії — сам автор. Він також постійно перебиває своїх героїв, звертається до читачів, іронізуючи над ними і над власним оповіданням, пропонує різні варіанти подальшого розвитку подій — словом, активно втручається в протікаюче в книзі. Автор стає повноправним персонажем роману, тією долею, на яку увесь час посилається Жак, а можливо, навпаки, спростуванням уявлень про те, що все визначене згори.

Театр. Виходець з третього стану, Дідро відчував, чого очікував від театру новий глядач. Трагічні герої минулого — давньоримські воїни, міфологічні персонажі, легендарні правителі з п'єс, в яких чітко дотримувався принцип класицизму (єдність місця, часу і дії), — вже не були цікаві. Дідро переніс дію своїх п'єс з феодальних палаців в буржуазні вітальні, зображаючи події, взяті з сучасного життя, вводив глядача в атмосферу повсякденності, малюючи побут і звичаї третього стану. Але сам стан представлений насамперед багатими негоціантами, їхніми дітьми і слугами, при цьому головний інтерес зосереджений на сімейних взаєминах. В центрі уваги автора — моральні проблеми, точніше, випробування чесноти, перевірка її стійкості проти будь-яких спокус.

Найбільш показовими в цьому відношенні є драми «Побічний син» (1757 р.) і «Батька сімейства» (1758 р.). Доброчесна людина в них оцінюється по тому, наскільки самовіддано вона відноситься до навколишніх і готова прийти їм на допомогу. Виявляється, що єдиною опорою чесноти в цьому жорстокому і лицемірному світі є тільки міцна буржуазна сім'я. Дідро переконаний, що така сім'я є символом гармонійного суспільства, в основу якого покладені сімейні відносини: всі громадяни ставляться один до одного як члени однієї сім'ї. Правда, подібне уявлення не поширюється на абсолютизм. Навколо малого світу сім'ї знаходиться великий світ, в якому існують в'язниці, ведуться війни, видаються королівські накази про ув'язнення в темницю без суду і слідства і т.д. Навколо киплять темні пристрасті, панує горе і розпач, страждання і хвороби. Таким чином, невпорядкованості навколишнього світу Дідро протиставляє ілюзію патріархальних чеснот, нібито властивих буржуазній сім'ї.

Сімейні драми Дідро не стали вершиною його творчості, але якби їх не було, можливо, не з'явилися б п'єси Вольтера і Бомарше. Так само без його роботи «Парадокс про актора» (1773-1778 рр.) склалося б зовсім інше уявлення про принципи сценічної гри. Наступні покоління драматургів і акторів часто дорікали Дідро в занадто раціональному підході до театрального мистецтва. Однак багато видатних лицедіїв XIX ст. додержувалися принципів, сформульованих автором «Парадокса про актора». Не тільки вивчення людської природи, але і акцент на грі, на представленні, а не на переживанні цих почуттів міцно ввійшли в драматургію театру *модернізму** в XX столітті.

Жан Жак Руссо́. Видатний мислитель Жан Жак Руссо (1712-1778) прославився і як майстер художнього слова, творчість якого близька до *сентименталізму**.

«Еміль, або Про виховання». В 1762 р. він створив роман «Еміль, або Про виховання». Цей твір був скоріше трактатом, але тільки в формі роману. Еміля, його героя, виховували як «на-

туральну людину», не заглушаючи в ньому природних схильностей, дозволяючи доходити до всіх моральних уявлень на основі особистого досвіду. Художні достоїнства твору були не дуже великі, але бурю він підняв неймовірну. Одна з частин роману — «Сповідь савойського вікарія» — містила концепцію «природної релігії», розробленої і проповідуваної Руссо. Письменник обожнював Природу, пропонуючи виключно в ній шукати прояв Божественної волі, заперечував будь-який культ, будь-яке установлене віровчення, в тому числі — християнське.

«Нова Елоїза». Одним з самих популярних творів Руссо, вплив якого на культуру важко переоцінити, став роман «Юлія, або Нова Елоїза. Листи двох закоханих, жителів маленького містечка біля підніжжя Альп» (1761 р.).

Дівчина-дворянка Жюлі (Юлія) д'Етáнж закохується в учителя — незнатного, але витонченого і освіченого Сен-Пре. Соціальні умовності не дозволяють їй вийти заміж за коханого. Але вона, слідуючи «волі свого серця», не противиться почуттю і стає коханкою Сен-Пре. Точно так само в XII ст. юна дівчина Елоїза стала таємною супругою свого наставника — філософа Пьєра Абеляра (див. Ч.I, розділ VI, §2, п.4). Їх розлучили і Елоїза стала черницею.

Але не така Нова Елоїза. Сен-Пре їде, а Жюлі, виконуючи волю батька, виходить заміж за дворянина Вольмара. Відносини між супругами настільки довірливі, що Жюлі розповідає чоловіку про своє колишнє кохання до Сен-Пре. Благородний Вольмар пропонує небагатому Сен-Пре оселитися в їхньому маєтку. Закохані піддаються важкому випробуванню: вони не можуть обдурити Вольмара, але і не в змозі відмовитися одне від одного. Щоб розплутати цей вузол, автор прирікає героїню на смерть, але дає їй загинути так само благородно, як вона жила: Жюлі рятує свою дитину, що ледве не потонула в озері, після чого простуджується і вмирає.

Роман «Нова Елоїза» вважається справжньою енциклопедією руссоїзму, якщо не всього XVIII століття. Тут і кохання знатної дівчини до незнатної, але розумної і спорідненої їй за духом людини. Тут і поради, як виховувати дітей, і міркування про те, яка пагубна цивілізація. В листах Сен-Пре розповідає Жюлі про те, яке розпусне життя в столиці, і про те, що жінка в Парижі втратила своє призначення, дане їй Природою. Замість того щоб бути матір'ю сімейства, зразковою дружиною, займатися дітьми, жінка стала предметом салонної гри. Дісталося і сучасним костюмам, які спотворюють, на думку Руссо, природну красу людини.

З 1765 по 1770 рр. Руссо працював над «Сповіддю», зараховуючи її до найважливіших своїх творінь: «Я починаю справу безприкладну, яка не знайде наслідувача. Я хочу показати своїм побратимам одну людину в усій правді її природи — і цією людиною буду я». Дійсно, одкровення, винесені на її сторінки, були настільки шокуючі, що за життя письменника вона так і не була опублікована.

«Сповідь» викликала величезний інтерес не тільки тому, що в ній один з самих знаменитих діячів Просвітництва розповідав про своє життя. Книга вражала відвертістю, незвичною навіть для жанру сповіді. Здавалося, автор вивернув душу навиворіт і все, що було в ній доброго або поганого, переніс на сторінки книги. Він докладно оповідає про дитинство і юність, про нелегке і болісне проникнення у французьке суспільство, про творчість і творчі муки, про відносини з енциклопедистами, яких обвинувачує в «жахливій змові» проти нього. Різні дитячі комплекси, що вплинули на наступне життя, приниження, перенесені Руссо через його бідність і незнатне походження, любовні розчарування — все те, що люди звичайно намагаються віддати забуттю, він, навпаки, описує дуже докладно, не соромлячись оголювати таємні глибини своєї душі. Але автор не забуває при цьому щоразу нагадувати читачеві, що його особисті переживання важливі для розуміння характеру інших людей, а можливо, і всього людства.

Бомарше. Ідеї Вольтера, Руссо, а також драматургічна реформа Дідро проклали шлях до творчості Пьєру Огюстéну Карóну де Бомаршé (1732-1799), видатному драматургу епохи Просвітництва. Син годинникаря, він жадібно вчився і займався музикою, але був змушений спадкувати справу батька. Втім, завдяки своїм талантам і енергійності (молодий майстер вдосконалив годинниковий механізм), Карóн зумів розбагатіти і навіть був запрошений в Ве-

рсаль на посаду придворного годинникаря. Там він завів знайомства з аристократами, почав давати уроки гри на арфі дочкам короля (попутно він вдосконалив і цей інструмент) і незабаром купив собі дворянський титул, ставши де Бомарше — під цим ім'ям він і ввійшов в історію культури як автор двох всесвітньо відомих комедій про Фігаро.

В «Севільському цирульнику» (поставлена в 1775 р.) юний граф Альмавіва, закохавшись в Розіну, яку тримає взаперті доктор Бартоло, слідує за нею в Севілью, щоб домогтися побачення. Зустрівши по дорозі давнього знайомця Фігаро, граф бере його на службу. Новий слуга, користуючись дотепними вивертами, допомагає графу обвести навколо пальця старого опікуна, який вирішив сам женитися на Розіні. В результаті інтрига благополучно завершується весіллям графа і Розіни.

Головний персонаж п'єси Фігаро відрізняється від своїх попередників — слуг в Мольєра — вже тим, що не відтіняє героя-дворянина, а стає самостійною фігурою. Якоюсь мірою він уособлює самого автора. Бомарше вкладає в вуста свого персонажа багато власних спостережень, перетворюючи їх в дотепні афоризми: «Коли взяти до уваги всі чесноти, яких жадають від слуги, то чи багато... знайдеться панів, гідних бути слугами?»; «Я спішу сміятися, тому що боюся, як би мені не довелося заплакати»; «Люди вільні вибирати тільки між дурістю і божевіллям»; «Якщо зайняти людей їх власною справою, то в чужі справи вони вже не сунуть носа»; «Якщо начальник не робить нам зла, то це вже немале благо» і ін.

Колоритна мова і інших героїв «Севільського цирульника». В блискучих діалогах і монологах розкриваються лукавство і сміливість Розіни, жадібність, дурість і хитрість Базіля, підозріливість і ретроградні переконання Бартоло. Говорячи про сучасний вік, суворий опікун дивується: «...Що він дав нам такого, за що ми могли б його вихваляти? Всякого роду дурості: вільнодумство, всесвітнє тяжіння, електрику, віротерпимість, віспощеплення, хіну, енциклопедію і міщанські драми...».

Бомарше не розстається з улюбленцем Фігаро і в новій комедії «Божевільний день, або Одруження Фігаро» (1781 р.). Людовік XVI, прочитавши рукопис, заявив: «Якщо бути послідовним, то, щоб допустити постановку цієї п'єси, потрібно зруйнувати Бастілію». Правда, завдяки енергії і наполегливості автора і, в неменшому ступені — сприянню королеви, глядачі побачили комедію на п'ять років раніше, ніж повсталі парижани зруйнували похмурий символ деспотичної влади — королівську в'язницю Бастілію. Але «Одруження Фігаро» дійсно посприяло революції, тому що, за словами сучасника, «безповоротно віддало уряд, суд, дворянство і фінансовий світ на осуд всього населення». З моменту прем'єри в квітні 1784 р. комедія витримала 68 вистав підряд — небувале число для театральної практики тієї епохи. Публіка осаджувала театр, юрби людей, що бажали потрапити на спектакль, збиралися біля входу задовго до початку видовища; ті, хто не зміг купити квитки, шпурляли гроші на вході і проривалися в залу.

Дія в п'єсі розвивається надзвичайно динамічно, інтрига віртуозна. Граф Альмавіва в пору його одруження на Розіні був безтямно закоханий в неї, тепер же охолов і шукає любовних пригод на стороні. Його увагу приваблює камеристка дружини Сюзанна, наречена Фігаро. В «Одруженні» Фігаро стає графським камердинером, але йому вже доводиться не допомагати графові, а діяти проти нього. Герою вдається за допомогою нареченої і самої графині Розіни не тільки благополучно женитися на Сюзанні, але головне — відстояти своє достоїнство і присоромити хазяїна.

П'єса повна іскрометних веселощів і дотепності. Однак, її надзвичайний успіх пов'язаний скоріше з тим зухвалим вільнодумством, яке так злякало короля. Автор і його герой виступають проти несправедливості станових привілеїв і відстоюють природну рівність людей. «Ваша праця полягає тільки в тому, що ви народилися», — міркує Фігаро в монолозі на адресу Альмавіви і аристократії взагалі. «Однак народження — це випадок, решту вирішує розум», — співають герої в заключних куплетах. Фігаро утверджує свою інтелектуальну і моральну перевагу над аристократами: для того щоб вижити, йому довелося проявити «таку поінформованість і таку спритність, яких протягом століття не потребувало правління Іспанією».

Як і в попередній комедії, мова головного персонажа пересипана яскравими афоризмами, але ще більш сміливими і гострими: «А якщо я кращий своєї репутації? Чи багато вельмож можуть сказати про себе те ж саме?»; «З розумом, і раптом — просунутися? Жартувати зволите, ваше сіятельство. Раболіпна посередність — от хто всього домагається». Зауваження графа: «Слуги в цьому будинку... вдягаються довше панів!» — Фігаро парирує так: «В них немає лакеїв, що могли б їм допомогти».

Хоча в цій п'єсі граф втрачає значну частку чарівності, властивої йому в «Севільському цирульнику», однак залишається достойною людиною. Він начебто вже не кохає графиню, але все-таки ревнує її; він роздратований діями Фігаро, але віддає належне його спритності і кмітливості; він намагається домогтися взаємності Сюзанни, але все-таки намагається не розкрити себе перед графинею, щоб не скривдити її, і цілком щиро кається в кінці п'єси. Власне, тільки один з персонажів є чисто комічним, карикатурним типом — це дурнуватий суддя Брідуазон, що купив собі посаду. У відповідь на репліку розсердженої його тупістю Марселіни: «Як це погано, що посади в нас продаються!» — він глибокодумно зауважує: «Звичайно, набагато краще, якби їх нам роздавали безплатно».

Фігаро і граф Альмавіва — гідні супротивники, але вони програють в мистецтві інтриги Сюзанні і графині Розіні. Намагаючись повернути любов чоловіка, графиня замишляє потай навіть від Фігаро влаштувати побачення з графом, переодягшись в сукню служниці. Весела, лукава Сюзанна, вирішивши тайкома від Фігаро допомогти своїй пані, прикидається, що йде на це побачення, викликаючи тим самим його ревнощі. Щасливу розв'язку п'єси забезпечують саме зусилля жінок, які не поступаються чоловікам в тямущості і спритності.

Шодерло́ де Лакло́. Цікаво, що Пьєр Амбруаз Франсуа Шодерло́ де Лакло́ (1741-1803) не був професійним письменником. Він вчився в артилерійській школі, одержав чин лейтенанта, служив в кількох військових гарнізонах, став капітаном. Разом з тим, він серйозно цікавився сучасною літературою, захоплювався Ж.Ж. Руссо́ і обмірковував досвід англійських романістів. Одного разу Лакло́ спробував щастя на поприщі красного письменства, склавши лібретто комічної опери, але вона була обсвистана публікою. В кінці 1770-х — на початку 1780-х рр. його призначили служити на острові Декс, де зводилися оборонні споруди на випадок війни з англійцями, і від нудьги став писати роман, що узагальнив його життєві враження, почуті світські плітки і слухи і т.п. В 1782 р. роман в листах під назвою «Небезпечні зв'язки» вийшов у світ і відразу викликав справжній читацький ажіотаж.

Твір малює зіткнення світських вільнодумців, циніків, марнолюбних і самолюбних спокусників — так званих лібертéнів (див. *Лібертенізм**) — віконта де Вальмóна і маркізи де Мертéй — з їхніми жертвами — доброчесною, чутливою пані де Турвéль і молодою, наївною Сесіль де Волáнж. Перед читачем розгортаються три рівнобіжні дії: взаємини Вальмона і маркізи; історія звабления пані де Турвель; історія спокушання юної Сесіль. Доброчесні герої виявляються беззахисними перед підступництвом інтриганів. Віконт домагається того, що пані де Турвель закохується в нього і зраджує чоловікові. В результаті вона вмирає, не витримавши зневаги і мук совісті. Щоб помститися графу де Жеркуру, що колись покинув її заради іншої, маркіза спокушає за допомогою Вальмона його юну наречену Сесіль. Одночасно вона знайомить Сесіль з кавалером Дансені, і між молодими людьми спалахує сильне почуття. Потім маркізі вдається зруйнувати любовну ідилію Сесіль і Дансені. Зрештою, всі виявляються покараними: віконт гине на дуелі з Дансені, Сесіль іде в монастир, маркіза занедужує віспою і краса її зникає, що рівнозначне її смерті для вищого товариства.

По-суті, жоден з персонажів в романі Лакло не здійснює задуманого, тому що не розуміє себе до кінця: мадам де Турвель, покохавши Вальмона, живить ілюзію, що нею рухає благочестиве прагнення виправити грішника; світський вітрогон Вальмон відчуває глибшу прихильність до мадам де Турвель, ніж думає сам; він переконаний, що тільки чітко слідує своїм «холоднокровним» планам, веде інтригу, а не рухається до власного краху; мадам де Мертей, пишаючись своєю «раціональною холодністю», втрачає глузд від ревнощів. В листах не прямо, але досить ясно виражений характер кожного персонажа, а також свідомі наміри героїв і їхні несвідомі пориви.

Дія роману розвивається легко і стрімко, однак все більш згущається атмосфера катастрофи, моральної поразки, що спостигає всіх головних героїв роману — і інтриганів, і їхніх жертв. Це роман про вільнодумців і людей вільних нравів — про «лібертéнів», прихильних «філософії» холодної насолоди. І Шодерло де Лакло нещадно викриває подібну життєву позицію, але при цьому дуже песимістично (на відміну від Руссо) дивиться на природу людини.

Маркіз де Сад. Певним завершенням культури Просвітництва стала творчість маркіза де Сада (1740-1814), перебуваюча в складному співвідношенні з усім комплексом ідей, настроїв і художніх течій XVIII ст. Літературна спадщина маркіза нараховує 12 романів, 20 п'єс і 60 новел, причому, багато сцен, сюжетів, ситуацій, в них описаних, відображають реальні риси життя французької аристократії напередодні революції. Знущальне трактування де Садом понять «природи» і «природної» сутності людини часто викриває неспроможність просвітительських ілюзій, помічену вже сучасниками. Творчість маркіза називають «сном розуму», але сном активним, що має могутню руйнівну силу, вістря якої спрямоване на повне знищення забобонів і ілюзій віку Просвітництва.

Програмні герої де Сада називають себе лібертенами. Однак, на відміну від звичайних представників лібертенізму, вищий зміст філософії десадівських лібертенів — одержання насолоди через руйнування і насильство, прагнення до яких нібито споконвічно закладене в природі людини. В здійсненні своїх жадань лібертен не зупиняється перед кровопроливттям і вбивством, тому що цього вимагає вільний волевияв його природних схильностей. Для здійснення своїх жадань лібертену необхідна жертва, яка не в змозі чинити йому опір, тому що в випадку опору сильний і слабкий можуть помінятися місцями, і той, за ким залишиться перемога, необхідно сприйме філософію сильного. Таким чином, постулати просвітителів про споконвічно властиві самій природі людини принципи моралі і справедливості навмисно псуються і втрачають свій гуманний зміст.

Романи «120 днів Содому» (1785) і «Жюльєтта, або Благодіяння пороку» (1797) повні скрупульозних описань сексуально-садистичних оргій, з перерахуванням підданих насильству жертв, а також всього з'їденого і випитого.

Велика увага приділяється опису вин і страв, кольору і покрою одягу і т.п. Тризначні числа спокушених і проданих в рабство юних створінь обох статей, точні вказівки віку лібертенів і їх численних жертв, і ще безліч інших цифр в поєднанні з детальними описами механізмів і пристосувань, використовуваних лібертенами при здійсненні своїх порочних задумів, створює враження креслення гігантської машини, деталі якої рухаються в раз і назавжди заданому ритмі.

Однак, похмурі фантазми не є самоціллю, вони всього лише літературний прийом, застосовуваний автором, щоб виразити своє відношення до навколишнього світу. «Ідея існування Бога є єдиною помилкою, яку я не можу пробачити людству», — писав де Сад.

Переконаний атеїст, він неустанно розвінчував віру в божественне провидіння. Свобода людини виражається в її пожаданнях, але між ними і їх здійсненням стоїть перешкода в вигляді Бога і його моральних заборон. Отже для того, щоб виявити себе як особистість, треба убити свою віру в Бога і в усьому коритися своїм природним спонуканням. Якщо ж спонукання ці несуть зло, виходить, зло закладене в самій природі. А якщо Бог є творцем цієї природи, то чому він тоді допустив існування зла? Таким чином, або сам Бог є злим і не має життєдайної творчої сили, або його не існує, що практично одне і те ж.

В творах маркіза ідеологія Просвітництва якби вивертається, доводиться до крайнощів, перетворюється в автопародію, гротеск. Осміянню піддається все: любов, дружба, соціальні інститути, релігія, розбиваються будь-які ілюзії. Тріумфує лише неприкритий егоїзм сильної людини, що йде на поводу своїх порочних пристрастей і інстинктів. Однак апологетизуючи порочну людину, де Сад не ставить себе поруч з нею, а займає позицію спостерігача. Він тверезо оцінює навколишній світ і не бачить засобів його виправлення, тому що пропоновані суспільству ідеали ілюзорні і нездійсненні.

3. МИСТЕЦТВО

Мистецтво Франції XVIII ст. розвивалось в рамках стилю *рококо** (від фр. rocaille — черепашка, раковина), який займає проміжне становище між *Барокко** і *класицизмом**. Сам термін «рококо» виник в кінці XVIII ст. в період розквіту класицизму як презирливе прізвисько для манірного і вигадливого мистецтва: вигнута, примхлива лінія, що нагадує обриси черепашки, — його головна ознака. Відображаючи смаки придворної аристократії, цей стиль одержав розповсюдження за Людовіка XV (1715-1774) і тому іноді позначається його ім'ям.

Архітектура. Пишні архітектурні ансамблі попереднього століття, які відображали в мистецтві перемогу абсолютизму, в XVIII ст. вже здаються занадто холодними, розрахованими лише на зовнішній ефект. Якщо в XVII ст. головна увага архітектора бути звернена на фасадну частину будинку, то тепер особливу турботу стали виявляти про інтер'єри. Пряма лінія сприймається як занадто примітивна і сувора, і її замінюють в обрисах предметів і ліпних прикрас на кучеряву, хвилеподібну лінію, характерну для рококо.

На зміну садибному замку XVII ст. прийшов оте́ль (фр. hôtel) — невеликий міський особняк аристократії і верхівки буржуазії, потопаючий в рослинності. Осяяні світлом, вишукані салони і будуари отелів ставали феєричним фоном для приватного життя і побуту аристократичної верхівки, яка після смерті Людовіка XIV вирвалась з-під деспотичної опіки двору.

В особняках рококо вже не було характерної для класицизму єдності вирішення зовнішнього об'єму і внутрішнього простору, архітектори часто відходили від логічної ясності і раціонального підпорядкування частин цілому. Якщо в фасаді отеля і збереглись показність і строгість палацу XVII ст., то пропорції стали легкими, а внутрішнє планування змінилось. Принцип парадної анфіладності вже не додержувався, з'явився потяг до різноманітності в розташуванні кімнат, до композицій асиметричних, розірваних, позбавлених об'єднавчої осі. Внутрішній простір одержав вільне і раціональне розташування в відповідності з вимогами комфорту. Невеликі за розмірами затишні кімнати, призначені для повсякденного вжитку і зали відокремлювались, їх робили різними за формою в залежності від призначення. Житлові кімнати звичайно розташовувались вздовж другого фасаду, зверненого до саду.

Приділялась і певна увага зручностям. Інтер'єри отелів рококо вражають нестримною розкішшю, ювелірною витонченістю обробки. Овальна форма залів своїми криволінійними обрисами усуває конкретну визначеність стіни, а система декорацій позбавляє їх матеріальності. Всі переходи і грані заокруглюються. Світлий камінь приглушених тонів, ніжно-рожеві, блакитні і білі *шпалери**, витончені різьблені панелі посилюють враження легкості і життєрадісності. Невисокий рельєф рослинного ліпного орнаменту то виступає зі стін, то ніби розтікається їх поверхнею. Асиметричні завитки розгалужуються, то розширюючись, то стягуючись в вузькі смуги. Мотиви квітів, масок, уламків скель, черепашок, тварин вкраплюються до узорів і утворюють чарівний настінний узор.

Типовим зразком рококо є інтер'єр отеля Субіз, створений архітектором Жерме́ном Боффра́ном (1667-1754) в 1730-і рр. Стіни, обшиті легкими панелями, членуються нішами на три частини; нижні прямокутні форми панелі утворюють стійку основу, на них лежать напівциркульні арки, що завершуються живописними панно («Амур і Психея» і ін.). На границях між стінами, плавно переходячими в пологий купол, розташовані панно з вигадливим плетенням рослинного орнаменту, його радіальні смуги тягнуться до центру плафону. Крихкі, витончені ліпні рокайлі (черепашки) переплітаються з ліпними квітковими гірляндами і стеблами, зі стрічкоподібними обрамленнями. Заключені в вигадливі рами дзеркала і картини включаються до архітектурного оздоблення, урізноманітнюючи поверхню стін. Розташовані одне напроти іншого, дзеркала дають безліч відображень, оманливо розширюючи простір інтимного салону — архітектурний образ ніби переносить людину в світ мрій і ілюзій.

Живопис з повітряним пейзажним фоном, зберігаючи площинність стіни і ритмом об'єднуючись з декором, підкреслює зв'язок інтер'єра з затишними куточками парку реальної природи.

Невід'ємною частиною декору були меблі: різьблені ошатні столики-консолі на двох ніжках, інкрустовані комодики і секретери, зручні м'які крісла і дивани з узорною оббивкою, з гнучкими вигадливими обрисами спинок і ніжок. З модними китайськими ширмами поєднувались східні дрібнички і сяючо-переливчасті кришталеві люстри, бра в вигляді в'юнких гілок, настільні люстри з кришталевими підвісками, тендітні фарфорові статуетки, гобелени, елегантні дрібнички — коштовні іграшки зі срібла, черепахи, перламутру, емалі, янтарю і ін.

Живопис. З інтер'єром отеля тісно пов'язаний живопис рококо, що одержав розвиток в декоративних і станкóвих камерних формах (див. *Станкове мистецтво**). В розписах плафонів, стін, наддверних *панно**, в *гобеленах** переважали пейзажі, міфологічні і сучасні галантні теми, змальовуючі інтимний побут аристократії, пасторальний жанр (див. *Пасторалъ**), ідеалізований портрет, який зображав модель в образі міфологічного персонажу. Образ людини втрачав самостійне значення, фігура перетворювалась в деталь орнаментального оздоблення інтер'єру.

Художникам рококо була притаманна витончена культура кольору, вміння будувати композицію злитими декоративними плямами, досягнення загальної легкості, підкресленої світлою палітрою, перевага бляклих, сріблясто-блакитних, золотистих і рожевих відтінків.

Ватто. Засновником живопису рококо був Антуáн Ваттó (1684-1721). Його ранні роботи представляють сцени в тавернах, зображення бівуаків і військових таборів, написані в фламандській традиції. Однак сюжети, що найбільш повно відповідають смаку самого Ватто, — це образи персонажів італійської *Комедії дель áрте** («Жіль», «Мецетен») і галантні свята. Жанр галантних свят являє собою сценки з модними дамами і кавалерами на фоні природи. Однак Ватто наповнює їх почуттям туги за недосяжним світом мрії. Навіть костюми — витончені варіації на теми сучасної моди — є плодом фантазії художника.

Одна з самих знаменитих картин Ватто, що представляє приклад взаємопроникнення і перевтілення театру і реальності, — «Паломництво на острів Кіферу» (1717 р.). Сюжет картини запозичений з п'єси XVIII ст. і представлений як галантне свято, що відбувається в саду перед статуєю Венери, з золотим човном і пустотливими амурами на задньому плані. Все це свідчить про підготовку до подорожі на острів богині кохання. Почуттєва сторона сюжету приглушена і зм'якшена. Легкі і витончені фігурки персонажів Ватто здаються майже безтілесними.

Буше. Яскравим представником рококо був Франсуá Бушé (1703-70). В своїх роботах він звертався до міфології, алегорії і пасторалі, в трактуванні яких іноді з'являлись риси сентиментальності, солодкуватості. Кокетливі Венери і німфи, безтурботно-пустотливі амури, пасторальні персонажі, що віддаються утіхам кохання, — це герої пишних картин Буше. Художник передавав їх ніжно-рожеві тіла з блакитними і перлистими переходами тіней і напівтонів, пікантні обличчя, граційні рухи, часто впадаючи в манірність. Він будував композиції на складному переплетенні в'юнких ліній і фігур, блискуче володів ракурсами, ефектно використовував драпування, гірлянди, квіти, заклубочені хмари, оточуючи ними героїв. Пов'язуючи композиції з рішенням інтер'єрів рококо, художник віддавав перевагу світлому колоритові, побудованому на рожево-червоних, білих і ніжно-блакитних тонах.

Не позбавлений спостережливості (це видно в «Портреті мадам де Помпадур»), Буше, тим не менше, не прагнув до правдивості образів, які в його трактуванні набували рис фривольних, часто відверто еротичних («Купання Діани», 1742; «Спляча пастушка», 1745; «Туалет Венери»). Проти Буше і галантно-придворного живопису виступав Дідро, що писав в 1759-1781 рр. критичні огляди французьких художніх виставок («Салони»).

Фрагонар. Блискучим майстром рисунку і тонким колористом був Жан Оноре́ Фрагонáр (1732-1806) — автор віртуозно виконаних галантних і побутових сцен, в яких проявлялось притаманне йому поетичне сприйняття світу і життєстверджуючий *гедонізм**, приправлений жвавим насмішкуватим розумом і іронічністю («Гойдалки», 1767; «Поцілунок крадькома», 1780-і рр.). Разом з тим, в кращих своїх роботах Фрагонар виходить за рамки умовностей рококо, піднімаючись до рівня художніх, іноді філософських узагальнень («Портрет Дідро», «Натхнення» 1769 р.).

Шарден і Грез. Представниками демократичного напрямку в живопису були Жан-Батист Шарде́н і Жан-Батист Грез. Ці художники, що не поступаються Ватто як колористи, але не є настільки манірними і вишуканими, прославилися жанровими сценами з сімейного життя людей третього стану. Дідро високо ставив Греза, його граціозні портрети, картини на побутові сюжети. Він зазначав, що хотів би написати біля входу в майстерню цього художника слова: «Тут нещасні знайдуть очі, що по них плачуть». Але ще вище Дідро ставив Шардена, в якого немає властивого Грезу прагнення до театральних ефектів. Проста і добродушна грація Шардена, «Лафонтена живопису», викликала захоплений відгук Дідро: «Шарден — досконаліть в своєму жанрі».

Скульптура. Французька скульптура XVIII ст. представлена іменами видатних майстрів Етьє́на Фальконе́, Жана-Батиста Піга́ля, Жана Гудо́на. Фальконе відомий як творець чудового пам'ятника Петру I в Петербурзі («Мідний вершник»). Гудон передав образи кращих людей свого часу: Монтеск'є, Дідро, Д'Аламбера, Ж.Ж. Руссо, Бюффона, Вольтера.

§3. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Італія в XVIII ст. В першій половині XVIII ст. Італія була політично слабкою і економічно відсталою. В цей час зубожіла країна тричі ставала ареною спустошливих воєн, які вели на її території великі європейські держави, що оспорювали одна в одної спочатку іспанську «спадщину», а потім «спадщину» польську (1733-1735 рр.) і австрійську (див. *Війна за іспанську спадщину 1701-1714 рр.**, *Війна за австрійську спадщину 1740-1748 рр.**). В наслідку відбувся переділ Італії: Австрія підпорядкувала собі Ломбардію і Центральну Італію, Іспанія зберегла за собою Королівство обох Сицилій. Колись багата і сильна Венеція, зберігаючи свою політичну незалежність, до кінця XVIII ст. прийшла в стан повного занепаду, втративши всі свої середземноморські володіння і торгівельну могутність. На все більш зростаючий феодальний і чужоземний гніт селянство і міські низи відповідали бунтами, деякі з них набирали значного розмаху. Так, в 1746 р. мешканці Генуї, підтримані навколишнім селянством, вигнали австрійську адміністрацію і створили власний уряд. Правда, зраджена патриціями, демократія проіснувала лише кілька днів.

В другій половині століття італійські держави стали поступово виходити зі стану національного зціпеніння. Уряди Неаполя, Тоскани, Парми, Ломбардії ставши на шлях просвіченого *абсолютизму**, здійснили ряд економічних, юридичних і соціальних реформ, що дали змогу ліквідувати кріпацтво, перетворити землю на товар, послабити митні бар'єри і лібералізувати культурне життя (була скасована інквізиція і розпущений в 1773 р. орден єзуїтів). Реформи дали змогу розвиватись капіталістичним відносинам і розпочалось формування буржуазії, особливо в Ломбардії і Тоскані.

Просвітництво. Спираючись на зростаюче невдоволення мас, ідеологи молодої італійської буржуазії — італійські просвітителі — виступили в другій половині XVIII ст. з різкою критикою феодальних порядків. Вони вимагали скасування дворянських привілеїв і встановлення рівності всіх перед законом. В поступальному ході капіталістичного розвитку ряди просвітителів ростуть. Вони встановлюють зв'язки один з одним і зі своїми однодумцями за кордоном, організовують наукові товариства, видають журнали. В Мілані склався гурток філософів, економістів, літературних критиків, юристів, сама назва якого — «Товариство кулака» — повинна було служити викликом старому феодальному світу. «Товариство кулака» мало свій періодичний орган — журнал «Кафе» (як в Англії і Франції, кафе грали в Італії XVIII ст. роль політичних клубів); журнал був популярним, але на другому році видання австрійська влада його закрила.

Душею «Товариства кулака» був Чезаре Беккáріа (1738-1794), що видав в 1764 р. трактат «Про злочини і покарання», в якому він доводив, що в злочинах переважно винувате саме

суспільство, яке штовхає бідняка на злодійство і навіть на вбивство. Беккаріа стверджував, що число злочинів зменшиться з установленням загальної рівності перед законом. Його книга була перекладена кількома мовами, мала гучний успіх і дуже вплинула на розвиток юридичної думки, зокрема на уявлення про необхідність встановлення відповідності покарання і злочину.

Основним завданням, яке життя ставило перед італійськими просвітителями, було звільнення країни від чужоземного панування і її політичне і економічне відродження. Об'єктивно це завдання зливалася з задачею ліквідації феодальних порядків на селі і політичної роздробленості Італії, з підготовкою боротьби за національну незалежність і єдність. Ідеологи італійської буржуазії зверталися до государів з закликами видати закони про наділення селян землею за рахунок невикористовуваних пустищ. «Майже всюди є великі, необроблювані землі, — відзначав в 1770-х рр. анонімний неаполітанський автор, — чи можна знайти для них уживання більш гідне, ніж розділивши їх між бідними родинами хліборобів? О государ, дайте землю вашому народу!»

Протест проти великого землеволодіння приводив італійських просвітителів до думки про необхідність більш рівномірного розподілу багатства взагалі. Феодальному суспільству, в якому надмірностям багатіїв супутні страждання і голод бідняків, вони протиставляли ідеальне, за їх уявленнями, суспільство, в якому власність, правильно розподілена, знаходилась би в «руках багатьох» і кожен міг би, працюючи, задовольнити потреби свої і своєї сім'ї. В такій державі, вважав просвітитель Гаетано Філанджéрі (1752-1788), не буде рівності станів (що неможливе в принципі), — в ній зате буде «рівність щастя».

Живучи у відсталій, аграрній країні і відображаючи значною мірою прагнення сільської буржуазії, італійські просвітителі уявляли собі таку «щасливу державу» головним чином як суспільство дрібних і середніх землевласників, і в своїй критиці старого порядку виступали в першу чергу проти феодальних пережитків в сільському господарстві. Але дехто вимагав також скасування феодальної регламентації торгівлі і звільнення промисловості від цехових уз. В підприємницькій діяльності вони бачили «фактор цивілізації і прогресу», тому вітали появу в Італії мануфактур і виражали сподівання, що їх поширення принесе людству звільнення від феодального рабства і марновірств.

В другій половині XVIII ст. в Італію широко проникали ідеї просвітителів Франції. Була видана в перекладі італійською «Енциклопедія» Дідро, поширювалися, незважаючи на численні заборони, роботи Монтеск'є, Вольтера, Гельвеція, Руссо. Найбільші італійські просвітителі називали себе послідовниками і учнями французьких мислителів. В їхніх поглядах дійсно було багато спільного. Так само, як їхні французькі вчителі, ідеологи молодої італійської буржуазії виходили з теорії «природного права», вірили в конечне торжество розуму, вимагали скасування феодальних привілеїв і т.п.

Разом з тим, італійські буржуазні філософи, економісти, юристи другої половини XVIII ст. не були простими наслідувачами. Своєрідність конкретно-історичних умов, в яких знаходилася політично і економічно роздроблена Італія, змушувала італійських просвітителів висувати питання, що залишалися поза увагою їх побратимів у Франції (наприклад, проблему політичного об'єднання країни), а в постановці такої важливої для обох країн проблеми, як аграрна, йти в порівнянні з ними значно далі.

Церковна реакція. З політичним і економічним занепадом зникла колишня першість Італії в галузі науки і культури. В літературі панував манірний дворянський напрямок. В природознавстві послідовникам Галілея доводилося іноді відступати перед підтримуваною Ватиканом псевдонауковою схоластикою єзуїтів. В 1667 р. на настійну вимогу папської курії у Флоренції було закрите знамените в історії науки «Товариство натуралістів», що ставило своєю задачею дослідження природи за допомогою експерименту.

Наука. Все-таки церкві не вдалося задушити живу думку. В першій половині XVIII ст. у великих містах виникли нові співдружності вчених, натуралістів. В деяких італійських університетах почали ставитися фізичні досліди, які вже до кінця століття привели до важливих відкриттів. Так, анатом і фізіолог Луїджі Гальвáні (1737-1798) став один з засновників вчен-

ня про електрику, основоположником експериментальної електрофізіології. Він першим досліджував електричні явища при м'язовому скороченні («тваринна електрика»), а також виявив виникнення різниці потенціалів при контакті металу з електролітом. Ще одним з основоположників вчення про електрику став фізик і фізіолог Алессандро Во́льта (1745-1827). Він створив перше хімічне джерело струму (1800 р., «вольтів стовп») і відкрив контактну різницю потенціалів.

Джамбаттіста Віко. Нові віяння позначалися і в інших галузях знання. В 1725 р. неаполітанський вчений Джамбаттіста Віко (1668-1744) видав свою знамениту працю «Основи нової науки про загальну природу націй», де, аналізуючи історичні і літературні пам'ятники Стародавньої Греції і Риму, зробив спробу встановити єдиний для всіх народів закон суспільного розвитку. Всупереч вченню Декарта про «вроджені ідеї» він доводив, що людину можна зрозуміти тільки знаючи суспільство, в якому вона живе. Всі суспільства проходять однакові стадії від первісного варварства через «вік героїв» (феодалізм) до «віку людському» — віку «міст, законів і розуму» (буржуазний лад). Після досягнення вищої стадії суспільство розпадається, і розвиток починається заново — з варварства і панування жерців. Так відбувається круговорот історії.

Ця спроба встановити закономірності суспільного розвитку була сміливою і представляла для того часу значний крок вперед. Сучасники (за винятком Монтеск'є) не зуміли оцінити чудову роботу Віко. «Я ніби кинув свою працю в пустелю», — скаржився сам Віко. Він жив і помер в нестатках, невизнаний і самотній.

Історіографія. Економічний занепад і політичне приниження Італії змушували представників передової інтелігенції шукати в минулому приклади боротьби за національну незалежність і свободу. «Сумна доля народу, країна якого стала провінцією іншої держави», — писав в середині XVIII ст. знаменитий італійський історик Лудовіко Мурато́рі (1672-1750). Свою багатотомну історію Італії він закінчував захопленою хвалою національної незалежності і миру. Спроби критики існуючих порядків викликали переслідування запідозрених в цьому вчених. Наявні в роботах Мураторі висловлення проти світської влади римського папи послужили підставою для обвинувачення його в єресі і атеїзмі. Пьєтро Джанноне (1676-1748), що написав повну пекучої ненависті до католицької церкви і іноземного гніту «Історію Неаполітанського королівства», після 12 років ув'язнення помер в туринській в'язниці.

Загальні риси розвитку художньої культури. Нове піднесення італійського мистецтва наступило в середині XVIII ст. Мистецтво епохи було пов'язане з формуванням буржуазної ідеології, з ідеями Просвітництва. Просвітителі виступають принциповими противниками Барокко, в якому вирішальну роль грали аристократичні тенденції. Вони прагнуть посилити дієвість мистецтва, перетворити його в рупор своїх ідей, а для цього необхідно наблизити його до життя, до інтересів сучасників. Цей етап в житті італійського мистецтва характеризується зростанням значення музики, літератури і театру, які відсувають на задній план образотворче мистецтво.

Музичне мистецтво. В оперному мистецтві (див. *Опера**) вже з початку XVIII ст. здійснюються спроби знайти нові шляхи, поставивши в центрі спектаклю драматичний сюжет, певну, яскраво виражену ідею.

Пьєтро Метастáзіо. Ініціатива тут належала оперним драматургам, але всі їх спроби не приводили до значних результатів, поки для опери не почав писати талановитий поет Пьєтро Метастáзіо (1698-1782), що зробив основою опери її драматургію. Вже в першому його творі «Покинута Дідона» головне місце займають почуття героїв. Опера звільняється від всякого надприродного елемента. В творах 1730-1740-х рр. Метастазіо домагається чіткості і простоти в побудові сюжету, тонкості в показі переживань героїв. Його героїчні опери з римської історії «Катон в Утіці», «Фемістокл», «Тітове милосердя» і «Аттілій Регул» своїми тираноборчими ідеями і оспівуванням громадянських чеснот багато в чому передбачають трагедії Альфьєрі.

Опера-буфф. Успіхи, досягнуті Метастазіо, після його смерті багато в чому виявляються втраченими. В другій половині XVIII ст. прогресивні тенденції оживають в новому жанрі —

опері-буфф. Її характеризує невибагливий побутовий сюжет, жвава дія, зв'язок з народною музикою. Розквіт опери-буфф пов'язаний з іменами Джованні Баттісти Перголе́зі (1710-1736), який в своїх операх «Служниця-пані» і «Закоханий брат» створив перші класичні зразки цього жанру, і Нікколо́ Піччі́нні (1728-1800), творчість якого відрізнялася чутливістю і сентиментальною моралізацією. В кінці XVIII ст. опера-буфф досягла особливого успіху в творчості Джованні Паїзіелло («Севільський цирульник», 1782 р.) і Доменіко Чімаро́зи («Таємний шлюб», 1792 р.).

Скрипкове мистецтво. До початку XVIII ст. в Італії склалися традиції виробництва скрипок. Потомствені майстри сімейств Ама́ті і Гварне́рі розробили конструкцію скрипки, способи її виготовлення, які зберігалися в глибокій таємниці і передавалися з покоління в покоління. Інструменти, зроблені цими майстрами, мають дивовижно красивий теплий звук, схожим на людський голос. В Кремо́ні жив і працював ще один знаменитий скрипковий майстер — Антоніо Страді́ва́рі (1644-1737). На його інструментах грають найбільші сучасні музиканти. Відомими майстрами були також сини Страдіварі: Франческо (1671-1743) і Омобоно (1679-1742).

Скрипка одержала поширення як інструмент ансамблевий і сольний багато в чому завдяки творчості Арканджело Кореллі (1653-1713), засновника римської скрипкової школи. Він став одним з творців жанру кончерто гроссо (італ. concerto grosso — «великий концерт»), в якому звичайно беруть участь соліруючий інструмент (або група інструментів) і оркестр. «Великий концерт» будувався на чергуванні сольних епізодів і звучанні всього оркестру. У Корелли солірували здебільшого скрипка і віолончель.

Антоніо Вівальді. Одним з видатних майстрів скрипкової музики був Антоніо Віва́льді (1678-1741). Він прославився як блискучий скрипаль-віртуоз. Сучасників приваблювала його драматична, повна несподіваних контрастів манера виконання. Продовжуючи традиції Кореллі, композитор працював в жанрі концерто гроссо. Кількість написаних ним творів величезна — 465 концертів, 40 опер, кантати і ораторії.

Створюючи концерти, Вівальді прагнув до яскравих і незвичних звучань. Він змішував тембри різних інструментів, часто включав в музику диссонанси (різкі співзвуччя); обирав в якості соліруючих рідкісні в той час інструменти — фагот, мандоліну (вважалася вуличним інструментом). Концерти Вівальді складаються з трьох частин, причому перша і остання виконуються в швидкому темпі, а середня — повільна.

Багато концертів Вівальді мають програму — назву або навіть літературну присвяту. Цикл «Пори року» (1725 р.) — один з ранніх зразків програмної оркестрової музики. Чотири концерти цього циклу — «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима» — барвисто змальовують картини природи. Вівальді вдалося передати в музиці спів птахів («Весна», перша частина), грозу («Літо», третя частина), дощ («Зима», друга частина). Віртуозність, технічна складність не відволікала слухача, а сприяла створенню яскравого образу. Концертна творчість Вівальді стала яскравим втіленням в інструментальній музиці стилю Барокко.

2. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

До XVIII в. Венеціанська республіка занепала. Під напором турків і австрійців вона розгубила значну частину своїх володінь, а відкриття Америки підірвало її економічну міць. Однак Венеція як і раніше залишалася другою — після Парижа — культурною столицею Європи, куди з'їжджалися літературні, сценічні і світські знаменитості, прославлені красуні, авантюристи, мандрівники, вчені і любителі мистецтва. В місті існувало сім театрів, а в численних кафе велися літературні бесіди і обговорювалися останні новини. Чотири музичні школи навчали вихованок монастирів (звідси і їхня друга назва — консерваторії: італ. conservatorio, від лат. conservo — «охороняю»).

Життя міста здавалася вічним святом, безперервним театралізованим видовищем, тим більше, що понад півроку венеціанці ходили в карнавальних масках, костюмах — їх носили і чоловіки, і жінки, і дворяни, і простолюдини. В такій атмосфері зникав будь-який поділ на

стани, і служниця могла запросто звернутися до дожа, а торговець — до патриціанки. Не дивно, що в цьому карнавальному світі величезна увага приділялася театру. В кожної труппи і в кожного знаменитого автора були свої шанувальники і навіть болільники, і нерідко між ними зав'язувалися жваві суперечки.

Однак до початку XVIII століття традиційна італійська *Комедія дель а́рте** стала музейним видовищем: виконавці зберегли свою майстерність, але втратили суспільну гостроту. Сценічні образи не знаходили тепер відповідності в житті, не несли сучасних ідей. Тому з особливою гостротою поставало завдання створення літературної комедії нравів, яка виражала б і відстоювала просвітительські погляди на життя і при цьому зберігала звичну для італійського глядача яскраву театральність. Це було складно, оскільки актори театру комедії масок були імпровізаторами, і їхня майстерність не включала запам'ятовування літературного тексту. Крім того, кожний з них все життя грав одну маску і йому важко було створювати різні образи. Нарешті, комедія масок була діалектальною, а комедія нравів вимагала літературної мови: в цьому бачили засіб культурного об'єднання Італії.

Карло Гольдо́ні. Просвітительську реформу італійського театру здійснив Карло Гольдо́ні (1707-1793). Він походив з колись багатої, але розореної венеціанської буржуазної сім'ї. В домі свого діда, великого любителя театру, він вже дитиною ознайомився з сценічними виставами. Вивчаючи за бажанням батька медицину і юриспруденцію, він багато читав Плавта, Теренція, Арістофана, Менандра і, разом з тим, ретельно відвідував театр, приятелюючи майже винятково з акторами і актрисами. В 24 роки закінчивши університет, Гольдоні стає адвокатом і, займаючись практикою, складає п'єси для однієї венеціанської труппи.

«Слуга двох панів». Почав він з цілком традиційних комедій за участю Арлекіна, Панталоне, Доктора, жвавих гарненьких служниць і нещасних закоханих (див. *Комедія дель арте**). Такий був сценарій на досить розповсюджений сюжет про слугу двох панів (1745 р.), написаний на прохання Антоніо Саккі — одного з кращих акторів, що виступали в амплуа Арлекіна. Успіх цієї постановки дозволив Гольдоні цілком присвятити себе театру. В 1749 р. сценарій був дороблений і став справжньою п'єсою, схожою на твори інших драматургів. Імпровізація зникла, хоча в остаточному варіанті і були враховані найбільш вдалі знахідки Саккі. Власне, це і є одне з найважливіших нововведень Гольдоні: на зміну імпровізованим комедіям прийшли «правильні» літературні п'єси, де кожна роль визначалася від початку до кінця, з усіма репліками і трюками.

Розподіл ролей в порівнянні з класичною комедією дель арте теж змінився. Брігелла з двигуна інтриги перетворився в другорядного персонажа — хазяїна трактиру. Доктор і Панталоне, колись дурні і злобні старикани, стали поважними венеціанськими купцями. Труффальдіно, а він тут головний герой, з'єднав в собі риси обох слуг — дзанні, виявляючи одночасно простодушність і хитрість, спритність і наївність. Він потрапив в Венецію як слуга Беатріче і, не знаючи, з ким має справу, найнявся в служіння до її коханого Флоріндо. Труффальдіно вирішив «служити їм обом, заробляти дві платні і мати подвійні харчі», іншими словами — застосувати всю свою спритність. Для цього в нього по ходу заплутаної інтриги з'явилося навіть забагато приводів. Чого вартий один тільки обід, де Труффальдіно довелося прислужувати одночасно обом хазяям! Але зрештою все розв'язалося благополучно, і возз'єднані закохані на радощах простили слугу, до якого кожний з них вже встиг прив'язатися.

Комедія середовища. В комедії дель арте в масок ніяких характерів не було, так як вони не мали значення для розвитку інтриги. Гольдоні ж, спираючись на досвід Мольєра, створив комедію, де все визначалося саме характерами дійових осіб, причому не тільки центральних, але і другорядних. Драматург надав дійовим особам своїх п'єс оригінальності і своєрідності, і актори зняли маски — адже міміка для зображення характеру не менш важлива, ніж жести. Що стосується імпровізації, то вона, якщо десь ще і залишалася в первісному варіанті, з часом поступалася місцем написаному тексту, — комедія перекладалася з діалекту на літературну мову. Втім, така система означала не розрив з комедією масок, а її розвиток, правда, не всіх її сторін. Гольдоні використав і відродив до життя реалістичне начало комедії масок. Він

вчився в комедії дель арте майстерності інтриги і гостроті положень. Зате фантастичне і буффонне зовсім його не цікавило — він був сином свого раціоналістичного віку.

Свою задачу Гольдоні бачив в зображенні і критиці панівних звичаїв, його комедія повинна була стати школою моралі. Але Гольдоні далекий сухої повчальності. Він любить спостерігати за людьми, зіштовхувати їх між собою і потім з не меншим інтересом, ніж глядачі, чекати, як вони вирішать свої непорозуміння. Він не проповідник, а дослідник життя, вивчаючий характер людських відносин в усій їх складності. Саме тому свої комедії Гольдоні називав не «комедіями нравів», «комедіями середовища», або «колективними комедіями».

Нерідко драматург намічав для спектаклю складну, багатопланову і притому цілком життєво достовірну декорацію, в якій розгортається насичена, захоплююча дія. Люди з'являються, зникають, сваряться, миряться, брешуть. Час від часу увага глядачів приковується до одного або іншому героя, але відчуття невпинного потоку життя не переривається ні на хвилину. В подібного роду комедіях, на думку Гольдоні, не повинно бути головних героїв. Ніхто не повинен бути обійденим на театральному бенкеті, і нікому не повинна бути віддана перевага. Задача драматурга — правдоподібне окреслення загальної соціальної картини.

Гольдоні з захопленням першовідкривача створює картини міського побуту, життя різних станів, строго дотримуючись принципу «колективної комедії». Такі «Кав'ярня» (1750 р.), «Нова квартира» (1760 р.), «Кьоджинські перепалки» (1762 р.), «Віяло» (1763 р.) і ряд інших п'єс. Особливо цікаві «Кьоджинські перепалки». Зображувати настільки «низькі» верстви суспільства не намагався ще жоден драматург того часу: це весела комедія з побуту рибалок.

За всієї своєї неповторності навіть самі яскраві і самобутні характери, намальовані Гольдоні, соціально конкретні, і ніколи марнотрат-ковбасник не схожий в нього на марнотрата-дворянина. В «Самодурах» (1760 р.) виведено цілих чотири різновиди самодурів, причому кожний з них має свої особливості і на свій лад кляне «моди, розваги і нинішнє суспільство». Так, один з них забороняє дочці наряджатися, а вирішивши видати її заміж, не дозволяє навіть подивитися на нареченого, інші його в цьому підтримують. Однак Гольдоні не забуває нагадати, що всі ці герої втілюють той самий тип венеціанського купця, вірного домостроївській моралі.

Гольдоні — спостережливий і безсторонній критик нравів. Він вміє помітити смішне, нікчемне, погане в людині, що належної до будь-якого кола. І все-таки дворянство виявляється першим об'єктом його глузування, а саме глузування в цих випадках втрачає добродушність. Дворянин, що не бажає приймати нові норми життя, чіпляється за свої феодальні привілеї, — досить часта фігура в Гольдоні. Феодальна свідомість, не підкріплена колишньою економічною могутністю, а іноді і просто неспроможна, не знаходяча реальної опори в житті, показана в нього як дурне і жалюгідне чванство. В тих же випадках, коли дворянин має реальну владу і бажає вжити її на шкоду навколишнім, Гольдоні здатний запропонувати методи більш дієві, ніж просте глузування. Він вірить, що всяку людину можна виправити, але маркіза Флоріно (комедія «Феодал») вдається привести до тями, тільки грунтовно нам'явши йому боки. Ця розв'язна молода людина одержує прочуханку від власного селянина, відстоюючого честь свою і своєї супруги.

Безсумнівною удачею Гольдоні був образ спритної жінки, розвинутий ним з фантеске комедії масок. Вона може бути служницею, як Арджентіна в «Спритній служниці» (1753 р.). Часто це міщанка, як Розаура в «Хитрій вдові» (1748 р.). Головне в її характері — чарівність і вміння керувати навколишніми (особливо чоловіками) для досягнення своїх цілей.

«Трактирниця». Краще уявлення про таку героїню дає Мірандоліна в прославленій п'єсі «Трактирниця» (1753 р.). Прекрасна господарка флорентійського готелю весела, дотепна і кокетлива. Вона заграє з усіма своїми постояльцями — і з багатим і щедрим графом Альбафьорітою, і з скупим розореним маркізом Форліпополі, приймає їхні подарунки, але вище за все цінує власну незалежність. Третього приїжджого, кавалера Ріпафратта, вона хоче провчити за жінконенависництво, заодно ще раз переконавшись в силі своєї чарівності. Поступово Мірандоліна включає в свою гру всіх, перетворюючи оточуючий її світ в театр, і одержує повну перемогу. В фіналі кавалер втікає, а трактирниця, покаявшись, обіцяє покинути витів-

ки і вийти за готельного слугу Фабріціо, якого призначив їй в чоловіки батько. Хоча Мірандоліні, на відміну від Фігаро, не властива свідома соціально-класова свідомість, але вона сповнена почуття людського достоїнства і вміє його відстояти. Роль Мірандоліни — одна з самих прославлених в світовому комедійному репертуарі.

В своєму рідному місті Гольдоні знайшов не тільки вдячну аудиторію, але і ворогів: з ним суперничали, на нього писали пародії, його засипали памфлетами. В його реформі захисники феодального ладу не без підстави бачили замах на встояні уявлення про мистецтво і на соціальні підвалини сучасного світу. Вони були за старий, середньовічний світопорядок, за те, щоб кожен соціальний прошарок знав своє місце, і народні комедії Гольдоні здавалися їм неприпустимими вже тому, що автор виводив на підмостки низи суспільства як рівноправних героїв спектаклю. Неприйнятна була для них і система моралі, проповідувана Гольдоні: спроба перевірити за допомогою розуму всі сторони людських відносин повинна, на їхню думку, привести до краху моралі. Очолив боротьбу проти Гольдоні інший видатний драматург — К. Гоцці.

Карло Гоцці. Виходець з старовинної патриціанської сім'ї, колись багатої, але потім суттєво збіднілої, граф Карло Гоцці (1720-1806) жив минулим. Він не додержувався нових мод ні в чому — ні в думках, ні в укладі життя, ні навіть в одязі. Гостро ненавидячи молоду буржуазію (вона представлялася йому «збіговиськом торгашів і маклерів»), Гоцці глибоко зневажав і сучасне йому італійське дворянство. Він був не просто теоретичним і художнім противником просвітительського культу розуму — емоції відігравали в його поглядах і діях помітно більшу роль, ніж холодний, тверезий розум. Можливо тому він не обмежився їдкими памфлетами на адресу Гольдоні, а вирішив дати йому бій на сцені. І якщо його суперник реформував комедію дель арте, то Гоцці проголосив своєю метою повернення до неї: він щиро вважав, що театр масок — аж ніяк не плебейська розвага, а краще, що створила Венеція. І от на початку 1761 р. відбулася прем'єра спектаклю «Любов до трьох апельсинів» — першої і самої прославленої театральної казки, або фьяби (італ. «казка») Карло Гоцці.

«Любов до трьох апельсинів». Вже сюжетом своєї першої фьяби Гоцці кидав виклик іншим драматургам. Це була переробка казки про три апельсини, яку в ті часи венеціанські няньки розповідали дітям на ніч. Як і належить в казках, сюжет буяв перетвореннями і пригодами. Сумний принц, приречений злою чаклункою на любов до трьох апельсинів, відправляється за тридев'ять земель — на пошуки цих магічних плодів. Роздобувши їх при сприянні чарівних помічників, принц виявляє, що в апельсинах ув'язнені прекрасні принцеси. На одній з них він зрештою і жениться, незважаючи на підступи недоброзичливців.

Головний інтерес спектаклю, однак, полягав не в чудесних перетвореннях: за словами самого Гоцці, «ніколи ще не була бачена на сцені вистава, зовсім позбавлена серйозних ролей і цілком виткана з загальної клоунади всіх персонажів, як це було в даному сценічному начерку». Текст п'єси, пересипаний випадами проти Гольдоні і відомого автора абата Пьєтро Кьярі, висміював літературні прийоми, улюблені сюжети і ідеї, пародіював уривки їхніх текстів. Героями фьябы виступали персонажі комедії дель арте: принца звали Тартальєю, головним його радником був Панталоне, а всі диявольські інтриги виходили від Брігелли. Правда, Панталоне відрізнявся розумом і відданістю, а закохані Кларіче і Леандро, навпаки, намагалися звести принца зі світу (наприклад, отруївши його трагедійними віршами) і захопити трон.

Спектакль мав оглушливий успіх. Головний противник — Гольдоні — був повалений і в 1762 р. переїхав в Париж. На венеціанській сцені запанували фьяби Гоцці, хоча і ненадовго.

Після «Любові до трьох апельсинів» Гоцці створив трагікомічні казки «Ворон» (1761 р.) і «Король-олень» (1762 р.), написані майже цілком урочистим, архаїчним віршем, який надав п'єсам певної пишномовності. Маски в театральних казках були присутні, але імпровізація була майже так само обмежена, як і комедіях Гольдоні. Гоцці намагався не тільки розважати своїх глядачів жартами Труффальдіно, але і навіювати їм свої уявлення про добро, правду і справедливість, носіями яких у фьябах виступали головним чином «високі», царствені персонажі. В «Королі-олені» Гоцці торкнувся навіть політичної теми. За його задумом, ця теат-

ральна казка повинна була стати «алегоричним дзеркалом, зображаючим тих монархів, що, сліпо довіряючи своїм міністрам, самі перетворюються в дивовижні фігури».

«Турандот». В 1762 р. Гоцці поставив свою кращу п'єсу — «Турандот». Широко використавши в ній поетику народної казки, він відмовився, однак, від чарівних перетворень і створив якщо не реалістичні, то в усякому разі глибоко людські характери.

Астраханська держава була розгромлена Хорезмом і цар Тімур з сім'єю під виглядом простолюдинів блукає просторами Азії. Його син Калаф береться за будь-яку чорну роботу, поки не вирішує відправитися в Пекін з наміром поступити на службу до імператора Альтоума. Дочка імператора — марнолюбна жорстокосерда чоловіконенависниця Турандот змусила батька видати такий указ: будь-який принц може до неї свататися, але щоб стати її чоловіком, він повинен розгадати три загадки; у випадку невдачі його обезглавлюють. З тих пір голови багатьох славних принців прикрасили стіни Пекіна. Однак, побачивши портрет холодної, але прекрасної принцеси, Калаф безумно закохується і вирішує випробувати долю.

Імператор Альтоум і його міністри Тарталья і Панталоне турбуються з приводу жорстокості принцеси, оплакуючи нещасних. При звістці про появу нового претендента вони приносять багаті жертви великому Берджінгудзіну, щоб той допоміг закоханому принцу залишитися живим.

Ставши перед імператором, Калаф не називає себе; він обіцяє розкрити своє ім'я, тільки якщо розгадає загадки принцеси. Добродушний Альтоум з міністрами благають Калафа бути розсудливим і відступитися, але на всі умовляння принц затято відповідає: «Я жадаю смерті — або Турандот». Принцеса приходить в супроводі двох рабинь — Зеліми і Адельми, колись татарської принцеси. І Турандот, і Зелімі Калаф відразу сподобався благородством вигляду, обходження і мови. Адельма ж впізнає Калафа — але не як принца, а як служителя в палаці її батька, царя Хорасана; вже тоді він скорив її серце, а тепер вона вирішує не допустити його одруження з Турандот. Тому Адельма намагається озлобити серце принцеси, нагадуючи їй про гордість і славу, тоді як Зеліма молить її бути милосердною.

Калаф розгадує всі три загадки Турандот, однак принцеса навідріз відмовляється іти до вівтаря і хоче наступного дня продовжити змагання. Альтоум противиться, але закоханий Калаф йде назустріч Турандот: він сам пропонує їй відгадати, що це за батько і син, які мали все і все втратили; якщо принцеса назавтра відгадає їхні імена, він готовий померти, якщо ж ні — бути весіллю.

Турандот переконана, що в випадку невдачі вона буде навік зганьблена, тим більше, їй ясно, що під сином Калаф має на увазі себе самого. Адельма відразу нагадує Турандот слова принца про те, що в Пекіні є одна людина, яка знає його (це був його колишній вихователь Барах, що живе в Пекіні під ім'ям персіянина Хассана; Зеліма — його пасербиця), і пропонує за ніч розшукати цю людину. Зеліма змушена сказати пані, що її вітчим Хассан знайомий з принцом (про це вже і так відомо всьому Пекіну від її балакучої матері). Разом з Хассаном-Барахом євнухи на чолі з Труффальдіно хапають і якогось обірваного старця, що виявився царем Тімуром. Поховавши на чужині супругу, він прийшов в Пекін розшукати сина. Барах встигає шепнути пану, щоб той ні в якому разі не називав свого імені.

Принцеса допитує Бараха і Тімура, погрожуючи їм катуваннями і жорстокою смертю, але обом Калаф дорожчий власного життя. Єдине, про що проговорюється Тімур, це те, що він — цар і батько принца. Турандот вже наказує євнухам вбити Бараха, як раптом в сералі з'являється Адельма з звісткою, що сюди направляється імператор Альтоум, і просить не мучити в'язнів, обіцяючи дізнатися імена принца і царя.

Тим часом до Альтоуму прибуває гонець з Астрахані. В привезеному ним таємному посланні говориться, що султан Хорезма помер і що астраханці кличуть Тімура назад. За описаними в посланні прикметами Альтоум дізнається, хто такий цей невідомий принц. Бажаючи захистити честь дочки, а також зберегти життя Калафу, імператор пропонує їй розкрити таємницю — але з умовою, що, вигравши суперечку, вона все-таки погодиться стати дружиною принца. Гордячка Турандот, однак, відмовляє батькові.

Брігелла, що стереже покої Калафа, натякає, що, мовляв, оскільки стражники — люди підневільні, вночі йому можуть «з'явитися примари». Перша «примара» — підіслана Адельмою Скіріна — балакуча мати Зеліми. Вона повідомляє Калафу про кончину його матінки і про те, що його батько тепер в Пекіні. Скіріна просить принца черкнути кілька слів старому батькові, але той розгадує підступ і відмовляється. Потім приходить Зеліма і повідомляє, що Турандот його таємно любить, тому вона просить його розкрити імена і обіцяє віддати йому свою руку. Проникливий Калаф не вірить і Зелімі. Третьою являється сама Адельма. Вона відкривається Калафу в своєму коханні і благає разом втекти, оскільки, за її словами, підступна Турандот все рівно повеліла на світанку вбити його. Втікати Калаф відмовляється, але, кинутий в розпач жорстокістю коханої, в напівмаренні вимовляє своє і батьківське ім'я.

Вранці Калафа приводять в Диван — раду мудреців; коли з'являється Турандот, вигляд в неї і її супроводу жалобний. Але, як з'ясовується, це лише жорстокий мстивий жарт. Вона знає імена і, тріумфуючи, виголошує їх. Імператор і міністри вбиті горем; Калаф готується до смерті. Але тут Турандот перетворюється — любов до Калафа, в якій вона не наважувалась зізнатися навіть самій собі, бере верх над жорстокістю, марнославством і чоловіконенависництвом. Привселюдно вона оголошує, що Калаф не тільки не буде страчений, але і стане її супругом. Не рада тільки Адельма. В сльозах вона кидає Турандот гіркий докір в тому, що, раніше відібравши свободу, тепер вона забирає в неї любов. Але тут вступає Альтоум: кохання не в його владі, але, щоб утішити Адельму, він повертає їй свободу і царство її батька. Нарешті закінчуються жорстокості і несправедливість і Турандот від всієї душі просить небо простити її завзяту відраза до чоловіків.

В такій же манері були написані «Щасливі жебраки». Однак в «Зобеїді», «Жінці-змії», «Синьому чудовиську», «Дзеїмі, царі джинів» і «Зеленій пташці» Гоцці знову повернувся до казкової фантастики, виводячи на сцену промовляючі статуї, злих і добрих чарівників, зачарованих принцес і т.п. Особливо цікава остання з цих фьяб, в якій влучно, єхидно, але весело висміюється просвітительська теорія «розумного егоїзму», захисником якої в п'єсі виступає тупий, самовдоволений і досить лиховісний Труффальдіно.

В 1765 р., тобто всього через п'ять років після тріумфу, драматург зненацька припинив писати п'єси, пояснивши це так: «Нехай вже краще публіка тужить за такого роду виставами, ніж нудьгує на них».

В цілому діяльність Гольдоні, Гоцці і інших італійських просвітителів, їхня пропаганда станової рівності, боротьба з старим укладом життя, проповідь розуму знайшли відгуки за межами країни. Престиж італійської культури знову піднявся. «Двадцять років тому, — писав в 1766 р. Вольтер, що високо цінував Гольдоні, — в Італію їздили для того, щоб подивитися античні статуї і послухати нову музику. Тепер туди можна поїхати для того, щоб побачити людей, що мислять і ненавидять забобони і фанатизм».

3. АРХІТЕКТУРА І ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Архітектура. В XVIII ст. масштаби будівництва в Італії скоротилися, тому що багато італійських держав були охоплені економічною кризою. В архітектурі помічається спрощення образотворчих форм, повернення до античних канонів, поступове формування *неокласицизму**.

Філіппе Ювáра. Кращі роботи архітектора Філіппе Ювáри (1678-1736) знаходяться в Турині. Насамперед це величні і одночасно дуже гармонічні монастир і церква Суперга (1715-1731 рр.), розташовані на високому пагорбі і визначаючі вигляд міста. В плані храм нагадує давньоримський Пантеон: центрична будівля з монументальним портиком, увінчана куполом.

В 1718 р. Ювара прибудував до середньовічного замку в центрі Туріна додатковий корпус, який одержав назву палаццо Мадама (1718-1720 рр.). Більшу його частину займає величезний вестибюль з двома широкими сходами. Декоративне оформлення виконане з тонким смаком, а сходи надають всій споруді монументальності.

Найбільш значна робота Ювари — королівський мисливський замок Ступініджі біля Турiна (1729-1734 рр.). До центральної частини могутнього палацово-паркового комплексу — двох'ярусної овальної зали з куполом — веде ряд дворів з вузькими алеями. Позаду зали розташований парк.

Архітектура Рима. В Римі в XVIII ст. будували не так багато і оригінально, як раніше. В ансамблі знаменитого фонтана Треві і палаццо Полі (1732-1762 рр., архітектор Нікколо Сальві, скульптори Пьєтро Браччі і Джованні Баттіста Маїні) великі розміри архітектурних деталей і скульптурного оздоблення роблять враження не монументальності, а скоріше громіздкості. В цьому комплексі вже немає вишуканості кращих пам'ятників Барокко.

І все-таки в римській архітектурі пізнього Барокко з'явилася справді прекрасна споруда — це чудові сходи на майдані Іспанії (1721-1725 рр., архітектори Алессандро Спеккі і Франческо де Санктіс). Майстри повинні були з'єднати простір невеликого майдану Іспанії з храмом Санта-Трініта деї Монті, розташованим на високому пагорбі. Сходи, облямовані балюстрадою, спочатку описують овал перед фасадом храму і обеліском, що стоїть біля входу, потім, немов ріка, розділяються на два «рукави», знову зливаються і, нарешті, розширюються перед простором майдану. Широкими і низькими сходинках дуже зручно підніматися і спускатися. Ці сходи візуально збільшують розміри майдану і допомагають відчути, який гарний строгий фасад церкви.

Неокласицизм. В другій третині XVIII ст. в італійську архітектуру поступово проникають віяння *неокласицизму**. Це можна побачити у вигляді реконструйованої ранньохристиянської *базиліки** Сан-Джованні ін Латерано в Римі (1735 р., архітектор Алессандро Галілеї), зведеної ще в IV ст. за імператора Константина Великого. В інтер'єрі обновленої базиліки переважають риси пізнього Барокко — розкіш і помпезність. Натомість в фасаді втілилось прагнення до впорядкованих, гармонічних і строгих форм. Легка і витончена скульптура в стилі Барокко вінчає верхню *балюстраду**. Таке завершення робить Сан-Джованні ін Латерано схожою на собор Святого Петра — два римських храми немов вступають в діалог.

Риси неокласицизму проявляються і в оновленому фасаді базиліки V ст. Санта-Марія Маджоре (1734-1750 рр., архітектор Фердінандо Фуга), хоча надмір скульптури і ліпного оздоблення нагадує про традиції Барокко.

Розкопки в Помпеях і Геркуланумі і видання в 1764 р. в Римі капітальної праці «Історія мистецтва Стародавності» німецького теоретика мистецтва Йоганна Йоахіма Вінкельмана (1717-1768) остаточно схилили зодчих на бік неокласицизму.

Самим цікавим прикладом цього стилю можна вважати величний королівський замок Казерта під Неаполем (1752-1774 рр.). Його споруджували два талановитих архітектори — Луїджі Ванвітеллі (1700-1773) і його учень Джузеппе Пьєрмаріні (1734-1808). Монументальне оздоблення парадних залів, що нагадує театральні декорації, парк з величезним водним каскадом і фонтанами характерні для Барокко. Однак планування палацу в формі каре́ (чотирикутника) з кількома внутрішніми дворами, строге оформлення фасадів роботи Пьєрмаріні цілком відповідають духу неокласицизму.

Джованні Баттіста Піранезі. Знаменитий гравер (див. *Гравюра**) Джованні Баттіста Піранезі (1720-1778) прославився не своїми спорудами, а «архітектурними фантазіями» — гравюрами і малюнками, зображаючими реальні і уявлювані будинки. Самими загадковими серед них були «В'язниці», вперше видані в 1745 р. і повторно близько 1760 р.

На цих гравюрах зображений дивний світ. Спочатку здається, що перед глядачем інтер'єри якихось гігантських будинків, однак тут не видно жодного вікна. Нагромаджені один на одного підвісні мости, сходи, баштоки, незрозумілі конструкції заповнені знаряддями катувань і малюсіньких фігурок людей, що скараскаються по стінах і сходах або снують в різних напрямках. «В'язниці» освітлені загадковим світлом, джерело його неясне.

Особливу роль грають тут сходи — глядач не бачить, куди вони ведуть, де починаються і де закінчуються. Разом з тим вони, утворюючи безліч пересічних перспектив, заплутують простір подібно лабіринту. Сходи Піранезі несуть в собі глибокий зміст, вони позначають «верх» і «низ», рай і пекло; сходи, хитливі самі по собі, є символом невизначеності і страху.

«В'язниці» Піранезі мали безліч тлумачень. Одні бачили в них зображення пекла, інші — наркотичні галюцинації, треті — театральні декорації. Сучасник Піранезі французький архітектор Етьєн Луї Булле назвав їх «навіженствами» і «снами».

Назва цієї серії гравюр теж незвична: вона відбиває зміст дискусій того часу. Мислителі Просвітництва більше не вважали ув'язненого злочинцем, заслуговуючим мук і катувань, а ототожнювали його з хворим, якого варто лікувати і перевиховувати. Архітектор, проектуючий будівлю в'язниці, тим самим виступав в ролі лікаря, створюючого сприятливі умови для лікування соціальних хвороб. «В'язниці» Піранезі відображають суспільні ідеали Просвітництва і одночасно прокладають дорогу новій архітектурі, в якій вже немає місця класичним, впорядкованим композиціям. Знаряддя катувань, зображені на його гравюрах, розташовані поруч з уламками античних пам'ятників; і ті, і другі сприймаються як старий непотріб.

«В'язниці» Піранезі вплинули на розвиток європейської архітектури — з кінця XVIII і по XX ст. Зодчий став творцем жанру «паперової архітектури», експериментальної і не призначеної для будівництва. З тих пір майже кожний архітектор вважав за необхідне створювати проекти в цьому жанрі. Відгомони мотивів Піранезі виявляються і в архітектурі наших днів.

Живопис. В XVIII ст. найважливішими художніми центрами Італії залишалися Рим і Венеція. Однак, якщо в Венеції розвивалося сучасне мистецтво, то в Вічному місті живописці, скульптори, поети і мислителі приїжджали, щоб вивчати пам'ятники Античності і Ренесансу, а також спілкуватися один з одним — ділитися досвідом, обговорювати творчі проблеми.

Провідним стилем італійського живопису XVIII сторіччя було Барокко, а головною фігурою, безумовно, Тьєполо (1696-1770) — останній хоронитель традицій італійського монументального мистецтва.

Джованні Баттіста Тьєполо. Художник народився в Венеції, але основна частина його життя пройшла в самих різних італійських містах. Приходилося йому працювати і в Німеччині, і в Іспанії, де він робив розписи для королівського палацу в Мадриді (там Тьєполо і помер).

З найбільшим блиском дарування майстра розкрилося у фресках палацевих будівель. Один з зрілих творів Тьєполо — розписи Великої зали палаццо Лабіа в Венеції (1745-1748 рр.). Композиції «Зустріч Антонія і Клеопатри» і «Клеопатра і Марк Антоній сходять на корабель» розташовані в простінках між вікнами. Їх обрамляють численні архітектурні деталі, як реальні, так і намальовані. В цих фресках, оповідаючих про зустріч давньоримського полководця Марка Антонія і єгипетської цариці Клеопатри, що згодом стала його супругою, події розгортаються на фоні величних споруд, в них бере участь маса персонажів. Колорит і фактура розписів яскраві і легкі. Живописець прагне не стільки показати історичну подію, скільки створити відчуття свята.

Розпис резиденції архієпископа-курфюрста Франконії в місті Вюрцбурзі художник виконав разом з синами в 1750-1753 рр. В споруді, побудованій знаменитим німецьким архітектором Бальтазаром Не́йманом (1687-1753) в стилі Барокко, Тьєполо розписав тронну залу і вестибюль парадних сходів. Фрески тронного залу, присвячені одруженню імператора Священної Римської імперії в XII ст. Фрідріха I Барбаросси і Беатріси Бургундської, за стилем перегукуються з живописним ансамблем палаццо Лабіа.

В вестибюлі, на стелі площею близько 650 кв. м, художник помістив композицію «Олімп і чотири частини світла». Олімпійські боги знаходяться в центрі, в м'якій синяві небесної сфери; вони немов парять в нескінченному просторі. В зображеннях алегорій чотирьох частин світу і їхнього численного почту фантазія живописця воістину безмежна: вигадливі одяги, екзотичні атрибути, персонажі різних рас і племен викликають в глядача захопливий інтерес. Особливо красива Америка — індіанка, що сидить на величезному крокодилі. Багатолюдний земний світ протиставлений чистому блакитному простору світу небесного. Пізніше Тьєполо успішно повторив подібний прийом в розписах королівського палацу в Мадриді (1764-1766 рр.), зробивши небо «головним героєм» композицій.

В цілому творчість Тьєполо пов'язана з традицією Барокко і за формою, і за духом відчуття чуда, пронизуючого всі його роботи.

Каналéтто. Більшість італійських художників-пейзажистів працювали в жанрі ведути (італ. veduta) — міського архітектурного пейзажу. В цьому жанрі можна виділити два напрямки. Один з них представляють венеціанці Каналéтто (справжнє ім'я Джованні Антоніо Каналь, 1697-1768) і його племінник Бернардо Беллотто (1720-1780). Твори Каналетто — це розгорнуті панорамні краєвиди Венеції, в яких майстер ретельно передає всі природні і архітектурні красоти міста. Як правило, він писав центральну частину Венеції — майдан Сан-Марко з собором, Великий канал. На кращих полотнах Каналетто місто немов омивають потоки золотавого, пронизаного сонячним світлом повітря. В пейзаж художник звичайно включав барвисті сцени регати, урочистих ходів або прогулянок ошатних венеціанців. Головне для Каналетто — відчуття життя рідного міста як вічного свята.

Белло́тто. Роботи Бернардо Белло́тто перегукуються з творами Каналетто — та ж гладка манера живопису, рівне сонячне освітлення, неуважність до архітектурних деталей. В сухуватій точності міських видів Беллотто багато що нагадує сучасну фотографію. Художник постійно подорожував, працював у Відні, Дрездені, кілька років прожив в Польщі. Його пейзажі зараз мають не тільки художню, але і історичну цінність — вони відтворюють втрачений нині вигляд міст з любов'ю і разючою точністю.

Гва́рді. До іншого напрямку в італійської ведуте, який часто називають романтичним, належить творчість венеціанського майстра Франческо Гва́рді. (1712-1793). Крім краєвидів центру Венеції він почав писати маленькі вулички і непримітні, непривабливі квартали. Його картини були, як правило, невеликими і мали вертикальний формат (майстер не прагнув створювати широкі панорамні краєвиди). Яскравий приклад такого пейзажу — «Венеціанський дворик» (1770-і рр.). Тут фарби накладені дрібними мазками, фігури людей втратили контури, освітлення розсіяне і тьмяне. Завдяки такій манері світ венеціанських трущоб і закинутих бідних кварталів набув невимовної чарівності. Іноді ці маленькі пейзажі Франческо Гварді наповнені пронизливим сумом, іноді — ніжністю і теплом.

Алессандро Манья́ско. Важливе місце в італійському живописі XVIII ст. займав побутовий жанр. На картинах Алессандро Маньяско (1667-1749) зображені цікаві історії, сценки з життя міської бідноти або вистав *Комедії дель а́рте**. Художник завжди підкреслював незвичайність, примхливість представленого на картинах.

Картина «Навчання сороки» (1703-1711 рр.) написана на забавний сюжет: клоун старанно намагається змусити співати сидячу перед ним на бочці сороку. Смішне лице з довгим носом і обриси фігури роблять його самого схожим на великого дивовижного птаха. Але темний, з різкими спалахами світла колорит картини, умовно написаний фон, на якому проглядаються арка і розвалений паркан, убога обстановка дії — все це наводить на думку, що художник не прагнув розсмішити глядача.

Похмура атмосфера властива таким звичайним для майстра сюжетам, як богослужіння або сцени з повсякденного життя монастирів. В людях, що слухають проповіді або моляться, він бачить насамперед сувору одержимість. На сучасників живопис Маньяско робив дуже сильне враження.

Пьєтро Ло́нгі. В невеликих за розмірами роботах Пьєтро Ло́нгі (1702-1785) показані дозвілля і розваги венеціанців: вони танцюють, музицирують веселяться на карнавалі. Взагалі, карнавал — особлива тема в творчості Лонгі. На багатьох полотнах (найбільш відомий «Носоріг», 1751 р., «Маски і продавець фруктів» 1744 р.) Венеція нагадує велику сценічний майданчик. Будь-яка прозаїчна дія — прогулянка, покупка фруктів і т.д. — тут одержує дивну, майже фантастичну театральність.

Великі творчі зв'язки італійських майстрів XVIII ст. з художниками з багатьох країн Європи сприяли становленню національних шкіл, впливали на розвиток стилів і індивідуальної манери живописців. В XVIII ст. Італія знайшла свій шлях в мистецтві, залишаючись, як і раніше, відкритою іншому художньому світові.

§4. КУЛЬТУРА НІМЕЧЧИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

1. НІМЕЧЧИНА В XVIII СТ. РОЗВИТОК ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДУМКИ. МУЗИКА

Історичні умови розвитку культури. На порозі Нового часу Німеччина не зуміла вступити на шлях національної консолідації, навпаки, в ній ще більше посилилася феодальна роздробленість і безлад.

Зокрема, зросла влада князів, які перетворились в своїх володіннях на самодержців, фактично незалежних від імператора. Англія і Франція прагнули зберегти це становище і, використавши постійні усобиці між князями, перешкодити Німеччині об'єднатись і стати їхнім конкурентом. Війни, які на англійські і французькі гроші вели між собою німецькі правителі, все більше підривали економіку країни.

В таких умовах слабка *буржуазія** не могла розраховувати на скасування абсолютизму і встановлення капіталістичного законодавства. З цієї причини ***діяльність німецьких просвітителів зосереджувалась переважно при університетах, королівських і князівських дворах і мала досить умоглядний, теоретичний характер. Ідеологи німецького*** *бюргерства** ***воліли втікати від гнітючої дійсності в позахмарні висоти філософії, в область чистої теорії, в емоційний світ музики.***

Суспільне піднесення, характерне для всієї Європи в другій пол. XVIII ст., позначився і в Німеччині, але знайшло тут собі вираження головним чином в абстрактних, ідеологічних формах.

Релігійна ситуація. Нові віяння спочатку знайшли своє вираження в релігійних рухах. В Німеччині, де *Реформація**, зробивши протестантських князів главами церкви, привела до встановлення релігійного деспотизму, сформувалася ціла армія богословів і добровільних доносників, що займалися переслідуванням інакомислячих. Майже усім видатним німецьким ученим доводилося виправдуватися від обвинувачень в вільнодумстві. Навіть така реформа, як переведення університетської освіти з латини на німецьку, коштувала філософу і юристу Крістіану Томáзіусу (1655-1728) величезних зусиль.

Протест проти *обскурантизму** набув форми релігійного бродіння. В кін. XVII ст. виникла нова впливова течія *пієтизму**, що відкидала обрядовість і вчене богослов'я. Готфрід Арнольд і інші сміливі уми серед пієтистів стояли вже по-суті на позиціях *деїзму** — раціоналістичної релігії, що відкидала разом з християнською обрядовістю і вчення про божественне одкровення. Арнольд в своїй «Непартійній історії церков і єретиків» закликав до віротерпимості. Ще далі в цьому питанні пішов його учень Йоганн Конрад Діппель, лікар і алхімік, жагучий борець проти церковної ортодоксії, що проголосив братерський союз людей всіх віровчень на грунті загальної «природної моралі».

Однак, поступово пієтизм виродився в містико-аскетичну секту, що висувала на перший план ідеї смиренності, відмови від своєї особистості. Вже за прусського короля Фрідріха Вільгельма I (1688-1740), «фельдфебеля на троні», він став реакційним, виявляючи свою активність головним чином в боротьбі з Просвітництвом.

Просвітництво. Своє перше яскраве вираження Просвітництво одержало в сфері науки і філософії. Праці Томазія, Лейбніца, Вольфа знаменують собою ранній оптимістичний етап Просвітництва, пов'язаний з відчуттям всемогутності розуму, який здатен зняти і вирішити всі протиріччя реального світу. На цій стадії важливо було розвинути світське мислення, відокремити філософію від теології, обгрунтувати вільну від релігії світську мораль і емансипувати наукове знання. Думка Готфріда Лейбніца (1646-1716) про те, що ми живемо в кращому з усіх можливих світів, випливаючи з ідеї абсолютної досконалості Бога-Творця, разом з тим протистояла християнській відразі до «земної юдолі плачу» і утверджувала можливість щастя на землі, а не на небі.

Лейбніц. Філософія Лейбніца є одним з напрямків ***об'єктивного ідеалізму***. Відкинувши механічний матеріалізм Гоббса і Спінози, Лейбніц намагався створити динамічну теорію світобудови, поставивши на місце атома, що знаходиться в стані механічного руху, найпрості-

шу матеріально-духовну субстанцію — монаду. Все в світі є результат самодіяльності, а не зовнішнього впливу. Внаслідок діяльності монад, що утворюють ієрархію істот — від нижчих до вищих, — виникає гармонія. Основою цієї гармонії є принцип безперервності, існування безлічі нескінченно малих переходів, що вичерпують усі межі, грані, різниці. З цим положенням зв'язане велике наукове відкриття Лейбніца, зроблене ним незалежно від Ньютона, — диференціальне числення.

Таким чином, в основі монадології Лейбніца лежить ідеалістичне уявлення про поступове сходження від «темнішого» до «світлішого» прояву загального духовного начала. Натомість вся самодіяльність монад зводиться, по-суті, до процесу мислення.

Вольф. Філософські погляди Лейбніца були приведені в систему його учнем Крістіаном Вольфом (1679-1754), що надав їм більш чітко вираженого раціоналістичного характеру, розглянув самі різні області людської думки і знання з позицій «логічно оперуючого розуму» і дав (вперше після Ф. Бекона) нову, відповідну рівневі знань XVIII ст., схему поділу наук. Значення Вольфа полягає також в тому, що він створив німецьку філософську термінологію, сприйняту Кантом і наступними мислителями.

Філософська система Вольфа — ясна, тверезa, інтелектуальна і, незважаючи на це, все ж надзвичайно пласка — одержала поширення не тільки в Німеччині, але і в всій Європі. На ранньому етапі Просвітництва ця вона ***задовольняла потребу буржуазії в розумному поясненні всього існуючого***; звідси надзвичайний успіх Вольфа.

Однак, благодушний оптимізм перших німецьких просвітителів сильно контрастував з реальними умовами життя. Незабаром він змінився критикою існуючого ладу, протестами проти феодальної сваволі, боротьбою за національну ідею. Частина діячів Просвітництва звернулась до минулого в пошуках позитивного ідеалу для сучасності. Саме це стало передумовою небаченого розквіту в Німеччині історичних і гуманітарних досліджень.

Вінкельман. На противагу німецьким умовам життя Йоганн Йоахім Вінкельман (1717-1768) звеличував демократію стародавніх греків, яка породила велике мистецтво. Уродженець Пруссії, він все життя відчував відразу до цієї держави, як «шкуродера народів». В Саксонії Августа III, що зібрав знамениту колекцію Дрезденської галереї, він відчув себе вільніше. Але звичайна в придворному і церковному мистецтві того часу естетична доктрина Барокко не задовольняла його. Вінкельман виїхав до Італії, яка залишалась «землею обітованою» мистецтва і краси. Тут остаточно формується його ідеал «наслідування грекам».

На противагу послідовникам класицизму, що виводили античну культуру з аристократичного начала, Вінкельман побачив причину розквіту грецького мистецтва в демократичному ладі країни. В своїх трактатах «Про відкриття в Геркуланумі» і «Історія стародавнього мистецтва» (1762) йому вдалося одним поглядом охопити величезну кількість античних пам'яток, внести до них порядок і вперше описати розвиток античного мистецтва. Основна ідея Вінкельмана — залежність мистецтва від політичних форм існування народу:

«Свобода, що панувала в управлінні, була однією з причин розквіту мистецтв в Греції».

Баумгартен. В рамках німецького Просвітництва виникла нова наука — *естетика**, що займалась аналізом почуття прекрасного. Вона сформувалась на основі поглядів філософської школи Лейбніца і Вольфа, яка вбачала в прекрасному ***здатність людської душі осягати досконалість навколишнього світу.*** Безпосереднім родоначальником естетики став Александр Ба́умгартен (1714-1762), який визначив її як «науку про почуттєве пізнання».

Лессінг. Центральною фігурою німецького Просвітництва був Готхольд Ефраїм Ле́ссінг (1729-1781), творчість якого багато в чому була реакцією на панування класицизму і повальне захоплення Античністю, що наступило після сенсаційного відкриття Помпеїв (1748 р.) і виходу праць Вінкельмана.

В особі Лессінга зливаються дві лінії, в минулому далекі одна від одної, — матеріалістичне вільнодумство і пристрасне громадянське почуття, що йшло знизу, з глибин народу, але в формі релігійних шукань. Він розгорнув боротьбу одночасно проти придворного класицизму і проти бюргерської релігійної поезії — спочатку на сторінках журналу «Листи про новітню літературу», потім в статтях свого журналу «Гамбурзька драматургія».

Питанням теорії мистецтва присвячена глибока праця «Лаокоон», де з'ясовуються різниці між образотворчим мистецтвом і поезією за їх засобами впливу на людину. В цьому творі Лессінг доводить, що спокій, властивий творам грецьких і римських скульпторів, не вичерпує всієї повноти художнього світу, тому що за межами пластичної краси залишається широка область вічно рухливого життя з його протиріччями, боротьбою і стражданнями, змішанням трагічного і смішного. Всі хвилювання, близькі людському серцю, вільно охоплює поезія, якщо вона говорить своєю власною мовою, не наслідуючи образотворчого мистецтва і не прагнучи до простого опису прекрасних образів дійсності, який робить її фальшивою і нудною. Разом з тим Лессінг вказує на тісну залежність прийомів мистецтва від життя народу, від навколишнього середовища. Йому належить і заслуга, що він показав всю неспроможність намагань відродити в умовах культури XVIII ст. принципи давньогрецької і давньоримської поезії. В «Гамбурзькій драматургії» Лессінг виступив і проти французького класицизму і з великою глибиною і силою підкреслив значення Шекспіра для сучасності.

Свої погляди на значення релігії Лессінг виразив в анонімно виданій в 1780 р. брошурі «Виховання людського роду». Тут проводиться та думка, що людство, як і кожна окрема людина, проходить ряд ступіней органічного розвитку. Панування релігії, віри в божественне одкровення свідчить про незрілість людського суспільства. Однак релігія не є тільки накопиченням дурниць і оман. Ступіні її розвитку залежать від історичного рівня культури, вони ведуть до вищої стадії — епосу «вічного Євангелія» — розуму, стадії такого суспільного ладу, за якого люди будуть зберігати порядок без усякого державного примусу.

Цей історичний погляд робить Лессінга одним з найглибших представників європейського Просвітництва. З твердою упевненістю виражає він своє переконання в тому, що людське суспільство йде вперед, незважаючи на всю складність цього шляху, його протиріччя і навіть можливість зворотного руху.

Гердер. Одним з найвидатніших представників Просвітництва був Йоганн Готфрід Ге́рдер (1744-1803), мислитель і історик культури. В своїх «Ідеях до філософії історії людства» і в «Листах для заохочення гуманності» він утверджує концепцію єдності історичного процесу: так само, як природа утворює ряд «висхідних форм і сил» від неорганічного світу до рослин, потім тварин і людини, так і людське суспільство «в єдиному поступальному русі» проходить ряд ступенів, де немає нижчих і вищих рас і народів, де кожна культура цінна своєю своєрідністю і де розвиток іде від стародавніх культур Індії і Китаю, через Грецію і Рим, до Середньовіччя і сучасності. Мислитель доводив, що тільки природне середовище, клімат, умови життя визначають нрави людей, їх етнічні особливості, літературу і мистецтво. Особливо виділяє Гердер значення мови, без якої не може бути і мислення.

Кожне явище в природі і суспільстві дає початок іншому і тим вичерпує себе. Але смерті немає, тому що зникає тільки тимчасове, стосовне до даного обмеженого моменту. Людина безсмертна в своїх справах і твореннях. Чим більше особистої енергії віддано служінню загальній справі, тим вища індивідуальність людини. Це єдність загального і особистого розвивається в історії і веде до ідеалу людяності. Правда, рух культури не є гладким і безболісним. Всесвітня історія складається з життя окремих народів, що, подібно особистості, переживають молодість, час розквіту і зів'янення. Але життя людства цим не закінчується. Воно знаходиться в постійному процесі відродження юнацької свіжості.

Приймаючи все позитивне, що було створено Просвітництвом, Гердер відкидає властиві просвітителям риси обмеженості — зневагу до минулого, нерозуміння своєрідності кожного народу і його історії. Важливою думкою Гердера була ідея народності: він «реабілітує» народну середньовічну поезію, знаходячи в ній самобутню привабливість.

Гердер збирав і перекладав німецькою «голоси народів» — народні пісні всіх епох і країн, відшукуючи з великою любов'ю і умінням історичну підоснову кожної з цих пісень. Разом з цим, він не принижував значення великих творів класичної старожитності, засуджуючи тільки наслідування, механічне перенесення прийомів класичної поезії в зовсім інші умови життя. Достоїнства художньої форми залежать від оригінальності і самобутності змісту. З цього

погляду Гердер розглядав і Біблію не як священну книгу, а як твір східної літератури, нерозривно пов'язаний з конкретною історичною епохою і її суспільними умовами.

Всі ці думки відрізнялися свіжістю, новизною і означали величезний крок вперед. В творах Гердера намальована широка картина історії людського суспільства. Через все ним написане про різні епохи і народи червоною ниткою проходить головна думка — ***розвиток свободи в історії відбувається з невідворотною силою, незважаючи на всі перешкоди і тимчасові відступи.*** З цим великим суспільним змістом пов'язані всі різноманітні форми культури в мові і поезії, мистецтві і науці.

«Буря і натиск». Творчість Гердера відкрила новий етап німецького Просвітництва, період «Бурі і натиску». Вихована на ідеях Руссо, Гердера і сентименталістів його представники виступають з ***апологією безпосереднього почуття, з проповіддю емансипації натуральної людини, за самобутність кожної етнічної культури.***

Цей етап німецького Просвітництва охоплює переддень Великої Французької революції, час її тривання і період, що йшов відразу після неї. Якщо німецькі «*якобінці**» — Форстер, Зейме і ін. — з захопленням вітали революцію, то Гете і Шіллер, яких вона приваблювала як руйнівниця феодального укладу, але лякала і відштовхувала терористичною формою цього руйнування, спрямовують свої пошуки в бік гуманістичної моралі, покликаної «облагородити буржуа», нейтралізувати «вовчу боротьбу» приватних інтересів.

Кант. Розвиток німецького Просвітництва завершується в філософії Іммануїла Канта (1724-1804). В молодості він розробив космогонічну гіпотезу походження Сонячної системи з першопочаткової туманності («Загальна природна історія і теорія неба», 1755). Згодом, в головних своїх працях («Критика чистого розуму», 1781; «Критика практичного розуму», 1788; «Критика здатності судження», 1790) виступив проти догматизму умоглядної метафізики і скептицизму з дуалістичним вченням про непізнаванні «речах в собі» (об'єктивному джерелі відчуттів) і пізнаванних явищах, які утворюють сферу нескінченного можливого досвіду. Умова пізнання — загальнозначущі апріорні (див. *Апріорі**) форми, що впорядковують хаос відчуттів.

Ідеї Бога, свободи, безсмертя, недовідні теоретично, є, однак, постулатами «практичного розуму», необхідною передумовою моральності. Центральний принцип етики Канта, заснованої на понятті обов'язку, — категоричний імператив. На відміну від гіпотетичних імперативів (що виражають вимоги, необхідність яких обумовлена тими або іншими обставинами), категоричний імператив має характер безумовного примусу («я повинен щось зробити»).

Зміст категоричного імперативу розкривається Кантом в цілому ряді різноманітних формулювань: «Поступай так, щоб максима твоєї волі могла стати формою загального законодавства», «Стань гідним щастя», «Сприяй здійсненню вищого блага», «Поступай так, щоб ти завжди ставився до людства і в своїй особі, і в особі всякого іншого як до мети і ніколи не ставився б до нього тільки як до засобу». Всі формулювання категоричного імператива зв'язані між собою і акцентують різні сторони свободи і людської особистості як вищої цінності сущого.

Моральна цінність, або доброчесність, таким чином, є вищим благом, і «немає нічого в світі, так само як і за його межами, що було б настільки ж безумовно добрим, як добра воля». Однак, оскільки всі люди за своєю природою бажають щастя, а ті, хто доброчесні, його заслуговують, вищим і повним благом є чеснота поєднана зі щастям.

Загальні риси розвитку художньої культури. На відміну від Франції і Англії Німеччина не мала єдиного культурного центру. Окремими вогнищами художнього розвитку тривалий час залишались резиденції князів, курфюрстів, герцогів і деякі «вільні міста». В ході поширення і поглиблення просвітительського руху ця регіональність зберігається, але висуваються нові центри: Лейпциг, Гамбург, Цюріх.

Особливістю розвитку німецької художньої культури XVIII ст. був відхід від стильової єдності різних видів мистецтва. Якщо в зодчестві ще продовжував панувати стиль Барокко, то в літературі раннє Просвітництво намагається якнайповніше засвоїти естетику класицизму, долаючи, відповідно, світогляд і художні форми Барокко.

Музика. Саме помітне місце в німецькому мистецтві XVIII ст. належить музиці, представленої в першій половині цього століття мужньою, повною глибокого почуття творчістю Баха і Генделя.

Йоганн Себастьян Бах. За життя Йоганн Себастьян Бах (1685-1750) славився як віртуозний органіст і прекрасний педагог, але до музики майстра ставлення було стриманим. Творчість Баха настільки глибока і багатогранна, що сучасники не змогли оцінити його по достоїнству. Повинно було пройти ціле століття, щоб Бах одержав визнання як великий композитор.

Бах народився в містечку Ейзенах в Тюрінгії (Центральна Німеччина) в сім'ї потомствених музикантів. У віці 10 років він залишився сиротою, і турботи про нього взяв на себе старший брат — Йоганн Крістоф. Під його керівництвом і почалися музичні заняття майбутнього композитора. В 17 років Бах вже грав на органі, клавірі, скрипці, альті, співав в хорі. Надалі він служив при дворі і в протестантських храмах: обіймав посаду органіста, придворного концертмейстера у Веймарі, а потім капельмейстера в Кьотені; був кантором (диригентом хору, органістом і церковним композитором) в Лейпцизі; давав приватні уроки.

У формуванні особистості і творчості Баха важливу роль зіграла музична культура німецького *протестантизму**. Не випадково більша частина спадщини композитора — духовна музика. До самого популярного жанру XVIII ст., опери, він не звертався.

Бах ніколи не покидав Німеччини, більше того, жив в основному не в столичних, а в провінційних містах. Проте він був знайомий з усіма значними досягненнями в музиці того часу. Композитор зумів з'єднати в своїй творчості традиції протестантського хоралу з традиціями європейських музичних шкіл.

Твори Баха відрізняються філософською глибиною, зосередженістю думки, відсутністю суєтності. Найважливіша особливість його музики — дивовижне відчуття форми. Все тут гранично вивірене, врівноважене і в той же час емоційне. Різні елементи музичної мови працюють на створення єдиного образу, в результаті досягається гармонія цілого. За своє життя композитор написало більше тисячі вокально-драматичних і інструментальних (в тому числі органних) творів.

Вокально-драматична творчість Баха включає біля 300 творів — кантат, хоралів, мотетів і ін. Одне з найбільших творінь Баха — Месса сі мінор (1747-1749 рр.). Композитор створював цей твір, розуміючи, що він не може бути виконаний в церкві (занадто великий для богослужіння). Складність структури месси сполучається з незвичною тонкістю і красою музики. Тут є арії, вокальні ансамблі, хори; передані самі різні емоційні стани — від радості до скарги, від героїки до лірики. Вокальні партії написані на короткі фрази латинського тексту, тому музика передає зміст кожного слова. Емоційний центр месси — хор «Розп'ятий за нас при Понтії Пілаті...»; в музиці звучить глибокий трагізм і стриманість, внутрішня просвітленість.

Не менш значна органна і клавірна спадщина Баха: прелюдії, токати, фуги, хоральні обробки. В Токаті і фузі ре мінор (близько 1717 р.) для органу, Хроматичної фантазії і фузі для клавіру (1720 р.) і інших творах з'єдналися натхненність, поліфонічне багатство і блискуча віртуозність.

Крім великих творів Бах писав хоральні прелюдії, тобто обробки хоралів. Це «інструментальні міркування» без слів над євангельськими подіями або псалмами. Прелюдії звучали під час богослужіння між читанням Біблії і повинні були допомагати парафіянам осмислити почуте. Бах вільно звертався з хоральними мелодіями: він тільки намічав їх короткими уривками, а потім оточував більш складними власними мелодіями. Це дуже особисте, таємне переживання подій Священної історії.

В експериментальному творі — 48 прелюдіях і фугах «Добре темперованого клавіру» (частина I — 1722 р.; частина II — 1744 р.) — Бах використав можливості нового способу настроювання клавіру (він називається темперованим), коли звуки відділені один від одного рівними відстанями (півтонами). Темперований лад дозволяв складати музику в будь-якій тональності, і композитор показав виражальні можливості кожної з них.

Оркестрова музика — ще одна грань творчості майстра. Він написав шість Бранденбурзьких концертів (1711-1720 рр.), клавірні, скрипкові концерти (в тому числі перекладання 16 концертів Вівальді), твори для скрипки, віолончелі і т.д. В оркестрових творах Бах продовжував традиції Вівальді. Так само як і венеціанський композитор, він прагнув сполучити строгість форми (більшість концертів — в трьох частинах) з багатством тембрів, оригінальними поєднаннями інструментів. «Перлина» його оркестру — корнет (франц. cornet — «ріжок»). Це вузька трубка з високим, пронизливим звучанням. Корнет надає музиці святкового, соковитого колориту.

В останні роки життя композитор майже втратив зір, і самі віртуозні в поліфонічному відношенні цикли («Музичне приношення», 1747 р.; «Мистецтво фуги», 1749-1750 рр.) він змушений був диктувати.

Георг Фрідріх Гендель. Сучасник Баха Георг Фрідріх Ге́ндель (1685-1759) набув пізнання в музиці самоучкою, всупереч бажанню батька. Вирішальний вплив на нього мали враження світської, головним чином оперної, музики. Після успіху своїх перших опер він виїхав в Італію, а з 1712 р. оселився в Англії.

Гендель написав більш 40 опер, з яких найбільшою популярністю користувалася опера «Радаміст». Але його слава заснована насамперед на ораторіях («Месія», 1742 р.; «Іуда Маккавей», 1746 р.). Останні роки життя Гендель цілком присвятив цьому жанру, що завдяки своїй програмі, заснованій на біблійних легендах, і музичній формі, що поєднує могутні ефекти хору і оркестру з ораторським пафосом окремих партій, мав найбільший успіх серед пуританської англійської буржуазії.

2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР

Головним центром літературного руху в першій половині XVIII ст. стала Саксонія, особливо торгове і університетське місто Лейпціг. Тут протікала діяльність впливового теоретика класицизму Йоганна Го́тшеда (1700-1766).

Йоганн Готшед. Учень Вольфа, Готшед повстав «в ім'я розуму» проти середньовічної схоластики (див. Ч.1, розділ VI, §2, п.4); його безперечною заслугою є боротьба за ясну і правильну німецьку мову, за відновлення прямого зв'язку театру з літературою, за підняття німецького театру на рівень європейського. Але він, разом з тим, насаджував преклоніння перед французьким класицизмом, висував вимоги «гарного тону» і вірнопідданської догідливості перед государями. Все це викликало в 1740-х рр. зростаючий протест з боку національної і класової самосвідомості німецького *бюргерства**. З Готшедом вступили в запеклу літературну полеміку цюріхські професори Йоганн Бодмер і Йоганн Брейтінгер («швейцарці»), що протиставляли сухому класицизму право поета на поетичну фантазію і, спираючись на авторитет Мільтона, захищали право поетів на звертання до релігійних сюжетів, на зображення природи і почуттів. З цієї полеміки переможцями вийшли «швейцарці»: їх ідеї одержали розвиток в другій половині століття в *сентименталізмі** і *преромантизмі**.

В другій половині XVIII ст. починається велика епоха німецької культури, коли створюються цінності світового значення. Німецьким мислителям і письменникам судилося прокласти в європейському Просвітництві свій власний шлях, обумовлений особливостями історичного розвитку країни, яка ще не одержала національної єдності. Єдність складалась в першу чергу саме в сфері філософії і мистецтва. Виступивши пізніше, німецькі просвітителі певною мірою здійснили синтез ідей віку і, долаючи протиріччя просвітницької ідеології, відкривали дорогу культурі XIX ст.

Лессінг. Драматичні твори Готхольда Ефраїма Ле́ссінга (1729-1781), як і його естетичні теорії, були протестом проти засилля французьких дворянських смаків і рабського слідування заздалегідь встановленим правилам. Він виводить в своїх п'єсах не «героїв», а простих людей в їх повсякденній обстановці, а також ставить в них політичні проблеми. Його «Емілія Галотті» (1772 р.), спрямована проти деспотизму німецьких князів, передвіщає революційну драматургію молодого Шіллера. В «Натані Мудрому» (1779 р.) він звертається до теми реліг-

гійної нетерпимості, захищаючи свободу совісті. Головне тут для Лессінга — зближення народів на грунті чисто світської, гуманістичної моралі.

В другій половині XVIII ст. в Європі утверджується *сентименталізм**, що представляв собою різновид опозиції по відношенню до офіційної культури *абсолютизму**. В Німеччині ця опозиція ще посилювалася ображеним почуттям національної гідності, оскільки придворна культура в дрібних німецьких державах часто рабськи копіювала іноземні, в першу чергу французькі зразки.

Клопшток. Найбільшим представником сентиментального напрямку був Фрідріх Готліб Клóпшток (1724-1803), що в своїй «Мессіаді» (1773 р.) намагався слідом за поетом *Англійської буржуазної революції** Джоном Мільтоном створити героїчну епопею на основі християнської міфології. Багатством мови і силою поетичної уяви Клопшток викликав ентузіазм; його поезію порівнювали з музикою Баха і Генделя.

Також оди Клопштока, в яких оспівується любов до батьківщини і любов до жінки, стали справжнім одкровенням. В його політичній поезії виділяється знаменитий вірш «Вони, а не ми», в якому він вітає *Велику Французьку буржуазну революцію**. Правда, в період *якобінської диктатури** він відрікся від революції (в вірші «Моя помилка»), але це характерно майже для всієї німецької інтелігенції 1790-х рр.

Інший напрямок, що прагнув перебороти класицизм Готшеда, представлений поезією пастушачої простоти і ідиллічних радостей любові в дусі Анакреонта.

Віланд. На цьому загальному фоні виділяється значна фігура Крістофа Вілaнда (1733-1813), «німецького Вольтера», якого він нагадує дотепністю і сміливими випадами проти офіційного лицемірства. В його філософському романі «Агатон» (1767 р.) є також специфічний німецький елемент — зображення стражденної, прагнучої до моральної досконалості «прекрасної душі», а в романі «Історія абдеритів» (1774 р.), дія якого відбувається в Стародавній Греції, є реалістичні жанрові сценки з життя німецького міщанства. Сатирична майстерність Віланда з особливим блиском розкривається в епізодах, пов'язаних з судовою тяганиною з приводу тіні осла. Тяганина виникла з-за того, що погонич осла відмовив лікарю Струдіону, який найняв його, відпочити в тіні тварини, вимагаючи за це додаткову оплату. Навколо цього інциденту виникає шум: населення міста розбивається на дві партії, в ході суперечок оголюються всі сторони життя абдеритів, виявляється їх дурість, обмеженість, дрібний егоїзм.

Віланд дотепно і зло змальовує німецького обивателя, який накладає обтяжуючий відбиток на все, до чого доторкається. Цей образ на віки стане традиційним об'єктом сатири, оскільки дрібнобуржуазна психологія в Німеччині завжди мала міцну соціальну основу.

«Буря і натиск». В 1770-х рр. просвітительський рух ускладнюється. Напружена суспільна атмосфера цих років відобразилася в літературному напрямку «Бурі і натиску», попередником якого був Клопшток. Ще важливіший вплив Руссо з його ***критикою сучасної цивілізації і звертанням до ідеального природного стану, вільного від всяких правил, що обмежують людську природу.*** Серед противників цих правил, так званих бунтівливих геніїв, були поети, драматурги, публіцисти — Бюргер, Ленц, Клінгер, Шубарт, Гейнзе, брати Штольберг; в молоді роки ідеями «Бурі і натиску» захоплювалися Гете і Шіллер.

В середині XVIII ст. багато німецьких монархів — від Фрідріха II і до незначних князів — захопилися концепцією *«Просвіченого абсолютизму»** . Вплив французьких просвітителів, що висунули ідею «союзу государів і філософів», набув в Німеччині якби офіційного характеру. Але спроба засвоїти формальні сторони культури Просвітництва і підкорити їх князівській владі за допомогою поліції і армії чиновників породила в Німеччині свого роду національну опозицію до естетичних поглядів французьких просвітителів. Лессінг критикував основи вольтерівського театру. Клопшток звернувся до німецької старовини. Гете і Гердер захищали готичну архітектуру і народну поезію від критики просвітителів, що в цих твореннях Середньовіччя бачили тільки породження неуцтва і поганого смаку.

В цій атмосфері народилася література «Бурі і натиску», що відрізнялася двоїстим характером, переплетенням в ній демократичних і реакційних рис. Драматичні твори Ленца, бала-

ди Бюргера, вірші і публіцистика Шубарта — вся ця зухвала література торкалася самих хворих місць німецького життя: сваволі і брутальності дворянства, засилля солдатчини, тяжкого становища селян.

Крістіан Шу́барт (1739-1791) в вірші «Гробниця государів» звинувачує деспотизм вінценосців. Ф.Л. Штольберг в вірші «До свободи» погрожує гнобителям народу кривавою помстою. Фауст і Прометей, бунтівливі титани народної фантазії, стають улюбленими образами поетів «Бурі і натиску». Але їх бунтарські настрої мають анархічний характер. В «бунтівливих геніїв» відмова від правил і умовностей цивілізації переходить в крайній індивідуалізм, пов'язаний з преклонінням перед сильною особистістю, як, наприклад, в романі Вільгельма Гейнзе «Ардінгелло, або Острови блаженних» (1787 р.), герой якого не хоче знати жодних інших законів, крім своєї неприборканої пристрасті і прагнення зазнавати всю повноту і всі насолоди життя.

Перейнята настроями зростаючого національної самосвідомості, література «Бурі і натиску» звертається до далекого германського минулого, до побуту селян — справжніх хранителів традиційних форм життя. Середньовіччя здобуває в очах поетів цього напрямку величезну привабливість. Нехтуючи прозаїчною ясністю думки просвітителів, сильно вираженою навіть в Лессінга, вони воліють писати мрячно і бундючно. В працях філософів цього напрямку — Гаммана і Фрідріха Якобі розум все більше відступає перед вірою.

В цих протиріччях літератури «Бурі і натиску», яка то піднімається до революційного пафосу і ставить нові проблеми, то відступає назад багато далі самих поміркованих просвітителів, позначилася двоїстість німецького дрібного *бюргерства**, що постійно коливається між настроями бунтарства і вірнопідданства. От чому Гердер, Гете і Шіллер, що примикали до напрямку «Бурі і натиску», незабаром відійшли від нього.

Гете. Великий німецький письменник, мислитель і натураліст Йоганн Вольфганг Гете (1749-1832) народився в сім'ї імперського радника і дочки франкфуртського старійшини. Вузьке сімейне коло і домашнє виховання — батько сам займався освітою Йоганна і його сестри — дозволяли поету зосередитися на самому собі. Гете рано виявив схильність до поетичної творчості, але погляди, що панували в домі батька, виключали для нього можливість професійного заняття мистецтвом. У віці 16 років Гете переїжджає в Лейпциг, де вивчає право в університеті, незабаром через хворобу змушений повернутися у Франкфурт. Він захоплюється окультною філософією, астрологією, вивчає середньовічні алхімічні трактати. В 1769 р. виходить його перший друкований збірник віршів «Нові пісні».

На початку 1770 р. початкуючий поет відправляється в Страсбург, щоб продовжити свої заняття юриспруденцією; крім того, Гете відвідує лекції з хімії, медицини, філології. В Страсбурзі відбувається знайомство Гете з Фрідерікою Брійон, дочкою пастора в Зазенгеймі. Листи в віршах, т.зв. «Зазенгеймські пісні», адресовані коханій, були опубліковані в 1775 р. Центральна тема «Пісень» (вперше в німецькій літературі) — юнацькі переживання, що склало різкий контраст попередній літературній традиції.

В 1770 р. до Страсбурга приїжджає філософ і критик Й.Г. фон Гердер, який пробуджує в Гете інтерес до готичної архітектури і народної поезії. Гете читає Гомера, Оссіана, кельтський епос. У філософа початкуючий поет переймає критичне відношення до пануючого в той час на німецькій сцені французькому театру. Як противагу «розумному» театру французького класицизму, Гердер вказує Гете на театр Шекспіра, що приносить класицистичні принципи побудови драматичного твору в жертву природному, емоційному вираженню.

Багато в чому спираючись на шекспірівську драматичну традицію, після повернення зі Страсбурга у Франкфурт в 1771 р. Гете створює свою першу значну п'єсу «Гец фон Берліхінген» (поставлена в 1774 р.). Гец фон Берліхінген — реальний історичний персонаж, яким Гете зацікавився під час роботи над своєю дисертацією з питань історії державного права XV і XVI ст. Берліхінген, що воював на боці селян під час Великої селянської війни (1524-1526 рр.), втілює собою ідеальний тип «благородного німця», героя-патріота, мудрого, щирого, мужнього, одержимого прагненням свободи. Гец, яким його зобразив поет, був сприйнятий сучасниками як зразок для наслідування, а сама п'єса стала свого роду маніфестом «бурі і на-

тиску». Разом з іншими учасниками руху, Гете бере участь в написанні памфлету «Про німецький дух і мистецтво» (1773 р.), програмному документі руху.

В 1772 р. Гете відправляється на юридичну практику до міста Вецлар, де він мав намір вивчати діяльність вищого апеляційного суду *Священної Римської імперії**. У Вецларі Гете знайомиться з нареченою секретаря ганноверського посольства Й.К. Кестнера Шарлоттою Буфф, в яку пристрасно закохується. Після безнадійних любовних мук Гете приймає рішення покинути місто. Він зненацька для всіх їде з Вецлара, відіславши прощальний лист Шарлотті. Незабаром Гете з листа до нього Кестнера довідується, що у Вецларі застрелився секретар брауншвейгського посольства Ф. Єрузалем, що був закоханий в супругу свого друга. В день самогубства Єрузалем позичив у Кестнера пістолети.

На Гете ця звістка зробила сильне враження. Він багато часу міркує про самогубство, в нього виникає думка покінчити з собою. Але в цей же час Гете переживає нове захоплення. Предметом його поклоніння стала заміжня жінка Максиміліана Брентано, дочка його знайомої. Гете доводиться зробити колосальне зусилля над собою, щоб позбутися почуття до неї. Навесні 1774 р., цілком відгородившись від зовнішнього світу, за чотири тижні, Гете пише «Страждання юного Вертера», перший значний твір нової німецької літератури.

Роман Гете продовжував традиції сентиментального роману в листах, що одержав поширення в другій половині XVIII ст. (зразковим твором епістолярного жанру в той час вважався роман Ж.-Ж. Руссо «Юлія, або Нова Елоїза»). Однак, якщо багатотомні епістолярні романи складало листування відразу всіх героїв, то у «Вертері» провідна роль належить одній людині. Більш того, у «Вертері» опис внутрішнього життя однієї людини поєднується з картинами повсякденного бюргерського життя. Гете революційним чином з'єднує дві літературні традиції, адже романи, що описували повсякденне життя, складали іншу традицію, ніж романи, що розповідали історію душі. В першому романі Гете буття «внутрішньої людини», її духовний розвиток, трагедія її любові і смерті, розгортаються на фоні повсякденного життя провінційного містечка.

Роман Гете, створений в епоху *Просвітництва**, коли верховенство розуму над почуттям не ставилося під сумнів, став свого роду одкровенням. Головною темою «Вертера» є кохання в усіх його проявах. Заголовок роману очевидним чином відсилав читачів до літургійної формули, застосовуваної до страждань Ісуса Христа. Любов простої людини одержує в романі релігійне значення, допомагає їй усвідомити свою індивідуальність, знайти внутрішню свободу. Однак, усвідомлення власної індивідуальності, а значить, і певної обмеженості, приводить Вертера до самогубства: у смерті герой переборює обмеженість фізичного світу, обмеженість своєї любові, розчиняється в нескінченній Природі.

Опублікований влітку 1774 р. «Вертер» мав феноменальний успіх в Німеччині і за її межами. Роман відразу ж був перекладений багатьма європейськими мовами. Його захоплено прийняло нове покоління європейської молоді, проте він викликав запеклу критику з боку просвітителів і церковників, які оголосили твір молодого автора апологією самогубства.

Влітку 1775 р. Гете знайомиться з спадкоємним принцом, герцогом Саксонії-Веймара Карлом Августом. В листопаді того ж року Гете переїжджає у Веймар, де майже безвиїзно проведе другу половину свого життя. Перші десять років перебування у Веймарі Гете бере активну участь в політичному житті герцогства, керує військовою колегією і дорожнім будівництвом. До цього часу відноситься робота Гете над драмами «Егмонт» і «Іфігенія в Тавриді», а також початок роботи над «Фаустом». Найбільш значними ліричними творами цього періоду є т.зв. «Вірші до Ліди» і балади, в яких переважають мотиви таємничої сутності Природи, що приносить щастя і є одночасно згубною. Реакцією на бурхливі політичні події епохи (*Велика французька буржуазна революція**, франко-прусські війни) стають спроби Гете усунутися від літературної діяльності: він все більше часу приділяє вивченню природничих наук, займається фізикою, ботанікою (трактат «Дослідження метаморфоз рослин», 1790 р.), анатомією. В 1784 р. Гете відкриває міжщелепну кістку в людини.

Восени 1786 р., втомившись від обов'язків при дворі і двозначних відносин з супругою одного з веймарських чиновників Шарлоттою фон Штейн, яка не могла поступитися своїм

суспільним становищем заради кохання до поета, Гете таємно покинув Веймар. Взявши з собою рукописи деяких творів, він направляється в Італію. Результатом дворічного перебування в Італії, під час якого Гете віддається вивченню античного і класичного мистецтва, стає перелом в *світогляді** поета: Гете приходить до висновку про необхідність гармонійного поєднання почуття і розуму в рамках строгої завершеної форми.

В Римі Гете переробляє драми «Іфігенія в Тавриді» (1779-1786 рр.), «Торквато Тассо» (1780-1789 рр.) і «Егмонт» (1788 р.) у відповідності з своїми новими художніми принципами. З італійської подорожі Гете починається епоха т.зв. «веймарського класицизму» (1786-1805 рр.) в німецькій культурі. Після того як Гете з 1788 р. повертається з Італії у Веймар, Карл-Август звільняє поета від більшої частини придворних обов'язків, надавши йому повну свободу діяльності. Того ж року Гете бере в свій дім юну робітницю квіткової майстерні Х. Вульпіус, з якою живе, не укладаючи шлюбу, чим шокує веймарську громадськість. В 1789 р. вона народила йому сина. І тільки в 1806 р. Гете зважується офіційно взяти з нею шлюб.

Останнє десятиліття XVIII і перші роки XIX ст. проходять під знаком тісного співробітництва Гете і Фрідріха Шіллера, що продовжилося аж до смерті Шіллера в 1805 р. За порадою Шіллера Гете завершує роботу над першим романом про Вільгельма Мейстера («Роки навчання Вільгельма Мейстера», 1793-1796 рр.), відновлює роботу над «Фаустом». Разом вони пишуть цикл епіграм «Ксенії», працюють над балладами (шіллерівські баллади «Івікови журавлі», «Кільце Полікрата», «Корінфська наречена» Гете).

В 1808 р. Гете знову переживає важку душевну кризу, приводом до якої стало захоплення юною Мінною Херцліб. Гете ненадовго залишає Веймар і відправляється в Карлсбад, де диктує перші розділи роману «Вибіркова спорідненість» (1809 р.), який можна вважати провісником німецької інтелектуальної прози XX ст. Гете переносить хімічний термін «вибіркової спорідненості» — явища випадкового притягання елементів — на сферу людських взаємин для того, щоб показати дієвість і єдність стихійних законів Природи не тільки в області хімічних наук, але в в «царстві розуму», а також в світі кохання. В цьому творі виняткова філософська глибина сполучається з простотою і ясністю оповідання, а кожна, навіть сама незначна, деталь опису має символічний сенс, адже і в повсякденному житті, — так стверджує Гете — все просте наповнено символічним значенням (див. *Символ**), яке не завжди можна зрозуміти.

В 1811 р. Гете публікує книгу своїх спогадів «Поезія і правда». В 1819 р. на світ з'являється «Західно-східний диван», унікальний поетичний збірник, в якому Гете починає спробу синтезу культурних традицій Заходу і Сходу, а в 1829 р. виходить друга частина гетівського роману про Вільгельма Мейстера. Якщо в першому романі про Мейстера, що продовжував традиції «виховного роману» К.М. Віланда, герой формується через поступове пізнання навколишнього світу, мистецтво і любов, то в романі «Роки мандрівки Вільгельма Мейстера, або Зречені», ідеал всебічного розвитку особистості відкидається. Головним визнається практичний внесок окремої особистості в загальний розвиток цивілізації (так, Вільгельм відмовляється від ідеї стати актором, і вивчає хірургію). Роман «Роки мандрівки» цікавий тим, що в ньому майже відсутній послідовний розвиток сюжету; він складається з безлічі фрагментів, зовні різнорідних, але зв'язаних між собою складною системою внутрішніх значеннєвих відносин.

Незадовго до смерті в 1831 р. Гете завершує трагедію «Фауст», робота над якою зайняла майже 60 років. Сюжетним джерелом трагедії послужила середньовічна легенда про доктора Йоганна Фауста, який уклав договір з дияволом, щоб одержати знання, за допомогою яких можна було б перетворювати неблагородні метали в золото (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.3). Гете наповняє цю легенду глибоким філософським і символічним смислом, створивши один з самих значних текстів світової культури.

Заголовний герой драми Гете переборює почуттєві спокуси, приготовлені Мефістофелем, його прагнення до знань є прагненням до *Абсолюту**, а Фауст стає алегорією людства з його неприборканою волею до знання, творення і творчості. В цій драмі художні ідеї Гете тісно переплетені з його природничонауковими уявленнями. Так, єдність двох частин трагедії

обумовлена не принципами класичної драматургії, а побудована на поняттях «полярності» (термін, який Гете ввів в своїй роботі 1805 року «Вчення про колір» для позначення єдності двох протилежних елементів в одному цілому), «прафеномену» і «метаморфози» — процесу постійного розвитку, що є ключем до всіх явищ природи. Якщо перша частина трагедії нагадує бюргерську драму, то в другій частині, що тяжіє до барочної містерії, сюжет втрачає зовнішню логіку, герой переноситься в нескінченний світ Універсума, на перше місце виходять світові відносини. Епілог «Фауста» показує, що дія драми ніколи не закінчиться, тому що її складає історія людства.

Фрідріх Шіллер. Великий німецький поет, драматург і теоретик мистецтва Фрідріх фон Шіллер (1759-1805) народився в сім'ї полкового фельдшера, перебуваючого на службі у вюртемберзького герцога Карла Євгенія. В 1773 р. за найвищим наказом 14-річний Фрідріх був направлений на навчання в тільки що створену герцогом військово-медичну академію, а його батько змушений був дати підписку, що Фрідріх «цілком віддається до послуг герцогського вюртемберзького дому і не має права вийти з нього без одержання на це високого дозволу». В академії Шіллер вивчає право і медицину, які, однак, не викликають в нього інтересу. В 1779 р. дисертація Шіллера відхиляється адміністрацією академії, і він змушений залишитися на другий рік. Нарешті, в кінці 1780 р. Шіллер покидає стіни академії і одержує місце полкового фельдшера в Штутгарті.

Ще в академії Шіллер захопився літературою і філософією і, незважаючи на заборони викладачів, вивчає Ф.Г. Клопштока, Альбрехта фон Галлера, Й.В. Гете, письменників «Бурі і натиску», Ж.Ж. Руссо. Під впливом одного з своїх наставників Шіллер стає членом таємного товариство іллюмінатів, попередників німецьких якобінців. В 1776-1777 рр. деякі шіллерівські вірші були опубліковані в «Швабському журналі». В цьому ж журналі за 1775 р. Шіллер знаходить і матеріал для свого першого значного твору: за основу п'єси «Розбійники» (1781 р.) початківець драматург бере новелу Даніеля Шубарта «До історії людського серця».

Шіллер значно збагатив схематичний сюжет першоджерела, заснованого на мотиві ворожнечі двох братів, розповсюдженого серед письменників «Бурі і натиску». Карл, головний герой драми, старший син графа фон Моора, емоційна, «стихійна, природна натура», не може примиритися з розміряним міським життям і бере участь разом з своїми друзями в витівках, не завжди невинних. Незабаром, однак, він кається і в листі до батька обіцяє виправитися. Лист перехоплює його молодший брат, Франц, заздрячий Карлу — улюбленцеві батька. Франц замишляє позбавити брата спадщини і читає батьку інший, складений ним самим лист, після чого фон Моор проклинає старшого сина, а Франц пише відповідь брату від імені батька. Карл, вражений несправедливістю батька, разом з своїми друзями починає розбійничати в Богемському лісі, а Франц обманом заточує батька в підземелля, прирікаючи його на загибель. Карл проникає додому під виглядом чужоземного графа, дізнається про загибель батька і хоче помститися брату, але той в страху перед розбійниками вже покінчив з собою.

В першій драмі Шіллера віртуозно поєдналися шекспірівська сила в зображенні характерів, правдоподібні картини німецької повсякденності, елементи біблійного стилю (характерно, що спочатку автор хотів озаглавити драму «Блудний син»), особисті переживання поета (зокрема, його складні відносини з батьком). Шіллеру вдалося вловити бунтарські вільнолюбні настрої, пануючі в суспільстві в перші роки після *Великої французької буржуазної революції** і виразити їх в образі Карла Моора.

Перша постановка «Розбійників» в Мангеймі на початку 1782 р. зробила фурор: «Незнайомі люди кидалися один одному в обійми, жінки в напівнепритомному стані покидали залу», — писав сучасник. Автор, якого відразу охрестили «німецьким Шекспіром», тайкома був присутній на прем'єрі. Однак після повернення до Штутгарта Шіллер був арештований і за наказом герцога посаджений на гауптвахту. Влітку 1782 р. драматург втік з володінь Карла Євгенія, взявши з собою рукопис свого другого значного драматичного твору — драми «Змова Фієско в Генуї» (поставлена в 1783 р.). На кілька років Шіллер влаштовується в Мангеймі, де одержує місце завідувача літературною частиною в «Національному театрі».

Весною 1784 р. на сцені цього театру відбулася прем'єра міщанської трагедії Шіллера «Підступність і кохання». На відміну від перших драм центральний персонаж тут дівчина: Луїза Міллер (за її іменем Шіллер спочатку хотів назвати п'єсу), дочка бідного музиканта. Вона закохана в Фердінанда, сина аристократа, однак станові забобони не дають їм поєднатися. Міщанська гордість батька Луїзи і кар'єристські плани президента, батька Фердінанда, зіткнення жорстоких законів абсолютистського суспільства і людських почуттів, приводять до трагічної розв'язки: потрапивши в тенета інтриг, Фердінанд з ревнощів вбиває Луїзу.

До Шіллера ніхто не зважувався трактувати звичайну для *сентименталізму** тему кохання вихідців з різних станів з такою соціальною тенденційністю. Навіть Г.Е. Лессінг в бюргерській трагедії «Емілія Галотті», з якою очевидно перегукується п'єса Шіллера, волів перенести дію свого твору в Італію, щоб уникнути конфлікту з владою. Завдяки своєму громадянському пафосу п'єса «Підступність і кохання» мала величезний успіх у публіки.

В 1785 р. внаслідок фінансових утруднень Шіллер змушений був залишити Мангейм. Він переїжджає в Дрезден, де живе в друзів. Незважаючи на непрості умови, Шіллер активно працює: він пробує себе в прозаїчних жанрах (новели «Злочин через втрачену честь», 1786 р.; «Гра долі», 1789 р.; фрагмент роману «Духовидець», 1787 р.), завершує «Філософські листи», пише «драматичну поему» «Дон Карлос, інфант іспанський» (1787 р.). В творах дрезденського періоду намічається відхід Шіллера від колишньої бунтарської ідеології. Тепер поет вважає, що для примирення ідеалу і життя поетичний геній «повинен прагнути до розриву зі сферою реального світу». Переворот в світогляді поета відбувається як наслідок розчарування в ідеалах «Бурі і натиску», так і в результаті вивчення кантівської філософії і захоплення ідеями франкмасонства (див. *Масонство**). Драма «Дон Карлос», написана на матеріалі іспанської історії, добре відображає цей перелом вже навіть формально: на відміну від ранніх п'єс, герої яких говорили простою мовою, «Дон Карлос» написаний класичним п'ятистопним ямбом, її головний герой не представник «міщанського стану», як це було прийнято в представників «Бурі і натиску», а придворна особа; однією з центральних ідей драми є ідея реформування суспільства просвіченим правителем (Шіллер вкладає її в вуста маркіза Поза, приятеля заголовного героя).

Після «Дон Карлоса» Шіллер все більше занурюється у вивчення античності і кантівської філософії. Якщо раніше цінність Античності для поета полягала в певних громадянських ідеалах, то тепер вона стає важливою для нього в першу чергу як естетичний феномен. Подібно Й.Й. Вінкельману і Гете, Шіллеру бачиться в Античності «благородна простота і умиротворена велич», приборкання «хаосу». Відродивши форму античного мистецтва, можна наблизитися до втраченої назавжди гармонії безтурботного «дитинства людства». Свої думки про значення Античності Шіллер виражає в двох програмних віршах: «Боги Греції» і «Художники» (1788 р.).

В 1787 р. Шіллер переїжджає у Веймар, де спілкується з філософом Й.Г. Гердером і письменником К.М. Віландом. Він завершує історичне дослідження на тему «Історія відпадіння Нідерландів», яке розпочав ще під час роботи над «Дон Карлосом». Незабаром за клопотанням Гете Шіллер одержує кафедру професора історії в Єнському університеті. Тут він читає курс лекцій з історії *Тридцятирічної війни** (опублікований в 1793 р.).

В першій половині 1790-х рр. Шіллер не пише великих драматичних творів, зате з'являється ряд його філософських праць: «Про трагічне у мистецтві» (1792 р.), «Листи про естетичне виховання людини», «Про возвишене» (1795 р.) і т.д. Відштовхуючись від теорії Канта про мистецтво, як про сполучну ланку між царством Природи і царством волі, Шіллер створює свою теорію переходу від «природної абсолютистської держави до буржуазного царства розуму» за допомогою естетичної культури і морального перевиховання людства. До цих теоретичних праць впритул примикає ряд віршів 1795-1798 рр. («Поезія життя», «Сила пісні-спів», «Розділення землі», «Ідеал і життя») і балад, написаних в тісному співробітництві з Гете (особливо в 1797 р., так званий «баладний рік»): «Рукавичка», «Івікови журавлі», «Полікратів перстень», «Геро і Леандр» і ін.

Історичні і філософські дослідження дали Шіллеру великий матеріал для подальшої творчості: з 1794 по 1799 рр. він працює над трилогією «Валленштейн» («Табір Валленштейна», 1798 р.; «Пікколоміні», «Смерть Валленштейна», 1799 р.), присвяченої одному з полководців Тридцятирічної війни (грандіозною постановкою драми на сцені Веймарського придворного театру керував Гете).

У «Валленштейні» драматург звертається до критичного, поворотного моменту історії, тому що, як вважав Шіллер, лише в такі моменти людина може вільно виявити себе як духовна особистість, саме в кризові часи найчастіше створюється протиріччя між волею і необхідністю, між особистістю і суспільством, а вирішення конфлікту між почуттєвими прагненнями і моральним обов'язком можливе лише в загибелі героя. На всіх наступних драмах Шіллера лежить відбиток подібної ідеології («Марія Стюарт», «Орлеанська діва», 1801 р.; «трагедія рока» — «Мессінська наречена», 1803 р.).

В драмі «Вільгельм Телль» (1804 р.), при створенні якої драматург використав швейцарську легенду про неперевершеного лучника, Шіллер спробував показати не тільки розвиток однієї людини (на початку Телль показаний покладливим селянином, наприкінці ж — політично свідомим бунтарем), але і еволюцію цілого народу від «наївного» до «ідеального»; драматична колізія полягає в тому, що тільки шляхом злочину швейцарці можуть позбутися від австрійського панування, але на це, згідно Шіллера, вони не мають права, тому що «народ може займатися лише "самозахистом", а не "самозвільненням"».

3. МИСТЕЦТВО

Найбільш цікаві і значні пам'ятники архітектури і образотворчого мистецтва створювалися в трьох німецьких державах — Баварії, Саксонії і Пруссії. В Баварії і Саксонії в першій половині XVIII ст. завдяки тісним художнім контактам з Італією розвивався стиль Барокко. Тут працювали знамениті італійські майстри: у Вюрцбурзі — художник-монументаліст Джованні Баттіста Тьєполо, а в Дрездені — майстер міського пейзажу Бернардо Беллотто.

Архітектура. З Баварією пов'язана творчість архітектора Бальтазара Неймана (1687-1753). Його самою значною будівлею стала резиденція архієпископа-курфюрста Франконії (1719-1744 рр.) у Вюрцбурзі, розписана Тьєполо. Це величезний палац з чотирма внутрішніми дворами і дуже довгим фасадом — 167 метрів. Щоб уникнути одноманітності, Нейман оформив фасад великими *ризалітами**. Нижній поверх виконаний строго і просто; верхні прикрашені скульптурами, в яких, незважаючи на достаток деталей, відчуваються гармонія і тонкий смак. В інтер'єрі палацу особливо сильне враження роблять парадні сходи — монументальні і вишукані.

Старшим сучасником Неймана був архітектор Маттеус Даніель Пьоппельман (1662-1736), що працював переважно в Саксонії. Основна справа його життя — будівництво в Дрездені парадної резиденції курфюрстів Саксонії за назвою Цвінгер (1711-1728 рр.). Вона була зведена біля фортечного рову, де в Середні віки тримали диких звірів (нім. Zwinger — «клітка для звірів»). Великий двір, призначений для свят, Пьоппельман оточив з трьох сторін двоповерховими павільйонами, які з'єднав одноярусними галереями з заскленими арками. Особливо виразна галерея, в центрі якої піднімається вигадливої форми купол «воріт під короною». Споруда пишно прикрашена в стилі Барокко (скульптури для нього виконав австрійський майстер Бальтазар Пермозер). Весь ансамбль здається пронизаний світлом, радісним, святковим настроєм.

Пишність оздоблення, прагнення до своєрідної архітектурної гри характерні для більшості будівель Саксонії в стилі Барокко, в тому числі і храмових. Така палацева церква в Дрездені (1738-1756 рр.), створена архітектором Гаетано Кьявері (1689-1770). Незвично виконаний її західний фасад: прямо над входом розташована дзвіниця, висота і багатство прикрас якої відразу притягають до себе увагу.

Цікавий протестантський храм Фрауенкірхе (1726-1743 рр.) в Дрездені, побудований архітектором Георгом Бером (1666-1738). Вигляд дрезденського храму (він зруйнований під час

*Другої світової війни**) був строгий, навіть суворий: використовувалися лише прості плоскі архітектурні прикраси, скульптура була відсутня. Бер спробував показати, що архітектура Барокко прекрасно може передавати суворий і зосереджений дух протестантського богослужіння.

Для короля Пруссії Фрідріха II (1740-1786 рр.) архітектор Георг Венцеслаус Кнобельсдорф (1699-1753) побудував в Потсдамі, пригороді Берліна, королівську резиденцію Сан-Сусі (1745-1747 рр.), що в перекладі з французької означає «без турбот». Це витягнутий одноповерховий будинок з витонченою балюстрадою по карнизу — найбільш вдалий приклад німецького *рококо**. В його центрі — овальна зала, крита куполом. Напівкруглий парадний двір оточений колонадою. Величезні вікна-двері паркового фасаду, що роблять стіну майже прозорою, і плавно збігаючі в парк сходи-тераси створюють відчуття єдності природи і палацевих інтер'єрів. Всі елементи — скульптура, декоративний живопис, меблі, дзеркала — утворюють цільний, ретельно продуманий ансамбль. Своєю вишуканою простотою резиденція повинна була створювати відчуття гармонії, настроїти на особливе сприйняття світу — радісне і безтурботне.

Але саме в Пруссії поступово склалася архітектура німецького *неокласицизму** — холодна, великовагова, офіційна. Яскравий приклад цьому — Бранденбурзькі ворота в Берліні (1788-1791 рр.), зразком для яких архітектор Карл Готхард Лангханс (1732-1808) обрав Пропілеї — парадний вхід на Акрополь в Афінах (див. Ч.1, розділ III, §3, п.4). Гігантська споруда Лангханса з попарно встановленими 12 колонами, скоріше похмура, ніж велична, демонстративно урочиста, виявилося дуже співзвучною архітектурі наступного, XIX сторіччя.

Скульптура. Парадність і пишність відрізняють твори найбільш відомого скульптора німецького Барокко Андреаса Шлютера (1660-1714). Так, в кінному бронзовому пам'ятнику курфюрсту Фрідріху Вільгельму II в Берліні (1696-1703 рр.) Шлютер, прагнучи возвеличити свого героя, облачив його в античне одіяння і перуку по моді XVII ст. Композицію доповнюють статуї скованих рабів, що підпирають постамент і уособлюють переможених ворогів Пруссії. Кожна деталь показує дуже високу майстерність скульптора і тонке почуття матеріалу, але все разом це нагадує офіційний панегірик.

Живопис. Найбільшим художником німецького неокласицизму був Антон Рафаель Менгс (1728-1779), якого називали «Рафаелем Німеччини». Він виконував і монументальні розписи, і камерні портрети, в усьому орієнтуючись на свій ідеал — античне мистецтво і живопис болонських академістів (див. *Академізм**). Це прекрасно видно на полотнах на міфологічні сюжети, наприклад «Персей і Андромеда» (1777 р.), де панують строгий розрахунок, прагнення до композиційної рівноваги і внутрішнього благородства. Однак авторові заважають досить сухий малюнок і млявий, невиразний колорит. Мистецтво Менгса втілювало тільки зовнішні форми стародавніх пам'ятників, абсолютно не вловлюючи їхній дух.

Набагато цікавіші портрети пензля Менгса. В них майстер вже не наслідував стародавнім. Його техніка ставала більш вільною і енергійною, він точніше передавав характери і настрій своїх героїв.

В епоху неокласицизму німецький живопис особливо тяжів до жанру портрета. Антон Граф (1736-1813) написав більше півтори тисячі портретів, серед яких найбільш цікаві зображення діячів науки і мистецтва — німецького поета Йоганна Фрідріха Шіллера, драматурга Готхольда Ефраїма Лессінга і ін. Художник побачив неповторні риси характеру кожного з них, вловив настрій і тонко передав все це в живописі.

Те ж можна сказати і про роботи Йоганна Генріха Вільгельма Тішбейна (1751-1829). Величезної популярності набув портрет «Гете в Кампаньї» (1787 р.). На фоні ефектного італійського пейзажу великий поет постає як ідеал творчої особистості, але його вигляд залишається дивовижно природним. Майстер зміг вловити момент, коли натхнення перетворює його героя навіть зовні.

Дуже відомий чудовий майстер графіки, поляк за походженням, Даніель Ходовецький (1726-1801), який малював жанрові сцени, насичені моральною тенденцією, а також створив серію чудових ілюстрацій до творів Лессінга, Гете і Шіллера.

Художниця Ангеліка Кауфман (1741-1807) багато років жила в Італії. Перейнявшись ідеями історика мистецтва Йоганна Вінкельмана, вона створила безліч робіт на античні сюжети. Але кращим її досягненням можна вважати портрети, особливо жіночі. Тут є і точні спостереження над характером моделі, і тонкість живописної техніки.

§5. КУЛЬТУРА АВСТРІЇ XVIII СТОЛІТТЯ

1. АВСТРІЯ В XVIII СТОЛІТТІ

Протягом XVIII ст. держава *Габсбургів** або Австрія пережила суворі військові випробування, домоглася нових вершин могутності і престижу і досягла значних успіхів в області культури.

Після *Війни за Іспанську спадщину 1701-1714 р.** австрійські Габсбурги зуміли удержати за собою Південні Нідерланди і колишні іспанські володіння в Італії. Але незабаром почалися проблеми з спадкоємністю. Імператор Карл VI (1711-1740 рр.), не маючи спадкоємців чоловічої статі, побоювався, що багатонаціональна держава після його смерті порине у внутрішні конфлікти або буде розчленована закордонними державами. Щоб уникнути цього, двір почав переговори з земельними сеймами і іноземними державами з метою домогтися визнання спадкоємицею престолу дочки Карла, Марії Терезії. В результаті, прийнята в 1713 р. так звана Прагматична санкція передбачала, що всі володіння Габсбургів повинні залишитися неподільними на всі часи і передаватися по старшинству. Однак при утвердженні цього рішення сейми Чехії і угорських земель дали зрозуміти, що якщо династія Габсбургів згасне, то вони зможуть обрати собі інший правлячий будинок. В 1740 р. ерцгерцогиня Марія Терезія (дочка Карла VI Габсбурга) вийшла заміж за лотарінгського герцога Франца Стефана. В подружньої пари народилося 16 дітей (10 з яких дожили до зрілого віку), які представляють вже Габсбурзько-Лотарінгську династію, що правила до 1918 р.

Важкий тягар відповідальності ліг на плечі 23-літньої імператриці. Король Фрідріх II Прусский негайно висунув претензії на більшу частину Сілезії. Він не визнав прав Марії Терезії і заявив про намір звільнити від католицької Австрії половину сілезького населення, яка сповідала протестантизм. Внаслідок *Війни за Австрійську спадщину 1740-1748 рр.** Сілезія була втрачена, але Марії Терезії вдалося відстояти свій трон. Так почалася тривала боротьба між Пруссією і Австрією за панування в Центральній Європі, яка закінчилася остаточним розгромом Австрії в 1866 р.

Прагнучи покращити міжнародне становище країни, імператриця укладала династичні шлюби своїх дітей. Так, Марія Антуанетта стала нареченою спадкоємця престолу Франції, майбутнього короля Людовіка XVI.

В 1772 і 1795 рр. Австрія примкнула до Росії і Пруссії в розділах Польщі і одержала її південну частину з Краковом і Галичиною. На цій території проживало близько мільйона чоловік, були родючі землі і соляні шахти. В 1775 р. з північної частини Молдавського князівства, що раніше контролювалася турками, була утворена провінція Буковина.

Реформи. Уряд Марії Терезії здійснив цілий ряд заходів для вдосконалення механізму державного управління, зміцнення єдності і стабільності провінцій, подолання фінансового дефіциту і покращення стану економіки в цілому. Всі ці сфери були цілковито перебудовані. Центральне місце зайняла Державна рада, що мала дорадчі функції і складалася з фахівців від кожного з департаментів. Був створений новий верховний суд. Згідно тенденцій *Просвітництва**, були видані нові кодекси законів.

Військові витрати зросли, був введений централізований рекрутський набір. Контингент цивільних службовців значно зріс: тепер вони набиралися з середнього класу. В землях місцеві ландтаги втратили ряд важливих функцій, а чиновникам корони одержали широке коло повноважень, починаючи від нагляду за кріпаками і кінчаючи юрисдикцією в питаннях поліції і освіти. Реформи торкнулися і села: згідно панщинних патентів 1771-1778 рр. ця повинність була обмежена трьома днями на тиждень.

В економічній сфері заохочувався розвиток мануфактурного виробництва; створювалися нові промислові підприємства. Угорщина повинна була служити ринком збуту для промислової продукції з Австрії і житницею для австрійських міст. Були введені загальний прибутковий податок, єдина система прикордонних і внутрішніх мит. З метою розширення міжнародної торгівлі був створений невеликий торгівельний флот, перебудовані порти в Трієсті і Рієці.

Син Марії Терезії, Йосиф II (1780-1790 рр.) взяв курс на зміцнення абсолютизму. Він був переконаний, що особиста влада суверена повинна бути необмеженою і що йому слід впроваджувати в свідомість народів, що населяють країну, дух спільної батьківщини. Були виданий указ державний статус німецької мови, що дозволило уніфікувати сферу державного управління і судочинства. Повноваження угорського сейму були урізані, а незабаром він і зовсім припинив свою діяльність.

Демонструючи освіченість, Йосиф II проголосив рівність всіх підданих перед судом і при збиранні податків. Цензура була тимчасово зм'якшена. Оброк, що сплачували селяни, тепер регулювався чиновниками, а розміри стягнутих податків залежали від доходів з землі.

Хоча Йосиф II оголосив себе захисником католицтва, він вів енергійну боротьбу з владою папи. Фактично він прагнув перетворити церкву в інструмент держави, незалежний від Риму. Духівництво було позбавлено десятини і було змушене навчатися в семінаріях під державним контролем, а архієпископи зобов'язані були офіційно приносити клятву лояльності короні. Були ліквідовані церковні суди, шлюб став цивільним. Число релігійних свят було скорочено, а оздоблення культових споруд регламентувалося державою. Близько третина монастирів була закрита. Йосиф II видав указ про загальне і обов'язкове шкільне навчання. Кошти на нього повинні були виділяти дворянство і місцеві власті. Хоча цей захід не був до кінця здійснений, відвідуваність шкіл значно зросла.

Після смерті Йосифа II в 1790 р. імператором став його брат Леопольд II, намісник італійської Тоскани. Він відновив кріпосне право в Угорщині, а в Австрії селянин хоча і залишився особисто вільним, потрапив у ще більшу залежність від поміщика. Угорський сейм був знову скликаний. Леопольд II зробив також ряд політичних поступок Чехії і коронувався як чеський король. В Празькому університеті була заснована кафедра чеської мови.

За імператора Франца I (1792-1835 рр.) Австрія програла протягом 1792-1809 рр. Франції чотири війни, а його дочка Марія Луїза стала супругою Наполеона.

2. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

За указом Йосифа II «Театр при палаці» (заснований Марією Терезією в 1741 р.) був перейменований в 1776 р. в «Придворний національний театр» («Бургтеатр»), що зберіг високий рівень виконання до XX ст. Відень славився своєю музичною культурою, тон в якій початково задавали італійці. В 1729 р. до Відня прибув Метастазіо, зайнявши посаду придворного поета і лібретиста, він писав тексти для опер неаполітанця Нікколо Йоммеллі і Крістофа фон Глюка. З 1766 р. в Відні живе італійський композитор Антоніо Сальєрі (1750-1825), автор численних опер і відомий педагог, серед учнів якого були Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Ліст.

Протягом XVIII ст. сформувалась всесвітньо відома віденська класична школа музики, найбільшими представниками якої були Крістоф фон Глюк, Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт і Людвіг Ван Бетховен.

Класицизм. В музиці Австрії панував *класицизм**. Потрібно, однак, відзначити, що класицизм в музиці багато в чому не схожий на класицизм в літературі, театрі або живопису. В музиці неможливо спиратися на античні традиції — вони майже невідомі. Крім того, зміст музичних творів часто зв'язаний зі світом почуттів людини, які не піддаються твердому контролю розуму. Однак композитори віденської школи створили дуже стрункy і логічну систему правил побудови твору. Завдяки такій системі найскладніші почуття одержували ясну і завершену форму. Страждання і радості ставали для композитора предметом міркування, а

не переживання. І якщо в інших видах мистецтва закони класицизму вже на початку XIX ст. багатьом здавались застарілими, то в музиці система жанрів, форм і правил гармонії, розроблена віденською школою, зберігає своє значення дотепер.

Крістоф Віллібальд Глюк. Згідно естетики класицизму твір мистецтва повинен був створюватися за строгими правилами і вирішувати високі моральні проблеми. Італійські опера-серіа і опера-буффа цим вимогам не відповідали. Поява класицистичної опери нерозривно пов'язана з творчістю Крістофа Віллібальда Глюка (1714-1787).

Композитор народився в австрійському містечку Ерасбах (недалеко від границі з Чехією) в сім'ї лісничого. Музичну освіту він одержав в Празі: співав в церковному хорі і під керівництвом відомих чеських музикантів вивчав теорію. Пізніше, вже в Мілані, Глюк познайомився з італійською музикою. Тут він брав уроки у відомого композитора і органіста Джованні Баттісти Саммартіні (1700-1775); саме Саммартіні навчив його блискуче володіти оркестром. В Італії Глюк склав свої перші опери (вони були написані в жанрі опери-серіа).

Під час перебування в Лондоні (1745 р.) Глюк зустрівся з Генделем, і музика німецького майстра зробила на нього величезне враження. В складі оперної труппи композитор відвідав багато європейських міст. Нарешті, в 1752 р. він влаштувався в Відні, а в 1754 р. одержав місце придворного композитора. На той час Глюк був автором відомих опер, мав досвід роботи в театрі, глибоко знав італійську, французьку і німецьку оперні традиції. Поступово композитор прийшов до думки, що оперу необхідно змінити.

Першими операми, створеними за новими правилами, стали «Орфей і Еврідіка» (1762 р.), «Альцеста» (1767 р.), «Паріс і Єлена» (1770 р.). Глюк написав їх на тексти італійського поета і драматурга Раньєрі да Кальцабіджі (1714-1795). Це був перший приклад співробітництва автора музики і лібретиста в процесі створення опери. Колись композитори писали музику на вже готові і окремо видані лібрето. Погляди Глюка і Кальцабіджі на сюжет і розвиток дії збігалися, що зробило їхній творчий союз плідним.

Для опер Глюк обирав, як правило, античні сюжети, в яких оспівувався подвиг в ім'я кохання і виконання обов'язку. Дійовими особами його творів були узагальнені символічні фігури, що уособлювали моральні поняття — кохання, вірність, самовідданість і т.д. В драматургії опер ясно виражений зв'язок з традиціями античного театру — кількість персонажів мінімальна, а події коментує хор. Основну увагу композитор приділяв слову. Він прагнув до того, щоб музика точно виражала дух і настрій поетичного тексту. Важливу роль в операх Глюка грають речитативи; вони завжди звучать під акомпанемент оркестру (на відміну від секко — речитативів опери-серіа, що супроводжувалися клавесином). Головна мелодійна лінія проводиться в аріях; композитор відмовився від віртуозних прийомів і прикрас, що відволікали слухачів від змісту тексту. Зросла роль оркестру — вже в увертюрі були зазначені основні ідеї.

Твори композитора одержали визнання у Відні, але повне розуміння майстер сподівався знайти в столиці Франції, і в 1773 р. він відправився в Париж. Для французької сцени Глюк створив нові редакції «Орфея і Еврідіки» і «Альцести», написав такі опери, як «Іфігенія в Авлиді» (1774 р.; за трагедією Жана Расіна) і «Іфігенія в Тавриді» (1779 р.; за мотивами трагедії давньогрецького драматурга Евріпіда).

Опери Глюка, що мали в Парижі великий успіх, викликали, проте, запеклі суперечки. Публіка поділилась на прихильників Глюка і його лютих противників. Композитора підтримали письменники і філософи Дені Дідро, Жан Жак Руссо. Однак багато хто виступив проти нововведень — вони відстоювали традиційні принципи французької опери в дусі Люллі і Рамо і італійської опери-серіа. Противники Глюка навіть викликали в Париж у 1776 р. відомого італійського композитора Нікколо Піччінні і домоглися постановки його опер. Розгорілася так звана «війна глюкістов і піччінністів», що викликала багато суперечок в паризькому суспільстві.

В творах Глюка приваблювали ясність драматургічного розвитку, цілісність образів, класична строгість і виразність музики, природність і краса мелодій, шляхетність почуттів героїв. Творчі принципи композитора привабили немало прихильників, але жоден з них не мав

такого ж яскравого дарування, тому досвід віденського майстра можна вважати унікальним і не маючим прямого продовження. Однак до ідеї провідної ролі поетичного тексту зверталося багато музикантів, зокрема в XIX ст. німецький композитор Ріхард Вагнер.

Йозеф Гайдн. З творчістю Йозефа Гайдна (1732-1809) пов'язаний розквіт таких жанрів, як симфонія (їх в нього 104, не рахуючи втрачених), струнний квартет (вісімдесят три), клавірна соната (п'ятдесят дві); велику увагу приділяв композитор концертам для різних інструментів, камерним ансамблям і духовній музиці.

Народився Франц Йозеф Гайдн в селі Рорау (Австрія) в сім'ї каретного майстра. З восьми років він став співати в капелі Святого Стефана у Відні. Майбутньому композитору доводилося заробляти на життя перепискою нот, грою на органі, клавірі і скрипці. В 17 років Гайдн втратив голос і був виключений з капели. Тільки через чотири роки він знайшов постійну роботу — влаштувався акомпаніатором до відомого італійського оперного композитора Ніколе Порпоре (1686-1768). Той оцінив музичне дарування Гайдна і став викладати йому композицію.

В 1761 р. Гайдн поступив на службу до багатих угорських князів Естерхазі і провів при їхньому дворі як композитор і керівник капели майже 30 років. В 1790 р. капела була розпущена, але за Гайдном зберегли оклад і посаду капельмейстера. Це дало майстрові можливість оселитися у Відні, подорожувати, виступати з концертами. В 1790-х рр. Гайдн подовгу жив і плідно працював в Лондоні. Він придбав європейську популярність, його творчість по достоїнству оцінили сучасники — композитор став власником безлічі почесних ступенів і звань.

Йозефа Гайдна часто називають «батьком» симфонії. Саме в його творчості симфонія стала провідним жанром інструментальної музики. В симфоніях Гайдна цікава розробка основних тем. Проводячи мелодію в різних тональностях і регістрах, надаючи їй того або іншого настрою, композитор, таким чином, виявляв її приховані можливості і внутрішні протиріччя: мелодія то перетворюється, то повертається до первісного стану. Гайдн мав тонке почуття гумору, і ця риса особистості відобразилася в музиці. В багатьох симфоніях ритміка третьої частини — менуету — нарочито важковагова, немов автор намагається зобразити незграбні спроби простолюдина повторити елегантні рухи галантного танцю. Дотепна Дев'яносто четверта симфонія (1791 р.). В середині другої частини, коли музика звучить спокійно і тихо, зненацька лунають удари литавр — «щоб слухачі не нудьгували». Не випадково твір назвали «З боєм литавр, або Сюрприз». Гайдн нерідко використовував прийом звуконаслідування (співають птахи, бродить лісом ведмідь і т.п.). В симфоніях композитор часто звертався до народних тем, в основному до слов'янських — словацьких і хорватських.

Представникам віденської класичної школи, і насамперед Гайдну, належить заслуга формування стійкого складу симфонічного оркестру. Раніше композитори задовольнялися лише тими інструментами, які в даний момент були доступні. Поява стійкого складу оркестру — яскрава ознака класицизму. Звучання музичних інструментів приводилося в такий спосіб в строгу систему, що підкорялася правилам інструментування. Правила ці засновані на знанні можливостей інструментів і припускають, що звук кожного — не самоціль, а засіб, що виражає певну ідею. Стійкий склад давав цільне, однорідне звучання оркестру.

Крім інструментальної музики Гайдн приділяв увагу опері і духовним творам (створив ряд мес під впливом Генделя), звертався до жанру ораторії («Створення світу», 1798 р., «Пори року», 1801 р.).

Вольфганг Амадей Мóцарт. Творчість Моцарта займає особливе місце у віденській класичній школі. В його творах класицистична строгість і ясність форм поєдналися з глибокою емоційністю. Музика композитора близька до тих напрямків в культурі другої половини XVIII ст., які були звернені до почуттів людини («Буря і натиск», *сентименталізм**). Саме Моцарт вперше показав суперечливість внутрішнього світу особистості.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) народився в Зальцбурзі (Австрія). Володіючи феноменальним музичним слухом і пам'яттю, він вже в ранньому дитинстві навчився грати на клавесині, а в п'ять років написав перші твори. Першим педагогом майбутнього композитора став його батько Леопольд Моцарт — музикант капели архієпископа Зальцбурзького. Мо-

царт віртуозно володів не тільки клавесином, але також органом і скрипкою; славився як блискучий імпровізатор. З шести років він гастролював країнами Європи. В одинадцять створив першу оперу «Аполлон і Гіацинт», а в 14 вже диригував в театрі Мілану на прем'єрі власної опери «Мітрідат, цар Понтійський». Приблизно в цей же час його обрали членом Філармонічної академії в Болоньї.

Як і багато музикантів тієї епохи, Моцарт перебував на придворній службі (1769-1781 рр.) — був концертмейстером і органістом в архієпископа міста Зальцбург. Однак незалежний характер майстра (особливо коли справа стосувалася музики) викликав різке невдоволення архієпископа, і Моцарт покинув службу. З видатних композиторів минулого він став першим, хто обрав життя вільного художника. В 1781 р. Моцарт переїхав у Відень, в нього з'явилася сім'я. Заробляв він рідкими виданнями власних творів, уроками гри на фортепіано і виступами (останні послужили стимулом для створення концертів для фортепіано з оркестром).

Особливу увагу Моцарт приділяв *опері**. Його твори — ціла епоха в розвитку цього виду музичного мистецтва. Опера приваблювала композитора можливістю показати взаємини людей, їхні почуття і прагнення. Він не прагнув за прикладом Глюка до створення нової оперної форми — новаторською була сама його музика. В зрілих творах композитор відмовився від строгого розмежування опери на серйозний і комічну — з'явився музично-драматичний спектакль, в якому ці елементи переплетені. Як наслідок — в операх Моцарта немає однозначно позитивних і негативних героїв, характери живі і багатогранні, не зв'язані рамками *амплуа**. На відміну від Глюка, що віддавав перевагу міфологічним сюжетам, Моцарт часто звертався до літературних джерел.

Так, опера «Весілля Фігаро» (1786 р.) написана за п'єсою Пьєра Огюстена Бомаршé «Божевільний день, або Одруження Фігаро», що була заборонена цензурою. Головна тема опери — кохання, що, втім, можна сказати про всі твори Моцарта. Однак є в творі і соціальний підтекст: Фігаро і його кохана Сюзанна розумні і енергійні, але вони незнатного походження — всього лише слуги в будинку графа Альмавіви. Їхня протидія панові (дурнуватому і, зрештою, обдуреному аристократові) викликає співчуття автора — зовсім очевидно, що він на стороні закоханих.

В опері «Дон Жуан» (1787 р.) одержав музичне втілення середньовічний сюжет про підкорювача жіночих сердець. Енергійному, темпераментному, свавільному і вільному від всіх моральних норм герою протистоїть в особі Командора вища сила, уособлююча розумний, але деспотичний порядок. Філософське узагальнення сусідить тут з любовними інтригами (інтрижки Дон Жуана з сільською дівчиною Церліною, благородною дамою донною Анною) і жанрово-побутовими елементами (поведінка Лепорелло, незграбно-простуватого слуги головного персонажа). *Трагічне** і *комічне** утворюють нерозривну єдність. Цю особливість опери підкреслив і сам автор, давши своєму твору підзаголовок «Весела драма». Здавалося б, в фіналі справедливість тріумфує — порок (Дон Жуан) покараний. Але музика опери тонша і складніша такого спрощеного розуміння твору: вона викликає в слухача співчуття до героя, що залишився вірним собі навіть перед лицем смерті.

Філософська казка-притча «Чарівна флейта» (1791 р.) написана в жанрі зінгшпіля. Основна ідея твору — неминучість перемоги добра над злом, заклик до стійкості духу, до любові, до розуміння її вищого смислу. Герої опери — Таміно і Паміна піддаються серйозним випробуванням (мовчанням, вогнем, водою), але гідно переборюють їх і досягають царства краси і гармонії.

Моцарт (знову ж на відміну від Глюка) головною вважав музику, хоча ставився до тексту лібретто дуже вимогливо. В його операх значно зросла роль оркестру. Саме в оркестровій партії нерідко виявляється авторське відношення до дійових осіб: то промайне глузливий мотив, то з'явиться прекрасна поетична мелодія, то пихато-поважні акорди змінюються шустрими пасажами. Уважному слухачеві ці деталі говорять більше, ніж текст. Основними портретними характеристиками залишилися арії, а про взаємини героїв розповідається у вокальних ансамблях. Композитор зумів передати в ансамблях особливості характеру кожного персонажа, при тому, що свої репліки вони часто співають на ту саму музику.

Будучи представником віденської класичної школи, Моцарт, як і Гайдн, великого значення надавав жанру симфонії. Особливо популярні три останні симфонії — Тридцять дев'ята, Сорокова і Сорок перша («Юпітер»), створені в 1788 р. в творах цього жанру остаточно закріпились чотирьохчастинний цикл і правила сонатної форми (Моцарт одним з перших став використовувати цю форму для повільних частин). Симфонії Моцарта включають безліч тонких емоційних нюансів. Теми часто нерівні за характером, складні за ритмом, іноді йдуть в супроводі різких гармоній, але музика зберігає відточені, чіткі форми. Саме симфонії близькі за духом до німецького літературного руху «Буря і натиск». Його представники, зокрема Йоганн Вольфганг Гете і Йоганн Фрідріх Шіллер, прагнули зображувати сильні почуття, душевне сум'яття, героїчні вчинки і характери. Багато дослідників порівнювали Сорокову симфонію Моцарта з романом Гете «Страждання молодого Вертера». Симфонія багато в чому передбачила традиції симфонічної музики епохи *романтизму**.

Моцарт став і одним з творців жанру класичного концерту. В основі концерту — змагання соліста і оркестру, і цей процес завжди підлеглий строгій логіці. Композитору належить 27 концертів для фортепіано з оркестром, сім — для скрипки з оркестром. В одних творах слухача вражає віртуозну майстерність, святковість, в інших — драматизм і емоційні контрасти.

Фортепіанна творчість Моцарта включає 19 сонат, в яких він продовжував розробляти сонатну форму, а також твори в жанрі фантазії — так називають музичний твір, заснований на імпровізації і вільний за формою. Композитор відмовився від клавесина і клавікорда, які володіють в порівнянні з фортепіано більш м'яким, але слабшим звуком. Фортепіанна манера Моцарта — виразна, елегантна, з ретельною обробкою мелодії і акомпанементу.

Інтереси майстра не обмежувалися оперою і інструментальною музикою. Ним створені і духовні твори: меси, кантати, ораторії, і знаменитий реквієм. Музика реквієму (1791 р.), призначеного для солістів, хору і оркестру, глибоко трагічна (Моцарт працював над твором, коли вже був хворий, фактично перед самою смертю). Повна скорботи стримана перша частина — «Вічний спокій», вражає силою і суворою енергією «День гніву». Музика завершальної строфи «Дня гніву» передає стан чистого суму, що проникає в самі глибини людської душі. Цю частину називають «Лакрімоза» за першими словами тексту: «Слізним буде цей день» («Lacrimosa dies ilia»).

При створенні реквієму Моцарт використовував досвід, набутий в роботі над операми, і досягнення попередників (зокрема, прийоми поліфонії Баха). Частини твору, що нагадують оперні арії і ансамблі, роблять музику дуже емоційною, а поліфонічні — насамперед «Господи, помилуй!» («Kyrie eleison») — уособлюють духовне почало, вищу справедливість. Головний образ реквієму — страждаюча людина перед лицем суворого божественного правосуддя. Майстер так і не встиг дописати реквієм; він був завершений за ескізами композитора його учнем Францем Ксаверієм Зюсмайром (1766-1803).

Музику Моцарт складав дуже легко, іноді навіть без чернеток, пишучи твори, неперевершені за художньою красою і гармонійністю. Музиканти-сучасники високо цінували дарування Моцарта, але більшість аристократичної публіки його творчість не розуміла, а в останні роки життя композитора не приймала зовсім. Помер Моцарт в бідності і був похований у Відні в загальній могилі.

Мелодія зі струнного квартету оп. 76 №3 Моцарта лягла в основу австрійського національного гімну (1797 р.), а пізніше — і німецького гімну.

РОЗДІЛ ІІІ
КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США XIX СТОЛІТТЯ

§1. ЗАГАЛЬНІ РИСИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ XIX СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

Світ в XIX столітті. Епохальною подією, що поклала початок новому етапу в історії людства і визначила його подальший розвиток, стала *Велика Французька буржуазна революція**. Підготовлена ідеями *Просвітництва**, вона була спрямована проти суспільно-політичного устрою, заснованого на теократично-феодальних принципах. Зламавши феодальний режим з його становими привілеями і пануванням церкви, революція розпочала його руйнування у всесвітньому масштабі. ***«Декларація прав людини і громадянина» (1789 р.) проголосила невід'ємними правами людини свободу особи, слова, совісті, рівність громадян перед законом, право на опір гнобленню і недоторканність приватної власності — тобто принципи ліберально-демократичної буржуазної держави з ринковою економікою і стабільною політичною системою.***

Генерал Наполеóн Бонапáрт (1769-1821), здійснивши державний переворот, в 1804 р. був проголошений імператором. Він створив взірцеву буржуазну державу і розпочав завойовницькі війни, за короткий час поставивши в залежність від Франції більшість країн Європи. Імператор поширює ідеї Французької революції і закладає основи загальноєвропейської і світової політики. Проте, експансіоністська політика Франції викликала патріотичне піднесення підкорених народів. Поразка в війні з Росією (1812 р.) і визвольний рух європейських народів приводять до розпаду імперії і Наполеон зрікається трону (1814 р.). Результатами перемоги скористались феодальні сили і Віденський конгрес (1814-1815 рр.) встановив панування *Священного союзу** в Європі, спрямованого на реставрацію і збереження дореволюційних порядків. Однак, зупинити процеси національного і соціального визволення було вже неможливо. В одному тільки 1830 р. одержали незалежність Бельгія, Греція, стало автономним Сербське князівство. В Південній Америці під керівництвом Сімона Болíвара (1783-1830) добивається незалежності більша частина іспанських колоній (1810-1826 рр.). У Франції період режиму Реставрації (1815-1830 рр.) не став поверненням до передреволюційних часів, незважаючи на терор дворянства і церви.

Ще в другій половині XVIII ст. в Європі починається *Промисловий переворот**. В 1760-1820-х рр. він тривав у Великобританії, яка стала справжньою «майстернею світу» — була найбільшим в світі виробником вугілля, чавуну, бавовняних тканин. Англійська буржуазія практично не мала конкурентів на світовому ринку. Стимулюючи виробництво, уряд Англії спонукав на початку століття масове переселення селян в промислові райони, дозволяв нещадну експлуатацію робітників, 12-14-годинну працю дітей і підлітків. Такою ціною Англія стає найбагатшою країною світу. В цьому процесі немалу роль зіграло пограбування колоній в Індії, Австралії і Канаді.

Розвиток капіталізму потребував науково-технічних новацій, передусім — ефективних двигунів і джерел енергії, верстатів і транспортних засобів. Видатний англійський винахідник Джеймс Уáтт (1736-1819) створив парову машину, яка на все XIX ст. стала універсальним двигуном. Англієць Джордж Стéфенсон (1781-1848) сконструював перші практично придатні паровози (1829 р.); він же в якості головного інженера збудував першу залізницю громадського користування (1825 р.). Американець Роберт Фýлтон (1765-1815) в 1807 р. спроектував і побудував перший в світі колісний пароплав «Клермонт». Ці винаходи надзвичайно підвищили продуктивність праці і дозволили завершити промисловий переворот.

В результаті індустріалізації в розвинених країнах Європи в другій третині XIX ст. завершується формування *буржуазії** і *пролетаріату**, спільним завданням яких була боротьба з пережитками феодалізму. ***В більшості випадків буржуазія використовувала енергію і же-***

ртви пролетаріату для втілення своїх інтересів. Тільки протягом 1830-1840-х рр. пролетаріат усвідомлює свої власні соціально-класові інтереси і починає виступати самостійно.

На перший план у внутрішній політиці виступає боротьба за загальне виборче право. В Англії цей процес проходив мирно: в 1832 р. парламентська реформа дала змогу включитися до політичного життя середнім прошаркам населення; *чартизм** спонукав встановлення загального виборчого права для всього дорослого чоловічого населення. В континентальній Європі кульмінацією цієї боротьби стали революції 1848-1849 рр. У Франції встановлюється Друга республіка (1848-1852 рр.), проголошується загальне виборче право і інші свободи. Компроміс республіканських партій з великою буржуазією, бюрократією, офіцерством і духовенством приводить до встановлення буржуазної монархії — Другої імперії Наполеона III (1852-1870 рр.). В Австрії, Німеччині та Італії скасовується кріпосне право, середні прошарки населення одержують політичні права.

Зламавши феодальний режим з його становими привілеями і пануванням церкви, революція розпочала його руйнування в всесвітньому масштабі. «Декларація прав людини і громадянина» (1789 р.) проголосила невід'ємними правами людини ***свободу особи, слова, совісті, рівність громадян перед законом, право на опір гнобленню і недоторканність приватної власності*** — тобто принципи буржуазної держави з ринковою економікою і стабільною політичною системою. З цього приводу К. Маркс і Ф. Енгельс писали: «Буржуазія всюди, де вона досягла панування, зруйнувала всі феодальні, патріархальні, ідиллічні відносини. Безжалісно розірвала вона строкатість феодальних пут, що прив'язували людину до її "природних володарів", і не залишила між людьми ніякого іншого зв'язку, крім голого інтересу, бессердечного "чистогану". В крижаній воді егоїстичного розрахунку потопила вона священний трепет релігійного екстазу, рицарського ентузіазму, міщанської сентиментальності».

В 1830-1860-х рр. посилюються колоніальні загарбання європейських держав і США. Великобританія стала найбільшою колоніальної імперією, розпочавши колонізацію Австралії, Нової Зеландії, захопивши території у Південно-Східній Азії, Південній Африці, завершивши загарбання Індії, Кіпру, Єгипту, ведучи грабіжницькі війни проти Китаю, придушивши національно-визвольний рух в Індії і повстання в Ірландії. Франція за Наполеона III бере участь в Кримській війні (1853-1856 рр.), у війні проти Австрії, в інтервенції до Індокитаю, Сірії і Мексики. США колонізують Західне узбережжя і в 1840-1850 рр. загарбують частину території Мексики.

Експансіонізм і суперництво в XIX ст. пояснюються тим, що ***навіть найбільш «ліберальні» європейські суспільства насправді були неліберальними, оскільки вірили в законність імперіалізму*, тобто права одних народів гнобити інші, не рахуючись з тим, чи бажають ці народи, щоб над ними панували.*** Оправдання імперіалізму в кожного «передового народу» було своє: від варварської віри в те, що сила завжди права, до визнання «Великого Обов'язку» білої людини і християнської Європи по відношенню «нецивілізованих народів» і бажання дарувати «кольоровим» європейську культуру.

Розвиток науки. В XIX ст. завершується процес формування наукового світогляду, на основі якого створюється нова — буржуазна — культура, в якій експериментальна наука поступово захоплює домінуючі позиції. Це виявилося вже на початку століття, коли наукові дисципліни зайняли рівноправне місце в програмі викладання і стали незалежними від релігії і філософії. Вчений перестає цікавитись метафізичними проблемами (див. *Метафізика**) і цілком присвячує свою діяльність дослідженню Природи.

Для вирішення техніко-економічних завдань, що ставилися перед наукою, вимагався новий підхід до явищ природи. Треба було дослідним шляхом встановити взаємозв'язки між формами енергії і руху, хімічними речовинами, видами рослин і тварин. Нагромадженню знань сприяли розвиток міжнародної комунікації і торгівлі, дослідження і освоєння нових регіонів земної кулі. Картина природи ставала більш повною, вчені відкривали все нові ланки в системі просторових і часових взаємозв'язків природи. В різних галузях математики і природознавства здійснюються основні відкриття (Лобачевский, Лаплас, Гаус, Фарадей, Ампер, Джоуль, Гельмгольц тощо). Численні географічні експедиції не тільки дозволяють краще пі-

знати земну кулю, але і сприяють змінам в світогляді людей. Звіти географів, натуралістів, записки мандрівників в перші десятиліття XIX ст. стають помітною частиною духовного життя, впливають на вироблення естетичних уявлень. Наприклад, дослідження Александра Гумбольдта в Південній Америці збагатили природничі науки і — завдяки науково-художньому стилю його робіт і імпозантності його різнобічної особистості — допомогли утвердженню романтизму.

2. ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

В загальній картині XIX ст. простежуються два процеси: розвиток національних і утворення регіональних (тобто об'єднуючих ряд країн і народів) художніх культур. Розвиток національних літератур і мистецтв був обумовлений зміцненням націй; утворення регіональних літератур і мистецтв було викликане однорідністю соціально-економічної системи і широким розвитком різноманітних зв'язків між окремими групами країн. Також в XIX ст. проявлявся загальний закон нерівномірності суспільного розвитку. Серед європейських капіталістичних країн були в цей час передові, такі як Франція і Англія, були і відсталі, наприклад Іспанія. В одних країнах Європи національні культури бурхливо розвивалися, в інших тільки починали складатися. Але загальний напрямок процесу був тим самим: на тому або іншому рівні, тими або іншими темпами література і мистецтво навіть в країнах, що відстали від світового капіталістичного розвитку неухильно йшли до національного етапу свого існування або утверджувалися на цьому шляху.

Загальною рисою розвитку світової культури в XIX ст. був ріст міжнародного культурного обміну. Він відбувався завдяки стрімкому розвитку світових економічних контактів, а також удосконалюванню засобів транспорту, зв'язку і взаємній інформації. Скликались перші міжнародні конгреси, влаштовувались перші міжнародні виставки, розширювалося число перекладних видань, збільшувалась кількість людей, що вивчали іноземні мови. В цих умовах скорочувалися відстані, послаблялися перешкоди державних кордонів, розширювався кругозір художників. Література і мистецтво Європи проникали в країни Азії і Африки. Посередниками служила спочатку нечисленна, але надалі все більш зростаюча числом і впливом молода буржуазна інтелігенція Сходу, особливо та її частина, що одержала освіту безпосередньо в країнах Заходу. Нерідко в східній країні, де ще цілком панувала культура, властива епосі феодалізму, з'являлися митці, що прагнули творити так, як чергові законодавці моди в Франції або Англії.

Однак процес світового культурного обміну йшов і в зворотному напрямку. Гете в дуже важливий момент свого творчого життя створив «Західно-східний диван», з появи якого встановлюється його новий поетичний стиль. «Східні мотиви» Гюго відкрили еру романтизму в французькій поезії; без «Східних поем» не можна уявити собі Байрона. Арабські сюжети зіграли величезну роль у формуванні французького романтичного живопису. В 1860-х рр. європейське мистецтво починає зазнавати впливу японського мистецтва. Специфічні лади східної музики, перенесені на європейський грунт, створили в музиці багатьох композиторів Європи так званий «східний стиль». Таким чином, обмін культурними цінностями, який мав місце і раніше, розгорнувся в XIX ст. з особливою силою.

Втім, тепер країни Європи, що значно випередили Схід в матеріально-технічному розвитку, нав'язували культурі Сходу більше, ніж брали від неї. Недарма в країнах Азії відбувався процес, що одержав назву «європеїзації».

В цілому розвиток літератури і мистецтва в країнах Європи проходив в XIX ст. під знаком боротьби і послідовної зміни трьох основних художніх напрямків — класицизму, романтизму і реалізму.

Класицизм. В своїй політичній боротьбі революційні буржуа і плебеї з кінця XVIII ст. широко використовували античні традиції, ідеологічну спадщину і зовнішні форми грецької і римської демократії. ***В класично строгих традиціях Афінської держави і Римської республіки діячі політики і культури буржуазного суспільства знайшли ідеали і художні фор-***

ми, ілюзії, необхідні їм для того, щоб приховати від самих себе буржуазно-обмежений зміст своєї боротьби, щоб удержати свою наснагу на висоті великої історичної трагедії. Але не тільки прибічники буржуазного шляху розвитку посилалися на традиції класичної Стародавності: ті, хто з ними сперечався також широко застосовували в соціально-політичних концепціях, в мистецтві і літературі ідейно-естетичну спадщину стародавніх греків і римлян. Так на рубежі XVIII—XIX ст. в європейській культурі склався новий тип *класицизму** — новий за своїм ідейним і соціальним змістом в порівнянні з класицизмом XVII і XVIII ст.

Мистецтво класицизму епохи буржуазних революцій було строго раціоналістичним, тобто вимагало повної логічної відповідності всіх елементів художньої форми гранично ясно вираженому задуму. Характерною для класицизму рисою була непорушність певних естетичних норм. Вони грунтувалися на чітких уявленнях про піднесене і низьке, прекрасне і потворне. При цьому рішуче виключалося змішання різнорідних елементів, таких, наприклад, як *трагічне** і *комічне**, *пафос** і жарт, величні (історичні або міфологічні) і приземлені (тобто особисті, приватні) події і проблеми. В усіх областях художньої творчості класицистів переважали сюжети, в яких втілювалася ідея необхідності підпорядкування приватних, індивідуальних інтересів окремих осіб інтересам держави, суспільства, політичного або релігійного руху.

Романтизм. Майже одночасно з новим класицизмом виникав, розвивався і, зрештою, в ряді країн рішуче відтіснив його в усіх областях художньої культури новий напрямок — *романтизм**. Його передісторія зв'язана з першою серйозною кризою буржуазної суспільної свідомості, що вибухнула ще в надрах феодального суспільного ладу в останній період Просвітництва і проявилася в теоріях і творчості Руссо, англійських і французьких сентименталістів і німецьких літераторів «бурі і натиску». Але романтизм власне як ідеологія певної частини дворянської і буржуазної інтелігенції і як новий своєрідний напрямок в мистецтві і літературі виник вже після подій 1789-1799 рр., ставши вираженням розчарування широких суспільних кіл в соціальних результатах Французької революції.

Основними рисами романтичного мистецтва стали насамперед: ***відраза до буржуазної дійсності, рішуче відмова від раціоналістичних принципів Просвітництва і класицизму в усіх його проявах, недовіра до того культу розуму, що був характерний для просвітителів і успадкований від них митцями нового класицизму.*** На противагу суспільно-політичним ідеалам класицистів романтики висували нових героїв — бунтівливих індивідуалістів, непримиренно ворожих своєму середовищу, що слідують нестримним стихійним поривам пристрастей і зневажають всяку холодну безпристрасність. Відкидаючи сучасну їм буржуазну дійсність, романтики заперечували необхідність і навіть можливість об'єктивного художнього відображення цієї дійсності. Замість цього вони часто ***проголошували основою всякого мистецтва суб'єктивну сваволю творчої уяви і творчих емоцій художника.*** Сюжетами для романтичних творів найчастіше обиралися виняткові події, що розгорталися в надзвичайних обставинах. Романтичні герої діяли в умовах фантастично перетвореного Середньовіччя, в країнах, мало порушених буржуазною цивілізацією (Греція, Італія, Іспанія), або в екзотичних заморських краях. «Надзвичайні герої в надзвичайних обставинах» — так, мабуть, можна коротко сформулювати основний принцип романтичного мистецтва.

Романтизм також не був однорідним. Реакційні романтики, відкидаючи буржуазну дійсність, протиставляли їй ідеалізоване феодальне минуле: Середньовіччя, католицизм, аристократичні ідеали. Прогресивні романтики протиставляли сучасності (яка ними заперечувалась і відкидалась) мрії про кращий світ. Вони зверталися до минулого і до далеких країн не в пошуках феодальних або релігійних утопій, а в прагненні відшукати живі джерела справді народних моральних і естетичних ідеалів.

В кінцевому рахунку романтична критика буржуазної цивілізації виявилась суперечливою, непослідовною і неспроможною. Але в той же час вона будила до життя здорові творчі сил, значно розширювала коло тем і образів мистецтва і літератури, істотно збагачувала художні засоби. Романтики утвердили в мистецтві багато нового: відтворення індивідуальних

особливостей психології і характерів, скарби народної поезії, місцевий колорит різних країн. В справжніх художників романтична втеча від дійсності була не егоїстичною естетською самоціллю, а насамперед засобом для пошуків суспільної, моральної і художньої правди.

Романтизм XIX століття не залишився тільки надбанням істориків культури і укладачів хрестоматій і альбомів. Романтичне мистецтво крилатої мрії і невтримної поетичної уяви, мистецтво, яке сміливо прибігає до різких, несподіваних контрастів, що сполучає натхненний пафос і ніжну ідилію з зухвалою іронією і гротескною карикатурою, — таке мистецтво знову і знову оживає як супутник або безпосередній учасник розвитку нового, реалістичного мистецтва.

Реалізм. В XIX ст. *реалізм** виростав, освоюючи найбільш плідні ідейно-естетичні традиції попередніх і сучасних йому художніх напрямків, насамперед нового класицизму і романтизму, разом з тим переборюючи їх обмеженість. Класицизм тяжів до відображення об'єктивного реального світу, виходячи з того, що це можливо тільки на основі цілком певних, заздалегідь даних абсолютних критеріїв істини і краси. Мистецтво класицизму могло узагальнювати реальну дійсність, але не в типових, а в ідеалізованих, іноді умовно-схематичних образах, надзвичайно піднесених або принижених. Романтизм прагнув відсторонитися від навколишньої дійсності, суб'єктивно перетворювати її. Романтики то зовсім заперечували об'єктивну реальність світу, то покладали неможливим і зайвим її об'єктивне відтворення засобами художньої творчості. Але саме тому, що романтики відкидали сам принцип заздалегідь заданих логічних і естетичних критеріїв і відважно прагнули зображувати внутрішньо суперечливі, надзвичайні явища живої дійсності, їх твори нерідко втілювали і правду життя. ***Не прагнучи осягти і відтворити загальні закономірності суспільного життя, романтики з тим більшим захопленням зверталися до проблем приватних, індивідуальних, до внутрішнього світу людських думок, пристрастей і настроїв.***

Реалізм на відміну від романтизму прагнув до відображення реального світу. На противагу ж класицизму він не спирався на заздалегідь установлені уявлення про цей світ. ***Основою реалістичного мистецтва стало безпосереднє, живе і неупереджене сприйняття і правдиве відображення реальної дійсності.*** Великі художники-реалісти XIX ст. з нещадною правдивістю зображували виразки і пороки буржуазного суспільного ладу і буржуазної моралі, хоча іноді відчували утруднення в утвердженні позитивного суспільного ідеалу і нерідко не бачили шляхів його досягнення. Художники-реалісти, узагальнюючи живу дійсність, створювали типові характери в типових обставинах. Художнє узагальнення і типізацію вони здійснювали в яскравих і конкретних індивідуалізованих образах, глибоко проникаючи в психологію окремих людей, в сутність розвитку суспільних і особистих відносин між людьми.

В реалістичному мистецтві були розвинені суттєво нові засоби художнього відображення дійсності. ***Художники-реалісти усвідомлювали і зображували в своїх творах залежність людських доль, нравів і психології від конкретних історичних умов, від суспільного середовища, вони прагнули можливо глибше проникати у внутрішній світ думок і почуттів, пізнавати непослідовні, суперечливі особливості людських характерів, часто відображаючи не тільки постійні, сформовані якості, але і розвиток, становлення характерів.***

Натуралізм, символізм, неоромантизм. В другій половині XIX століття на поверхню художнього руху вийшли нові напрямки, причому одразу декілька, на відміну від минулих часів, коли боротьба відбувалася здебільшого тільки між двома течіями художньої думки (готика — ренесанс, барокко — класицизм, класицизм — романтизм, романтизм — реалізм і т.д.). Кожний з цих нових напрямків претендував на винятковість у вираженні художньої правди і вів непримиренну війну з всіма іншими. Створювалося враження, ніби старе мистецтво розщеплюється, як в призмі, на строкату гаму кольорів.

Численність нових напрямків і їх боротьба мали свої, внутрішні художні причини. Змінені історичні умови вимагали, щоб культура знайшла всередині себе такі якості, які забезпечили б їй більш активне втручання в життя. Реалізм XIX ст. в цьому відношенні більше не задовольняв митців. Якщо Бальзак говорив, що автор зобов'язаний тільки розставити члени рівнян-

ня, а розв'язувати — справа інших; якщо Флобер вважав, що художник повинен бути подібний богу, присутньому в творі всюди, але якого безпосередньо не видно — то для нових письменників це виявилося вже недостатнім.

За всієї височини ідеалів реалізму XIX ст. і за всієї його нещадної правдивості в ньому відчувався певний пробіл: в його художній системі не було місця для активної і цілеспрямованої перебудови світу, і тому нові письменники змушені були шукати інші шляхи. Серед течій, що розвивали ті або інші якості реалізму, найбільше поширення одержали натуралізм, символізм і неоромантизм.

Першим з'явився *натуралізм** — складна художня течія, що відіграла в духовному житті того часу винятково важливу роль. Він став першим проявом активного протесту демократичної громадськості проти офіційного «лакувального» мистецтва, яке підтримувалося владою, пресою і вищим світом, першою спробою зірвати запону благополуччя і благопристойності з розкішної вітрини суспільного прогресу. Натуралізм виходив з тієї передумови, що, яким би прекрасним не був художній вимисел, тверезa правда факту виглядає більш переконливо, і митець повинен насамперед уважно реєструвати побут, знаходити в ньому дію точних і перевірених законів, подібно тим, що існують в фізиці або хімії.

Натуралістська естетика оперувала «правдою факту», зосереджувалась на одиничному, частковому, індивідуальному, не орієнтуючись на типізацію або якусь іншу форму художнього узагальнення. Подібно *позитивізму**, натуралізм не прагнув проникнути в сутність описуваних процесів, задовольняючись зображенням явища як такого. На перший план художник-натураліст висуває біологічні закономірності і особливо спадковість, яка для нього фатальним чином визначає людські долі. Отже, натуралізм претендував на наукову вірогідність і намагався надати художній творчості вигляду документально обгрунтованого звіту. Крім того, в погоні за науковістю письменники-натуралісти потрапляли нерідко під вплив модної позитивістської філософії або природничонаукових гіпотез (наприклад, *соціал-дарвінізму**), які складали для науки в кращому випадку перехідний етап, а в мистецтві могли служити джерелом тільки догматичних і вузьких уявлень. Художня цінність багатьох натуралістичних творів сильно страждала від бажання їхніх авторів дати чисто біологічне пояснення складному духовному світу людини. Внаслідок цього найбільш талановиті натуралісти часто звертались до інших художніх принципів — насамперед реалізму і символізму.

*Символізм** являв собою реакцію на натуралістичне зображення життя, і він з'являвся звичайно там, де натуралізм виявляв свою неспроможність. Але, нападаючи на пласку описовість, символісти пропонували замість неї іншу крайність — зневаження реальності, устремління «всередину», до метафізичної сутності видимого світу, до символів. Якщо реалізм наполягав на більш глибокому і творчому переосмисленні фактів, то символісти закликали рушити «ще далі» — в непізнаваний і вічний *Абсолют**. Оточуюча дійсність здавалася їм незначною і невартою уваги; це був всього лише «покров», за яким ховалася жадана «таємниця» — єдиний гідний, на думку художника-символіста, об'єкт творчості. Прихильники і вожді цього напрямку легко піддавалися релігійним і містичним теоріям. Однак художні пошуки символістів, подібно пошукам «філософського каменю» алхіміками, не пропали даремно. Найбільш талановитим з них вдалося значно розширити сферу художньої творчості, просунути вперед образотворчу техніку, розкрити нові можливості слова і т.д.

На розвитку натуралізму, символізму і деяких інших напрямків позначилося те характерне для даного періоду явище, що одержало назву *декадансу**. Воно не було зв'язане з якимнебудь одним певним напрямком, хоча сам термін «декаденти» вперше застосували до себе ранні французькі символісти. Декадентство означало невір'я в сили людини і в прогрес суспільства, *аморалізм** і песимізм, поєднані з крайнім *індивідуалізмом** і культом чистої форми. Вплив цього світогляду переборювалося художниками в жорстокій боротьбі. Траплялося і так, що самі твори декадентів містили спростування їхньої власної аморальної і антихудожньої декларації.

Ще однією художньою опозицією до буржуазного світогляду був *неоромантизм** — художній напрям, що виражав неприйняття буржуазного способу життя, його бездушності,

стандартності і вульгарності, і прагнув до поєднання правди життя і прекрасних мрій. Неоромантики кликали глядачів і читачів в минуле, в далекі землі або світ фантазії. Зображаючи сучасність, вони представляли її з неочікуваного боку, віддаленого від повсякденності. Для неоромантизму притаманна одухотвореність і піднесеність почуттів, які, проте, не відриваються від реальності.

Формування неоромантизму відбувалося під впливом ідей англійського мислителя Джона Ре́скіна (1819-1900), який прагнув перетворити людину і суспільство на основах краси, що мислилась як об'єктивна властивість Природи, дана їй від Бога, Природи, не зіпсованої машинною цивілізацією. Краса, на його погляд, означає єдність духу і матерії, істини і добра, гармонію і довершеність форм. Осягнути її можна лише видозмінюючи дійсність (реально або ілюзорно) в процесі творчості.

Фотомистецтво. Культура XIX ст. також ознаменувалась народженням *Технічних мистецтв**, специфічною особливістю яких є органічна взаємодія творчого і технологічного процесів. Першим з таких мистецтв стала фотомистецтво, що склалось протягом другої половини XIX ст. в результаті взаємодії художньої думки і прогресу фотографічної науки і техніки. Його виникнення було підготовлене розвитком живопису, орієнованого на дзеркально точне відтворення видимого світу, що використовував з цією метою відкриття геометричної оптики (див. *Перспектива**) і оптичні прилади (див. *Камера-обскура**): ще в XV ст. був винайдений спосіб за допомогою випуклих лінз проектувати на площину обраний фрагмент дійсності, що дозволило художникам в своїх картинах і рисунках з надзвичайною точністю відтворювати об'єкти зображення (особливо краєвиди).

Передумовою фотомистецтва також став творчий досвід реалізму XIX ст., де вищим критерієм художності виступає відповідність життєвій правді.

Вирішальний крок до винайдення фотографії зробив французький винахідник Жозе́ф Нісефо́р Ньєпс (1765-1833): в 1820-х роках він розробив спосіб закріплення зображення, одержаного камерою-обскурою, використовуючи в якості світлочутливої речовини асфальтовий лак (геліографія). Французький художник і винахідник Луї Дагер (1787-1851), використовуючи його досвід, в 1839 р. завершив розробку першого практично придатного способу фотографії — дагеротипію, в якій світлочутливою речовиною служив йодид срібла. Інший спосіб винайшов англійський хімік Вільям То́лбот (1800-1877): в 1840-1841 рр. він став одержувати фотозображення, використовуючи колоїдну емульсію (калотипія). В 1868-1869 рр. французький винахідник Л. Дюко́ дю Оро́н вперше одержав кольорове фотозображення. Цей винахід викликав величезний інтерес публіки, змусивши заговорити про «смерть живопису»: Луї Дагер з пафосом заявляв, що він «саме Сонце змусив стати художником».

Дагеротипи 1840-1850-х рр. розглядаються як шедеври фотомистецтва, тому що перші фотографи досягали особливої виразності знімків, застосовуючи поєднання образотворчої і фотографічної техніки; навіть з'явився термін «фотогенія», а сама фотографічна творчість визначалась як «мистецтво фотогенічного рисування» (В. Толбот). Особливого розвитку набув жанр фотопортрету, заслуга розробки якого належить французові Феліксу Нада́ру (1820-1910), який заклав основи художньої мови фотомистецтва. Він першим став обирати необхідний ракурс зйомки, навчився природно розташовувати фігури в рамках площини знімку і зосереджувати увагу на суттєвому, використовувати можливості освітлення, виявляючи міміку обличчя і фактуру предмету (портрети Ш. Бодлера і Е. Делакруа).

Творчість фотохудожників середини XIX ст. (Ф. Надара, Д. Камерона, С. Левицького) стала значним художнім явищем і зробила великий вплив на виникнення *імпресіонізму** і *натуралізму**. Рання художня фотографія одержала назву «пікторалізму»; її творчий метод визначався прагненням фотохудожників використати техніку як засіб живописної стилізації фотозображення. В якості взірців приймались спочатку твори класичного, потім імпресіоністичного, а на початку XX ст. і модерністського мистецтва. Теоретики «пікторалізму» (Г. Робінсон, А. Горслей-Гінтон) розглядали фотомистецтво як галузь образотворчості, що займала проміжне місце між живописом і графікою. Цьому сприяла й пануюча тоді технологія: «м'якорисуюча» оптика, «ідеалізуючі» способи фотодруку, фотомонтаж і постановка.

§2. КУЛЬТУРА НІМЕЧЧИНИ XIX СТОЛІТТЯ

1. НІМЕЧЧИНА В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ. ФІЛОСОФСЬКА І СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА ДУМКА

Історичні умови розвитку культури. На початку XIX ст. Німеччина культурно, політично і економічно являла собою дуже строкате утворення. В Східній Пруссії ще зберігалося кріпацтво, земельна *аристократія** перебувала в буколічному невігластві, а селяни зовсім не знали грамоти. Натомість Західна Німеччина, що в античні часи частково належала Риму, з XVII ст. зазнавала впливу Франції, а в кінці XVIII ст. була окупована французькими революційними арміями, мала такі ж ліберальні інститути, як і Франція.

В роздробленій країні майже кожне місто було столицею або університетським центром. Деякі німецькі государі нерідко прагнули компенсувати свою політичну слабкість культурною діяльністю: вони опікувались мистецтвами і науками, наслідуючи ренесансних володарів. Яскравий приклад — Ве́ймарське герцогство, правитель якого покровительствував Гете. Захопленим і щедрим меценатом на троні був баварський король Людвіг II (1864-1886 рр.), покровитель Ріхарда Вагнера, художників і архітекторів. Государі в своїй більшості виступали проти об'єднання Німеччини, оскільки це позбавило б їх незалежності. Таким чином в них не було патріотизму, не мала його і більшість видатних людей, які залежали від тих государів і яким Наполеон здавався посланцем культури, вищої за німецьку.

На початку XIX ст. німецькі держави були завойовані Францією. Однак народ не скорився і в країні почалось суспільно-політичне піднесення. Філософ Йоганн Го́тліб Фіхте (1762-1814) в 1808 р. опублікував «Звернення до німецького народу», яким сподівався підняти німців на боротьбу з Наполеоном, апелюючи до їх етнічного самоусвідомлення. «Мати характер і бути німцем, — писав він, — безперечно означає одне і те ж саме». На цьому грунті він виробив цілу філософію *націоналізму**, яка одержала великий вплив в Німеччині.

Опір Наполеону, партизанські дії і визвольна війна 1813 р. зробили німецький патріотизм загальним, а піддані трьохсот німецьких карликових держав усвідомили себе єдиним народом. Пруссія стала одним з засновників *Священного союзу** і отримала частину Польщі і Рейнську область.

В 1830-х рр., набагато пізніше, ніж в Англії і Франції, в Німеччині почався інтенсивний промисловий розвиток. В 1835 р. побудовано першу залізницю, пожвавилося фабричне виробництво. Важкі умови життя і праці робітників викликали хвилю страйків в 1840-х рр., а 1845-1847 рр. позначились гострою економічною кризою, безробіттям, голодними бунтами. Все це прямо вело до революції 1848-1849 рр.

Гегемоном німецької революції була буржуазія. Революційні події почалися в лютому 1848 року в Бадені широкими народними демонстраціями і страйками. 18 березня почалося повстання в Берліні. В березні-травні був сформований буржуазно-ліберальний уряд і проведені в Франкфурті-на-Майні загальнонімецькі Національні збори. Проте вже в листопаді-грудні 1848 р. монархісти в Пруссії здійснили державний переворот і відновили абсолютизм. Революція зазнала поразки, Німеччина залишилася роздробленою. Проте позитивні зміни, безперечно, сталися: в деяких німецьких державах ухвалено конституції, почалося руйнування феодальних традицій, прискорився розвиток капіталізму.

Філософська і суспільно-політична думка. На початку століття в німецькій філософії панував ідеалізм (Фіхте, Шеллінг), вершиною якого стало вчення Геóрга Ге́геля (1770-1831) і розроблений ним діалектичний метод.

Гегель. Центральне поняття діалектичного методу Гегеля — розвиток — є основною характеристикою діяльності *Абсолюту** (Світового Духу), його понадчасового руху в сфері чистої думки у висхідному ряді все більш конкретних категорій (буття, ніщо, становлення; якість, кількість, міра; сутність, явище, дійсність, поняття, об'єкт, ідея, що завершується абсолютною ідеєю), його переходу в відчужений стан інобуття — в Природу, його повернення до себе в людині в формах психічної діяльності індивіда (суб'єктивний дух), наднидивідуаль-

ного «об'єктивного духу» (право, мораль і «моральність» — сім'я, громадянське суспільство, держава) і «абсолютного духу» (мистецтво, релігія, філософія як форми самосвідомості духу). Протиріччя — внутрішнє джерело розвитку, описуваного в вигляді тріади: тезис (вихідний момент), антитезис (перехід в протилежність, заперечення), синтез протилежностей в новій єдності (зняття, заперечення заперечення). Згідно Гегеля, історія — це «прогрес духу в свідомості свободи», послідовно реалізований через «дух» окремих народів. Здійснення демократичних вимог мислилося Гегелем в вигляді компромісу з становим ладом, в рамках конституційної монархії.

Головний пафос філософії Гегеля полягає в визнанні ***логічної «прозорості» світу, вірі в силу раціонального початку і світовий прогрес, діалектичність буття і історії.***

Фейєрбах. В наступні десятиліття посилюється вплив *матеріалізму**, найвідомішим представником якого був Людвіг Фе́йєрбах (1804-1872). Головною справою його життя була непримиренна боротьба з релігією. На противагу гегелівській філософії релігії Фейєрбах розглядав філософію і релігію як світорозуміння, що взаємно виключають одне одного. Причиною живучості релігійних вірувань є не тільки обман, що використовує неуцтво; реальна причина релігії корениться в «природі людини» і умовах її життя. Першоджерело релігійних ілюзій Фейєрбах вбачав в почутті залежності, обмеженості, безсилля людини перед непідвладними її волі стихіями і силами. Безсилля шукає вихід в породжуваних фантазією надіях і розраді — так виникають образи богів як джерела здійснення людських сподівань. Бог, будучи «проекцією людського духу», відчужується від останнього, об'єктивується, йому не тільки приписують самостійне існування, але перетворюють з творіння людини в її творця, в першопричину всього існуючого і ставлять саму людини в залежність від вигаданої нею «Вищої Істоти».

Таким чином, ***релігія***, на думку Фейєрбаха, ***паралізує прагнення людини до кращого життя в реальному світі і до перетворення цього світу, підмінює його покірним і терплячим чеканням прийдешнього надприродного воздаяння.*** Відкидаючи релігійний культ, мислитель протиставляв йому культ людини, твердячи, що «людина людині — бог».

Маркс. Своєрідним синтезом утопічного соціалізму, філософії Гегеля і позитивізму стало вчення видатного німецького мислителя Карла Маркса (1818-1883), найвизначнішого з усіх соціалістичних мислителів. Сам він характеризував свою концепцію як «матеріалістичне розуміння історії» і стверджував, що ключем до збагнення людської культури і історії є «виробнича діяльність». В трактаті «Капітал» він підсумував погляд на працю як інструмент творення людиною самої себе. Стало класичним коротке формулювання суті історичного матеріалізму:

«В суспільному виробництві свого життя люди вступають в певні, від їхньої волі незалежні відносини — виробничі відносини, що відповідають окремій ступіні розвитку їх матеріальних продуктивних сил. Сукупність цих виробничих відносин складає економічну структуру суспільства, реальний базис, на якому підноситься юридична і політична надбудова і якому сприяють певні форми суспільної свідомості. Спосіб виробництва матеріального життя обумовлює соціальний, політичний і духовний процеси життя. Не свідомість людей визначає їх буття, а, навпаки, їх суспільне буття визначає їхню свідомість».

Одні з самих яскравих сторінок «Капіталу» присвячені процесу *Первісного нагромадження капіталу**, внаслідок якого виникла *буржуазія** — клас, що монополізував власність на суспільні засоби виробництва. Ключ до розуміння капіталістичної системи, на думку Маркса, полягає в тому, що обмін грошима і послугами між капіталом і працею є нерівноправним обміном: капіталіст експлуатує *пролетарів**, які повинні працювати більше, ніж потрібно для простого відшкодування вартості життя — їжі, одягу, житла для них і їх сімей. Норма прибутку капіталістів має тенденцію до зниження, тому що конкуренція змушує їх заміняти людську працю машинами, які обходяться дешевше, але не створюють додаткової вартості. В результаті посиленої експлуатації доходи робітників зменшуються, а конкуренція постійно загрожує безробіттям. Маркс пророкує:

«Централізація засобів виробництва і усуспільнення праці досягають такої точки, коли вони стають несумісними з їх капіталістичною оболонкою. Вона вибухає. Б'є година капіталістичної приватної власності. Експропріаторів експропріюють».

Процес руйнування капіталістичної системи не є, однак, автоматичним, він вимагає революційного акту, в якому пролетаріат зруйнує існуючу державу і скасує приватну власність і класи. Істотну роль повинна зіграти саме політична революція, оскільки держава — головний інститут капіталістичного суспільства. Політична влада, по Марксу, — організована сила одного класу для придушення і гноблення іншого:

«Сучасна державна влада — не що інше, як комітет, що керує загальними справами всього класу буржуазії».

В ході історії кожен спосіб виробництва — рабовласницький, феодальний і капіталістичний — породжує відповідні політичні організації для захисту інтересів правлячого класу. Велика промисловість і загальна конкуренція сучасного капіталізму створили ліберально-демократичну державу, що дозволила буржуазії найбільш ефективно проводити в життя свої класові інтереси.

Маркс очікував, що пролетарська революція відбудеться в індустріалізованих країнах Західної Європи, хоча в кінці життя припустив, що Росія може оминути капіталістичну стадію розвитку і побудувати комунізм на базі традиційної селянської общини. Така революція повинна бути насильницькою, хоча деякі країни (Великобританія або США), на його думку, могли б прийти до соціалізму і мирним шляхом. Також Маркс накидав загальними штрихами концепцію посткапіталістичного суспільства. Комунізм неможливо здійснити відразу після революції:

«Між капіталістичним і комуністичним суспільством лежить період революційного перетворення першого в друге. Цьому періоду відповідає і політичний перехідний період, і держава цього періоду не може бути нічим іншим, крім як революційною диктатурою пролетаріату».

Маркс мав конгеніального співавтора — Фрідріха Енгельса (1820-1895), який після його смерті підготував до друку і опублікував більшість його праць.

2. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Велика Французька революція суттєво вплинула на розвиток німецької літератури: з'явилась ціла плеяда революційно-демократичних письменників і публіцистів, серед них — Йоганн Готфрід Зе́йме (1763-1810), гострий критик абсолютизму. Особливу роль серед них зіграв тісно пов'язаний з революційними подіями в Франції мислитель і революціонер Георг Фо́рстер (1754-1794). Твори класиків німецької поезії — Шіллера і Гете, що представляють одну з вершин в художньому розвитку людства, також перегукуються зі сферою ідей епохи Просвітництва і Французької революції. Разом з тим, творчість цих художників і мислителів, особливо Гете, відобразила прогресивні тенденції післяреволюційного розвитку буржуазного суспільства.

Гельдерлін. Письменником, що завершив розвиток ідей Просвітництва і разом з тим був одушевлений чисто романтичною тугою за прекрасним і нездійсненним ідеалом, був Фрідріх Ге́льдерлін. Його фізичне існування було тривалим (1770-1843), але духовно він вмер рано, зломлений байдужістю суспільства, безнадійною невлаштованістю життя, дедалі гострішим розпадом з німецькою дійсністю, з новим, буржуазним світом, що самоутверджувався після *Великої французької буржуазної революції**, на яку поет покладав такі далекосяжні сподівання.

В дивовижному контрасті з тяжкою долею поета перебуває його творчість, спрямована до високих ідеалів свободи, вселюдського щастя, гармонії, краси, пронизана світлом і людяністю. Творчість Гельдерліна органічно виражала його духовну сутність, особливий лад його внутрішнього світу, але звідси вже і постає нерозв'язна колізія, оскільки цей лад, ця сутність виявилися надто невідповідними об'єктивній дійсності. В цьому безперечно, полягає основна

причина трагедії поета і тяжкої душевної хвороби, що вразила його якраз в «середині життя». Поет здогадувався про справжні причини своєї трагедії — про це, зокрема, свідчить його лист до брата (1798):

«Знаєш, в чому корінь всіх моїх нещасть? Я хотів би жити мистецтвом, до якого лежить моя душа, а змушений крутитися в людському колі заради шматка хліба, і через це нерідко життя стає для мене занадто виснажливим. Чому ж так складається? Тому, що мистецтво прихильне до майстра, але не хоче годувати учня... Тому і гинуть так часто ті, що наважуються ставати поетами. Ми живемо зовсім не в поетичному кліматі. З десяти таких рослин виживає хіба що одна».

Гельдерлін виробив власну філософсько-поетичну систему, якою пройнята вся його творчість. В сутності своїй пантеїстична (див. *Пантеїзм**), хоч і зі значними елементами *деїзму**, ця система засновується на одухотворенні природи, на довірі до неї як сили доброї і благотворної, здатної вести людей до гармонії і щастя. Важливою опорою для філософсько-поетичної системи Гельдерліна стає міфологія, передусім давньогрецька, яку він піддає значній трансформації, зберігаючи, однак, її внутрішню органічну суть. Справа в тому, що для нього міфологія була внутрішньо адекватною природі, в ній він бачив органічне вираження «живих стихій» чи «всемогутніх геніїв» природи, її динамічних начал і сил.

Народом, який розумів природу і вмів керуватися її внутрішніми законами і веліннями, в очах Гельдерліна були давні греки. Відповідно ***в давньогрецькій культурі він вбачав ту культуру, яка перебувала в глибокій гармонії з природою, розвивалася в «обіймах природи», не протиставляючи себе їй і не порываючи з її внутрішніми законами.*** Тому він проймається дедалі глибшою симпатією до давньої Еллади, захоплено вивчає її філософію, літературу і мистецтво, а головне — прагне перейнятися її органічним, згідним природі, світовідчуттям, духом і ладом її культури. В цьому і полягає суть еллінофільства Гельдерліна, одного з наріжних каменів його світогляду і творчості.

Важливо також вказати, що класична Еллада була для Гельдерліна не тільки великим минулим, коли «реалізувалися» його ідеали, а і прообразом майбутнього, вже недалекого, оскільки, як вважав поет, воно народжувалося в бурях і бориннях Французької революції. Як і багато його сучасників, як і самі революціонери французької буржуазії, котрі, за відомими словами К. Маркса, в античних костюмах і з античними фразами на устах вершили справу свого часу, Гельдерлін сприймав буремну сучасність як повернення до давньої Еллади або, вірніше, як її відродження з глибинних шарів європейської історії і культури:

«Щоб передвічна натура людства, велична і спокійна, // Дужче і світліше звелась із шумовиння доби, // Входь же, красо живодайна, в серце жадливе народу, // Входь до гостинних домів, входь в покинутий храм!»

В такому поетичному вираженні природи, Еллади і краси як не розмежованих, а взаємопов'язаних і взаємопроникних начал буття дається взнаки романтичне світосприймання, для якого немає нічого ізольованого, застиглого, раз і назавжди визначеного, для якого світ — органічне взаємопереплетіння всього сущого і спонтанний рух, постійна творчість природи і людського духу.

Тема природи є однією з провідних в поезії Гельдерліна. В своєму філософському світобаченні він виходив з того, що ***духовне, «божественне» начало розлите в усій природі, набуваючи концентрованого втілення в людині, що таким чином з усім сущим, з життям природи пов'язана аж ніяк не зовнішніми, механічними, а глибинними і органічними, «духовними» зв'язками.*** Одне з головних завдань поета, за Гельдерліном, і полягає в виявленні цих зв'язків людини з природою, їхньої єдності.

Вся поезія Гельдерліна пройнята глибокою і животрепетною любов'ю до природи, але разом з тим їй чужий ідиллічний, сентиментально-споглядальний підхід до неї, який розніжує і знесилює людину. Поет зустрічається з нею як її найдосконаліше творіння; споглядання або спостереження природи зміцнює його, і в нерозривному зв'язку з нею він черпає силу. Гельдерлін не ловить настроїв природи, як ловлять сачком метеликів, його сприймання природи піднімається до образного втілення її.

Щоб зрозуміти Гельдерліна в належному контексті і перспективі, слід взяти до уваги, що йому притаманні деякі специфічні риси, які були характерні для раннього романтизму, але зникли в романтизмі зрілому. Мова іде про відсутність в ранньому романтизмі різкого протиставлення дійсності і ідеалу, яке його деякі дослідники вважають домінантою романтичної художньої системи. Сучасники Французької революції, ранні романтики, ще не втратили довірливого ставлення до дійсності: для них не тільки природа, а і суспільний світ були ще сповнені невикористаних можливостей, потенціальних сил і форм, які мали здійснитися. Пафос їхньої творчості полягав зовсім не в протиставленні особистості суспільству, не в вираженні контрасту між дійсністю і ідеалом, — це прийшло згодом, коли стало очевидним, що нове, буржуазне суспільство виявилося, кажучи словами Ф. Енгельса, злою карикатурою на блискучі обіцянки і сподівання. Для ранніх же романтиків навколишня дійсність була ще дійсністю становлення і надій, нерозтрачених можливостей. Це був, як писав згодом Шеллінг в своїх спогадах, «чудовий час... Розкутий людський дух вважав себе вправі всьому сущому протиставляти свою дійсну свободу і запитувати не про те, що є, а про те, що можливе».

Саме в цей романтизм вписується творчість Гельдерліна: він постійно вникав в «дух часу», вмів його вловлювати і не без своєрідної патетики передавати в своїй поезії. В вірші «Дух часу» він пише про те, наскільки грізний цей «дух», але для поета він прийнятний і благодатний, бо своїм промінням визволяє його з тьми, дає справжнє життя його духові:

«Давно вже мною володієш ти, // Владико часу, скритий в мряці хмар! // Навколо страшно і дико — гине, // Нищиться, никне все, де не гляну. // Мов хлопчик, я часто в землю дивлюсь, // Від тебе шукаючи сховища в ній, — // Безтямний, знайти хочу місце, // Де, Потрясителю, ти не пануєш. // Мій отче, дай мені віч-на-віч тебе // Зустріти, — хіба ж це не ти промінням своїм // Мій дух пробудив в мені? Ти благодатно // Життя дарував мені, отче! // Хай свіже вино нам сили священної дасть! // Як смертні підуть в тихі гаї // Блукати, вони там зустрінуть // В сяйві бога. Ти будиш кличем // Юнацьких душ і навчаєш старих // Премудрості мистецтв; лиш лиходій // Стає ще гіршим, і скоро // Він згине, бо ти його знищиш».

З-під пера Гельдерліна виходили і вірші публіцистичного звучання, які дозволили назвати його «співцем свободи», але суть його поезії полягає передусім в вираженні ідеальних устремлінь епохи, пробуджених «духом часу», поривів до свободи і гармонії, повноти і краси буття.

Ієнська школа романтизму. Реакція на буржуазне Просвітництво і революцію одержала в Німеччині широке філософське і теоретичне обгрунтування. В місті Ієна (неподалік Веймара, де жили Гете і Шіллер) навколо університетського викладача Августа Шле́геля (1767-1845), знавця стародавніх і нових культур, перекладача Шекспіра і Кальдерона, виник гурток романтиків, до якого увійшли його брат Фрідріх Шле́гель, Нова́ліс, Людвіг Тік (1773-1853) і ін. До нього примикали філософи Фіхте і Ше́ллінг.

В суб'єктивному ідеалізмі Йоганна Г. Фіхте (1762-1814) ієнським романтикам особливо імпонувала така настанова:

«Вникни в самого себе, відверни свій погляд від всього, що тебе оточує, і спрямуй його всередину себе... Мова йде не про те, що поза тобою, а тільки про тебе самого».

Натомість Фрідріх Ше́ллінг (1775-1854) розвинув принципи пантеїстичного розуміння ***природи як живого організму, несвідомо-духовного творчого начала, висхідної системи щаблів («потенцій»), що характеризуються опозиційністю, динамічною єдністю протилежностей.*** Методом осмислення цієї єдності є інтелектуальна інтуїція, властива філософському і художньому генію, а мистецтво — це вища форма збагнення світу, єдність свідомої і несвідомої теоретичної і практичної діяльності. Звідси випливають основні постулати ієнського романтизму: світ, що оточує митця, не гідний втілення в художній творчості. Поет підноситься над реальністю: здійснюючи паломництва в просторі, він відкриває дивовижні, екзотичні країни або, спрямовуючись уявою в давно минулі епохи, відтворює їх образ для своїх сучасників. Але головний творчий порив художника звернений до самого себе, всере-

дині себе він відкриває емоційне і естетичне багатство, що надає його творінням рівноцінності світобудові. Митець — носій мікрокосму, в ньому міститься Всесвіт.

Великою заслугою ієнських романтиків було ознайомлення європейської публіки з культурою Сходу, зокрема, індійською. Вони також розпочали утвердження історичного підходу до літератури і мистецтва. В своїй власній творчості ієнські романтики поєднували глибоку філософську основу з оригінальною трансформацією традиційних жанрів.

Ф. Шлегель. Визначний теоретик романтизму Фрідріх Шле́гель (1772-1829) пережив крах демократичного ідеалу своєї молодості. Для того щоб якоюсь мірою зберегти цей ідеал, він переніс свободу в чисто внутрішній, суб'єктивний світ людини. В такому рішенні питання позначився вплив суб'єктивно-ідеалістичної філософії Фіхте. З нею пов'язана і «теорія іронії», яку розробляє Шлегель. Іронія як основний метод мистецтва, на його думку, виражає суб'єктивну сваволю художника, який не визнає об'єктивних життєвих форм.

Шлегель вважав, що тільки мистецтво здатне перебороти протиріччя дійсності, тому що воно зливає «кінцеве і нескінченне», поєднує почуттєве і духовне в єдиному «гармонійному синтезі».

Відраза до буржуазної дійсності штовхала Шлегеля, як і інших романтиків, до примирення з феодально-патріархальною Німеччиною, до ідеалізації феодальних основ середньовічного минулого. Однак, він не боявся кидати виклик суспільним нравам: в романі «Люцінда» (1799 р.) Ф. Шлегель чи не вперше висловив ідею жіночої емансипації, а також зобразив тілесне кохання як всепоглинаючу пристрасть.

Вільгельм Ва́ккенродер (1773-98) в своїх оповідання, нарисах і ессе намітив декілька ліній розвитку романтизму: романтичний універсалізм (світ розкривається через природу і мистецтво, і саме в мистецтві долається суперечність між частковим і загальним, конечним і нескінченим), антираціоналістичні аспекти естетики і критики, національну тему (він один з перших гідно оцінив творчість А. Дюрера), нарешті, ідею світової культури (він принципово «урівнював за значенням» Венеру Мілоську і «багаторуких ідолів Індії»).

Новаліс. Найвидатнішим письменником ієнської школи був Нова́ліс (Фрідріх фон Гарденберг, 1772-1801). Його найбільше хвилювала проблема ***заповнення духовного вакууму, який утворився в душах людей після того, як був зруйнований авторитет релігії, а нове суспільство не змогло запропонувати ніяких стійких етичних цінностей.*** Тому Новаліс в своїй поезії, прозі і ессеїстиці виразив ностальгію за середньовічним християнством і взагалі за синкретизмом «наївної» міфологічної культури.

В фрагменті «Учні в Саїсі», поетичному циклі «Гімни до ночі», незакінченому романі «Генріх фон Офтердінген», а також в збірках фрагментів і афоризмів він обрисував контури нового філософського світогляду, що став активним ферментом романтизму.

Свою філософію Новаліс називав «магічним ідеалізмом», розуміючи під цим двоєдине завдання одухотворення природи і втілення в конкретній реальності ідеальних потенцій людини. Засобами здійснення цієї мети є «магія» слова і поетична уява. «Магічний ідеалізм» — програма цілісного фізичного і духовного перетворення людини, що повинна відмовитися від репресивного ставлення раціональності до природи і усвідомити сховані в індивідуально-почуттєвому сили.

Згідно Новаліса, просвітительський раціоналізм помилково підмінив задачу творчого культивування почуття гіпертрофією думки: «Думка — це тільки сон почуття, — вмерлого почуття». Як мислитель, що реабілітував Середньовіччя, і поет, що оспівував таємничу єдність любові і смерті, Новаліс був далекий Просвітництву. В той же час він своєрідно продовжив просвітницьке трактування творчості як трудового перетворення природи.

Філософія, за Новалісом, — це «мистецтво витягати думкою світову систему з глибин нашого духу». Дух — це «житіє життя», що повертає природі сенс. Природа ж — ескіз того, чим повинен стати наш дух в своєму розвитку. Свою містичну *натурфілософію** Новаліс тісно погоджує з містичною історіософією, в центрі якої — вчення про «золотий вік», що очікує врятоване поезією і релігією людство. Сценарій порятунку коротко викладений в романі «Генріх фон Офтердінген».

Стаття «Християнство, або Європа» (1799 р.), присвячена тлумаченню ролі католицизму і протестантизму в європейській історії, стала першим маніфестом християнського консерватизму і ознаменувала кінець епохи Просвітництва.

Гейдельберзько-берлінська школа романтизму. Другий етап розвитку німецького романтизму тривав в 1806-1815 рр. і був пов'язаний з гуртком при університеті міста Гейдельберга, який утворили викладачі і науковці Клеменс Брента́но, Людвіг Ахім фон А́рнім, Якоб і Вільгельм Грімм.

Це був час національно-визвольної боротьби німецького народу проти Наполеона, тому гейдельбержці проявляли посилений інтерес до всього німецького, особливо до німецької старовини. Видатною їх заслугою було збирання народних пісень і видання їх збірки під заголовком «Чарівний ріг хлопчика» (1808 р.). Незважаючи на консерватизм укладачів (більшість відібраних пісень ідеалізували станово-цеховий устрій, патріархальні відносини і релігійність епохи Середньовіччя), все ж в цих піснях були виражені почуття і настрої цілих поколінь, так що Гейне з повним правом міг сказати, що в них «б'ється серце німецького народу».

Ще більшого розголосу набули «Дитячі і сімейні казки» (1812-1815 рр.), зібрані і видані братами Грімм. Будучи знавцями історії мови і народної культури, вони не тільки коментували тексти, але і надавали їм такої стилістичної форми, яка зробила їх збірку видатною літературною пам'яткою епохи романтизму.

Клейст. В Берліні створив основні свої драми і новели Генріх фон Клейст (1777-1811), в яких він виразив свою відразу до буржуазної цивілізації і підкреслив трагічну невлаштованість сучасного світу, який втратив нормальні критерії людської поведінки, підірвав довір'я між людьми, так що особистість виявилась цілковито беззахисною. Ненависть до Наполеона переростає в Клейста в неприйняття всього французького і поєднується з реакційною ідеалізацією старої Пруссії. В своїх новелах і особливо драмах, таких, як «Амфітріон», «Пентесілея», «Кетхен з Гейльбронна» Клейст зображує трагічну самотність людини, охопленої маніакальною пристрастю; його герої відчувають незбагненність світу, вони метаються між страхом смерті і тягою до неї.

Видне місце в творчості Клейста займають комедія «Розбитий глечик» (1808 р.) і новела «Міхаель Кольхаас» (1810 р.). Перший твір містить глузливе зображення патріархальних порядків, зокрема сваволі суддівських чиновників, що пригноблюють селян. Сюжетом новели «Міхаель Кольхаас» є історія людини, що стала на шлях соціального протесту проти феодальної німецької дійсності.

Гофман. З Берліном пов'язаний найбільш плідний період в творчості Ернста Теодора Амадея Го́фмана (1776-1822), який на фоні затишшя і самовдоволення епохи *Бідермеєр** загострено і трагічно осмислював дійсність, відмовившись від більшості ілюзій, властивих ранньому романтизму. Надзвичайно обдарована людина — талановитий музикант і блискучий карикатурист, видатний письменник, — Гофман протягом всього життя повинен був тягти жалюгідне існування дрібного чиновника.

В його творчості величезну роль грала музика. Взагалі, для Гофмана музикант — це синонім мрійника, образ, що проходить через більшість його творів. Такого мрійника Гофман протиставляє в своїх новелах вульгарному міщанину-філістеру. Так, в книзі «Записки кота Мурра» (1822 р.) композитор Крейслер протипоставлений коту Мурру, що втілює світ безкрилої обивательщини. Зіштовхуючи дійсність і світ фантастики, Гофман часто трактує фантастику іронічно. Завдяки цьому виявляється внутрішня слабкість самої фантастики і намічається перехід до реальності.

В повістях Гофмана помітно пробиваються елементи реалістичної сатири. Дворяни і чиновники в своєму вузькому світі, і весь суспільний лад, заснований на пануванні власності і грошей, стають для нього предметом глузування. Особливо значна в цьому відношенні казка «Крихітка Цахес» (1819 р.), в якій Гофман іронічно змальовує роль золота в класовому суспільстві.

Шаміссо. В Берлінському університеті викладав Адельберт Шаміссо (1781-1838), який успішно продовжив зусилля гейдельберзьких романтиків по створенню простої і емоційно виразної віршової форми, пов'язаної з традицією німецької народної пісні. Його творчість також свідчить про те, що в німецькому романтизмі намітилося посилення соціальних і демократичних тенденцій.

В казці «Історія Петера Шлеміля» (1813 р.) Шаміссо розповідає про людину, що продала свою тінь дияволу і одержала за неї невичерпний запас золота. Але це не приносить герою щастя: золото духовно і морально збіднює людину і не може дати їй блаженства. Єдиний вихід Шаміссо бачить в світі природи, в звільненні людини від пут цивілізації. Балади, що відносяться до пізнього періоду його творчості ідеалізують «просте» патріархальне життя в згоді з природою.

Пізній романтизм. Революційно-демократичний напрямок в німецькій літературі представляли Георг Бю́хнер і Генріх Гейне.

Бюхнер. Син лікаря, Георг Бю́хнер (1813-1837) вчився в Страсбурзі і Гессені, де займався вивченням природничих наук і практичної медицини. В 1834 р. брав участь в політичній боротьбі в Гессені і видав памфлет з епіграфом: «Мир хатинам, війна палацам!» Уник арешту, переїхавши в Страсбург, і тут присвятив себе вивченню нової філософії, особливо Декарта і Спінози. В 1836 р. приїхав в Цюрих, де одержав дозвіл на читання лекцій, але взимку наступного року помер від нервової лихоманки. Основна риса Бюхнера — це полум'яна революційна ненависть до всіх видів експлуатації і гноблення:

«Дорікають молоді в схильності до насильства. Але хіба ми не живемо в постійній атмосфері насильства? Так як ми народилися і виросли у в'язниці, то вже більше не зауважуємо, що сидимо в ямі, зі скованими руками і ногами і з кляпом в роті. Що ж називаєте ви законним порядком? Закон, перетворюючий величезну масу громадян держави в панщинну худобу для того, щоб задовольняти неприродні потреби незначної і зіпсованої меншості?»

В історичній трагедії «Смерть Дантона» (1835 р.) Бюхнер звертається до подій Французької революції. Драматург симпатизує політичній позиції Робесп'єра (див. *Якобінці**), який не зупиняється на половині шляху, прагне довести революцію до кінця. Разом з тим яскрава особистість Дантона приваблює Бюхнера своїм життєлюбством.

В трагедії «Войцек», що залишилася незакінченою, Бюхнер описує сумну долю полкового цирульника — забитого, майже безсловесного, всіма зневажуваного і осміюваного. Бюхнер майстерно малює фізичну і душевну беззахисність Войцека перед його гнобителями і визискувачами. Це — реальна, соціальна безпорадність, зображена в самій своїй істоті. Войцек, хоча і не бачить ясно її причин, але здогадується про них. Коли капітан дорікає йому в аморальності, Войцек йому відповідає: «Ми бідні люди... Бачите, пане капітане, на все потрібні гроші, гроші! А в кого немає грошей... Доводиться вже народжувати на світ собі подібних без моралі. Адже і в нас теж є плоть і кров. Нашому братові немає щастя ні на цьому, ні на тому світі. Я думаю, коли ми потрапимо на небо, нас змусять допомагати гриміти грому». «...Це, довжно буть, хороша річ — чеснота, пане капітане. Але я тільки бідняк». Вражений зрадою коханої жінки, герой наважується на бунт — на вбивство. Сцени потьмарення і безумства Войцека роблять значно сильніший емоційний вплив, ніж самі проникливі і логічно переконливі рядки політичної прокламації.

Гейне. Найбільшим поетом революційної демократії був Генріх Ге́йне (1797-1856). Збірник його ранніх віршів — «Книга пісень» (1827 р.) свідчить про його зв'язок з *романтизмом**. Але своєю іронією Гейне якби розкладає зсередини піднесений і умовний світ романтики. В багатьох своїх творах Гейне спирається на народну пісню. Розвиваючи її мотиви, він досягає незвичайної природності, ясності і простоти. «Подорожні картини» (1830 р.), що відносяться до цього ж періоду — це щоденник, в якому на першому плані стоїть особистість поета, його думки і почуття, його оцінка навколишньої дійсності. Гумор, зле глузування і елегійний смуток примхливо чергуються в його оповіданні.

Після липневої революції 1830 р. Гейне швидко еволюціонував вліво. Перебуваючи в еміграції в Парижі, він виступав як духовний посередник між французькою і німецькою культу-

рами. В серії кореспонденцій для «Аугсбурзької газети», об'єднаних в книзі «Французькі справи» (1832 р.) Гейне викладає ідеї утопічного соціалізму і насамперед теорію Сен-Сімона, намагається познайомити німецького читача з політичним досвідом Франції.

В книгах «Романтична школа» (1836 р.), «До історії релігії і філософії в Німеччині» (1834 р.) він розповідає французам про розвиток класичної німецької філософії. Гейне тлумачить діалектику Гегеля в революційному дусі, наближаючи її до матеріалізму. Поет приходить до думки, що в Німеччині філософська революція передує політичному перевороту. Знайомство з революційною боротьбою пролетаріату переконує Гейне в тому, що робітничий клас переможе і що спадкоємцями німецької теоретичної думки є робітники.

До 1843-1845 рр. відноситься зближення Гейне з Марксом. Під впливом цього останнього в поетичній творчості Гейне починають звучати бойові революційні ноти. «Сучасні вірші» (1839-1846 рр.) і поема «Німеччина. Зимова казка» (1844 р.) — вершина ідейного розвитку великого поета. Серед «Сучасних віршів» особливе місце займають «Ткачі». В цьому творі Гейне поетично виражає ідею історичної місії пролетаріату як гробаря буржуазного ладу. В поемі «Німеччина. Зимова казка» Гейне сатирично осміює віджилий феодальний світ, захищає єдність Німеччини.

Революція 1848 р. стала для Гейне, як і для багатьох мислителів і художників його часу, джерелом духовної трагедії. Остаточно розчарувавшись в буржуазній демократії, Гейне, однак, не перейшов на позицію робітничого класу: його лякали зрівняльно-комуністичні тенденції, розповсюджені в робітничому русі, особливо серед німецьких ремісників. Він як і раніше вважав перемогу пролетаріату справедливою і неминучою, але в той же час боявся цієї перемоги, тому що, на його думку, вона повинна викликати загибель мистецтва. Остання книга віршів Гейне «Романсеро» містить мотиви розчарування, думку про торжество зла над добром.

3. ТЕАТРАЛЬНЕ, МУЗИЧНЕ І ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Театральне мистецтво. Театр Німеччини початку XIX ст. грав велику суспільну роль. Найбільші письменники і поети, починаючи з Гете і Шіллера, писали п'єси, очолювали театри, займалися режисерською роботою. Правда, деякі видні романтики не відразу проникали на сцену (наприклад, п'єси Клейста увійшли в репертуар театру тільки після його смерті), але в цілому драматичні твори кращих німецьких письменників досить швидко утверджувалися на сцені німецьких і австрійських театрів. В німецькому театрі XIX ст. змінювалися ті ж самі напрямки, що чергувалися в французькому і в англійському театрах, — *класицизм**, *романтизм** і *реалізм**, однак, які мали свої яскраво виражені національні особливості. Найбільш своєрідним був німецький класицизм кінця XVIII і перших років XIX ст., званий «веймарським» за цим містом, в якому жили Гете і Шіллер.

Веймарська школа. Естетичні принципи Гете і Шіллера були практично реалізовані ними в Веймарському придворному театрі, в якому вони обоє працювали як режисери і вихователі акторів. Особливо тривалою була робота Гете, що керував театром в 1791-1817 рр. Він мріяв про створення в Німеччині високого театрального мистецтва, просвітительського за змістом і національного за формою. Висуваючи ідеї національного прогресу і буржуазної демократії, він прагнув повернути театрові його величезне суспільно-виховне значення. Але всі ці задуми великого поета розбивалися об провінційну злиденність карликового німецького двору і філістерську обмеженість смаків бюргерської публіки. Тому Гете так і не вдалося створити задуманий ним театр високої класики. Все-таки в Веймарі були здійснені перші постановки шедеврів світового класичного репертуару, проведена грандіозна робота з акторським колективом над голосом, мімікою, жестом, декламацією, *мізансценами**, вперше в театрі зроблена спроба творення справжнього акторського ансамблю.

Гамбурзька школа. Веймарській школі режисури і акторського мистецтва, що стояла на класицистичних позиціях, протистояла гамбурзька школа, очолювана великим актором і ре-

жисером Фрідріхом Шре́дером (1744-1816). Працюючи в Гамбурзі і Відні, він здійснив в німецькому театрі ряд перетворень: реформу репертуару, до якого він вперше в Німеччині ввів твори Шекспіра, а також твори молодого Гете і драматургів руху «Бурі і натиску» (Я. Ленца, М. Клінгера); реформу акторського виконання, від якого він вимагав правдивості, життєвості, простоти, прагнучи до створення повнокровного реалістичного ансамблю.

Мангеймська школа. Слідом за гамбурзькою школою Шредера оформилася мангеймська школа Августа Іффланда (1759-1814) — актора, режисера і драматурга, і Августа Коцебу́ (1761-1819) — плідного автора *мелодрам** («Діва Сонця», 1791 р.), що користувався європейською популярністю.

Утвердження драми Іффланда і Коцебу́ було пов'язане з розгортанням в Німеччині антиреволюційного руху; на цьому грунті, міцніла і мангеймська школа сценічного мистецтва, для якої був типовий розрив з традиціями німецької класики, зниження ідейності акторського виконання, захоплення дрібними деталями. В цілому мистецтво Іффланда було відходом від великого реалістичного стилю Шредера. На початку XIX ст. всі актори Німеччини перебували під впливом школи Іффланда. В 1796 р. Іффланд був призначений директором Берлінського театру і переніс до столиці Пруссії принципи мангеймської школи.

Флек. Сучасник Іффланда І.Ф. Флек (1757-1801), учень Шредера, природжений трагічний актор, грав з величезним успіхом головні ролі в трагедіях Шекспіра і Шіллера. Розквіт його дарування збігся з перебуванням в Берліні на посаді художнього керівника придворного театру. Флек був зв'язаний з берлінським гуртком романтиків. Контрастність гри і грандіозність створюваних ним образів зробили Флека першим романтичним актором Німеччини.

Деврієнт. Образи героїв трагедій Шекспіра і Шіллера і надалі перебували в основі репертуару німецьких романтичних акторів аж до найбільшого і самого яскравого з них — Людвіга Де́врієнта (1784-1832). Він прагнув бути оригінальним в всьому, творив чисто інтуїтивно, спираючись тільки на своє творче «я». Найуспішніше він грав ролі характерні і комічні.

Деврієнт приятелював з Е.Т.А. Гофманом, якого нагадував за характером свого похмурого і гострого дарування. Навколо Деврієнта, як і навколо великого англійського актора Едмунда Кіна склалась легенда про стихійність і безладність його творчості; тим часом Деврієнт дуже ретельно трудився над своїми образами, заздалегідь розробляв деталі костюма, гриму і мізансцени.

Музичне мистецтво. Основоположником німецької романтичної опери став Карл Марія фон Ве́бер (1786-1826), що активно боровся за національне німецьке мистецтво. Сюжети і музичний стиль його опер — поєднання фантастики з реалістичними картинами народного побуту («Чарівний стрілець»), поезія рицарських легенд («Евріанта») — послужили зразком для багатьох композиторів, включаючи Вагнера.

Мендельсон. Фелікс Мендельсо́н (1809-1847) був не тільки талановитим композитором, але і одним з прогресивних музично-громадських діячів: він заснував першу німецьку консерваторію і керував концертною організацією в Лейпцигу («Гевандхауз»). Найбільше яскраво виявив себе Мендельсон в області музики для театру («Сон в літню ніч») і програмного симфонізму («Шотландська» і «Італійська» симфонії, увертюра «Фінгалова печера»). Образи природи і фантастика народних казок були особливо улюблені Мендельсоном; втілюючи їх, він збагатив свій оркестровий стиль світлими і прозорими музичними фарбами. Широку популярність одержали також його ліричні «Пісні без слів» для фортепіано.

Шуман. В творчості Роберта Шу́мана (1810-1856) яскраво проявилися особливості романтичного мистецтва. Найбільш значним був його вклад в області фортепіанної музики. В «Карнавалі» — циклі програмних фортепіанних п'єс — він проявив себе як великий майстер гострої і точної музично-психологічної характеристики (п'єси-«портрети» Шопена, Паганіні, самого Шумана). Багато фортепіанних п'єс Шумана навіяні літературними творами Гофмана і Жана-Поля Ріхтера. Також Шуман створив багато пісень на слова Гейне, Шамісso, Бернса. Кращим його вокальним твором є цикл на слова Гейне «Любов поета», що передає найтонші відтінки почуття від світлої лірики до трагічного пафосу.

Образотворче мистецтво. На противагу високому піднесенню літературної і музичної творчості, образотворче мистецтво і архітектура Німеччини залишалися в XIX ст. на другому плані.

Академізм. В живопису панували академічні принципи (див. *Академізм**), що забарвили безнадійно нудною рутиною твори як класицистів, так і реакційно настроєних романтиків, що працювали подовгу в Італії, а з часом стали стовпами академічного живопису. Представник класицизму Асмус Якоб Карстенс (1754-98) прагнув творити піднесене героїчне мистецтво, надихаючись художніми традиціями Античності і Ренесансу.

Назарейці. Серед романтично налаштованих митців видне місце належало Фрідріху Óвербеку (1789-1869) і заснованому ним Братству назарейців. Назва вказує на релігійні устремління членів братства («перший назареєць» — Христос). Оселившись в порожньому монастирі Сан-Ісідоро в Римі, і живучи там за зразком середньовічних релігійних братств і художніх артілей, назарейці прагнули воскресити середньовічне релігійне мистецтво, наслідуючи італійських і німецьких художників Раннього Ренесансу (див. Ч.1, розділ VII, §1, п.5). Бажаючи відродити духовність, вони виступали проти «релігійної аморальності» мистецтва пізнього класицизму. Зразками для наслідування назарейці обрали твори Альбрехта Дюрера (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.2) і раннього Рафаеля (див. Ч.1, розділ VII, §2, п.2). Разом вони працювали над фресками на біблійні теми і сюжети із «Звільненого Єрусалима» Торквато Тассо (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.3).

В цілому творчість назарейців відрізняє холодна абстрагованість стилізаторів. Їхня діяльність і теоретичні висловлення вплинули на творчість *прерафаелітів** в Британії.

Фрідріх. Найвидатнішим художником-романтиком був Каспар Давід Фрідріх (1774-1840). Він знаходив собі попередників в старожитніх майстрах живопису, які якраз були належно оцінені в його часи. За словами сучасників, Фрідріх шукав в пейзажі «світової душі», шукав в кожному куточку природи дію сил, що знаходяться в основі Всесвіту. Його приваблювали до себе високі і далекі гори, рівнини, що зливаються з горизонтом і здатні навіяти людині думку про її нікчемність. На першому плані пейзажів Фрідріха часто видніється постать мандрівника, зануреного в споглядання. На фоні ясного неба предмети здаються крихкими і прозорими, особливо щогли вітрильників або силуети безлистих дерев, готичні склепіння руїн або хрест серед ялин на вершині гори. Безмежна свобода — ось основне його прагнення, яке художник реалізував в своїй творчості.

Бідермеєр. В 1830-1840-і рр. з'явився сентиментальний романтизм художників стилю *Бідермеєр**, в якому відобразилися уявлення бюргерського середовища. Архітектура і декоративне мистецтво Бідермеєра переробляли форми *ампіру** в дусі інтимності і домашнього затишку. Для живопису бідермеєра було характерне тонке, ретельне зображення інтер'єру, природи, побутових деталей.

4. НІМЕЧЧИНА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ. ОСВІТА. ФІЛОСОФСЬКА ДУМКА

Історичні умови розвитку. На відміну від Франції, де суперечності між класами були гранично оголені, в німецьких державах позначається незрілість соціального розвитку, що живила патріархальні ілюзії, консервативні мрії про затримання цивілізаційного поступу.

*Франко-прусська війна** завершилася проголошенням Німецької імперії. Ідея єдності зріла в німецькій культурі протягом століть. Революція 1848-1849 рр. якраз і була покликана її втілити, але не змогла цього зробити. Через два десятиліття об'єднання було здійснене згори, під егідою Пруссії: за словами Маркса і Енгельса, «німецька нація одержала єдність в прусській казармі». Офіційна пропаганда представила цю подію як вираження волі всього народу і проголосила ідею єдності нації, покликану приховати соціально-класові протиріччя.

Одержавши величезну контрибуцію від Франції, а також цивілізовані області Ельзас і Лотарингію, Німецька імперія стала бурхливо розвиватись: вже до початку XX ст. вона обігнала всі країни, крім США. «Залізний канцлер» Бісмарк управляв країною міцною рукою: ан-

тиробітничі закони, гоніння на соціал-демократію, *культуркампф**, розправи з опозицією забезпечили країні стабільність і дозволили сформувати армію і бюрократичний апарат. Розповсюдились «патріотичні» союзи і партії, що об'єднали сотні тисяч агресивних і шовіністично налаштованих представників всіх соціальних верств. Активно пропагувався і насаджувався культ армії, казарми і слухняності. Спалах *націоналізму**, замішаного на антифранцузьких настроях, припадає ще на часи франко-прусської війни; незабаром він набуває форм релігійно-консервативної ідеології і політики, замішаних на антисемітизмі і расизмі.

Разом з тим, в Німеччині були сильними позиції робітничого руху і партії соціал-демократів, утвореної в 1875 р. Про ситуацію в ній один з її керівників Франц Ме́рінг (1846-1919) писав так:

«Невизнані винахідники і реформатори, противники щеплень проти віспи, прихильники природного методу лікування і тому подібні дивакуваті генії намагались знайти собі серед потужних хвиль робітничого руху те місце, в якому всі їм відмовляли».

Серед таких «невизнаних геніїв» був і авторитетний в партії філософ і антисеміт Євгеній Дюрінг, висміяний в знаменитій праці Фрідріха Енгельса «Анти-Дюрінг». Хоча самі основоположники наукового комунізму Маркс і Енгельс спробували вплинути на соціал-демократичний рух, протиставивши свою концепцію ідеологічним аутсайдерам, партійні лідери не хотіли визнавати їх теорію своїм ученням. Пересічний німецький соціаліст, як і юнкер або буржуа, пишався тим, що він залишається «добрим німцем» і має «Залізного хреста» за Франко-прусську війну.

Освіта. В Німеччині ще в часи просвіченого абсолютизму в XVIII ст. було впроваджене обов'язкове початкове навчання під контролем держави, так що Німецька імперія спадкувала достатньо давню і міцну традицію. В 1872 р. спеціальним законом церква була позбавлена права контролю над школами, з чого, власне, і розпочався бісмарківський *культуркампф**. Поліцейська розправа над кількома священиками викликала обурення в суспільстві, але обмеження впливу церкви на школу розпочалось, незважаючи на примирення Бісмарка з Ватиканом. В кінці століття німці вже звикли, що мінімальну письменність практично всі діти одержують в державних школах.

Філософська думка. Реакцією на успіхи науки, поширення матеріалізму і соціалізму стало виникнення в Німеччині ряду ідеалістичних філософських шкіл, деякі з яких одержали європейський і світовий розголос. В першу чергу це відноситься до неокантіанства і «філософії життя».

Неокантіанство. В 1860-х рр. виникає неокантіанство, яке спиралось на кантівські ідеї заперечення об'єктивної закономірності природи і виведення пізнання не з об'єктивної дійсності, а з людської суб'єктивності, тобто з самого мислення, наділеного апріорними законами.

В програмній для неокантіанства роботі Фрідріха Ла́нге (1828-1875) «Історія матеріалізму» (1866 р.) стверджується, що побудувати раціональну всеохоплюючу картину Всесвіту наука не здатна, оскільки розуму доступні лише частини, окремі сторони дійсності (тобто кантівської «речі в собі»). З цієї точки зору ціле є продуктом творчого вимислу, «необхідним породженням духу, що виростає з найглибших життєвих коренів людського роду». Тому метафізика, як наука про основи буття, є явищем того ж порядку, що і мистецтво або релігія, і являє собою «поезію понять».

Основну заслугу Канта Ланге бачить в висуненні положення про те, що ***не наші уявлення узгоджуються з пізнаваними предметами, а навпаки — дійсність «пристосовується» до наших уявлень.*** Виходячи з цього, Ланге твердить, що матеріалізм правомочний лише як максима природознавства, але не як філософське вчення про природу об'єктивної дійсності, оскільки такі поняття природничонаукового матеріалізму, як матерія, атом, сила і т.п., є лише допоміжними засобами («поняттями»), які ми самі створюємо з метою зрозуміти світ. На думку Ланге, фізіологія органів почуттів показала: те, що Кант називав «апріорними формами пізнання», випливає з «психофізіологічних особливостей» людського організму і тому ***немає підстав вважати, що дійсність є такою, якою ми її сприймаємо.***

Ця концепція, однак, не дає відповіді на питання: а що ж знаходиться всередині «речі в собі», тобто що є основою буття? Сам Ланге визначає її як «поняття цілковито проблематичного чогось», яке приймається за причину явищ, тобто «річ в собі» — це порожнеча, невизначеність, навіть хаос, якому мислення може надати будь-якої форми. Подібне романтичне трактування не могло задовольнити мислителів, налаштованих в дусі епохи по-науковому, і наступники Ланге беруться заповнити цю порожнечу чимось «позитивним».

Марбурзька школа неокантіанства, очолювана Германом Ко́геном (1842-1918), прийняла ідею Бога або Логоса як об'єктивну основу буття, мислення і моральності. Звідси випливає, що людське мислення (як «образ і подоба» мислення божественного) містить «апріорні форми дійсності». Таким чином, як Бог (або Логос) «мислить» буття, так людина «мислить» дійсність, «конструюючи» її шляхом «переплетення логічних відношень», заданого на зразок математичної функції. В залежності від способу «переплетення» (логічного, інтуїтивного, емоційного, практичного тощо) і змісту «логічних відношень» (наукові факти, символи, художні образи, звуки, люди і т.д.) конструюються окремі «сфери культури» або «символічні форми дійсності» — мова, міфологія, релігія, мистецтво, наука, історія тощо.

Натомість Баденська школа неокантіанства, вождями якої були Вільгельм Віндельбанд (1848-1915) і Генріх Ріккерт (1863-1936), тлумачила основу буття з позицій, ближчих до політеїзму, визнаючи субстанціональність «об'єктивних цінностей» добра, краси, гармонії тощо, які, подібно до античних богів, хоч і не існують, але «значать», тобто визначають методи «конструювання» дійсності.

Таких методів існує два: номотетичний (грец. «законодавче мистецтво»), який полягає в узагальненні і встановленні законів, чим займаються «науки про природу», і ідеографічний (грец. «дослідження особливого»), сутність якого полягає в описанні індивідуальних особливостей історичних фактів, що формуються «науками про культуру» на основі «співвіднесення з цінностями». Таким чином, пізнання постає як «психічний процес», що, виходячи з «екстенсивного і інтенсивного різноманіття досвіду», приходить до «трансцендентного знання», тобто істини.

Немає сумніву, що з цієї точки зору між «науками про природу» і «науками про культуру» існує провалля. Перші «виводять» закони із «нескінченного різноманіття явищ», а отже, спрощують і збіднюють дійсність. Натомість другі навпаки — «індивідуалізують» це різноманіття явищ, виділяючи з нього окремі «історико-культурні індивідууми». Тим самим історичний процес перетворюється в сукупність окремих унікальних подій, а розвиток культури — в набір «фактів духовного життя», втрачаючи «зв'язність і закономірність», тобто підпорядкованість певним релігійним чи історіософським концепціям.

«Філософія життя». Деякі філософські школи, об'єднані назвою «філософія життя» відкрито виступали проти *раціоналізму**, — не проти культу розуму, а взагалі проти розуму як знаряддя пізнання. На місце розуму «філософія життя» висуває *інтуїцію** — ***безпосереднє проникнення в предмет пізнання, минаючи будь-які узагальнення, поняття, категорії, випрацювані розумом.*** Фрідріх Ніцше зазначав з цього приводу: «Свідомість відіграє другорядну роль, вона майже індиферентна, зайва, приречена, можливо, зникнути і поступитись місцем цілковитому автоматизму». Першорядну ж роль в даному випадку, відіграє не обтяжене абстракціями і схемами «живе життя», інтуїтивне «вживляння» в будь-яке явище дійсності. Стихійне життєве начало, що передує будь-яким інтелектуальним конструкціям, закладене в людському тілі, керованому біологічними потребами і інстинктами. Життя розглядається як безпосереднє біологічне буття, і тільки воно, будучи позасоціальною категорією, є джерелом інтуїції, інстинктів і рушієм людської поведінки, звільненої від обмежень, накладених знаннями, теоріями, моральними імперативами.

Дільтей. Німецький філософ Вільгельм Дільтей (1833-1911) писав: «В жилах здатного до пізнання суб'єкта, сконструйованого Локком, Юмом і Кантом, тече не справжня кров, а розбавлений сироп розуму». Справжня людина, жива і повнокровна, а також науки про людину не повністю відносяться до сфери розуму, тому тільки інтуїція може служити адекватним ін-

струментом пізнання. Центральним в Дільтея є поняття «Життя» як способу буття людини, історико-культурної реальності.

Людина, згідно Дільтея, не має історії, вона сама є історія, і тільки історія може розкрити, що таке є людина. Від людського світу історії він різко відокремлює світ природи. Завданням філософії (як «науки про дух») є зрозуміння «життя», яке виходить з самого життя. В зв'язку з цим, Дільтей висуває метод «розуміння» як безпосереднього осягнення певної духовної цілісності (цілісного переживання). «Розуміння», споріднене інтуїтивному «проникненню в життя», Дільтей протиставляє методу «пояснення», застосовному в «науках про природу», який має справу з зовнішнім досвідом і пов'язаний з конструктивною діяльністю розуму. «Розуміння» власного внутрішнього світу досягається з допомогою ***інтроспекції*** (самоспостереження), розуміння чужого внутрішнього світу — шляхом «вживання», «співпереживання», «співчуття» і «вчуття»; відносно культури минулого розуміння виступає як метод інтерпретації, названий Дільтеєм ***герменéвтикою — тлумаченням окремих явищ культури як моментів цілісного душевно-духовного життя реконструйованої епохи.***

Однак, в пізніших роботах Дільтей відмовився від інтроспекції як психологічного способу «розуміння», зосередившись на розгляді культур минулого як «продуктів об'єктивного духу». Вслід за романтиками він розглядає цілісність історичних утворень крізь призму цілісності людської особистості — його основні історичні дослідження побудовані за принципом поєднання численних біографій. При цьому визначальною рисою історизму Дільтея є релятивізм, який характеризує також і його вчення про три основних типи світогляду, що розуміється як вираження єдиної особистісної установки: ***натуралізму***, ***ідеалізму свободи*** і ***об'єктивного ідеалізму***.

Шопенгауер. В 1860-1870-х рр. широкого розголосу набув твір Артура Шопенгáуера (1788-1860) «Світ як воля і уявлення» (1844 р.), зрозумілий і сприйнятий широкою публікою завдяки своєму «декадентському духові». На думку мислителя, єдина «світова воля» — вічна і незмінна («річ в собі»), являє собою «сліпе прагнення до життя». Це «космічне життя» не має ні «вищого сенсу», ні «вищої мети», воно є самоцінністю і самоціллю, і таким же є індивідуальне життя окремої людини. Воно, як і вчинки людини, визначене єдиною «світовою волею», яка «розщеплюється» на незліченні «уявлення» людей про дійсність — «об'єктивації». Кожній «об'єктивації» властиве прагнення до абсолютного панування, що виражається в безупинній «війні всіх проти всіх». Разом з тим, множина «об'єктивацій волі» існує і як ієрархічна цілісність, що відображає ієрархію ідей (які розуміються в платонівському сенсі). Вищим ступенем в ряді «об'єктивацій волі» є людина, істота, наділена раціональним пізнанням. Кожний пізнаючий індивід усвідомлює себе усією «волею до життя», всі ж інші індивіди існують в його уявленні як щось залежне від його істоти, — саме це і є джерелом безмежного егоїзму людини. Іншими словами, в кожній людині міститься частина «світової волі» до життя, тому конфлікти між людьми, їх егоїзм і лютість є природними. Людина не може вирватись за межі цієї природності, якщо тільки не відмовиться від «волі до життя», що означає ведення споглядального, бездіяльного життя, існування без діяння.

Соціальна організація (держава) не знищує егоїзму, будучи лише системою збалансованих «приватних воль». Долання егоїстичних імпульсів, згідно Шопенгауера, здійснюється в сфері мистецтва і моралі.

Мистецтво — творіння генія, що засновується на здатності «незацікавленого споглядання», в якому суб'єкт виступає як «чистий безвольний суб'єкт», натомість об'єкт — як ідея. Вище з мистецтв — музика, яка має своєю метою вже не відтворення ідей, а безпосереднє відображення самої «волі». Підкреслюючи ілюзорність щастя і невідворотність страждання, що коріниться в самій «волі до життя» з її безглуздістю і вічним неспокоєм, Шопенгауер називав існуючий світ «найгіршим зі світів» (всупереч Лейбніцу), а своє вчення — «песимізмом». Тільки в житті, позбавленому боротьби за самоутвердження, людина може віддатись співчуттю, подолати егоїзм. Тому істинною основою моралі Шопенгауер вважав таке «співчуття» («співпереживання»), завдяки якому оманлива видимість індивідуальності «розчиняється» в свідомості «єдності всього сущого».

Ніцше. Інший видатний представник культури кінця XIX ст. Фрідріх Ніцше (1844-1900) називав Шопенгауера «своїм великим вчителем», однак його власне вчення мало зовсім іншу забарвленість.

В основі філософії Ніцше — «воля до влади», яка є головним проявом «волі до життя» і тому її не треба долати, а навпаки — треба дати волю «здоровим інстинктам» утверджувати через них себе самого в цьому світі. Все, що заважає вільному розвиткові «волі до влади» провадить до деградації, і перш за все християнська мораль співчуття, спокути, любові до ближнього. Завдяки моралі і альтруїзму, завдяки зніженості і моралізуванню людина стала соромитись своїх інстинктів, що і стало причиною «декадентства» — занепаду світу.

Єдиний вихід — переступити через мораль, стати «по той бік добра і зла», а це під силу тільки небагатьом «обраним», котрі здатні, подолавши усі труднощі морального вибору, перетворитись в «надлюдей» і саме в них — надія людства.

5. ЛІТЕРАТУРА, ТЕАТР І ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Література. Революція 1848 р. в Німеччині не змогла здійснити своєї головної історичної задачі — державного об'єднання країни, і це наклало серйозний відбиток на розвиток німецької культури 1850-1860-х років. В ній все більше розвиваються тенденції так званого обласництва. Багато письменників черпають теми своїх творів з життя тієї чи іншої провінції, вони орієнтуються на духовні інтереси читачів окремих областей. в ряді випадків вони навіть пишуть свої твори не літературною мовою, а місцевими діалектами. В цей період Німеччина висуває талановитих письменників — Фріца Рейтера, Теодора Шторма, Вільгельма Раабе і ін. Але і на їх творчості позначилася атмосфера глушини, лягла печать провінціалізму.

Геббель. На фоні літератури цих років виділялася творчість драматурга Фрідріха Гéббеля (1813-1863), який прагнув продовжити традиції класичної німецької драми Гете і Шіллера. Він писав п'єси на біблійні сюжети, звертався до античних легенд і германської історії. Найбільший інтерес представляє «міщанська драма» Геббеля «Марія Магдалина» (1844 р.), що малює розпад старого патріархального побуту і кризу зв'язаних з ним моральних основ. Однак, виходячи з песимістично-метафізичного розуміння історії, Геббель абсолютизував в своїх трагедіях протиріччя буржуазної дійсності, зображуючи «споконвічну» боротьбу гуманістичного героя зі світом («Ірод і Маріамна», 1850 р.; «Нібелунги», 1861 р.).

Теодор Фонтáне. В 1870-1880-х рр. в літературі виступає ряд письменників реалістичного напрямку. Найвизначнішим був Теодор Фонтáне (1819-1898), тісно пов'язаний з Пруссією, — в своїх творах він не виходив за її границі і проблематику. Вже в романі «Перед бурею» (1878 р.) проявилося характерне для нього протиріччя між симпатією до прусського дворянства і розумінням його історичної приреченості.

В 1880-1890-х рр. в творчості Фонтане здійснюється переконливий аналіз німецької дійсності. Вищим його досягненням є роман «Ефф і Бріст» (1894 р.) — трагічна історія жінки, виданої заміж за людину, цілковито чужу їй по духу. Процвітаючий чиновник Інштеттен, довідавшись про подружню зраду супруги (давня інтрижка, цілковито зжита розкаяною Ефф і), не тільки вбив на дуелі колишнього суперника, але і прогнав жінку з дому, позбавивши її права на виховання доньки. Причому чинить він так не з ревнощів, а корячись неписаному законові. Він сам усвідомлює нерозумність своїх дій, але не може подолати хибного поняття про моральний обов'язок. Треба також уявити всю силу і владу суспільних пересудів, щоб пояснити жорстокість батьків Ефф і, що відмовились прийняти «заблудлу» дочку.

Письменник знаходить точні деталі, щоб обрисувати зміну життєвого оточення героїні і показати, що всюди — і в батьківському домі, і в заміжжі — вона залишається самотньою. Її сумна історія постає як уособлення долі неординарної особистості в чиновницько-солдафонському німецькому суспільстві.

Георге. З кінця 1880-х рр. в німецькій літературі поширюється *символізм**, пов'язаний з ім'ям Стефана Геóрге (1868-1933). З самого початку творчого шляху для нього характерне

неприйняття суспільної і культурної атмосфери його часу. З групою поетів-однодумців він очолив течію «чистого мистецтва». Поезія цього гуртка, строга за формою, образно насичена, друкувалася в приватному журналі «Листки про мистецтво».

В збірках Георге 1890-х рр.: «Гімни», «Паломництва» і «Альгабал» висока місія поета протиставляється приземленості повсякденного життя. «Книги пастуших і хвалебних віршів» — це світ Античності, Середніх віків, Сходу. Після «Року душі» (1897 р.), де виразилося пантеїстичне поклоніння природі, в Георге намітився перехід до громадянської поезії (збірка «Килим життя»). На початку XX ст. насущний світ з його людьми і подіями входить в поезію Георге — в збірках «Сьоме кільце», «Зірка союзу» і «Нове Царство» знайшла відображення філософія гуманізму.

Театральне мистецтво. В 1870-х рр. серед театральних кіл Західної Європи почали лунати голоси, що закликали до відновлення сценічного мистецтва і створення стаціонарних театрів з постійним акторським ансамблем. Першим відгуком на це стало заснування в Мейнінгені «Вільного театру» (1874 р.), який набув особливого значення в зв'язку з діяльністю талановитого режисера Людвіга Кронека. Цей театр зробив помітний вклад в мистецтво режисури, створив міцний ансамбль, розробив нові постановочні прийоми, в тому числі принципи масових сцен.

Ставлячи головним чином класичні п'єси Шекспіра, Шіллера, Мольєра, «мейнінгенці» намагалися дотримуватись історичної достовірності. Вони створювали декорації, костюми і сценічне обладнання, за музейними зразками вивчаючи історичні і археологічні матеріали (через цей стиль «мейнінгенців» одержав назву «археологічного натуралізму»), впроваджували в постановки історичних п'єс документальність і деталізацію. Скрупульозно розроблялися масові сцени; в них були зобов'язані брати участь і провідні актори, а кожен статист грав свою, спеціально розроблену роль, в результаті чого зживалися симетрія і одноманітність, а юрба на сцені робила враження живого організму.

Герхарт Га́уптман. В кінці 1880-х рр. в Німеччині з'явився *натуралізм**, визначним явищем якого стала творчість Герхарта Га́уптмана (1862-1946), що досяг успіху завдяки драмі «Перед сходом сонця» (1889 р.). Наділена усіма рисами натуралізму (тема спадковості, особлива увага до фізіології людини, подробиці опису середовища), захоплено прийнята публікою, п'єса свідчила про народження драматургії нового типу.

Наступний твір — сімейна драма «Самотні» (1891 р.) відзначена глибинним психологізмом. Її герой, молодий учений, що живе зовні цілком благополучним життям, а внутрішньо збентежений, метається між двома жінками і в підсумку кінчає самогубством, явив собою дивовижно точно зафіксований портрет інтелігента «кінця віку» з його нервозністю, «самотністю», розгубленістю перед мінливою дійсністю. В «Самотніх» яскраво проявилися риси «нової драми»: відкриття потаєного трагізму в ході повсякденного життя, внутрішня напруженість при зовнішній бездіяльності, символічний підтекст.

В 1890-і рр. творчість Гауптмана здобуває європейську популярність. в цей час написані п'єси: «Ткачі», «Боброва шуба» (1892), «Вознесіння Ганнеле» (1893), «Потоплений дзвін» (1896), «Міхаель Крамер» (1900). Натуралізм, символізм, неоромантизм — Гауптман один з «законодавців» стильових шукань епохи.

Драма «Ткачі», присвячена сілезькому повстанню ткачів 1844 р. (учасником якого був його дід), мала величезний успіх в всій Європі. Сприйнята сучасниками як твір революційний, п'єса одночасно є свідченням роздумів про руйнівну стихію повстання, згубну і для винних, і для невинних.

В драматичній казці «Потоплений дзвін» Гауптман міркує про ідею «надлюдини» Фрідріха Ніцше. Оголосивши свого героя, ливаря дзвонів майстра Генріха, на початку п'єси ніцшеанцем, що втікає від роду людського в «вежу зі слонової кістки», протиставивши художника-творця міщанському середовищу, драматург доходить висновку: діяти, відвернувшись від людських проблем, знайти щастя вдалині від суспільства неможливо.

Музика. Великий німецький композитор другої половини XIX ст. Ріхард Ва́гнер (1813-83) відобразив в своїй творчості як прагнення кращої частини свого покоління, так і крах надій і

розчарування в колишніх ідеалах. В операх 1840-х років («Тангéйзер» і «Лоенгрін») Вагнер ще зв'язаний з вільно трактованою ним традицією німецької романтичної опери.

В роки еміграції (після участі в дрезденському повстанні 1849 р.) Вагнер багато часу присвятив теоретичним роботам в області мистецтва, зокрема музичного театру. Його творчим ідеалом була «музична драма», в якій зливається воєдино і музика, і поезія, і живопис, і танець, і, звичайно, режисура, не кажучи вже про майстерність актора. Своєї мети він намагався досягти в тетралогії «Кільце Нібелунгів», робота над якою продовжувалася з 1848 по 1874 р. Вся тетралогія триває близько 18 годин (найдовший музичний твір в історії).

«Золото Рейну» не поділяється на акти і виконує функцію «вступного вечора», тоді як інші три опери — «Валькірія», «Зігфрид» і «Загибель богів» — містять по три акти кожна (в «Загибелі богів» є ще і пролог, що уподібнює структуру цієї опери структурі тетралогії в цілому).

Величезна конструкція підтримується найвищою мірою деталізованою системою коротких музичних тем — лейтмотивів — кожна з яких несе символічний зміст, вказуючи на певного персонажа, позначаючи те чи інше поняття, предмет і т.п. При цьому лейтмотиви — не просто умовні знаки, але і об'єкти активного симфонічного розвитку; їх поєднання служать проясненню підтекстів, не виражених безпосередньо в лібрето (аналогічна система прийомів діє також в «Трістані» і «Мейстерзінгерах»).

Втілений в «Кільці» стародавній міф не зводиться до історії боротьби богів, людей і карликів за владу над світом, що уособлюється золотим кільцем нібелунга (карлика) Альберіха. Як і всякий справжній міф, він містить найглибші прозріння, зв'язані з усіма сторонами людського буття. Одні коментатори вважають «Кільце» прообразом сучасних наук про людину (психоаналізу З. Фрейда, аналітичної психології К.Г. Юнга, структурної антропології К. Леві-Стросса), інші — ідеологічною основою *нацизму**, треті — притчею про індустріальне суспільство і т.д., однак жодна окрема інтерпретація не вичерпує всього різноманіття його змісту.

В останні роки життя Вагнер став націоналістом і в його творчості також виразно намітився спад: дія стає ще більш статичною, в музиці згладжуються контрасти і встановлюється монотонність.

Образотворче мистецтво. В Німеччині, що вступила в смугу швидкого капіталістичного розвитку і колоніальної експансії, багато художників підпали під вплив імперіалістичної демагогії, спокуси благополучного буржуазного існування або засвоювали ніцшеанські людиноненависницькі теорії. Навіть найбільші майстри часто несли в своїй творчості суперечливість і роздвоєність.

Адольф фон Мéнцель (1815-1905), точний і тверезий спостерігач, що цікавився суспільним життям і зірко помічав різноманітні особливості людських характерів, в той же час живив ілюзії щодо монархічного минулого і сьогодення Німецької імперії, ідеалізував Фрідріха II і Вільгельма I. Однак, його внесок в німецьке мистецтво грунтується головним чином на пейзажах і на таких картинах, як «Спогад про театр Жимназ» (1855 р.) або «Селянський театр в Гастейні» (1859 р.), що стали результатом уважного спостереження життя і відобразили симпатії митця до простих людей. Етапними творами Менцеля і всього німецького реалізму стали картини «Залізопрокатний завод» (1875 р.) і «Заточування ножів в Хофгайстені» (1881 р.), в яких відобразився інтерес майстра до праці робітників металургійного заводу в Сілезії і берлінських каменярів. Це був факт нової дійсності і Менцель побачив в ньому своєрідну красу і навіть поезію.

Вільгельм Лейбль. Інший видатний художник — Вільгельм Лейбль (1844-1900) був чудовим портретистом, знав таємниці світлого, сяючого, просоченого сонцем колориту, але, прийшовши до ідеалізації патріархальних і відсталих сторін селянського життя, він розгубив властиву кращим його роботам щирість і душевну тонкість («Хлопчик савояр» 1869 р.; «Нерівна пара», 1877 р.). в пізніх своїх роботах Лейбль переходить до імпресіоністичної манери живопису, що прийшла до Німеччини з Франції (див. *Імпресіонізм**).

§3. КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ XIX СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ XIX СТ. СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА ДУМКА. ТЕАТРАЛЬНЕ І МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Франція в кінці XVIII — XIX ст. Протягом відносно нетривалого періоду, з 1789 по 1871 р., французи пережили чотири революції (*Велику Французьку буржуазну революцію**, Липневу революцію 1830 р., революцію 1848 р. і *Паризьку Комуну 1871 р.**), три республіки (Перша — в 1792-1804 рр., Друга — в 1848-1851 рр., Третя — з 1870 р.), дві імперії — Наполеона I Бонапарта (в 1804-1814 рр., а потім ще так звані «Сто днів» в 1815 р.) і його племінника Наполеона III Бонапарта (1852-1870 рр.), дві реставрації королівської династії Бурбонів (в 1814-1815 рр. і після остаточного розгрому Наполеона I при Ватерлоо, в 1815-1830 рр.), конституційне правління короля Луї Філіппа (1830-1848 рр.) — Липневу монархію.

Кінець XVIII і майже все XIX ст. супроводжувалися безперервними політичними потрясіннями. Відбувалися страйки і повстання робітників (наприклад, Ліонські повстання ткачів в 1831 і 1834 рр.), повстання республіканців і соціалістів. Самим тривалим і кривавим з них стала *Паризька комуна 1871 р.** Голосні перемоги французьких армій змінювалися нищівними поразками. Особливо болісною була поразка в *Франко-прусській війні 1870-1871 рр.**, причому сам імператор Наполеон III разом з армією потрапив в полон, а німці обложили Париж. Новий уряд проголосив установлення Третьої республіки і жорстоко придушив Паризьку комуну 1871 р.

Перемігша буржуазія підштовхує колоніальну експансію країни: за Наполеона III Франція бере участь в Кримській війні (1853-1856 рр.), в війні проти Австрії, в інтервенції до Індокитаю, Сірії і Мексики.

В кінці XIX — на початку XX ст. в країні утверджується *імперіалізм**: виникають великі монополії, які спонукують колоніальні загарбання і штовхають країну до нової війни з Німеччиною. Прагнучи взяти реванш, панівний клас фінансує переозброєння армії і всіляко підігріває націоналістичні і шовіністичні настрої. Глибоке враження на громадську думку зробила *справа Дрейфуса**, внаслідок якої Франція набула репутації країни, де заправляють мілітаризм, клерикалізм і *націоналізм**.

Співвідношення сил в суспільстві було хитливим. Буржуазія просувалася до політичного панування і зміцнювала свою економічну могутність, але в культурі, як і раніше, переважали дуже міцні світські традиції.

Позитивізм. У Франції виник важливий напрямок філософської думки XIX ст. — *позитивізм**, що визнавав як достовірне (позитивне) тільки знання, отримане спеціальними науками, і заперечував необхідність загального філософського методу. Згодом позитивізм виявив свою обмеженість, але спочатку пафосом науковості, дискредитацією спекулятивної філософії він приваблював багатьох науковців, мислителів і митців, які прагнули звільнення від ще сильної і у суспільному житті, і в гуманітарних науках релігійної метафізики.

Утопічний соціалізм. Страждання і боротьба робітничого класу породили теорії утопічного соціалізму, що зробили суттєвий вплив на суспільну свідомість свого години.

Анрі де Сен-Сімон. Французький мислитель Анрі де Сен-Сімóн (1760-1825) побудував свою концепцію на ідеях *деїзму**: Всесвіт утворюється рідкою і твердою речовинами і всі явища, процеси і об'єкти природи (людина в тому числі) є продуктами їх взаємодії. В той же час єдність буття забезпечується законом всесвітнього тяжіння, за допомогою якого Бог керує Всесвітом. Обожнюючи науку і вчених (в Ньютоні він бачив пророка), Сен-Сімон, тим не менше, критикував їх за сліпу довіру емпіризму, розрізненість і спеціалізацію знань, дорікаючи в абсолютизації аналітичного методу пізнання. Він вважав найбільш плідним синтетичний метод, що дозволяє об'єднати природничі дисципліни і суспільствознавство, створити єдину науку, здатну стати інструментом перебудови Природи і суспільства.

Вважаючи, що людство переживає кризу, мислитель закликавши приділяти більшу увагу «науці про людину» — *антропології**, а також моральним і політичним наукам, які він реко-

мендував трансформувати за зразком природничих наук і зробити «позитивними», тобто такими, що оперують достовірним і точним знанням, для чого вони повинні спертися на фізіологію.

Історію мислитель розглядав як прогрес, критеріями якого є щастя більшої частини людства, реалізація своїх здібностей обдарованими людьми, ріст населення, розвиток науки і цивілізації. Рушійну силу прогресу Сен-Сімон бачив в розвитку ***розуму, в еволюції науково-філософських і морально-релігійних ідей, що спричиняють зміну віджилих суспільних порядків.*** Творцем монотеїстичної релігійно-філософської системи мислитель оголошував Сократа (він вважав його самим геніальним з людей), а її вищою формою — християнство.

Сен-Сімон сформулював закон чергування теологічної, метафізичної і наукової стадій розвитку людства. Основна колізія сучасного суспільства, на його думку, полягає в протистоянні теологічно-феодальної системи, представленої класом дворянства і науково-індустріальної системи, представленої класом «індустріалів» (до нього він зараховував підприємців і трудящих — робітників, ремісників, селян). Натомість «буржуа» (юристи, незнатні військові, незнатні землевласники тощо) займають проміжну позицію між дворянами і «індустріалами».

Критичний пафос Сен-Сімона був спрямований проти дворянства і духівництва, феодальної і наполеонівської знаті, в яких він бачив паразитів і ледарів, перешкоджаючих прогресу. «Індустріали» в союзі з «вченими» і «художниками», складаючи $^{24}/_{25}$ суспільства, є творцями всіх його багатств, зосереджують в собі всі таланти і здібності народу, влада ж знаходиться в руках старої і нової знаті. Шляхом освіти і переконання народів і монархів влада повинна бути віддана «індустріалам», а індустрія, наука і мистецтво прокладуть шлях безмежному прогресу.

Згідно Сен-Сімона, в індустріальному суспільстві повинні бути введені загальна обов'язкова праця, суспільно-планова організація виробництва, принцип заняття посад і виконання функцій згідно здібностей, скасований інститут спадщини. Приватна власність і прибутки підприємців, що трансформуються в свого роду суспільних уповноважених, зберігаються, так само як і монархія, в якій Сен-Сімон бачив союзника в боротьбі з паразитичними класами. Метою перетворень вважав благоденство самого чисельного незаможного класу — пролетарів, в інтересах яких слід встановити максимально можливу, хоча і не абсолютну рівність. Морально-ідейним прапором нового суспільства повинно стати оновлене християнство, що, поширившись на всю планету і переборовши однобічність і недоліки католицизму і протестантизму, зробить своїм основним принципом гасло: «Всі люди — брати».

Шарль Фур'є. Інший мислитель-утопіст — Шарль Фур'є́ (1772-1837) поділяв історію суспільства на п'ять періодів: едемізм (зелений рай), дикість, патріархат, варварство і цивілізація. Теоретично людство вже досягло рівня цивілізації — тобто епохи гармонії і щастя. Проте на практиці життя людей не поліпшилося — навпаки, стало біднішим і драматичнішим. Причини цього мислитель вбачав в ***природі капіталізму, в поділі суспільства на багатих і бідних, в експлуатації бідняків.*** Вивчаючи капіталістичне суспільство, Фур'є відкрив суперечності в самих основах цього суспільства. Він наполягав на потребі встановити такий соціальний лад, який усунув би суперечливість, алогічність розвитку цивілізації. На думку Фур'є, цьому могло сприяти створення трудових асоціацій — фаланг. Фаланги налічують до 1500 членів, керують ними ареопаги — спеціальні ради, які спрямовують життя і діяльність людей. Кожен член фаланги має повну свободу задоволення пристрастей, змагається за краще виконання дорученої колективом справи. «Трудові армії» перетворять планету, вдосконалять її ландшафт. Ш. Фур'є мріяв про планету Земля без кордонів, з єдиною мовою і загальнолюдською культурою.

Загальні риси розвитку художньої культури. Розвиток культури в роки *Великої Французької буржуазної революції** проходив під знаком революційного *класицизму**. Стиль промов ораторів і декретів Конвенту, грандіозні національні свята, твори поетів, що складала оди, гімни і дифірамби, — все це було пронизано духом наслідування Античності. В строгих

формах античного мистецтва виражалися ідеали громадянськості і патріотизму, що надихали діячів буржуазної революції. Згодом класицизм був витіснений *романтизмом**.

Театр. В історії французької культури XIX ст. одне з перших місць займає театр. Він висунув плеяду видатних драматургів і великих акторів. На французькій сцені склалися і досягли досконалості всі основні художні напрямки мистецтва цього періоду, були розроблені всі театральні жанри, так само як і нові форми організації театральної справи, характерні для буржуазного суспільства з властивим йому законом конкуренції і принципом свободи підприємницької діяльності.

Новий приватний (антрепренерський) театр склався саме в Франції в роки Великої буржуазної революції. Революція зламала стару систему придворно-бюрократичного керівництва театральним життям, ліквідувала цехові монополії і королівські привілеї, що стали перешкодою для подальшого розвитку професійного театру. На початку 1791 р. Законодавчі збори видали декрет про «свободу театрів», що надав кожному французькому громадянину право відкрити театр і ставити в ньому п'єси будь-яких жанрів під свою особисту відповідальність. Незабаром «свобода театрів» обернулася їх залежністю від ділків, що використовували їх з метою одержання прибутку, але спочатку театр був могутнім фактором розвитку революційних ідей.

З перших місяців революції в драматургії і акторському мистецтві почав складатися новий стиль революційного класицизму, що будив героїзм і патріотичні почуття мас за допомогою «заклинання духів» великих громадян Стародавнього Риму і Спарти; їх образи, втілені на сцені, давали високі зразки республіканської доблесті.

Крім постановки революційних класицистичних трагедій, *якобінці** в роки своєї диктатури роблять перші спроби творення масового агітаційного театру, що виражає устремління революції. Вони організують великі народні свята, масові спектаклі, заповнені різними алегоричними сценами, пантомімами, процесіями, ораторіями. Тут оспівувалися перемоги революційних військ і розігрувалися фарси, що викривали ворогів революції, обивателів і пристосуванців. Численні декрети Конвенту і Комітету суспільного порятунку мали на меті створити театр, який пробудив би революційний героїзм народних мас.

Першою ластівкою революційної драматургії була п'єса Марі Жозефа Шеньє «Карл IX, або Урок королям». Слідом за тим на сцені з'являються і інші п'єси, що прославляють республіканців і патріотів, бичують королів і аристократію, релігійний фанатизм і неуцтво. Деякі п'єси мали алегоричний характер (наприклад, «Свято Розуму» Марешаля, «Свято Верховної істоти» Кювельє). Але революційна весна французького театру була короткочасною. Термідоріанська реакція відродила міщанський сентименталізм з властивим йому прославлянням сімейної моралі.

Основним завданням театру періоду Директорії стало приборкання революційних поривів народних мас, навіяння їм переконання в ідеальності нового, буржуазного ладу, в якому будь-який бідняк, якщо йому пощастить, може стати багатим. Зміна ідей відобразилася в виниклому в роки революції новому жанрі *мелодрами**. Спочатку мелодрама була перейнята революційно-плебейськими тенденціями, мала гостру антиклерикальну і антидеспотичну спрямованість. В період Директорії і Консульства мелодрама втрачає свій бунтарський зміст, починає підмінювати соціальні конфлікти моральними, зображувати злодіяння окремих особистостей.

Подібний шлях розвитку пройшов інший жанр, що народився в роки революції, — *водевіль**. Він був насичений життєрадісною дотепністю і відображав один з істотних елементів французького характеру. Надалі водевіль також втратив свій бойовий дух і публіцистичну гостроту, ставши чисто розважальним жанром. В перші роки XIX ст. в водевілях фігурували два типи простаків: наївний Жокрісс і лукавий Каде-Руссель. Водевілі ставилися в Парижі в двох спеціальних театрах: «Водевіль» і «Вар'єте». Як і мелодрама, французький водевіль одержав загальноєвропейське поширення і панував на сцені більше півстоліття.

Новий період в історії французького театру пов'язаний з наполеонівською імперією. Наполеон обмежив права, завойовані театрами після декрету про «свободу театрів», суттєво

зменшив кількість театрів, підкорив їх поліцейському нагляду і цензурі. Він відновив привілеї основних театрів і особливо театру «Комедї Франсéз», створивши новий статут цього найстарішого театру Франції, на основі якого він існує дотепер. Драматургія періоду Імперії дотримувалась канонів класицизму, але вже без демократичної ідейності, антиклерикальних і антимонархічних рис. Під пером Н. Лемерсьє і ін. класицистична трагедія часів Імперії переймається реакційними ідеями, еклектично поєднуючи свій абстрактний класицизм з елементами реакційного романтизму.

Тальма. Найвидатнішою постаттю театру цього періоду був Франсуá Тальмá (1763-1826) — актор революційного класицизму, який втілив з величезною силою його громадянську героїку і патріотичний пафос.

Після революції Тальмá став провідним майстром «ампірного» класицистичного театру (див. *Ампір**), перейнятого консервативно-монархічними ідеями. Але гуманістична спрямованість допомогла йому перебороти обмеженість офіційного, помпезного мистецтва і вирости в художника, що розкриває на сцені принципи високої людської моралі. Також Тальмá був невтомним новатором і реформував класицистичну акторську техніку: відмовився від співучого читання, переніс на сцену інтонації революційних ораторів, утвердив історично достовірний костюм, ввів портретний грим, здійснив реформу міміки і жесту актора.

В цілому не пориваючи ще з нормативною естетикою і умовною акторською технікою класицизму, Тальма дав могутній поштовх розвитку театру шляхом реалізму, наблизивши його до ***усвідомлення нерозривного зв'язку людини з епохою, яка її породила***.

Романтичний театр. Становленню романтичного театру сприяли великі письменники — мадам де Сталь, Стендаль, Гюго, Меріме, які теоретично обгрунтували поетику романтичної драми. Характерними рисами останньої були: відмова від чітких розмежувань жанрів, прагнення до злиття драми з лірикою і епосом, змішання трагічного з комічним, піднесеного з гротескним.

Провідне місце належало Гюго, в драмах якого («Маріон де Лорм», «Ернані», «Король забавляється», «Марія Тюдор») яскраво проявилися характерні для романтизму тенденції — пристрасний гуманізм, викриття правлячих класів, співчуття простим людям, прагнення до історичної правди, висока поетичність.

На противагу Гюго популярний драматург-романтик Александр Дюма-батько (1802-1870) відрізнявся безпринципністю, відвертою гонитвою за успіхом, поверхневим, бутафорським історизмом. Проте, ряд його п'єс 1830-х рр. («Річард Дарлінгтон», «Кін, або Безпутність і геній» і ін.), містив елементи соціальної критики, викриття безсердечного буржуазно-дворянського суспільства.

Альфред де Віньї був автором однієї з кращих романтичних п'єс —«Чаттертон» (1835 р.) — психологічної драми, що показує трагедію поета, який не знаходить собі місця в торгашеському буржуазному суспільстві.

Реалістичний театр. Реалістична драматургія розпадалася на два різновиди: описовий реалізм Скріба і критичний реалізм Меріме і Бальзака.

З численних творів Ежена Скріба (1791-1867) особливої слави зажили історичні п'єси «Бертран і Ратон» і «Склянка води» (1840 р.), що характеризуються так званою «теорією малих причин», яка зводить політику до закулісних інтриг і пояснює великі історичні події дрібними побутовими явищами.

Незрівнянно вищий ідейний рівень мала драматургія критичного реалізму, що відображала протиріччя буржуазного суспільства і прагнула до розкриття глибоких соціальних конфліктів і соціально обумовлених характерів. Проспер Меріме створив в період Реставрації збірник дуже тонких, дотепних реалістичних комедій, що вийшов під назвою «Театр Клари Гасуль» (1825 р.); п'єси цього збірника перейняті волелюбністю, антифеодальними і антиклерикальними тенденціями.

Дюма-син. Після революції 1848 р. налякана червневим виступом паризького пролетаріату буржуазія вступила на шлях відвертої ідейної реакції. Найвідомішим драматургом цього кола був Александр Дюмá-син (1824-1895), що розробляв пласт моральної проблематики, по-

в'язаний з конфліктами в буржуазних родинах. Переробивши свій роман «Дама з камеліями» в однойменну мелодраму (1852 р.), Дюма забезпечив своїй героїні тривале життя на сцені, а опера Верді «Травіата» дала їй безсмертя. Знаменно, що моральне оправдання куртизанки Дюма бачить не в щирому почутті, яке очищує її, а в тій жертві, яку вона приносить в угоду буржуазним моральним устоям.

Музика. Велика Французька буржуазна революція поставила перед композиторами задачу творення нових, розрахованих на самі широкі кола слухачів жанрів музичного мистецтва. Пісні і марші Французької революції, що виконувалися під час свят, урочистих ходів, жалобних церемоній і т.д., відрізнялися простотою і яскравістю мелодії, чіткістю ритму, а інструментальні твори — силою і барвистістю оркестровки. Знаменита «Марсельєза» (1792 р.), створена композитором-любителем Руже́ де Лілем — кращий зразок музики Французької революції.

В оркестрових маршах і піснях Франсуа Госсека і Етьєна Мегюля, в операх Луїджі Керубіні і Жана Лесюера виражений суворий і героїчний дух революційного мистецтва.

Важливе місце в музиці Франції початку і середини XIX ст. займає *опера**. Поставлена в Парижі в 1829 р. опера італійського композитора Джакомо Россіні «Вільгельм Телль» сприяла розвитку французької героїко-романтичної опери, в сюжетах якої нерідко відображались великі історичні події — народні повстання, релігійні війни і т.п.

Мейєрбер. Найвизначнішим представником музичної культури цього часу є Джа́комо Мейєрбе́р (1791-1864), який володів чудовим талантом музиканта-драматурга, що забезпечило його операм гучний успіх. Краща його опера «Гугеноти» (1836 р.) приваблювала слухачів драматизмом ситуацій і яскравими музичними ефектами.

Гектор Берліо́з (1803-1869) став творцем програмного симфонізму в Франції. Програми його симфоній іноді запозичалися з літературних творів («Гарольд в Італії» — за поемою Байрона, «Ромео і Джульєтта» Шекспіра), іноді створювалися самим композитором.

В найвизначнішому творі Берліоза — «Фантастичній симфонії» (1830 р.) — втілений образ романтичного героя з його бурхливими пристрастями, палкими надіями і гіркими розчаруваннями. В окремих частинах симфонії Берліоз розгортає різноманітні музично-живописні картини від ідиллічної «сцени в полях» до похмуро-гротескного «Ходу на страту». Особливу виразність в творах Берліоза одержує оркестр, який композитор збагатив новими барвистими сполученнями.

Деякі твори Берліоза були відгуком на революційні події 1830 р. («Траурно-тріумфальна симфонія» і «Реквієм»). Берліозом написані також оперні твори і драматична легенда «Засудження Фауста», близька за жанром до ораторії.

Оффенбах. Творцем французької оперети був Жак Оффенба́х (1819-1880). В його творах висміювалися нрави сучасного суспільства, дотепно пародіювалися типові ситуації і прийоми «великої» романтичної опери. Легкість, добірність, мелодійне і особливо ритмічне багатство оперет Оффенбаха — «Прекрасної Єлени», «Орфея в пеклі», «Паризького життя» — зробили його кумиром паризької публіки.

Балет. В сер. XIX ст. настає новий етап в історії французького балету. Романтичні сюжети і разом з тим музика, що не тільки супроводжує танці, але і розкриває психологічні переживання героїв, — такі характерні риси балетів «Жізель» Адольфа Адана, «Сильвія» Лео Деліба.

2. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Література Великої Французької буржуазної революції. Одним з відомих поетів революції був Екушар Лебре́н. В своїх одах, написаних в дусі Піндара (див. Ч.1, розділ III, §1, п.6), він оспівував боротьбу французького народу проти феодальних владик і чужоземного деспотизму. Марі Жозеф Шеньє́ був автором гімнів, що виконувалися в дні свят, а також трагедій революційно-патріотичного змісту.

Інший характер мала поезія його брата — Андре́ Шеньє́ (1762-1794), самого яскравого французького лірика цього часу. На відміну від суворого класицизму якобінців Андре Шеньє бачив в античному мистецтві не тільки втілення чесноти і свободи, але і торжество почуттєвого земного початку. В своїх еклогах і елегіях він прославляє радості земної любові і насолоду життям.

Втім, Андре Шеньє був не тільки естетичним, але і політичним опонентом *якобінців** (які, зрештою, і відправили його на ешафот). Так він відгукнувся на вбивство в 1793 р. якобінського вождя Жана-Поля Марата дворянкою Шарлоттою Корде:

«Нет! чествовать тебя не стану я в молчанье, // О дева, ты несла злодейству воздаянье, // Хотела Францию, погибнув, возродить. // Предстала ты с мечом в сияющем величье. // За то, что волею богов в людском обличье // Жило чудовище, пришла их устыдить. // Не убоялась ты раздвоенного жала // Змеи, что черный яд повсюду разливала, // И нанесла удар недрогнувшей рукой. // Тобой повержен тигр, что в ненасытной злобе // Тела людей терзал и хоронил в утробе, // Из раны зверя кровь их хлынула рекой…»

Пьєр Жан Беранже́. Одним з найвідоміших творців революційної поезії був Пьєр Жан Беранже́ (1780-1857), що завоював популярність сатирою на наполеонівський режим («Король Івето», 1813 р.). Він зумів підняти фольклорний куплет на висоту професійного мистецтва.

Пісні Беранже, перейняті революційним духом, гумором, оптимізмом, плебейською прямотою, набули широкої популярності:

«Хвала беднякам! // Голодные дни // Умеют они // Со счастьем сплетать пополам! // Хвала беднякам! // Их песнею славить не надо, // Воздать по заслугам пора, // А песня — едва ли награда // За годы нужды и добра! //…// У бедных проста добродетель // И крепкой бывает семья. // А этому верный свидетель // Веселая песня моя. //…// Искать недалёко примера. // О песня! Ты знаешь сама: // Одно только есть у Гомера — // Высокий костыль и сума! //…// Богатство и славу, герои, // Вы часто несете с трудом. // А легче не станет ли втрое, // Коль просто пойти босиком? //…// Вы сыты докучною одой, // Ваш замок — мучительный плен. // Вольно ж вам! Живите свободой, // Как в бочке бедняк Диоген! //…// Чертоги — подобие клеток, // Где тучный томится покой. // А можно ведь есть без салфеток // И спать на соломе простой! //…// Житье наше жалко и хмуро! // Но кто улыбается так? // То, дверь отворяя, амура // К себе пропускает бедняк...» («Беднота»).

В задерикуватих піснях він висміював дворян, що повернулися з-за кордону і мріяли відновити старі порядки, єзуїтів, що підняли голову в Франції. В 1821 і 1828 рр. поет потрапив до в'язниці, обвинувачений в зневазі релігійної і суспільної моралі (пісні «Капуцини», «Ангел-хранитель»), а також в образі короля («Наваррський принц», «Біла кокарда»). Революція 1830 р. принесла поету глибоке розчарування. Його пісні були спрямовані тепер проти багатіїв і процвітаючих міщан. Різко критичне ставлення до буржуазії викликало в Беранже інтерес до утопічного соціалізму (вірш «Безумці»).

Шатобріан. На ранньому етапі розвитку французького *романтизму** центральне місце в ньому займав Франсуа́ Рене́ де Шатобріа́н (1768-1848), письменник, що представляв консервативне крило цього руху (див. *Консерватизм**). В роки революції Шатобріан — учасник воєн проти Республіки, а в роки Реставрації — реакційний політичний діяч. Все написане ним являє собою полеміку з ідеями Просвітництва і революції. Його трактат «Дух християнства» (1802 р.) прославляє «красу релігії» і обгрунтовує думку про те, що католицизм — найпрекрасніша з релігій — повинен бути основою і змістом мистецтва. В цей трактат автор включив дві повісті — «Атала» і «Рене», в яких він полемізує з ідеями просвітителя Руссо. Шатобріан вважав, що ***людина не може знайти спасіння в лоні природи, тому що і тут вона залишається жертвою своїх пороків і пристрастей.*** Порятунок лише в зверненні до релігії, до чистої, простодушної віри, не замуленої філософською *рефлексією**.

Мадам де Сталь. На противагу Шатобріану Мадам де Сталь (1766-1817) була прихильницею ліберальних ідей (див. *Лібералізм**). Перебуваючи в центрі соціально-політичних і ідейних борінь епохи, Мадам де Сталь перейняла від просвітителів їх піднесений космополі-

тичний демократизм і антифеодальний пафос, а тому їй виявились близькими буржуазно-демократичні лозунги Французької революції. Не прийнявши якобінського терору (див. *Якобінці**), вона в той же час зберегла віру в ідеали революції і рішуче виступила згодом як проти термідоріанства, так і проти наполеонізму, розглядаючи Наполеона як душителя демократичних свобод.

В своїй власній творчості Мадам де Сталь сплавляє романтичні ідеї і мотиви з просвітницькими і сентименталістськими. Обидві героїні романів «Дельфіна» (1802 р.) і «Корінна, або Італія» (1807 р.) являють собою натури пристрасні і почуттєві, але вони усвідомлюють, що глибина їхніх почуттів одночасно є і благословенням, і прокляттям; їх «ентузіазм» дає їм безцінне відчуття повноти і гідності буття, але він же робить їх легко вразливими для обтяжень побуту з його соціальними і моральними умовностями. Ці твори вселяли в уми сучасниць уявлення про ***нову жінку, яка не менше, ніж свободу, цінує піднесену любов-пристрасть.***

Віньї. До лінії, що була почата Шатобріáном, примикає творчість Альфре́да де Віньї́ (1797-1863), нащадка стародавнього аристократичного роду. Йому з дитинства була ненависні революція і Наполеон Бонапарт, які позбавили дворянство феодальних привілеїв. В роки *Реставрації** граф де Віньї служив в армії. В 1825 р. він пішов у відставку, поселився в Парижі і повністю присвятив себе літературній праці. Вже наступного року він видає збірник віршів «Поеми на стародавні і сучасні сюжети», що складається з трьох циклів: «Містична книга», «Стародавня книга» і «Сучасна книга». В ньому яскраво проявляються і манера письма Віньї, і центральні теми його творчості.

Поезія Віньї, глибоко особиста і лірична, за зовнішньою формою підкресленого епічна і філософічна. Самотність генія, безсилля людини перед лицем жорстокого і сліпого божества, страждання безневинних — всі ці проблеми Віньї втілює в форму міфологічної або історичної притчі, головні герої якої — біблійні пророки. Звідси і інша особливість творчості поета — вона чужа злободенності; Віньї з'ясовує відносини не зі своїм віком, але з історією взагалі, з Богом, з Долею. Така поема «Мойсей» (1826 р.) — про фатальну самотність божого обранця, якому не судилося навіть побачити Землю обітовану. Такі поеми «Потоп» (1826 р.), «Елоа» (1824 р.), в яких автор задається питанням про справедливість бога (в своєму щоденнику Віньї якось записав, що, можливо, день Страшного суду буде судом не Бога над людьми, а людей над Богом). Така і поема Віньї «Париж» (1831 р.): в ній подорож по сучасному Парижу виявляється насправді подорожжю в минуле і в глибини підсвідомості.

Одночасно з «Поемами на стародавні і сучасні сюжети» Віньї видає історичний роман «Сен-Мар» (1826 р.). Його дія відбувається в першій половині XVII ст., в епоху правління Людовіка XIII, на фоні боротьби всемогутнього кардинала Рішельє з дворянською *Фрондою** і потомственою аристократією.

Молодий маркіз Сен-Мар, закоханий в принцесу крові Марію Гонзаго, мріє відігравати важливу роль при дворі, щоб бути гідним предмета свого кохання. Однак у власних вчинках маркіз керується в першу чергу поняттями про честь і великодушність, властивими старій аристократії, дух якої поступово відходить з вищого товариства. Сен-Мару протистоїть кардинал Рішельє, що прагне зміцнити позиції абсолютизму, підкоривши аристократію. Довідавшись про змову, що готується проти нього, Рішельє домагається в короля страти змовників, серед яких опиняється і Сен-Мар. В фіналі роману Рішельє тріумфує перемогу, Марія Гонзаго, хоча і вражена смертю коханої людини, приймає польську корону (це було б неможливо, стань вона дружиною Сен-Мара). Все повертається на свої кола, тільки зі сцени іде благородний, але вже нікому не потрібний герой.

Крім характерної для Віньї ідеї про винищення потомственої аристократії, яке почалось в XVII ст., в романі важливе і інше: роль людини в історії і проблема залученості її в історію. Герой Віньї не ідеальний, хоча автор безумовно йому симпатизує. Віньї показує, що будь-який дотик до історії згубний для окремої людини і може стати причиною нерозв'язних моральних конфліктів.

На початку 1830-х рр. Віньї переживає моральну і інтелектуальну кризу, тоді ж розпадається його багаторічна дружба з В. Гюго. В новелах збірника «Стелло, або Блакитні біси» (1832 р.) розповідається про долі поетів, що стали ізгоями суспільства, полишаючого їх вмирати в повній самотності. На думку Віньї, поет повинен відокремлювати своє приватне життя від політичної боротьби: «...Вільний і самотній повинен він здійснювати свою місію поета, його самотність священна».

Останні 25 років свого життя Віньї провів в маєтку. Вважалося, що в цей час він нічого не писав. Коли ж після смерті Віньї розпорядник зібрав пізні вірші і поеми (серед них — «Гефсіманський сад», «Гнів Самсона», «Смерть вовка», «Чистий дух») в один збірник і видав його під заголовком «Долі» (1864 р.), культурі Франції відкрилися тексти величезної поетичної сили. Їх по праву відносять до кращого, що було написане Віньї і що взагалі створено французькими поетами-романтиками. Песимізму, безпомічному розпачу, а також сліпій вірі автор протиставив силу людського духу, збереження якого вже саме по собі є діянням героїчним. І воно можливе багато в чому завдяки тому, що в світі існує поезія:

«Все стихло на земле, над безднами парящей, // И замерла она, как лодка без гребцов, // Которую во тьму несет поток журчащий // И мощный глас из тех заоблачных краев, // Где новый мир едва ль не каждый миг родится, // Донесся до земли, торжествен и суров: // «Я милосерд ко всем. Летите вспять, царицы. // Пребудет человек пловцом, что пересечь // Пучину времени желает, но страшится. //…// Но от меня в нем жизнь, и сила в нем — моя, // И для него один закон: шагай упорно, // А путь и цель пути — их знаю только я».

Віктóр Гюго. Ім'я Віктора Марі Гюго (1802-1885) стало символом романтизму. Син наполеонівського генерала, він в молодості оспівував лілії Бурбонів і католицьке благочестя, за що король Людовік XVIII навіть призначив йому річну пенсію. Незважаючи на це, з середини 1820-х рр. він стає прибічником буржуазії і ліберально-демократичних ідей.

В передмові до своєї п'єси «Кромвель» (1827 р.) Гюго сформулював принципи нової, романтичної драматургії. Він нападає на правило «трьох єдностей» і виступає проти строгого розмежування жанрів, властивого *класицизму**. Оголошуючи Шекспіра «богом театру», Гюго вимагав ***свободи і природності, дотримання «місцевого колориту», поєднання трагічного і комічного.***

В романі «Собор Паризької Богоматері» (1831 р.) похмурий образ собору втілює феодальне Середньовіччя, царство гніту і фанатизму. Але собор вабить до себе поета і як чудовий пам'ятник мистецтва, створений генієм народу.

Життя, зображене в романі, насичене соціальними контрастами: пригноблена маса представлена образами потворного Квазімодо і ідеалізованої в сентиментальному дусі Есмеральди. Персонажі роману змальовані за допомогою романтичної символізації: це виняткові характери в надзвичайних обставинах; емоційні зв'язки виникають між ними миттєво, а їхня загибель обумовлена роком, що служить способом пізнання дійсності, тому що в ньому відображається неприродність «старого ладу», ворожого людської особистості.

Після поразки революції 1848 р. і встановлення режиму Наполеона III, Гюго був змушений надовго покинути батьківщину. В цей період він написав найвизначніші свої твори. В 1862 р. він публікує роман «Знедолені», що торкається самих гострих соціальних проблем XIX ст. В романі діють шляхетний каторжник Жан Вальжáн, засуджений за крадіжку буханця хліба, що перетворився на звіра, але відродився до нового життя завдяки милосердю доброго єпископа; інспектор Жавéр, що переслідує колишнього злочинця і втілює бездушне правосуддя; жадібний трактирник Тенардьé і його супруга, які знущаються з сирітки Козéтти; закоханий в Козетту юний ентузіаст-республіканець Маріус. Автор показує, що ***причиною падіння героїв є соціальна несправедливість і пороки буржуазного суспільства.*** При всьому цьому Гюго вірить в можливість морального переродження людини під впливом гуманності і милосердя.

Історія Жана Вальжáна розкривається на широкому суспільному фоні. Гюго описує, наприклад, барикадні бої в Парижі в 1832 р. Симпатії письменника на боці повсталого народу,

він передає пафос боротьби, створює чарівні образи повсталих, серед яких виділяється паризьке хлопча Гавро́ш — живе втілення революційного духу народу.

Роман «Трудівники моря» (1866 р.) відображає перебування Гюго на Нормандських островах. Головний герой книги, наділений кращими рисами національного характеру, виявляє надзвичайну стійкість і завзятість в боротьбі з океанською стихією.

В романі «Людина, що сміється» (1869 р.) письменник звернувся до історії Англії початку XVIII ст. В ранньому дитинстві компрачіко́си (люди, що викрадали або купували дітей і спотворювали їх для продажу в якості блазнів, акробатів і т.п.) викрали сина лорда і перетворили його обличчя в вічну маску сміху. Він колесить по країні як мандрівний актор разом зі стариком, що його прихистив, і сліпою красунею, а коли йому повертають титул, виступає в палаті лордів з полум'яною промовою на захист знедолених під зневажливий регіт аристократів. Покинувши чужий йому вищий світ, він вирішує повернутися до колишнього мандрівного життя, але смерть коханої приводить його в розпач, і він кидається в море.

Альфред де Мюссе. Особливе місце в французькому романтизмі займає Альфре́д де Мюссе́ (1810-1857). Виходець з аристократичної сім'ї, він належав до золотої молоді того часу. В віці 19 років він був завсідником не тільки жокей-клуба, але ще і знаменитого літературного салону Віктора Гюго (так званого «Великого Сенакля»), де швидко засвоїв нові прийоми віршування і екзотичну манеру оповідання. А вона, серед іншого, мала на увазі також інтерес до темних і таємничих сюжетів. Помста, пристрасть, розпач, отруєння, вбивства, самогубства — все це у Франції епохи романтизму здавалося невіддільним від самого поняття романтизм.

Під час революції 1830 р. з Мюссе переживає духовний перелом: він переконується одночасно у власній нездатності на будь-яку дію, і в тому, що в світі, яким він є, всяка дія не тільки безглузда, але навіть і порочна (поема «Безплідні бажання», 1830 р.). До цього додається ще і любовна драма. В 1833 р. Мюссе знайомиться з знаменитою письменницею Жорж Санд, яка стає його коханою. Однак, під час подорожі в Венецію, Мюссе відкриває, що вона зраджує його з іншим і дуже важко переживає це. Все це знаходить втілення в драматургії поета 1830-х рр.

В драмі «Примхи Маріанни» двоє головних персонажів — Целіо і Октав (закоханий і вільнодумець) — представляють дві сторони самого Мюссе. Незважаючи на різниці, герої мають спільну рису — вони не здатні бути щасливими, оскільки абсолютну потребу щастя життя не в змозі задовольнити.

Безперечний драматургічний шедевр Мюссе — п'єса «Лоренцаччо» (1834 р.), в якій він спробував показати залежність життя і кохання від політичної і соціальної реальності і показати штучний, фальшивий характер суспільства. Герой драми Лоренцо Медічі (див. Ч.1, розділ VII, §1, п.4), бажаючи звільнити Флоренцію від тирана Алессандро Медічі, стає його другом і співучасником страшних дебошів, які потрясають країну. Однак, коли маска знята, не тільки оточуючі, але і сам герой не в змозі відрізнити свого істинного обличчя від вигаданого; за одною маскою може ховатися інша, і так до нескінченності. Лоренцо не може повернутися до колишнього образу, вбивши Алессандро і навіть гинучи від руки найманого убивці. Маска для героїв Альфреда де Мюссе виявляється не тільки прийомом, але ще і спокусою, прокльоном.

В історію культури Мюссе ввійшов насамперед як автор роману «Сповідь сина віку» (1836 р.). Це історія молодої людини на ім'я Октав, що пережив перше розчарування в коханні і, щоб побороти свій розпач, пустився в розгул. Подальша дія роману розвивається в селі, куди після смерті батька відправився герой і де почався його новий роман — з Брігіттою Пірсон. Після короткої ідилії в розбещеному серці Октава зародилися сумніви: він став підозрювати Брігітту в невірності і, щоб розбудити її ревнощі, змусив дівчину пройти через такий же важкий досвід пізнання, через який пройшов колись сам.

Страждаючи від зла, ним же самим заподіюваного, Октав просить прощення в коханої. Після чергової, особливо бурхливої сцени вони вирішують виїхати за кордон і почати життя спочатку. Але в цей час з'являється третій персонаж — чесний і скромний Сміт, щиро зако-

ханий в Брігітту і здатний зробити її щасливою. Октав хоче вбити кохану, щоб вона не належала нікому, і тільки хрестик на грудях Брігітти утримує його. В фіналі герой погоджується на те, щоб Брігітта залишилася зі Смітом, людиною більш гідною, ніж він сам.

В романі багато автобіографічного. В Октаві сучасники легко впізнавали Мюссе, з його досвідом розчарування і публічних скандалів, а Брігітта віддалено нагадувала Жорж Санд. Канва самої історії — поїздка за кордон, аж до дрібних деталей (як, наприклад, чашка з чаєм, по якій Октав довідується, що його кохана була з іншим), — також сходила до венеціанської драми Мюссе. Однак важливе і інше — той глибокий психологізм, з яким художник описав долю людини, що народились занадто пізно, щоб стати співтворцем національної слави, людини, що сильно переживає власну бездіяльність і свою історичну незатребуваність. Це роман про те, як безтурботність, невір'я і дебоші, породжені буржуазною прозаїчністю, поступово розбещують «синів віку».

Разом з тим, Мюссе ледь чи не першим з романтиків зумів вийти за рамки романтизму і побачити його смішні сторони. В 1830 р. він написав жартівливу поему «Мардош» про паризького чепуруна, що спробував перетворити дім сільського кюре в будинок побачень. В ній він дозволив собі посміятися над звичаєм Гюго разом з іншими романтиками підніматися вечорами на вежу собору Паризької Богоматері, щоб помилуватися заходом. Так, Мардош лягає спати в ту годину, коли:

«...вечерней дымке рады, / Коты на чердаках заводят серенады, / А господин Гюго глядит, как меркнет Феб».

Жорж Санд. Видною представницею демократичного напрямку в романтизмі була баронеса Дюдеван (1804-1876), яка писала під псевдонімом Жорж Санд. В її численних романах і повістях ідеї звільнення особистості (в т.ч. емансипація жінки), демократизм і реалізм поєднуються з соціально-утопічними поглядами.

В 1832-1833 рр. виходять романи «Індіана», «Валентина» і «Лелія», в яких Жорж Санд пристрасно захищає права пригнобленої суспільством жінки і виступає за свободу кохання. Ці твори відразу зробили письменницю знаменитою і заволоділи уявою численних читачів і читачок усієї Європи. Цьому сприяли захопливість сюжету, дивовижно тонке ліричне відчуття пейзажу і блиск красномовства.

Однак Жорж Санд переймалась не тільки жіночими проблемами і психологією кохання. Баронеса була революціонеркою за темпераментом, їй були близькі соціалістичні *утопії** того часу, що відобразилося в романах «Жак» і «Орас». Праця, мистецтво, кохання, свобода існування в вільному світі — тема і її так званих «сільських» романів «Жанна» і «Маленька Фадетта». Це вища мета і її найкращих романів «Консуело» (1843 р.) і «Графиня де Рудольштадт» (1844 р.). Слідом за сен-сімоністами і християнськими соціалістами Жорж Санд проповідує ***зм'якшення соціальних протиріч і поєднання класів через любовні і шлюбні союзи.***

Теофіль Готьє. Знаменитий поет Теофіль Готьє (1811-1872) народився біля іспанської границі і це наклало глибокий відбиток на його творчий темперамент: він зберіг на все життя, проведене майже винятково в Парижі, тугу за півднем. В юності Готьє став ревним прихильником романтизму і брав енергійну участь в літературних баталіях. Тодішній його вигляд (пурпурний середньовічний камзол і довге волосся) ввійшли в історію цього напрямку.

Один з паризьких видавців запропонував Готьє написати роман про Аделаїду де Мопен — відомій авантюристці XVII ст., що видавала себе за чоловіка. Від письменника чекали історичної оповіді на зразок романів Вальтера Скотта, однак «Мадемуазель де Мопен» (1835-1836 рр.) скоріше суміш роману-сповіді в дусі романтизму і авантюрно-еротичного твору в стилі галантної прози XVIII ст.

Це написана в формі епістолярного роману оповідь про молоду красиву жінку, що, перш ніж зв'язати свою долю з представником сильної статі, вирішує пізнати його ближче, для чого переодягається в чоловіка. Після різноманітних пригод вона опиняється в замку разом з молодою дівчиною Розеттою, яка відчуває до неї непідробну пристрасть, і юнаком Д'Альбер-

том (в ньому відобразилися риси байронічного героя, з його втомою, розчаруванням, самотністю), що починає підозрювати її істинну стать.

Описуючи життя реально існуючого історичного персонажа, Готьє майже не зображує події і нрави часу: колорит епохи в його романі складається з відсилок до мистецтва (так, архітектурна панорама Парижа XVII ст. дана за «Собору Паризької Богоматері» В. Гюго). Книга наповнена великою кількістю відступів, цитат і прихованих ремінісценцій з творів напівзабутих в той час авторів XVII—XVIII ст. Все це робить її зразком естетського мистецтва, що цурається соціальних і філософських проблем і протиставляє себе класицизму (звідси, зокрема, повна відсутність моралізаторства). В передмові Готьє ратував за «безкорисливу красу»: «Справді прекрасне лише те, що не може приносити жодної користі; все корисне — бридке».

Для більшості героїв Готьє характерне прагнення до метаморфози, переходу в іншу цивілізацію, перевтілення в іншу людину, хоча конкретні форми перевтілення можуть бути різними — від сновидіння і чорної магії до побутового маскараду і театральної гри. Д'Альберт зізнається: «Ніхто не бажав, як я, пожити чужим життям, в чужій оболонці». Сама Мадлен де Мопен постає в кількох образах: кавалера Теодора, за якого вона себе видає, героїні шекспірівської комедії, яку грає, чоловічого персонажа, за якого видає себе її героїня. Звідси властивий романтизму культ акторської гри, що одержує символічний смисл. Так, в останньому, найбільш відомому романі Готьє «Капітан Фракасс» (1861-1863 рр.) барон де Сігоньяк, аристократ, який з кохання до акторки приєднується до труппи мандрівного театру, любить не тільки саму акторку Ізабеллу, але і всіх героїнь, яких вона грає.

Взагалі, Готьє тягне до чужих, екзотичних цивілізацій, до чужої культури. Герой новели «Фортуніо» (1837 р.), казково багатий спадкоємець індійського раджі, споруджує посеред Парижа схований від чужих очей палац Ельдорадо, що зовні виглядає як простий квартал. За його нічим не примітними будинками — зимовий сад з тропічними рослинами, ручні леви і тигри. Не тільки парижани не підозрюють про існування таємно побудованого палацу, але і його мешканці нічого не знають про Париж. Світ Сходу і світ Заходу виявляються парадоксально сполучені в просторі і разом з тим відділені один від одного непроникною завісою.

Готьє належить знаменитий вислів про два типи екзотизму в мистецтві: «Перший — це смак до екзотики місця: вас вабить Америка, Індія, жовті, зелені жінки і т.д. Другий — самий витончений... це смак до екзотики часу. От, наприклад, Флобер хотів би володіти жінками Карфагена... а мене ніщо так не збуджує, як мумія...». В 1840 р. Готьє дійсно пише новелу «Ніжка мумії», сюжет якої будується на тому, що оповідач випадково купує в крамниці екзотичну іграшку — ніжку єгипетської жіночої мумії, а на наступну ніч йому в сні являється дочка фараона і просить повернути викрадену частину тіла. Зачарований, герой відправляється за нею в світ Стародавнього Єгипту. Цей же сюжет буде пізніше використаний і в «Романі мумії» (1858 р.): англійський археолог страждає від безвихідної любові до знайденій ним мумії красуні єгиптянки і силою свого жадання пробуджує її до життя.

Особливого роду екзотична, «археологічна» фантастика яскраво проявилася в новелі «Аррія Марієлла» (1852 р.) Її герой Октавіан бачить в шматку запеченої лави слід жіночих грудей. Спаленіла в ньому пристрасть до красуні, що жила тисячу років тому, повертає до життя і античну незнайомку, і античне місто, і саму античну епоху, що явилась йому в нічному видінні. Так в творчості Готьє утверджується нове трактування романтичного кохання, мислимого як подорож в світ іншої цивілізації, як прагнення до метаморфози, перетворення в іншу людину.

В надзвичайній пристрасті Готьє до метаморфоз і подорожей був і свій парадокс: екзотичні мотиви тісно пов'язані в його творчості з поезією дому і домашнього вогнища. За вікном міг бушувати хаос, а в світі домашнього затишку людина залишалася оточеною речами, що лагідно доторкуються до неї:

«Оставив дождь и темноту стучаться в окна мне сильнее, // Я пел "Эмали и камеи"».

Це слова зі вступного сонета Готьє до поетичного збірника «Емалі і камеї». Перше його видання (1852 р.) ознаменувало в певному сенсі кінець романтичної поезії і стало провісни-

ком нової — парнаської, естетської — поезії, зверненої вже не до внутрішнього світу людини (як в романтиків), але до зовнішнього світу речей і явищ. Більшість віршів збірника носять описовий, «речовий» характер, вражаючи своєю добірністю і стрункістю. Їхня наскрізна тема — чисте споглядання краси. В кінці 1850-х рр., коли молоді письменники (в їх числі Гюстав Флобер, брати Едмон і Жюль Гонкури, Шарль Бодлер) піднімають прапор «мистецтва для мистецтва», вони проголошують Готьє одним з своїх головних вчителів. Бодлер називає його «бездоганним поетом» і присвячує йому «Квіти Зла». А збірник «Емалі і камеї» стає свого роду біблією для поетів-естетів.

1830-1840-і рр. ознаменовані піднесенням критичного *реалізму**. В цей період з особливою яскравістю виявилися протиріччя між ідеалами буржуазної демократії і реальною дійсністю, розвитком капіталізму. Зубожіння народних мас, контрасти бідності і багатства, ріст соціальних протиріч: все це було карикатурою на політичні обіцянки буржуазії — свободу, рівність і братерство. Правдиве відображення цих протиріч і склало головний суспільний зміст критичного реалізму цієї епохи.

Стендаль. Одним з найбільших представників критичного реалізму був Фредерік Стендаль (1783-1842). Послідовник просвітителів XVIII ст., він стояв особливо близько до Гельвеція, сприйнявши його вчення про пристрасті — головне джерело багатства внутрішнього життя людини. Стендаль схилявся перед людьми з активним, сильним характером, далеких від дріб'язкових інтересів епохи *Реставрації** і липневої монархії. Таких героїв він знаходив серед діячів італійського Ренесансу («Італійські хроніки»), в Шекспіра, а в сучасності — лише серед деяких пристрасних натур, здатних відчувати злиденність оточення і жагуче ненавидіти його.

В чудовому романі «Червоне і чорне» (1830 р.) Стендаль зображує французьке суспільство періоду Реставрації. Герой книги Жюльєн Сорель, плебей за походженням, є палким шанувальником наполеонівської епохи, яка, на його думку, відкривала для талановитої людини з низів можливість пробити собі дорогу в житті. В роки Реставрації ці можливості вкрай звузилися. Людина з піднесеною і чуттєвою душею, Жюльєн готовий на все, щоб перемогти закостеніле суспільне середовище. Але йому не вдається досягти обраної мети. Панівні класи засудили плебея, що повстав проти свого приниженого становища. В останньому слові обвинувачуваного Сорель сам виносить суворий вирок своїм суддям і суспільству, що його засудило.

Дія іншого роману — «Пармська обитель» — відбувається при дворі маленького італійського князівства. На цьому фоні письменник малює яскраві і незалежні характери, всією своєю істотою ворожі мізерності навколишнього світу. Трагічна доля розумних, талановитих, глибоко відчуваючих людей сама по собі є осудом цієї реакційної епохи.

Бальзак. Творчість Оноре де Бальзака (1799-1850) являє собою вищу точку розвитку західноєвропейського критичного реалізму. Бальзак поставив перед собою грандіозне завдання — намалювати історію французького суспільства від Великої Французької революції до середини XIX століття. По контрасту з поемою Данте «Божественна комедія» (див. Ч.1, розділ VII, §1, п.2) Бальзак назвав свій твір «Людською комедією», що складається з 90 романів і новел.

По-суті, в «Людській комедії» Бальзак дав реалістичну історію французького суспільства, описуючи в вигляді хроніки, рік за роком, нрави з 1816 по 1848 р. Він змалював напір буржуазії на дворянське суспільство, яке після 1815 р. перебудувало свої ряди і знову, наскільки це було можливо, відновило стару французьку політику. Він показав, як останні решки цього зразкового для нього суспільства або поступово гинули під натиском вульгарного вискочки-буржуа, або були ним розбещені. Таким чином, простежуючи розвиток буржуазного суспільства, автор «Людської комедії» бачить ***торжество брудних пристрастей, ріст загальної продажності, руйнівне панування егоїстичних сил.*** Однак, письменник не стає в позу романтичного заперечення буржуазної цивілізації, не проповідує повернення до патріархальної застійності. Навпаки, він з повагою відноситься до ***енергії буржуазного суспільства, захоплюється грандіозною перспективою капіталістичного розквіту.***

Прагнучи обмежити руйнівну силу буржуазних відносин, що веде до моральної деградації особистості, Бальзак розвиває своєрідну консервативну *утопію**. Стримати стихію приватних інтересів, з його погляду, може тільки законна монархія, де вирішальну роль грають церква і *аристократія**. Разом з тим, Бальзак був великим художником-реалістом і життєва правда його творів заходить в суперечність з цією теорією. Намальована ним картина суспільства глибша, правдивіша від тих політичних висновків, які він робив.

В романах Бальзака зображена влада «грошового принципу», що розкладає старі патріархальні зв'язки і сімейні узи, яка піднімає ураган егоїстичних пристрастей. В ряді творів він малює дворян, що зберегли вірність «принципу честі», але зовсім безпомічних в вихорі грошових відносин. З іншого боку, він показує перетворення молодого покоління дворян в людей без честі, без принципів (Растіньяк в «Батьку Горіо»). Буржуазія також міняється. На зміну купцю старого патріархального складу, «мученику комерційної честі» приходить новий тип безсовісного хижака і користолюбця.

В романі «Селяни» Бальзак показує, як гинуть поміщицькі садиби, а селяни залишаються жебраками, тому що дворянські маєтки переходить в руки хижої буржуазії. Єдині люди, про яких великий письменник говорить з неприхованою симпатією, — це республіканці, такі як молодий Мішель Кретьєн («Втрачені ілюзії») або старий дядько Нізерон («Селяни»), безкорисливі і шляхетні герої.

Не заперечуючи певної величі, що проявляється в енергії людей, закладаючих основи влади капіталу (навіть в таких демонічних нагромаджувачів скарбів, як Гобсек), письменник з величезною повагою ставиться до безкорисливої діяльності в сфері мистецтва і науки, що змушує людину жертвувати всім заради досягнення високої мети («Пошуки Абсолюту», «Невідомий шедевр»).

Меріме. Видатним письменником-реалістом був і Проспер Мерімé (1803-1870), що увійшов до історії культури насамперед як майстер новели, лаконічної, строгої, витонченої. Меріме, як і Стендаль, близький до просвітницьких ідей XVIII ст. Один з його перших значних творів, п'єса-хроніка «Жакерія» (1828 р.) присвячена зображенню селянського руху в Франції XIV ст. В єдиному своєму великому романі «Хроніка часів Карла IX» (1829 р.) Меріме малює боротьбу католиків і протестантів і події Варфоломіївської ночі. Скептик і вільнодумець, він іронічно ставиться до обох партій і розвінчує фанатичну нетерпимість. Як і романтики, він шукає сильні і яскраві характери в країнах, мало зачеплених буржуазним розвитком, і часто малює людей примітивних, цільних, здатних сильно відчувати. Такі героїні новел «Кармен» і «Коломба», корсиканський селянин Матео Фальконе і ін. Однак, зображуючи романтичних героїв і романтичні ситуації в тверезих спокійних тонах, супроводжуючи їх іронічними коментарями і реалістичною системою мотивувань, письменник переважно переводить дію в реалістичну площину.

3. МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Живопису, скульптурі і графіці Франції XIX ст. випала винятково важлива роль в розвитку світової художньої культури. Гострота соціальних протиріч і швидка зміна політичних форм спонукали ряд переворотів також в художньому житті і художніх напрямках. Жодна країна XIX ст. не могла зрівнятися з Францією по сміливості ідейно-творчих шукань.

Архітектура. В архітектурі рубежу XVIII—XIX ст. пошуками строго класицистичного, лаконічного і піднесеного стилю був зайнятий Клод Ніколя́ Ледý (1736-1806), який вивчав для цього суворі споруди епохи римської республіки і ті нечисленні пам'ятники грецького мистецтва, які були відомі в той час. Однак більшість його проектів не були реалізовані: після приходу до влади Наполеона від архітектури зажадали не спартанської простоти, а помпезної величі Римської імперії.

Це завдання виконав *ампір** або «стиль імперії». Трактуючи римське мистецтво імператорської епохи в якості зразка для наслідування, майстри ампіру намагались максимально

точно відтворювали деталі і декор знахідок в Помпеях, копіювали давньоєгипетський декор, поєднуючи всю цю археологію з нововинайденою емблематикою Наполеона.

Принципи ампіру розробили французькі архітектори Шарль Персьє́ і Пьєр Фонте́н. Для нього характерні масивні об'єми, правильні геометричні форми, пишний ліпний і різьблений декор; все це знайшло своє втілення в палацах, тріумфальних арках, колонадах. В інтер'єрах використовувалось червоне дерево в поєднанні з позолоченою бронзою, драпуванням для оздоблення стін і стель парадних покоїв, чіткі контури і стримана барвна палітра.

Живопис. Бурхливі події епохи, напруженість пристрастей напередодні Великої французької революції, яка не мала нічого спільного зі спокійною величчю, яку наслідували прихильники давньогрецьких зразків, повернула інтерес до римської історії часів республіки. На сцену знову виступили герої драматурга минулого століття Корнеля, зразки античних чеснот і патріотизму.

Давід. В цьому контексті розгорталася творчість основоположника революційного класицизму Жака-Луї Давіда (1748-1825). Ще в 1776 р. директор Управління королівськими спорудами граф д'Анжівіє́ з метою «оживити чесноти і патріотичні почуття французів» замовив Давідові історичне полотно на сюжет з історії Стародавнього Риму. Це була картина «Клятва Горацiїв» (1784 р.), над якою митець працював в Римі і показ якої там викликав справжню сенсацію. «Героїчний» стиль полотна зі строгим і чітким розташуванням застиглих в клятві єднання фігур Горацiїв на фоні дорійської колонади викликав багато наслідувань. Сучасники віднесуть картину до революційної творчості художника, назвавши його самого «передвісником революції».

Лінію «героїчного класицизму» продовжило полотно «Смерть Сократа» (1787 р.). Сюжет відповідав смакам епохи Просвітництва. Ще Дідро рекомендував художникам звертатись до постаті Сократа для прославлення чесноти, моралі, мужності. Фігура Сократа, що готується до прийняття чаші з отрутою, уподібнена античній скульптурі. Обличчя засмучених учнів виражають гаму різноманітних драматичних почуттів.

З початком революційних подій Давід стає організатором художнього життя Франції, опікується націоналізацією творів мистецтва, перетворенням Лувру на музей, відкриттям бібліотек і архівів для народу, оформленням масових свят.

В виконаній на замовлення Конвенту «Смерті Марата» (1793 р.) величний образ революціонера, вбитого екзальтованою дворянкою Шарлоттою Корде́, переданий портретно на основі зробленого художником малюнку пером з голови мертвого героя. Фігура вирішена скульптурно, а композиція полотна сходить до сюжетів класичного живопису, зокрема зображенню сцен з життя Христа. Ремінісценції античної і християнської іконографії об'єднані художником для розкриття сюжету з сучасної історії.

Після *Термідоріанського перевороту** Давіду довелося зректися своїх політичних переконань і змінити характер творчості. Розчарований поразкою революції, художник відходить в світ ідеальної краси. Його примирливі настрої знайшли вираження в картині «Сабінянки припиняють битву між римлянами і сабінянами» (1799 р.).

Після оголошення Наполеона «спадкоємцем революції» Давід стає його прибічником і одержує титул «Першого художника імператора». На його честь він створює кінний портрет «Перехід Бонапарта через перевал Сен-Берна́р» (1801 р.), великі історичні твори («Коронація», 1805 р.; «Наполеон в робочому кабінеті», 1812 р.), алегоричне полотно «Леонід при Фермопілах» (1814 р.), що прославляє походи наполеонівської «Великої Армії».

В «Коронації» Давід майстерно передав урочисту церемонію, в костюмах і атрибутах якої підкреслювалися паралелі між імперією Наполеона і імперією Карла Великого. В портреті Наполеона в робочому кабінеті палацу Тюїльрі, за свідченнями сучасників, був створений самий правдивий образ імператора. Він зображений в синьому костюмі полковника гренадерів, стоячи біля ампірного стола і крісла (див. *Ампір**), на фоні масивних фоліантів і годинника, що символізують його постійну, триваючу з ранку до ночі «працю на благо нації».

Згідно гедоністичних смаків часів Імперії були виконані пізні полотна «Сапфо, Фавн і Амур» (1809 р.) і «Амур і Психея» (1817 р.).

Енгр. Жак Луї Давід мав декілька сотень учнів, найвидатнішим з яких був Домінік Енгр (1780-1867), для творчості якого були притаманні пошуки ідеалу краси, сперті на дослідження культури Античності і Ренесансу (класицизм), інтерес до історичної і культурної екзотики (романтизм) і прагнення відобразити сучасність (реалізм).

Картини Енгра захоплюють чистотою ліній і витонченістю рисунка, який наближається до кращих зразків минулого, зокрема, до Рафаеля, якого він вивчав в Італії. Разом з тим, вони повні психологізму і еротики. На відміну від свого суспільно і політично заангажованого вчителя, Енгр обрав шлях вдосконалення форми, заради чого свідомо порушував звичні анатомічні пропорції жіночого оголеного тіла, створюючи ілюзію вищої гармонії і досконалої краси. Навіть в офіційних роботах, як, наприклад, «Коронований імператор Наполеон» (1806 р.) або «Обітниця Людовіка XIII» (1824 р.) вишуканість його рисунка вступає в суперечність з класицистичною манерою, характерною для композиції в цілому.

Завдяки Енгру екзотика поступово звільняється від естетичних норм класицизму: його купальниці («Купальниця Вольпінсона», 1808 р.), одаліски («Велика одаліска», 1814 р.) і *ню** («Джерело», 1820-1856 рр.) написані в чудовій манері, близькій до *академізму**, відкривають шлях до почуттєвого живопису, повного хвилюючої еротики, цілковито відмінної від еротики *рококо**.

Найвищого злету талант Енгра досяг в портретному жанрі, хоча сам художник замовлення на портрети вважав справою другорядною, досадуючи, що вони відволікають його від великих картин. Кожній моделі він вмів надати не тільки модної меланхолії і витонченості, але і тонкого психологізму («Графиня Оссонвіль», «Баронеса Ротшильд», «Мадам Муатесьє»). Вершиною майстерності Енгра вважається знаменитий портрет редактора журналу Бертена Старшого (1832 р.): в благовидному вигляді сивоволосого пана, в його розумному вольовому обличчі, могутній фігурі, владному жесті рук і чіпких пальцях відчувається енергія, незламний напір, ділова хватка, що перетворюють журналіста в символ нової епохи.

Романтизм. До кінця 1820-х рр. в різкій боротьбі проти пізнього класицизму складається романтичний напрямок, що втілив в собі ***відчуття жорстоких соціальних і історичних контрастів і драматичний дух епохи.***

Художники романтичної школи були перейняті почуттям складності і суперечливості буття, ідеєю невідповідності об'єктивного ходу суспільного розвитку прагненням людей. Деяких з них це вело до фаталізму, розпачу, змушувало втікати від сучасності в світ поетичного вимислу, в історію, на Схід, замикатися в вузькому песимістичному індивідуалізмі. В інших виникало бажання критично розібратися в протиріччях сучасності, надавати своєму мистецтву соціальної гостроти і патетики; такі художники в силу неминучої логіки розвитку приходили до наповнення свого бурхливого і героїчного романтичного мистецтва глибокою життєвою правдою і психологічною складністю.

Жерікó. Справжнім маніфестом романтизму в живопису стала картина Теодóра Жерікó (1791-1824) «Пліт «Медузи» (1819 р.), що зображує людей, потерпілих кораблетрощу і загублених серед хвиль океану. Для Жерікó вже не існувало класицистичного поділу сюжетів на піднесені і низькі: ентузіазм і поетичне почуття художника були звернені тепер на пошуки героїчного і значного в реальному житті. Виняткова напруженість дій і пристрастей, що втілювалися в новому мистецтві, не могла вміститися в розмірено урочисті форми класицизму. Вона ламала ідеальну урівноваженість композиції, робила нервовим малюнок, знаходила своє вираження в стрімкості ритму, інтенсивності контрастів світлотіні, насиченій колористиці.

Зроблені Жеріко в кінці його короткого життя чудові портрети душевнохворих з особливою гіркотою, сердечністю і силою почуття виразили біль за людину, подавлену безладдям і несправедливістю життя.

Делакруá. Найвидатнішим живописцем романтизму був Ежен Делакруá (1798-1863), якого часто називають «літописцем свого часу»: в пошуках драматичних ситуацій, що дозволяли розкрити максимальні можливості людської волі, шляхетності і героїзму, він звертався не тільки до літературних образів Дáнте, Шекспіра, Байрона, Вальтера Скотта, але і до живо-

трепетної, злободенної сучасності в її найбільш бунтівливих і волелюбних проявах. Його творчість пронизана мрією про людську свободу і жагучим протестом проти гноблення і насильства. В картині «Різанина на Хіосі» (1824 р.) він зобразив один з трагічних епізодів боротьби грецького народу проти турецького ярма.

Написана під враженням революції 1830 р. його картина «Свобода на барикадах» розкрила грізну красу народного повстання. Делакруа по праву вважається творцем історичного живопису Нового часу. Його цікавила сама сутність історичного процесу, зіткнення великих мас людей, неповторний в своїй конкретній реальності дух часу. Краща з його історичних картин — «Вступ хрестоносців в Константинополь» (1840 р.) перейнята трагічним пафосом невблаганного історичного розвитку.

В відході Делакруа в похмурі, нерідко песимістичні роздуми над долями людства відобразилось його розчарування результатами революції 1830 року. Не знаходячи в Франції часів Липневої монархії нічого, крім тупої закостенілості крамарів, він захоплювався первісно-патріархальною силою і красою алжирців і марокканців, відшукуючи свій ідеал прекрасної і героїчної людини в неторканих ще європейською цивілізацією далеких країнах.

Реалізм. Формування реалізму в французькому мистецтві пов'язане з творчістю пейзажистів 1830-1840-х рр. Вже романтизм привернув увагу художників до проблем національної своєрідності, прищеплюючи їм глибокий інтерес не тільки до життя народу і національної історії, але і до рідної природи.

«Барбізонська школа». Поступово звільняючись від раннього тяжіння до надзвичайних ефектів природи, пейзажисти «Барбізо́нської школи» (за назвою села, де вони часто працювали) ***стали розкривати прекрасне в найпростіших і буденних, зв'язаних з повсякденним життям і працею куточках країни.*** Пейзажі лідера «барбізонців» Теодо́ра Руссо́ (1812-67, картини «В лісі Фонтенбло́», 1851 р.; «Дуби», 1852 р.) і особливо молодшого в цій групі художників — Шарля Добіньї (1817-1878, картина «Ранок», 1858 р.) вперше утвердили в французькому мистецтві замилування реальною природою, підготувавши ще більш високий розквіт мистецтва пейзажу.

Коро́. В роботі над пейзажем середини століття поряд з «барбізонцями» дуже велику роль зіграв Камі́ль Коро́ (1796-1875). Прагнення до класичної ясності композиції в нього поєдналося з живим почуттям поетичної гармонії світу, тонких співзвуч стану природи і порухів людської душі. Завдяки Коро живопис на відкритому повітрі (на «пленері») став надбанням художників Франції, збагативши мистецтво надзвичайною правдивістю передачі світлоповітряного середовища і немов фізично відчутним подихом життя («Двір нормандської ферми», 1845 р.; «Віз сіна», 1855 р.; «Спогад про Кастель Гандольфо», 1865 р.).

Однак, як «барбізонці», так і Коро одержали визнання лише після 1848 р. До цього вони не допускалися на виставки і піддавалися глузуванням буржуазної критики: їх мирне споглядання природи було занадто ще чужим пануючій тоді буржуазній вульгарності.

Домьє́. На переломі романтичної і реалістичної епох перебуває творчість великого французького художника Оноре́ Домьє́ (1808-1879). Він належить до тих майстрів XIX століття, в яких тверезий, різко критичний аналіз дійсності поєднувався з істинно романтичним пафосом утвердження своїх ідеалів, непримиренністю до буржуазного ладу і всіх його соціальних, моральних і ідейно-художніх основ. Діапазон інтересів і почуттів художника надзвичайно великий, справді універсальний. Домьє то сходить до дрібного, незначного світу буржуазного міщанства, піддаючи його нищівному розгрому і публічному осміянню, то піднімається до самих високих людських мрій, до найвищого гуманізму, пронизаного душевним хвилюванням. Але завжди і незмінно всі його оцінки життєвих явищ забарвлені народним, демократичним духом і глибокою принциповістю.

Домьє вступив в мистецтво на початку 1830-х рр. як карикатурист, направивши вогонь своїх сатиричних аркушів проти буржуазної монархії Луї Філіппа. Техніка *літографії** дала найширше розповсюдження таким його роботам, як «Законодавче черево», «Вулиця Транснонен», «Друкар, що став на захист свободи друку», «Слово надається підсудному» і ін., в яких митець відкрито висловлював свої симпатії і антипатії, сполучаючи іноді на тому само-

му аркуші образи позитивних героїв з образами нещадно сатиричними. В літографіях Домьє вперше з'явився новий герой — революційний робітничий клас.

Після того як в 1835 р. уряд Луї Філіппа видав закони проти свободи друку, Домьє довелося перейти від політичної карикатури до карикатури на буржуазний побут. Політична гострота його графіки від цього не зменшилася. Всебічну критику, якій він піддав буржуазні нрави і мораль, владу грошей, тупість міщанства, похмурі комедії суду і фарс *Салонного мистецтва**, можна порівняти з викривальним пафосом «Людської комедії» Бальзака.

Революція 1848 р. знову перетворила Домьє в найгострішого політичного карикатуриста, не знаючого ні страху, ні вагань, непримиренного ворога Другої імперії.

З кінця 1840-х рр. і до останніх своїх днів Домьє багато працював як живописець, хоча його творчість залишалися майже невідомою сучасникам, тому що виставки були для нього наглухо закриті. Його картини і акварелі, повні глибокого зосередженого почуття, присвячені суворому життю простих людей Франції («Волоцюга», «Суп», «Вагон III класу»), величі їх життєвого шляху («Важка ноша»), чистоті їх внутрішнього світу («Праля»). В них знаходять своє вираження і дух народного обурення («Повстання», «Камілл Демулен закликає народ до повстання»), і зачарування інтелектуальною тонкістю французького народу і кращої частини французької інтелігенції («Аматор естампів», «В майстерні художника»). Домьє як живописцю властиві монументальна цілісність і гострота сприйняття, стрімка сила експресії і в той же час найтонша лірична ніжність.

Жан Франсуа Мілле́ (1814-1875) був першим серед художників, хто обрав повсякденне життя селян постійною темою своєї творчості. Його селяни суворі і виповнені драматизму навіть в тому випадку, коли не видно їхніх облич. Персонажі Мілле постають в останніх променях вечірнього сонця, в стурбовано-похилених позах, що виражають глибоку внутрішню зосередженість і печаль. Герой знаменитої картини «Сіяч» (1850 р.) не є якимось певним селянином з певного села, його образ має набагато ширше значення: це людина, що представляє собою невід'ємну частку тієї землі, на якій він працює — це справжній символ праці і нерозривного зв'язку людини з природою.

Реалізм Мілле проникнутий соціальним, загальнолюдським підтекстом і замішаний на романтизмі і глибокому релігійному почутті, що сходять до дитинства художника, яке пройшло в атмосфері суворого і замкнутого життя нормандського села, коли він слухав повчання кюре́, що чергував читання Біблії з «Еклогами» Вергілія.

Курбе́. Визначний реаліст Гюстав Курбе́ (1819-1877) в «Дробильниках каменю» і «Віяльницях» показав спокійне і упевнене достоїнство трудового народу, а в «Похороні в Орнані» дав неприкрашено правдивий, безжалісно викривальний образ французького буржуазного міщанства. ***Саме Курбе вперше ужив слово «реалізм» стосовно живопису, і зміст цього реалізму 1850-70-х рр. полягав в пильному аналізі і справедливій оцінці дійсного становища речей*** в Франції того часу.

Курбе, художник-демократ, що взяв згодом участь в *Паризькій комуні**, виступив з проповіддю сучасного, справді демократичного мистецтва. Він з особливою енергією боровся проти офіціозу і лицемірного прикрашання дійсності. Почавши з романтично схвильованих образів («Портрет Шопена»), він в кінці 1840-х — на поч. 50-х рр. створив свої найбільш значні реалістичні роботи. В «Пообідньому відпочинку в Орнані» і інших картинах Курбе надавав жанровим сценам тієї монументальної значущості, яка вважалася раніше належною лише історичному живопису. Важливим досягненням Курбе була і дотикальна, вагома матеріальність, з якою він умів передавати явища реального світу.

4. ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

*Французька революція 1848 р.** стала великою гранню культури XIX століття. Революційна роль буржуазії на Заході була зіграна і вона виступає тепер як сила, підтримуюча існуючий порядок. Кривавий фарс Наполеона III (1852-1870 рр.), що цинічно використав славу імені Наполеона I, був сприйнятий французькою передовою суспільною думкою як доказ не-

спроможності колишніх волелюбних мріянь і ідеалів, які не витримали натиску вульгарної і жорстокої життєвої практики буржуазного «царства порядку». Для значної частини творчої інтелігенції представилися в однаковій мірі утопічними і сен-сімоністські перспективи прийдешнього гармонійного, справедливого порядку речей, і романтичні ілюзії, і віра утопічного соціаліста Луї Блана (1811-1882) в перспективу революційних можливостей повсталого народу.

Якщо в області природничих наук і соціології значний вплив завойовує *позитивізм**, то в художній творчості продовжує домінувати реалізм. Однак, письменники відмовляються від створення могутніх образів, схожих на типи Стендаля і Бальзака. Міняється і структура твору. Композиція наближається до зовнішньої течії життя, тобто до відносно рівної поверхні буржуазного суспільства, його поступової еволюції. Наближаючи мистецтво до життя в його повсякденному вираженні, позбавляючи його останніх елементів умовності, гіперболізації, реалісти 1850-1860-х рр. роблять крок вперед в художньому розвитку, але в ідейному відношенні вони поступаються реалізму попереднього періоду.

Паралельно еволюції реалізму в художній культурі виникають *натуралізм** і *символізм**. Їх значення і вплив особливо зростають після поразки Франції у *Франко-прусській війні 1870-1871 р.** і *Паризької комуни**.

Гюста́в Флобе́р. Найбільший представник реалізму другої половини XIX ст. Гюста́в Флобе́р (1821-1880), спостерігаючи здрібніння і виродження того суспільства, становлення і зміцнення якого описали реалісти першої половини століття, на відміну від них далекий пафосові утвердження. Все, що він бачить навколо себе, вселяє йому думку про ницість, дурість, злиденність світу, де панує процвітаючий буржуа. Сучасність мислиться ним як кінцевий етап розвитку, і нездатність побачити перспективу стає характерною рисою його концепції історичного процесу. І коли, прагнучи врятуватися від жалюгідного меркантилізму і бездуховності сучасного суспільства, Флобер занурюється в минуле, то і там його загострена проникливість знаходить брудні інтриги, релігійне бузувірство і духовну убогість. Так ставлення до сучасності забарвлює і його сприйняття минулих епох.

Флобер належав до числа тих французьких художників, які в своїй оцінці сучасності не поділяли позитивістської віри в оновлюючу суспільну роль науки і техніки. Це неприйняття Флобером основного пафосу позитивістської доктрини ставить його на зовсім особливе місце в розвитку французької культури другої половини XIX ст. Письменник не заперечує науку як таку, більш того, йому здається, що багато що з наукового підходу до явища може і повинно перейти в мистецтво. Але на відміну від позитивістів він не згодний абсолютизувати роль науки в житті суспільства і розглядати її як якийсь субститут релігії і соціальних переконань.

Внаслідок всього цього Флобер не вірив в можливість змінити існуюче становище, він глибоко розчарувався в будь-якій політичній діяльності і вважав її безглуздою. Він закликав художника «піти в вежу зі слонової кістки», присвятити себе служінню красі. Однак, незважаючи на песимістичність своєї позиції, Флобер дав чудове критичне зображення буржуазної вульгарності і, таким чином, не залишився осторонь від суспільної боротьби.

«Мадам Боварі». Самий значний твір письменника — роман «Мадам Боварі» (1857 р.), в центрі якого — образ жінки з буржуазного середовища. Майбутня мадам Боварі була дочкою фермера. Дівчинкою її віддали на виховання в монастир. Там вона читала книги, де «було все про кохання... переслідувані дами, падаючі без почуттів в усамітнених альтанках... клятви, ридання... солов'їний спів в гаях, герої, хоробрі, як леви, лагідні, як агнці, доброчесні донезмоги...».

На той час, коли, до Емми посватався лікар Шарль Боварі, батьківська ферма вже остогидла їй, і на якусь мить дівчині здалося, що «те чудове почуття, яке вона дотепер уявляла собі в вигляді райського птаха... злетіло нарешті до неї». Шарль щиро любив молоду дружину, був незмінно добрим і ніжним, але щодня до пізнього вечора їздив по хворих, повертався втомлений, «спорожняв графинчик, потім йшов у спальню, лягав на спину і починав хропіти». Більше всього Емму дратувала його впевненість в тому, що вона з ним цілком щаслива.

Нудним і одноманітним було життя і за хвірткою дому Боварі. Завжди в ту саму годину на центральному майдані Іонвіля (так називалося містечко, де оселилося подружжя Боварі) зупинявся диліжанс з Руана, і кучери роздавали жителям згортки з покупками. В той самий час всі варили варення, всі всіх знали і судачили один про одного. Еммі здавалося, що оточуюче її убожество — випадковість, що, не вийди вона заміж за таку пересічну людину, як Шарль, вона могла б обертатися серед витончених, благородних натур, життя її могло бути повним почуттєвих насолод і, звичайно, багатим і забезпеченим. Тонкі, красиві почуття і красиві, вишукані речі — це в її свідомості невіддільне одне від іншого.

Серед жителів Іонвіля був і 20-літній помічник нотаріуса Леон Дюпюї. Красива молода жінка, з якою можна поговорити «про піднесене», відразу завоювала його серце. Еммі було приємне товариство Леона; спочатку вона і не здогадувалася, що теж любить юнака, адже «любов, здавалося їй... це вихор, налітаючий звідкись з неба...». Але і потім Емма нічим не видала своїх почуттів. Їй хотілося втекти з ним, але утримували млявість, страх і сором. Леон, вважаючи свою пристрасть безнадійною, виїхав в Париж продовжувати освіту. А в душі Емми «все глибше осідала туга».

Одного разу на прийом до Шарля прийшов сусід — 34-літній поміщик Родольф Буланже. Досвідчений в ділах сердечних, він першого ж вечора зрозумів, що Емма не кохає свого чоловіка, що вона «задихається без кохання, як риба без води...», що домогтися її взаємності — не дуже складна задача. І виявився правий.

Повернувшись додому після спільної кінної прогулянки, під час якої Родольф став її коханцем, Емма подивилася в дзеркало і «здивувалась виразу свого обличчя... Щось невловиме, розлите в усьому вигляді, перетворювало її... в неї буде тепер трепет щастя, радість кохання, яке вона вже перестала чекати». Але, впевнившись в коханні Емми, Родольф «вже не говорив їй тих ніжних слів... не дарував їй тих бурхливих ласк... Велике кохання, в яке вона була занурена, висихало, ніби ріка, і вже видно було твань».

Емма спробувала змусити себе знову полюбити Шарля, але тільки зайвий раз переконалася в його нікчемності. Вирішивши, що жити так далі неможливо, Емма на черговому побаченні вмовила Родольфа втекти з нею. Однак за день до втечі вона одержала листа, в якому Родольф повідомляв, що для її ж блага він змушений відмовитися від цього божевільного плану. Сорок три дні Шарль не відходив від Емми — в неї почалося запалення мозку. Емма видужала — і її ніби підмінили. Вона стала зразковою матір'ю, зайнялася добродійністю, багато і пристрасно молилася. «Втім, Емма була тепер до такого ступеня байдужа до всього на світі... що навряд чи хто-небудь міг зрозуміти, де кінчається її егоїзм і починається чуйність, де кінчається порок, і починається чеснота».

Одного разу Шарль повіз Емму в Руан, в оперу. В театрі вони зустріли Леона, що тепер служив в цьому місті. Проживши три роки в Парижі, він вже не був колишнім боязким юнаком, і в ньому знову прокинулася згасла пристрасть. Емма намагалася опиратися новому адюльтеру, уповала на допомогу згори, однак Леон знайшов вагомий довід: «В Парижі всі так роблять». Емма впивалася новим коханням і все хитромудріше обманювала супруга. Але йшов час і «...та сама вульгарність, що переслідувала Емму в шлюбному житті, просочилася і заборонене кохання... Їй навіть хотілося, щоб сталась катастрофа і спричинила за собою розлуку, — розірвати самій в неї не вистачало душевних сил».

Тим часом хитрун Лере — власник крамниці, в якого Емма тривалий час купувала в борг (в тому числі і дорогі подарунки для Родольфа), — став вимагати розрахунку. Сімейству Боварі грозило повна руїна. Леон пообіцяв зробити все, що зможе, але нічого не зробив. Іонвільський нотаріус прозоро дав зрозуміти, що допоможе, якщо вона стане його коханкою. Родольф відповів холодною відмовою: «В мене немає таких грошей, мадам». Вийшовши від колишнього коханця в стані, близькому до божевілля, Емма приймає отруту. Останнє, що героїня роману побачила в житті, — «мармиза жебрака, що пугалом став перед нею в вічному мороці».

Коли роман був опублікований в одному з паризьких журналів, автор потрапив на лаву підсудних «за зневагу суспільної моралі, релігії і добрих нравів». Адже Флобер ніде прямо не

засудив ні Емму, ні її коханців, ні навіть негідника Лере. Письменник обурений, але не дуже здивований судовим процесом: «...як на теперішній час всяке зображення стає сатирою, а історія є обвинуваченням».

«Саламбо». Після гучного успіху «Мадам Боварі» Флобер починає роботу над твором, що не має нічого спільного з першим романом. Дія «Саламбо» (1862 р.) — так, по імені героїні, названий новий твір — відбувається в III ст. до н.е. в Карфагені. «Книга, яку я тепер пишу... далека від сучасних звичаїв... Це буде Мистецтво, чисте Мистецтво і нічого більше», — писав Флобер в одному з листів. Він поставив перед собою задачу показати античний світ не очима людини XIX ст., а таким, яким він, на його думку, був в дійсності.

Проводир варварів Мато, щоб позбутися нерозділеного кохання, ковтає смолу, гірський кріп і гадючу отруту. В палацевому ставку плавають прикрашені дорогоцінними каменями рибки, що вважаються священними. Жителі Карфагена поклоняються богині Таніт, її покривало, що зберігається в храмі, вважається символом могутності — від того, хто ним володіє, залежить результат битви. Як тільки в Карфагені почалася епідемія чуми, старійшини вирішили просити допомоги в Молоха — божества, якому приносилися людські жертви (найчастіше діти). Описуючи язичеських обряди, автор уникає іронії, засудження, зверхності, ніби і не чув про християнство. Тому не дивно, що коли роман вийшов в світ, з церковних кафедр Флобера оголосили «розбещувачем нравів». Деякі навіть думали, що Флобер закликає повернутися до язичества.

В «Саламбо» розповідається про те, як карфагенська знать жорстоко придушила повстання обманутих найманців-варварів. Однак історичний факт не використовується для вирішення проблем в «прогресивному» дусі XIX ст. Флобер зовсім не закликає пожаліти повсталих і не прагне викликати ненависть до гнобителів. Варвари загрожують зруйнувати все, що протягом сторіч будувалося в Карфагені: чудові палаци, водопровід, канали. Жорстокість, віроломство, зрадництво, мужність і благородство — все це з надлишком зустрічається як в одному, так і в другому таборі. Не може не викликати симпатій хоробрість і цілісність натури Мато, одного з проводирів варварів, або дочки правителя Карфагена — Саламбо, з ризиком для життя і честі проникаючої в стан ворогів, щоб повернути Карфагену викрадене повсталими покривало богині Таніт.

В «Саламбо» немає тих тонких психологічних характеристик, якими відрізняється «Мадам Боварі». На думку Флобера, індивідуальність, і особливо жіноча індивідуальність, — це продукт цивілізації. А от біологічна сутність людини незмінна. І саме вона, а не соціальні проблеми породжує нескінченні війни, жорстокість, несправедливість.

Історичній тематиці також присвячені повісті «Легенда про святого Юліана Милостивця» і «Іродіада». В цих творах Флобер також з археологічною докладністю відновлює аксесуари віддалених історичних епох, детально описує їх, однак наділяє своїх героїв психологією людей XIX ст.

«Виховання почуттів». Про свій наступний роман — «Виховання почуттів» (1869 р.) — Флобер писав: «Це книга про кохання, про пристрасть; але про таку пристрасть, яка може існувати тепер, тобто бездіяльну». На початку книги її головний герой Фредерік Моро́ — захоплений, романтично настроєний 18-літній юнак. Повертаючись на пароплаві з Парижа в рідний Ножан, він знайомиться з Марі Арну́. Кохання до неї він пронесе до кінця життя. Але це не та спопеляюча пристрасть, що визначає всі дії і помисли людини. Ніколи не забуваючи про Марі, він, по суті, упокорюється з тим, що вона належить іншому — добродушному, але грубуватому пану Арну.

Не позбавлений різноманітних здібностей, Фредерік то брався писати роман, то захоплювався історичними пошуками, то вчився живопису. Однак жодне починання не доводив до кінця, пояснюючи це нещасним коханням, що робить його байдужим до всього. Правда, деякі його друзі називали іншу причину: Фредерік не мав потреби в грошах.

Йшли роки. Фредерік подорожував, пережив кілька романів, але «гострота пристрасті, вся принадність почуття були втрачені... він мирився з цим ледарством думки, відсталістю серця». Природний фінал для слабовільної і м'якотілої людини? Однак поруч з Фредеріком весь

час знаходиться товариш його дитинства Делорьє, марнолюбний, енергійний, властолюбний. І от, підводячи підсумки свого життя, вони обоє визнали, що «воно не вдалося — і тому, хто мріяв про кохання, і тому, хто мріяв про владу».

Спочатку Флобер хотів назвати цей роман «Невдахи». Але в процесі роботи передумав: тому що хто щасливий? «Життя таке мерзенне, що єдиний спосіб знести його — це уникати його». А уникнути його, переконаний Флобер, можна, тільки «живучи в Мистецтві, в безперестанних пошуках Правди, вираженої за допомогою Краси». Ці три слова він завжди писав з великої букви.

В життя всіх героїв роману «Виховання почуттів» так чи інакше вторгається *Французька революція 1848 р.** Коли король втік і була проголошена Республіка, «всіма оволоділа шалена радість, ніби зниклий трон поступився вже місцем безмежному майбутньому щастю». Раніше байдужий до політики, Фредерік написав захоплену статтю в газету, разом з друзями став ходити в робітничі клуби, на мітинги і навіть спробував виставити свою кандидатуру в Законодавчі збори. Йшла стрімка зміна політичних симпатій, всі оголошували себе прибічниками республіки. Але загальний підйом дуже швидко змінився розчаруванням. «Пам'ятаєте, як все було добре, як легко дихалося! Але тепер ще гірше, ніж раніше... Робітники не кращі буржуа, от в чому біда!» — говорить Фредеріку прикажчик-революціонер Дюсардьє. «Встановився однаковий рівень кривавої підлості, аристократія шаленіла точно так само, як і чернь... суспільний розум помутився». Символічно, що Дюсардьє гине від руки іншого приятеля Фредеріка — соціаліста-фанатика Сенекаля, що зрештою поступив на службу в поліцію.

Бодлер. Глибоко трагічною фігурою був найяскравіший поет середини століття Шарль Бодле́р (1821-1867), який так само, як і Флобер, ненавидів буржуазне суспільство. Він співчутливо малював в своїх віршах бунтарів і богоборців, що піднялися проти існуючого ладу. Бодлер не чужий демократичної симпатії до простих трудівників, він говорить про їх важке існування, але бачить в них лише страждальців, а не борців. Буржуазна цивілізація для поета — вмираючий світ, і разом з тим, він не може вирватися з його обіймів. Це породжує в його творчості мотиви смерті, гниття, розпаду.

В історію культури Бодлер ввійшов, в першу чергу, як автор поетичної книги «Квіти зла» (1857 р.). Книга поділена на шість розділів, складаючих своєрідну автобіографію сучасної душі в її життєвій мандрівці.

В «Вступі» перед читачем проходить череда пороків — супутників сучасної людини:

«Над плоттю нашою і над нашими умами // Панують глупота, брехня, скупарство, гріх; // Ми любим до́кори сумління й жи́вим їх, // Ми ними з'їдені, як жебраки кліщами. // Ми щедро платимо за наше зізнавання, // Затяті в злочині і підлі в каятті, // Ми повертаємось на зрадницькі путі, // Слізьми відмитися плануючи зарання».

Слідуючи стародавній традиції, поет уподібнює пороки тваринам: мавпам, пантерам, псам, зміям і т.д. Нарешті, на сцену виходить найстрашніше з чудовиськ цього бестіарію — Сплін (з англ. spleen — нудьга, туга, пригнічений настрій):

«Воно ні повзати не вміє, ні ревти, // Та, позіхаючи, ковтнуло б три світи, // Бо жити вже йому й самому остогидло».

До першого розділу збірника — «Сплін і Ідеал» — відноситься більшість найвідоміших творів поета. Все та ж Туга, названа на англійський манер Спліном, і Ідеал — два полюси сучасної дійсності. Той світ, який бачить ліричний герой, жорстокий і смішний. Він викликає відразу і Тугу, однак душа не перестає прагнути до Ідеалу. Дух ліричного героя («Піднесення») витає високо над землею і занурюється в «глибини всепоглинаючої безкрайньої порожнечі». Його свобода, вміння «обтрусити землі сумовитий порох» зв'язують героя з цим світом особливими узами:

«Блажен, чиї думки до неба, в синь ранкову, // Окрилений розгін, як жайвори, беруть, // Хто над життям собі торує вільну путь, // Хто вивчив легкома речей і квітів мову».

Відчуваючи себе чужим серед людей, поет бачить споріднення з альбатросом, морським птахом, «королем блакиті», що на землі здається смішним і незграбним:

«Буває, моряки піймають альбатроса, // Як заманеться їм розваги та забав. // І дивиться на них король блакиті скоса — // Він їхній корабель здалека проводжав. // Ходити по дошках природа не навчила — // Він присоромлений, хода його смішна. // Волочаться за ним великі білі крила,
Як весла по боках розбитого човна. // Незграба немічний ступає клишоного; // Прекрасний в небесах, а тут — як інвалід!.. // Той — люльку в дзьоб дає, а той сміється з нього, // Каліку вдаючи, іде за птахом вслід! // Поет як альбатрос — володар гроз та грому, // Глузує з блискавиць, жадає висоти, // Та, вигнаний з небес, на юдолі земній // Крилатий велетень не має змоги йти» («Альбатрос»).

Один з найбільш шокуючих віршів «Квітів зла» — «Падло»:

«Чи пам'ятаєте той жах, моя кохана, // Як літнього, жаркого дня // В яру, між скелями, де трав'яна поляна, // Ми вздріли здохлого коня. // Як та повійниця, падлятина лежала, // Задерши ноги догори, // І черево гидке цинічно відкривала, // Немов казала, — на, бери! // А сонце пражило, неначе купу трути // Спалити прагнуло дотла, // І все частинами Природі повернути, // Що в цілості вона дала. // Дивились небеса на вишкірені зуби, // Немов на білий цвіт в траві, // Гатило в ніздрі нас таке смердіння грубе, // Що ви зостались ледь живі. // З гнилого живота, покритого мухвою, // Виходили черви полки, // І розтікалися лавиною живою // По шматах плоті хробаки. // Все те здіймалося, спадало і кишіло, // Само в собі текло й повзло, // Так, наче подихом напнуте гнійне тіло // Помножувалося й жило. // А світ мелодії творив — десь линув знову // Падучої води мотив, // Чи хтось там од зерна одвіював полову, // Ритмічно віялку крутив. // Зникали обриси, як маревіння кволі, // Як начерки на полотні, Мазки, що їх митець завершує поволі, // Та тільки в спомині чи в сні. // З-за скель дивилася на нас тривожна псиця, // Чекала, хижа і метка, // Щоб знову підійти до падла й поживиться, // Обдерти м'ясо з кістяка. // — О! Станете ж і ви колись, моя кохана, // Мій ангеле і світе мій, // Як ця падлятина, як ця заразна рана, // Як цей стліваючий погній! // Після останнього причастя, моя мила, // Під володіннями трави, // Коли поглине вас безжалісна могила, // Такою будете і ви! // Красо, скажіть тоді черві, що підло рине // З цілунками на вашу грудь, // Що в вірші ваші форми я зберіг, моя богине, // Зберіг мого кохання суть!»

Перетворення «ангела» в «падло» — здобич тління — відбувається миттєво. Бодлер говорить не про безсмертну красу душі, а про тлінну красу тіла. Його опис, вибиваючись з поетичної традиції Нового часу, попадає в русло середньовічної апокаліптичної образності, в якій грішники, що втрачають свою душу, уподібнюються саме падлу. Блюзнірство Бодлера, таким чином, не в самому описі: проповідник, показуючи мерзенність тління, звертається до душі, а поет прагне зберегти тлінну красу, відтворюючи її силою поетичного дару.

В розділі II «Паризькі картини» поет протягом доби блукає вулицями Парижа, мучачись своїми бідами в атмосфері обтяжливої байдужості сучасного міста, постійні супутники якого — бідність, хвороби, нещастя: «Париж міняється, але незмінне горе» («Лебідь»). Поет показує не стільки парадне місто, скільки передмістя і нетрі з їх знедоленими — старими, сліпими, жебраками.

В розділі III «Вино» він намагається знайти заспокоєння за допомогою вина або наркотиків, які дозволяють людині забути і про красунь, і про «останній золотий в кишені гравця»:

О, щедрая бутыль! Сравнимо ли всё это // С тем благодатным, с тем, что значит для поэта, // Для жаждущей души необоримый сок. // В нём жизнь и молодость, надежда и здоровье, // И гордость в нищете — то главное условье, // С которым человек становится как Бог» («Вино самотнього»).

Далі слідує розділ IV, заголовок якого збігається з заголовком книги: «Квіти Зла». Поет знаходить насолоду в огидному — чим страшніше, тим прекрасніше — і показує шляхи спокуси, якими його веде порок. От Демон, що з'являється «у вигляді жінки, нечувано прекрасної» («Руйнування»), от Спокуса, що таїться в картині обезголовленої жінки («Мучениця»), а от «страшні насолоди і жахливі ласки», що несуть людям дві сестри, Розпуста і Смерть («Дві сестриці»).

В розділ V «Заколот» увійшли богоборчі вірші — «Зречення святого Петра», «Авель і Каїн», «Літанії Сатані». Заколот Бодлера — це заколот людини, що хотіла б бути релігійною, проти Творця, в якого вона вже не вірить:

«— Я больше не могу! О, если б, меч подняв, // Я от меча погиб! Но жить — чего же ради // В том мире, где мечта и действие в разладе! // От Иисуса Пётр отрёкся... Он был прав» («Зречення святого Петра»).

Останній VI розділ «Смерть» означає кінець мандрівки. Символом звільнення душі є море, яке одночасно втілює нескінченний і безцільний рух, що не дає ні спокою, ні відпочинку.

В «Квітах зла» всі речі є *символами**, причетними до універсальних законів буття, і четвертий сонет глави «Сплін і ідеал» — «Відповідності» — став своєрідним «символом віри» для французьких символістів, що визнали Бодлера своїм учителем:

«Природа — храм живий, де символів ліси // Спостерігають нас і наші всі маршрути; // Ми в ньому ходимо, й не раз вдається чути // Підмурків та колон неясні голоси. // Всі барви й кольори, всі аромати й тони // Зливаються в могуть єдиного єства. // І зрівноважують їх вимір і права // Взаємного зв'язку невидимі закони. // Є свіжі запахи, немов дітей тіла, // Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі, // Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола, // Як ладан і бензой, як амбра й мушмула, // Що опановують усі безмежні речі; // В них — захват розуму, в них відчуттям — хвала».

Паризька комуна і література. Героїчні події *Паризької комуни** одержали в французькій літературі хвилююче звучання. В поезії комунарів розвинувся жанр революційної пісні, вершиною якого став гімн революційного пролетаріату «Інтернаціонал» (1871 р.), створений Еженом Потьє (1816-1887), який бився під час «кривавого тижня» на барикадах (в 1888 р. композитор Пьєр Дегéйтер написав музику до «Інтернаціоналу»):

«Повстаньте, гнані і голодні // Робітники усіх країв! // Як у вулкановій безодні, // В серцях у нас клекоче гнів! // Ми всіх катів зітрем на порох... // Повстань же, військо злидарів! // Все нам забрав наш лютий ворог, // Щоб все вернути час наспів. //

Чуєш: сурми заграли! // Час розплати настав. // В Інтернаціоналі // Здобудем людських прав! //

Не ждіть рятунку ні від кого: // Ні від богів, ні від царів! // Позбудеться ярма тяжкого // Сама сім'я пролетарів. // Пусті слова про "право бідних"!.. // Держава дбає не про нас. // Нас мали за рабів негідних... // Доволі кривди і образ! //...//

В склепах загарбані віками // Лежать заховані скарби: // Все те, що надбане трудами, // Слізьми голодної юрби. // І так визискуваним буде // Робочий люд багато літ! // Широкий світ... а всюду, всюди // Безсильне — право, сильний — гніт. //...//

В нужді та в утисках ми бились, // А з наших жил точили кров. // Над нами багачі глумились, // А ми... корилися їм знов. // Скидаймо ж гніт, ганьбу і маску: // Вже промінь щастя нам засяв. // Не треба прав без обов'язку // І обов'язку, що без прав! //...//

Лиш ми, робітники, ми — діти // Святої армії труда, // Землею будем володіти, // А паразитів жде біда!.. // Тоді, як грім під час негоди // Впаде на голову катів, // Нам сонце правди і свободи // Засяє в тисячах огнів».

В творчості Потьє, а також Жана Батіста Клемáна, Луїзи Мішéль і інших поетів існували тоді два струмені — героїчний (урочиста ода, пісня, що прославляли сміливість і мужність комунарів) і сатиричний (вірші і куплети, що висміювали ворогів революції). Події Комуни відобразилися в творчості не тільки її безпосередніх учасників але і в творах Гюго, Рембо, Золя, Мопассана і ін.

Натуралізм. З 1860-х рр. в літературі утверджується *натуралізм**, основні елементи якого з'являються вже в творчості братів де Гонкýр — Жюля (1830-1870) і Едмóна (1822-1896).

Брати Гонкýр. Основним стимулом поведінки людей письменники вважали біологічні фактори, причому їх особливо цікавили патологія, відхилення від норми. Тому брати Гонкур проголошували ***принцип ретельного вивчення життя, правдивого і точного відтворення сучасної дійсності в романі, сміливо впроваджували до сфери художнього зображення життя і духовний світ суспільних низів, прагнули розкрити соціальне через психологіч-***

не. В пошуках людей з легко збудливою і неврівноваженою психікою Гонкури зверталися до життя артистів, художників, літераторів (романи «Шарль Демайо», «Манетт Соломон» і ін.). В романі «Жерміні Ласерте́» (1865 р.) вони зобразили життя низів суспільства, вважаючи, що біологічний початок легше простежити на «примітивних людях з народу».

Протягом багатьох років Гонкури вели спільний «Щоденник», в якому прагнули стати хроністами свого часу, істориками-документалістами, які відтворюють епоху на основі фактів і спостережень, деталей побуту.

Золя́. Найвидатнішим представником натуралізму був визначний прозаїк Еміль Золя́ (1840-1902). Ще в ранніх творах («Тереза Ракéн», 1867 р.) він поставив собі за мету створити «науковий роман», до якого увійшли б дані природничих наук, медицини і фізіології. В головному творінні Золя — серії романів в 20 томах, озаглавленій «Ругóн-Маккáри. Природнича і соціальна історія однієї сім'ї в роки Другої імперії» — письменник пішов набагато далі звичайного зображення життя однієї сім'ї, намалювавши широку картину суспільства, охопивши в її житті всі його верстви — від аристократичних кіл («Його високість Ежен Ругóн») і великої буржуазії («Гроші») до паризького дна («Пастка»), селянства («Земля»), робітничого класу («Жермінáль»), армії («Розгром»).

Виходячи з естетики *натуралізму**, Золя намагався показати життя в усій його повноті, не оминаючи різного роду *табу**, пов'язані з інтимним його боком. Дуже великого значення він надавав сексуальному інстинктові, виводячи з нього більшість явищ не тільки приватного, але і соціокультурного життя.

Послідовники Золя сміливо зображали «дно існування»: убозтво, бруд, жорстокість, розпусту як неминуче породження середовища і спадковості. Вони розширили арсенал художніх засобів, спираючись на злободенні факти, застосовуючи прийоми журналістики і, врешті, перетворюючи документальний опис в художній твір.

Гюїсманс. Однак, незабаром натуралісти пішли різними творчими шляхами. До відвертого декадентства і містицизму, до естетизації всього хворобливого, виродливого, відразливого прийшов Шарль Гюїсмáнс (1848-1907), романи якого («Навпаки», «Там, внизу») поєднували деякі сторони натуралізму (біологізм і ін.) з проповіддю аморальності і збочення як нібито єдиних засобів боротьби проти відразливої реальності. В пізніх романах «В дорозі» і «Собор» письменник став на шлях пошуків містичної інтерпретації дійсності.

Мопассан. Іншим був шлях Гі де Мопассáна (1850-1893), який продовжив традиції французької реалістичної літератури. Учень Флобера і Золя — він обрав як основні жанри невеликий роман, близький до повісті, і новелу.

В збірках новел «Заклад Тельє́» (1881 р.), «Мадемуазель Фіфі» (1882 р.), «Дядечко Мілóн» (1883 р.), новелі «Пампушка» (1880 р.), в різноманітних за тематикою і тональністю художнього зображення, точних і пластичних романах «Життя» (1883 р.), «Милий друг» (1885 р.), «Пьєр і Жан» (1888 р.) — тверезість і гострота соціального аналізу, різке неприйняття прагматизму, облудності і лицемірної суспільної моралі, які, на думку автора, приводять до здрібнення особистості, втрати духовної цілісності. В трактуванні постійної для Мопассана любовної теми — відверте, позбавлене ілюзорності зображення почуттєвих жадань (розвиток осудливої пристрасті, опис адюльтéру і ін.).

В цілому, твори письменника складаються в велике художнє полотно, на якому зображені представники всіх верств французького суспільства Третьої республіки — від міністрів до гарсóнів з кафе, від великих промисловців до бідняків-селян, від політичних діячів до повій. Головним «героєм» Мопассана став буржуа з усіма властивими йому дрібними, повсякденними інтересами і низькими пристрастями. Життєва філософія цього типу розкрита письменником в усіх її різновидах. Мопассан показав також і великих діячів буржуазного світу, що не гидують нічим для досягнення своїх цілей. Такий «милий друг» світських красунь і повій Жорж Дюруá, в минулому учасник кривавих колоніальних авантюр, а потім один зі стовпів буржуазної преси.

Неоромантизм. Романтичні тенденції в французькій літературі кінця XIX ст. розвивали неоромантики (див. *Неоромантизм**), які прагнули відійти від гострих проблем сучасності, протиставити їй патріархальні ідеали минулого, екзотичний світ і фантастику.

Едмо́н Ростáн (1868-1918), що зазнав спочатку впливу *символізму**, присвятив свої романтичні п'єси віддаленим подіям історії. Кращий його твір — героїчна комедія «Сіранó де Бержерáк» (1897), відзначена гуманістичним пафосом і романтикою, уявленням про високі духовні якості людини. В драмі «Шантеклéр» Ростан висміює численні декадентські школи. Однак в своїй п'єсі «Орля» (1899 р.) він не уник чаду *націоналізму**, що зблизило його з табором «трубадурів імперіалізму».

Жюль Верн. Автор надзвичайно популярних науково-фантастичних романів («Подорож до центру Землі», 1864 р., «З Землі на Місяць», 1865 р., «20 000 льє під водою», 1869 р., «Таємничий острів», 1874 р. і ін.) Жюль Верн (1828-1905) передбачив наукові відкриття і винаходи в самих різних областях, в тому числі підводні човни, аквалангі, телебачення і космічні польоти. Його творчість була перейнята романтикою науки, вірою в благо прогресу, преклонінням перед силою думки. Співчутливо описує він і боротьбу за національне звільнення. В романах Ж. Верна читачі знаходили не тільки захопливий опис техніки, подорожей, але і яскраві і живі образи благородних героїв — симпатичних дивакуватих вчених. Однак, в його останніх творах з'явився страх перед використанням науки в злочинних цілях («Владар світу», 1904 р.), віра в незмінний прогрес змінилася тривожним очікуванням невідомого.

Символізм. Найвизначнішим теоретиком французького *символізму** був Маллармé, а самими яскравими і талановитими його представниками — Верлéн і Рембó, яких буржуазна критика охрестила «проклятими поетами» за їх радикальне неприйняття «цивілізації чистогану» і епатуючий стиль життя.

Поль Верлен. Рішуче відкидаючи буржуазну дійсність, глибокий песиміст Поль Верлéн (1844-1896) малює в своїх віршах трагічні контрасти, розрив між красою мрії і непривабливістю реального життя. Вульгарному світу буржуа він протиставляє самозаглиблену самотність, мерзенності великого міста — чисту красу природи.

Вихід з навколишньої бруду Верлен бачить в смерті, забутті. Ідея смерті відкриває в творчості поета широкий доступ релігійним темам і мотивам. Він починав як соратник парнасців, але вже в «Романсах без слів» (1874 р.) його стиль стає «імпресіоністичним»: це світ неясних, важко вловимих настроїв, відчуттів, асоціацій, в яких розмита лінія витісняє контур, відтінок — колір, світлотінь — світло і тінь. Поезія Верлена насичена меланхолією і безвихіддю, багато в чому обумовленими обставинами його життя. Сприйнявши ідею Бодлéра про розрив між дійсністю і мрією, він довів її до логічного кінця: мрії є єдиним притулком поета:

«Природо, не торка мене твоя краса — // Ані ліси й поля з їх гойними дарами, // Ані веселчасті ранкові панорами, // Ні журних вечорів торжественна яса. // Мені смішні усі мистецтва чудеса, // Поезія, і спів, і древні грецькі храми, // Соборів пишний блиск, їх велеліпні брами, // Й дзвіниці, що стримлять в порожні небеса. // Не вірю в бога я, глузую із людей, // Все заперечую — знання, мораль, ідеї... // Любов? Не хочу знать тих вигадок старих. // Життям утомлена, пойнята жахом смерті, // Моя душа — мов бриг, що поміж хвиль і криг // Щомиті жде кінця в безжальній круговерті» («Тривога»).

Свято віруючи в абсолютну реальність мрій, Верлен фактично стер грань між суб'єктивним і об'єктивним: його вірші впливають не своїм прямим предметним значенням, а навіяним і «підказаним» настроєм.

Артюр Рембо. Літературний соратник і близький друг Верлена, Артю́р Рембó (1854-1891) почав писати ще юнаком. Палкий прихильник *Паризької комуни**, він в алегоричному образі коваля зобразив народ Франції, що піднімається на боротьбу:

«С огромным молотом в натруженных руках, // Хмельной, величественный, нагонявший страх, // Порой хохочущий, как бронзовые трубы, // С высоким лбом кузнец, разглядывая грубо // Людовика, вступил с ним в разговор. Народ // Их окружал в тот день, сновал он взад-вперед, // Одеждой грязною касаясь позолоты, // И бледен был король, как будто от дремоты // Очнувшись, эшафот увидел пред собой. // Покорный, словно пес, с поникшей головой, //

Не шевелился он: кузнец широкоплечий // Такие знал слова, такие вел он речи, // Что все оборвалось в груди у короля…» («Коваль»).

Незабаром Рембо примкнув до *символізму**. Як і Верлен не приймаючи буржуазної дійсності, він знаходить грубі і відразливі фарби для її розвінчання. Він свідомо загострює увагу на всьому брудному і неестетичному, сміливо вводячи в літературу «недозволені» теми («Вечірня молитва», «Шукачки вошей»):

«Когда ребенка лоб горит от вихрей красных // И к стае смутных грез взор обращен с мольбой, // Приходят две сестры, две женщины прекрасных, // Приходят в комнату, окутанную мглой. //

Они перед окном садятся с ним, где воздух // Пропитан запахом цветов и где слегка // Ребенка волосы в ночной росе и в звездах // Ласкает нежная и грозная рука. //

Он слышит, как поет их робкое дыханье, // Благоухающее медом и листвой, // И как слюну с их губ иль целовать желанье // Смывает судорожный вздох своей волной. //

Он видит, как дрожат их черные ресницы // И как, потрескивая в сумрачной тиши, // От нежных пальцев их, в которых ток струится, // Под царственным ногтем покорно гибнут вши. //

Ребенок опьянен вином блаженной Лени, // Дыханьем музыки, чей бред не разгадать, // И, ласкам подчиняясь, согласно их веленью, // Горит и меркнут в нем желанье зарыдать».

Герой віршів Рембо — «веселий жебрак», сенс життя якого — творчість:

«В кишені руки вклав, ішов собі бульваром, // Одягнений в самий лиш спогад про пальто, // Та вірний був тобі, о Музо, як ніхто, // І повний — о-ля-ля! — палким кохання жаром! // Хлопчак замріяний, я рими добирав, // А з дірки у штанах світило голе тіло, // І небо зоряне тихенько шелестіло — // Ген на Ведмедиці у корчмі я бував. // В осінні вечори сидів я край дороги, // Прислухавшись до зір, і крапельки вологи // На чолі відчував, немов хмільне пиття; // Між тіней-привидів складав я вірші щирі, // Коліном в груди вперсь і грав, немов на лірі, // На гумі, видертій з розбитого взуття» («Богема»).

Незважаючи на те, що його творчість тривала всього три роки, Рембо зробив революцію в сфері французького віршування: його поетична техніка порушила усталені традиції. Сам він вважав, що руйнування звичних форм провадить до творення нової, небувалої дійсності — поет стає творцем, рівним Богу, і йому відкривається прихований смисл буття. Рембо довів можливість існування «темної» поезії, що відмовляється від описів і міркувань, прагнучи виявити образи, викликані до життя екстатичними видіннями і уявою:

«А — черный, белый — Е, И — красный, У — зеленый, // О — синий... Гласные, рожденний ваших даты // Еще открою я... А — черный и мохнатый // Корсет жужжащих мух над грудою зловонной. // Е — белизна шатров и в хлопьях снежной ваты // Вершина, дрожь цветка, сверкание короны; // И — пурпур, кровь плевка, смех, гневом озаренный // Иль опьяненный покаяньем в час расплаты. // У — цикл, морской прибой с его зеленым соком, // Мир пастбищ, мир морщин, что на челе высоком // Алхимией запечатлен в тиши ночей. // О — первозданный Горн, пронзительный и странный. // Безмолвье, где миры, и ангелы, и страны, // — Омега, синий луч и свет Ее Очей» («Голосні»).

Андре Жід. Вплив *неоромантизму** і *символізму** проявився в творчості ряду видних письменників. Як поет, а потім і як прозаїк-символіст починав свій творчий шлях і Андрі Жід (1869-1951). В своїх ранніх творах — «Їжа земні», «Імморалість» і ін. він прагне втекти від плаского буржуазного існування в світ екзотики; головне для його героїв — це їх витончені відчуття, їх сприйняття барвистого і таємничого світу, далекого від реальної дійсності.

Альфонс Доде. Однак, до кін. XIX ст. все більше письменників прагне протиставити символізму і натуралізму реалістичні традиції. Так, творчість Альфонса Додé (1840-1897) дуже далека від декадентства. М'який гумор, ліричне сприйняття природи, поетичність роблять його своєрідним явищем французької літератури. Він умів не тільки зло висміяти нікчемність і порожнечу буржуа («Тартарéн з Тараскóну»), але і розповісти про поетичні почуття простих людей рідного Провансу.

5. ОБРАЗОТВОРЧЕ, ТЕАТРАЛЬНЕ І МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Інтенсивні шукання яскраво проявилися в кінці XIX і в мистецтві Франції, де хід історії привів митців до трагічного розладу з традицією. Нові напрямки художньої творчості розвинулись в середовищі, ворожому буржуазним художнім смакам, яке шукало вихід з історичних протиріч на шляхах перегляду принципів старого мистецтва.

В образотворчому мистецтві натуралістським етапом був *імпресіонізм**, початок якому поклав Едуард Мане́ (1832-1883) своїми полотнами «Сніданок на траві» і особливо «Олімпія» (1863 р.).

Едуард Мане́. Обидва твори викликали скандал, жюрі Салону відкинуло їх і на добропорядного буржуа, яким був художник, визвірилася офіційна критика. Його «злочин» полягав в тому, що він злегковажив загальноприйнятими умовностями. Використовуючи традиційний сюжет — *ню** — Мане звільнив свою модель від ідеалізації: це не Венера, а парижанка того часу (до того ж славнозвісна модель і куртизанка), вона не соромиться своєї оголеності, а сміливо дивиться в обличчя глядачеві. За всієї «натуралістичності» своїх сюжетів Мане, однак, більше цікавиться чисто живописними завданнями, зокрема, чергуваннями світла і тіні і, особливо, грою кольорів, де його підходи були цілковито новаторськими.

З середини 1860-х рр. Мане цілком перейшов до сцен паризького життя: в серії вільних, але строго продуманих картин він з дивовижною спостережливістю передав правдиву характеристику всіляких мешканців Парижа. Такі його роботи 1860-1870-х рр., як «Сніданок в ательє», «Читання», «В човні», «Нана́» доносять до наших днів живий образ тодішньої Франції, то лукаво глузливий, майже гротескний, то зворушливий і ніжний. Смутною гіркотою невлаштованого і самотнього людського існування пронизана його остання картина — «Бар в Фолі-Бержéр».

Свідок Паризької комуни, Мане в своїх акварелях і літографіях передавав героїзм комунарів, що протистоїть звірству версальців. Мане — чудовий портретист, що зберіг вигляд багатьох визначних людей Франції; його світле пленерне мистецтво здійснило революцію в техніці живопису.

Імпресіонізм. Творчість Мане стала поштовхом до появи нового художнього напряму — *імпресіонізму**, який створили Моне, Піссарро́, Ренуа́р, Дега́ і ін. Вони прагнули щирості, правдивості в зображенні дійсності, а це значило бачити світ таким, яким він здається в всій своїй змінності і постійному русі. Нехай фотографи механічно відображають форми предметів, художник повинен вирішувати живописні завдання, і перш за все — відтворювати повітряну атмосферу (ауру) даної хвилі, неповторної, бо вже наступної миті освітлення зміниться, а значить зміниться і сам предмет зображення. Для цього треба було відтворити не абстрактний колір трави, моря, неба, а конкретний колір саме даного відрізку річки, даного дерева, даного тіла в залежності від кольору оточуючих предметів і особливо від освітлення і ракурсу.

Такий підхід вимагав радикальних змін в техніці живопису: ***імпресіоністи відмовились від роботи в студії, щоб писати всю картину повністю і швидко, завершуючи її часто того ж дня, відмовились від багатошарового накладання фарби і від темних тонів — і усе це для того, щоб легкими мазками творити неповторний образ конкретного фрагменту реальності.*** Бульварна преса в насмішку прозвала цих художників «імпресіоністами», — за назвою картини Клода Моне́ (1840-1926) «Враження. Сонце, що сходить» («Impression. Soleil levant»).

В такому прізвиську було багато правди: свіжість і безпосередність життєвого враження мала дуже велике значення для Моне і його друзів; але до цього не можна було зводити весь зміст їх мистецтва, що полягало не тільки в швидких і мінливих враженнях, а і в глибокій любові до природи Франції і в чудовому її знанні. Імпресіоністи в всіх своїх кращих творах не поривали з природою, вони лише наповнили живопис світлом і повітрям, завершивши

пленерну реформу Мане. Для французького мистецтва діяльність імпресіоністів означала вищу точку в розвитку національного реалістичного пейзажу.

Едгáр Дегá. Учень Енгра і друг Мане, Едгáр Дегá (1834-1917) поєднав бездоганно точне спостереження обох з найсуворішим малюнком і блискаючим, вишукано красивим колоритом. Він був прекрасним майстром портрета, але під впливом Мане перейшов до побутового жанру, зображуючи в своїх картинах всілякі сцени паризького життя — вуличну юрбу, ресторани, цирк, балетних танцівниць, праль, брутальність і вульгарність самовдоволених буржуа. На противагу світлому і життєрадісному мистецтву Мане творчість Дега забарвлена смутком і песимізмом, а нерідко і запеклим озлобленням проти каліцтва буржуазної дійсності (що знайшло своє крайнє вираження в жахаючих малюнках до «Будинку Тельє» Мопассана). І в той же час Дега міг бути ніжним і захопленим глядачем справжньої людської краси («Туалет», «Зірка»), міг зі справжнім співчуттям зображувати важке, неприваблине життя маленьких людей Парижа («Прасувальниці», «Відпочинок танцівниць», «Абсент»).

Дега прославився бездоганно вивіреною, але асиметричною, кутастою композицією, своїм абсолютним знанням звичок і жестів різних професій, безжалісно точними психологічними характеристиками.

Огю́ст Ренуáр. Останнім великим майстром імпресіонізму був Огю́ст Ренуáр (1841-1919) — «живописець щастя», як називали його сучасники. Він з неперевершеною майстерністю об'єднує світлоповітряним середовищем пейзаж і фігури людей в жанрових сценах, овіяних настроями споглядальності, безтурботності, спокою. Протягом 1870-1880-х років улюблена тематика Ренуара — дозвілля і розваги середнього класу епохи Третьої республіки. Він передає веселе пожвавлення, захопленість танцюючих пар в картині «Мулéн де ла Галéт» (1876 р.), насолоду життям в «Сніданку веслярів». Образ людини позбавлений в Ренуара складної психологічної характеристики, але в ньому — жива безпосередність, привабливість, життєрадісність. Особливою чарівністю відзначаються створені ним жіночі образи — «Оголена» (1876 р.), «Дівчина з віялом» (1881 р.).

Моделі Ренуара далекі від класичного ідеалу краси: він віддавав перевагу круглолицим миловидним жінкам з пишними формами, сильним торсом, міцними руками — часто це були сільські дівчата — служниці, няньки. Ренуар любить ніжні, пастельні тони, рожеві, блакитні, ніжно-зелені. В його картинах багато сонця, світла, вони виповнені подихом життя: води струменіють і виблискують, дерева тріпотять на вітрі, сонячні зайчики стрибають по обличчях, одягу, траві; вільний мазок посилює враження одухотвореності і мінливості світу.

Постімпресіонізм. На зміну імпресіонізму прийшов *постімпресіонізм** — відповідник символізму в образотворчому мистецтві. Постімпресіоністи пройшли через період захоплення імпресіонізмом, але залишились незадоволеними його ***поверховістю, тим, що він цікавився тільки зовнішнім, предметним боком дійсності, не намагаючись заглянути «за оболонку явищ», проникнути «в сутність речей».*** Постімпресіоністи займались пошуками витончених засобів передачі складних душевних переживань і багато в чому це їм вдалося. Найвидатнішими представниками цього напряму були Ван Гог, Гоген і Сезанн.

Ван Гог. Голландець Вінсент Ван Гог (1853-1890) — художник гострого психологічного дарування, щирого демократизму. Його творчість відрізняє прагнення повернути мистецтву великі моральні і соціальні теми. Драматичні конфлікти між «маленькою людиною» і ворожим їй соціальним середовищем складають основний зміст мистецтва Ван Гога. Воно проникнуте глибоким співчуттям до знедолених, пристрасною любов'ю до життя і природи, прагненням розкрити трагічну суперечливість душевного світу сучасної людини.

В ранній, голландсько-бельгійський період творчості, Ван Гог прагнув до соціально загостреної передачі життя і побуту простолюдинів: шахтарів, ремісників, селян. З гіркотою він зображав їх забитість, убогість, важку працю в картинах «Людина з хмизом» і «Їдоки картоплі» (1885 р.).

Після переїзду до Парижа Ван Гог захопився імпресіонізмом і радикально змінив свою творчу манеру. Пошуки світла і повітря привели його на південь Франції — в Арль. Там він втілив емоційне сприйняття життя в контрастах чистого інтенсивного кольору. Залиті сонячн-

ним світлом пейзажі, ніби відлиті з палючого сонячного сяйва — символу краси життя («Соняшники», 1888 р.).

Ван Гог мріяв, за його словами, «виразити почуття двох закоханих поєднанням двох доповняльних кольорів, їх змішанням і протиставленням, таємничою вібрацією споріднених тонів. Або виразити думку, що тільки-но народжується, сяйвом світлого тону на темному фоні. Або виразити надію мерехтінням зірки, жар душі блиском вечірнього сонця».

Але не тільки символіка кольору займала Ван Гога, — в більшості пейзажів, натюрмортів і жанрових картин пізнього періоду простежуються символістські мотиви, покликані передати «саму душу Всесвіту» («Нічне кафе в Арлі», 1888 р.; «Сіяч»; «Дорога з кипарисами і повозом», 1890 р.; «Каплиця в Овері», 1890 р.).

Гоге́н. «Вождем» символістського живопису був Поль Гоге́н (1848-1903). Він назвав свою художню систему «синтетизмом»: щоб створити щось нове, необхідно «синтезувати враження», ***відкидаючи зайві деталі, спрощуючи конкретний предмет зображення для досягнення якнайбільшої виразності.*** Спрощення включало і деформацію, і порушення пропорцій, що сприяло розкриттю внутрішнього сенсу предмету, його сутності.

Гоген казав, що від полотен Ренуара його відштовхує «огидний запах моделі», сам же він прагне «наскільки можливо відійти від усього, що створює ілюзію речі». Його приваблювало «примітивне» мистецтво Стародавнього Єгипту і Середньовічної Європи, і «примітивне» життя народів Океанії, до якої він зрештою і виїхав в пошуках «чистоти людських відносин», спокою і натхнення первісною культурою.

Там, в Полінезії, він і знайшов поетичний світ гармонії людини і природи, завдяки чому розкрився його талант як декоративіста. Там Гоген створив свої найкращі полотна, виповнені глибокого символічного змісту («Таїтянка з плодом манго», 1892 р., «Брід», 1901 р., «А ти ревнуєш?», 1892 р.).

Сеза́нн. Ще один постімпресіоніст, Поль Сеза́нн (1839-1906), був переконаний, що імпресіоністи, зосередивши свою увагу на мінливій повітряній оболонці, яка оточує предмети, втратили «речовність» самих предметів, форма яких «розмивалась» грою світла і кольору. Сам же він прагнув відтворити постійні, незалежні від повіву вітру або від освітлення форми дерева, куща, річки, якщо мова йшла про пейзаж, від настрою моделі, — якщо створюється портрет. Але для цього йому довелося піти на спрощення предмету зображення, підкреслити його стійку геометричну структуру, тобто виявити «конструктивну основу» образу.

Сезанн дійшов висновку, що ***будь-яку форму можна звести («редукувати») до найпростіших об'ємів: циліндра, кулі і конуса, а потім вже на основі цієї «елементарної структури» будувати сам образ.*** Цілковито новаторським було те, що митець будував форму за допомогою кольору, а не лінії або світлотіні, як це було раніше; він ніби «ліпив» її з самої живописної фактури, вільно і широко накладаючи фарбу.

Тяжко працюючи все життя, Сезанн тільки на поч. XX ст. здобув славу, а його роботи, особливо останнього періоду, з формами, окресленими темною лінією, стали справжнім одкровенням для художників нового покоління.

Сецессіо́н. Стиль *сецессіон** (у Франції він мав назву ар нувó) в французькому мистецтві найяскравіше проявився в творчості Анрі де Тулу́з-Лотре́ка (1864-1901). Представник давнього аристократичного роду, він одержав хорошу домашню освіту, з дитинства прекрасно малював.

Доля Тулуз-Лотрека трагічна: після перелому обох ніг гарний, спритний хлопчик перетворився в каліку — карлика з короткими ніжками і великою головою. Мистецтво стало для нього єдиним притулком. Уникаючи жалості чи глузувань, Тулуз-Лотрек сам першим глузує зі свого каліцтва; він дотепний, глузливий, таке і його мистецтво. Він майстер гротеску: кілька стрімких, точних штрихів — і на аркуші виникає убивчо влучний, пізнаваний образ.

Художник стає завсідником нічних розважальних закладів Парижа, кочуючи по кафе, кабаре, публічним будинкам; альбом завжди при ньому, йому охоче позують, визнаючи за свого. Він відтворює атмосферу нічного міста, його мешканців. Швидкі начерки передають не тільки характер, іноді в них прочитується доля, розв'язність прикриває часом втому, самот-

ність: «Пересохла глотка» (1889 р.); «Салон на вулиці Мулен» (1895 р.); «Ці прекрасні дами» (1895 р.). Зухвала енергійна лінія вихоплює миті зі строкатого життя нічного Монмартру.

В Тулуз-Лотрека є улюблені персонажі: співаки, танцівники, відзначені яскравою індивідуальністю і талантом («Танець в «Мулен-Руж», 1890 р.; «Ля Гулю, що входить в «Мулен-Руж», 1892 р.; «Іветт Гільбер співає англійську пісеньку», 1894 р.). Особливо вдалі аркуші, присвячені власнику кабаре Арістіду Бріáну, який прославився тим, що лаяв і паплюжив відвідувачів. Крім малюнків, пастелей, станкових картин олією, Тулуз-Лотрек створив чудові плакати і афіші, піднявши рекламу до рівня справжнього мистецтва: «Амбассадер. Арістид Бріан» (1892 р.) — велика голова в чорному крислатому капелюху, мефістофельський злам брів, чорний костюм і вогненно-червоний шарф; все виглядає яскраво, помітно, заклично.

Скульптура. Буржуазне суспільство Франції мстило художникам, які посміли повстати проти панівних смаків: або труїло їх невизнанням, або ж «визнавало» найбільш слабкі сторони їх творчості. Так сталось з скульптором Огю́стом Роде́ном (1840-1917): його драматичне, пристрасне, справді новаторське мистецтво, що прославляло красу і шляхетність людини («Громадяни Кале», «Поцілунок», «Мислитель»), викликало роздратування і глузування буржуазної критики, поки Роде́н залишався реалістичним майстром, але цькування перемінилося гучною славою, коли він пішов в світ темних символів і надуманих, нерідко хворобливих алегорій. В глибоко трагічному і бунтівному мистецтві Ван Гога його посмертні «цінителі» побачили лише свободу від загальноприйнятих норм реалістичного малюнка.

Театр. Видним представником натуралізму в театрі був французький режисер і актор Андре́ Антуа́н (1858-1943). В 1887 р., зібравши невелику труппу акторів-аматорів, він заснував в Парижі «Вільний театр», де і почав втілювати принципи нової течії, спрямованої проти застиглого *академізму** «Комедії франсе́з».

В «Вільному театрі» ставилися тільки сучасні п'єси. На французькій сцені вперше з'явилися драми і інсценівки романів Золя, «Привиди» і «Дика качка» Ібсена, п'єси братів Гонкур. Антуан вимагав, щоб актори говорили буденним, приглушеним тоном і стримували свої жести, виганяв зі сцени пихатість, театральність. Багато п'єс, поставлених Антуаном, були реалістичними творами, однак він тлумачив їх в натуралістичному дусі. Наприклад, в його постановці «Привидів» на перший план висувалася тема вродженої хвороби Освальда, а не лінія фру Альвінг, що мала в Ібсена яскраво виражений соціальний зміст. Сам Антуан, виконуючи роль Освальда, підкреслював в ній патологічний елемент. Захоплення «автентичністю» доходило в спектаклях Антуана до того, що на сцені з'являлися справжні м'ясні туші, а акторки, виконуючи роль праль, прали справжню білизну в баках, з яких піднімалася пара.

Однак, коли нововведення «Вільного театру» відзвучали, паризький глядач як і раніше плескав великій актрисі Сарі Берна́р (1844-1923) і іншим майстрам класицистичної «Комеді франсез».

Символізм прийшов з Бельгії з драмами Моріса Метерлінка. На початку 1890-х рр. в Парижі стали відкриватися театри, в яких поряд з творами Метерлінка пропагувалися п'єси молодих французьких драматургів, далекі від реальності, присвячені містичним одкровенням, перейняті песимізмом і безнадією. Такими були театри «Художній», «Творчість» і з заснованих пізніше — «Старий Голуб'ятник» і «Театр Мистецтв». В них працювали видні режисери (наприклад, Жак Копо́), що надавали першорядного значення пошукам оригінальних форм виразності, які повинні були оновити театральне мистецтво.

Музика. В епоху Другої імперії героїко-романтична опера поступається місцем ліричній опері і *опереті**. Композиторів ліричної опери найбільше приваблювали психологічні переживання героїв, а особливо героїнь. Так, в опері Шарля Гуно́ (1818-1893) «Фауст» (1859 р.) на першому плані опинився образ люблячої і покинутої Маргарити. В жанрі ліричної опери працювали також Амбруаз Тома́, автор «Міньйони», пізніше — Бізе і Массне. Знаменита опера Жоржа Бізе́ (1838-1875) «Кармен» найбільшою мірою відображала проникнення живих людських почуттів в оперну музику, — почуттів, що перетворюють яскраву романтику сюжету в реальну психологічну драму.

Французькі композитори, продовжуючи шлях Гуно і Тома, успішно працювали в області ліричної опери. В 1880-х рр. Лео Деліб створив оперу «Лакме», а Жюль Массне́ — опери«Манон»і «Вертер»; Делібу належить велика заслуга в розвитку балетної музики («Коппелія», «Сильвія»). Опера Жоржа Бізе́ «Кармен» (1874 р.), що не мала успіху при своїй першій постановці, тепер завоювала широке визнання як один з шедеврів світового оперного мистецтва. Яскраво, правдиво і блискуче Бізе написав в ці роки музику до драми Альфонса Доде «Арлезіанка».

Композитори Франції зробили цінний внесок і в розвиток симфонічної і камерної музики. Камілл Сен-Санс (1835-1921) в своїх симфоніях, симфонічних поемах і інструментальних концертах проявив енциклопедичність музичної культури, ясність, елегантну і лаконічну форму вираження. Ще сильніше вплинув на хід музичного розвитку Франції Сеза́р Франк (1822-1890). В його творчості органічно поєдналися традиції музичного класицизму (Бах, Бетховен) з кращими рисами пізньої романтичної школи. Це позначилося, наприклад, в його творах, написаних в старовинних формах (цикл «Прелюдія, хорал і фуга») і при цьому насичених всім багатством романтичної гармонії.

§4. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ XIX СТОЛІТТЯ

1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Англія в XIX ст. В 1760-1820-х рр. в Англії тривав *Промисловий переворот**, який перетворив її на «майстерню світу» — найбільшого виробника вугілля, чавуну, бавовняних тканин. Англійська буржуазія практично не мала конкурентів на світовому ринку. Стимулюючи виробництво, уряд Англії спонукав на початку століття масове переселення селян в промислові райони, дозволяв нещадну експлуатацію робітників, 12-14-годинну працю дітей і підлітків. Такою ціною Англія стає найбагатшою країною світу. Зворотним боком швидкого поступу було зубожіння цілих верств населення, а блискучим політичним успіхам королівство було зобов'язане цинізму своєї зовнішньої політики — Англія значною мірою існувала за рахунок грабежу колоній в Індії, Австралії і Америці.

Від перемін, що ніс з собою буржуазний прогрес, страждала і частина аристократії, власники великих маєтків, якщо вони не зуміли пристосуватись до нових умов. Таким чином, і невдаха-землевласник, і землероб однаково відчували себе вибитими з колії, безпритульними, непотрібними і самотніми. В їх романтичних, спрямованих проти поступального розвитку буржуазної цивілізації прагненнях знайшов вираз трагічний бік капіталістичного процвітання. Подібні настрої стали основою розвитку *романтизму** і його різновидів (руху прерафаелітів, неоромантизму і символізму) в культурі Великобританії XIX ст.

Вікторіанство. В 1837-1901 рр. Британською імперією править королева Вікторія і за її іменем цей період одержав назву Вікторіанської епохи. Це був час зміцнення морального авторитету англійської корони, чóму сприяли успіхи країни в внутрішньому розвитку і на міжнародній арені, а також особисті якості самої правительки.

В внутрішній політиці королева балансувала на грані лібералізму і консерватизму, але йшла і на соціально спрямовані заходи. Так, в 1840-і рр. були скасовані хлібні закони (які з XV ст. на догоду лендлордам обмежували імпорт зерна) і прийняті державі акти, що регулювали трудові відносини. Це послабило напруженість в суспільстві і привело до спаду *чартизму**. В другій половині століття встановлюється загальне виборче право (для чоловіків) і здійснюється легалізація тред-юніонів: робітничі депутати одержали право участі в виборах до парламенту.

З кінця 1840-х рр. англійська економіка вступила в смугу стрімкого підйому. Демонстрацією її можливостей стала проведена з величезним успіхом Лондонська всесвітня промислова виставка 1851 р. Монархія ставала символом стабільності, процвітання, прогресу. Разом з тим, в галузі суспільної моралі Вікторія виступила рішучою противницею будь-яких змін, зокрема емансипації жінок.

Натомість в зовнішньополітичній сфері королева послідовно підтримувала імперіалістичну політику: за її правління Англія значно розширила свої колоніальні володіння, приєднавши Бірму, Малайзію, Єгипет, території в Південній Африці, Китаї і Судані. Королева не виявила і тіні зніяковілості, коли розпочалася *Англо-бурська війна 1899-1902 рр.** і знати нічого не хотіла про нечуваний садизм англійської адміністрації щодо завойованих тубільців. Тільки на початку XX ст. англійські інтелектуали підняли завісу над тією жахливою буденністю колоніального життя, яку пізніші письменники назвали словом «простір смерті» або «культура терору».

Подібне лицемірство існувало і в культурній політиці вікторіанства. В 1870 р ліберальний уряд Гладстона здійснив реформу цивільної служби. Суть уніфікації правил державної служби, включаючи колонії, полягала в тому, що завдяки системі конкурсних екзаменів створювалися різні освітні цензи для різних соціальних позицій, наприклад, університетський рівень — для «адміністративного класу». Здавалось би, це створювало суспільство рівних можливостей, але насправді нова система закріплювала класову нерівність, оскільки остання пронизувала всю систему освіти: державна школа ніколи не могла зрівнятися з приватною, а випускник такої школи, як заснований в 1441 р. коледж Ітон, не міг бути рівним жодному іншому випускникові. При цьому навчання в аристократичних коледжах було жорстким, дітей там сікли. Здібніших дітей відділяли в кращі класи в усіх школах, і той, хто закінчив звичайний клас рядової школи, не мав жодних шансів на соціальний аванс: він так і проведе своє життя в районі «нижчих класів», маючи свою компанію і свій паб, де питиме своє пиво. Така система життя існувала в Англії до середини XX ст.

В цілому вікторіанство торкнулося всіх сторін життя Британії: економіки, політики, культури і спорту. Але йому, мало зв'язаному з реальним життям, часто приписувалися і такі риси, як святенництво і лицемірство.

Епоха королеви Вікторії по-різному сприймалася її сучасниками і наступниками. Для покоління, що пережило *Першу світову війну**, розхожі вікторіанські цінності були «канонізованим фарисейством». Натомість неминущою цінністю національної і світової культури залишаються твори митців-вікторіанців, що зберегли для нащадків яскравий образ епохи.

Театр. Великі англійські письменники і поети XIX ст. не писали п'єс або призначали їх тільки для читання, а не для постановки. Така доля спіткала драматичні твори Байрона, Шеллі, Колріджа, Вальтера Скотта і Булвер-Літтона.

Великі англійські реалісти на чолі з Діккенсом і Теккереєм, незважаючи на свій інтерес до театру, драматургією не займалися. Оскільки театр не може існувати без повноцінної сучасної драматургії, то англійський театр XIX ст. в цілому переживав пору занепаду. Талановиті англійські актори, в яких не було нестачі, змушені були або виконувати твори Шекспіра і Шерідана, або пробавлятися перекладними (з французької) мелодрамами, салонними комедіями і водевілями.

Театральне життя Англії зосереджувалося в Лондоні. Там було на поч. XIX ст. шість регулярно діючих театрів, в тому числі два привілейованих, що мали виключне право на постановку так званої законної, або правильної (літературної, класичної), драми — «Друрі-Лейн» (заснований 1663) і «Ковент-Гарден» (заснований 1732). Ці театри орієнтувалися в XVIII ст. на аристократичну публіку, що задовольнялася їх репертуаром. Однак на грані XVIII і XIX ст. в них став проникати демократичний глядач зі своїми смаками і вимогами. Керівники театрів вишукували засоби для залучення нового глядача. Так, драматург Шерідан, що стояв на чолі театру Друрі-Лейн з 1776 р., вправлявся в застосуванні різних ефектів і навіть виводив на сцену тварин.

Оскільки з часом в «великих» театрах стали даватися такі ж естрадно-циркові видовища, як і в «малих», то подальше збереження їх монополії зробилося безглуздим. Про скасування монополії «великих» театрів заговорили багато передових письменників Англії — Булвер-Літтон, Теккерей і ін., і в 1843 р. був виданий акт «про свободу театрів». Відтепер всі театри одержували право вільного вибору свого репертуару і постановки будь-яких п'єс під відповідальність антрепренера.

Джон Кембл. В театрі Друрі-Лейн розгорнулася акторська діяльність видатної трагічної акторки Сари Сіддонс (1755-1831) і її брата, чудового трагічного актора і режисера Джона Кембла (1757-1823), які працювали в стилістиці *класицизму**.

Слід зазначити, що класицистичний напрямок в англійському акторському мистецтві збігався з відродженням класицизму в Франції напередодні і в роки Великої Французької революції, і в цьому значенні мистецтво Кембла було паралеллю мистецтву Тальма. Однак суспільний зміст їх творчості різний. Англійський класицизм кінця XVIII — початку XIX ст. глибоко консервативний і академічний, позбавлений революційного пафосу. Це особливо стосується Кембла, що був насамперед актором-декламатором; його виконанню була властива зовнішня піднесеність при внутрішньому холоді, а техніка в нього завжди переважала над почуттям.

Великими були заслуги Кембла як режисера. Він провів енергійну боротьбу за високу якість репертуару, поставив одинадцять п'єс Шекспіра і прагнув до їх історично точного оформлення. Кембл також сприяв становленню театру Ковент-Гарден, директором і першим режисером якого він став в кінці життя.

Кін. Антиподом Кембла був великий актор-романтик Едмунд Кін (1787-1833), талант якого заблищав в Друрі-Лейн. Його поява на сцені відразу завдала удару школі Кембла. Кін був непоказною людиною, але його гра була насичена спалахами пристрасті, опромінювалася внутрішнім вогнем. Поет-романтик Колрідж сказав про нього: «Бачити гру Кіна — це якби читати Шекспіра при спалахах блискавки».

Акторському мистецтву Кіна були властиві величезна внутрішня сила, заперечення всяких умовностей і шаблонів, бурхливий протест проти закостенілості і фальші англійського буржуазного суспільства. Це було справжнє втілення демократичного романтизму в акторському мистецтві.

Макреді. В Ковент-Гардені Кембла змінив актор і режисер Вільям Макре́ді (1793-1873). В кінці 1830-х — на початку 1840-х рр. він одночасно очолював і Ковент-Гарден, і Друрі-Лейн, прагнучи перебудувати їх роботу на реалістичний лад. На відміну від демократа-плебея Кіна, Макреді був втіленням буржуазної респектабельності і обмеженості. Романтизм в його розумінні мав здрібнений, епігонський характер. Макреді був більше актором мелодрами, ніж актором трагедії. Він часто виконував ролі лиходіїв, вносячи в них реалістичні тенденції. Як режисер Макреді провів величезну роботу над відновленням в театрі справжніх шекспірівських текстів. В своїх постановках він більш за все шукав історичну правдоподібність, добивався акторського ансамблю, ретельно розробляв масові сцени. Однак новаторські устремління Макреді були обмежені його відривом від великих суспільних проблем.

Вестріс. Комічні актори в Англії значно відставали за якістю гри від трагічних через відсутність повноцінного комедійного репертуару. Слабкі, нікчемні п'єси було прийнято оживляти трюками — *гегами**. Найбільш вдалі геги закріплювалися, ставали ходовими, стандартними. Драматурги до них пристосовувалися, писали п'єси і ролі для популярних коміків. В результаті виконання комедії ставало не менш умовним, ніж виконання трагедії акторами-класицистами. Тільки талановита комедійна акторка і режисер Еліза Вестріс, працюючи в театрі «Олімпік», розпочала боротьбу з умовними штампами бурлескних жанрів (див. *Бурлеск**), зайнялася збиванням міцного ансамблю, почала реалістичну реформу постановки. Успішна робота Вестріс привела до її запрошення в «Ковент-Гарден», де вона дала зразкові постановки комедій Шекспіра і Шерідана. Свої реформи Вестріс продовжила в театрі «Ліцеум».

Бенкрофт. Послідовниками Вестріс стало подружжя Бенкрофт, що розгорнуло свою діяльність в театрі принца Уельського в 1865-1880 рр. Мері Бенкрофт була блискучою комедійною акторкою. Очоливши власну театральну справу, вона разом з чоловіком стала здійснювати реалістичну реформу акторського мистецтва. До своєї роботи їм вдалося залучити талановитого драматурга Томаса Робертсона, автора реалістичних драм з англійського життя («Товариство», «Каста», «Школа»), що відкрили еру критичного реалізму в англійському театрі.

2. ЛІТЕРАТУРА

Романтизм. Характерна риса англійського *романтизму** — його тісний зв'язок з соціальною практикою, актуальними проблемами суспільного життя країни. В цілому різні ідейно-естетичні програми англійських романтиків мають спільні витоки: 1) реакція на раціоналізм XVIII ст. і утвердження капіталістично-промислової ери з її культом наживи; 2) ідеалізація добуржуазних суспільних відносин, «натурального» існування в руссоїстському дусі.

Блейк. Раннім і яскравим явищем англійського романтизму стала творчість Вільяма Блейка (1757-1827). Він все своє життя провів в Лондоні і став, певною мірою, поетом цього міста, хоч уява його поривалась вгору, до ідеальних сфер. В малюнках і віршах, які він не друкував, а гравірував, Блейк творив свій особливий світ. Це якби сни наяву, причому і в житті він з малих років розповідав, ніби бачив чудеса серед білого дня, золотих птахів на деревах, а в пізні роки він розмовляв з Христом, Данте і Сократом. «В одній миті побачити вічність і небо — в чашечці квітки» — центральний принцип Блейка. Мова йде про зір внутрішній — не зовнішній. В кожній піщинці він прагнув побачити відображення духовної сутності.

Блейка можна також назвати і міфологом, що винайшов нових богів, таких як Урізен і Лос — уособлення сил пізнання і творчості, або Теотормон — втілена слабкість і сумнів. В віршах і малюнках митця немало співзвучного романтикам: ***універсалізм, діалектика, пантеїстичні мотиви, прагнення до всеосяжного, духовно-практичного осягнення світу.***

«Озерна школа». Визнаними зачинателями англійського романтизму стали поети «озерної школи» — лейкісти. Назва походить від озерного краю на півночі Англії, де був маєток В. Во́рдсворта і де він разом з С.Т. Ко́лріджем утворив поетичну співдружність, до якої також зараховують Р. Са́уті. Лейкісти оспівували природу як схованку від бід цивілізації; вони ***відкидали ідею раціонального пізнання і перебудови світу, протиставивши їм смирення, християнську віру, занурення в ірраціональну природу людини.***

Вордсворт. Для Вільяма Во́рдсворта (1770-1850) найдорожчим був патріархальний сільський улад, в якому проста (натуральна) людина, не зіпсована буржуазною цивілізацією, живе в згоді з Богом і Природою. Правда, це схиляння перед цільним, «природним» життям іноді приводить поета до повного заперечення людського інтелекту; так в вірші «Хлопчик-ідіот» позбавлене розуму дитя здається блаженним своєю нічим не порушеною близькістю до Природи. Основна творча заслуга Вордсворта полягає в тому, що він ніби заговорив віршами — без видимої напруги і загальноприйнятих поетичних умовностей. Він мовив ніби від серця до серця, кожен порух або думку безпосередньо відображаючи в своїх віршах («Прогулянка», 1814 р.; «Пітер Белл», 1819 р.; «Погонич», 1805-1819 рр.).

Семюел Тейлор Ко́лрідж (1772-1834) пережив найвище творче піднесення на початку літературного шляху, створивши менше ніж за рік (1797-1798 рр.) більшість своїх поетичних шедеврів. Провідною його поетичною думкою є постійна присутність в житті незрозумілого, таємничого, того, що не піддається осягненню розумом. Таємниця вдирається до нормальної течії життя раптово, як це відбувається в поемі «Сказання про Старого Мореплавця». Твір написаний в стилі середньовічної балади і психологічно достовірно передає самотність людини в світі, а також її безсилля перед безмежністю Всесвіту.

В поемах «Хан Кубла» і «Крістабель» Колрідж показує ірраціональні аспекти буття і людської психіки.

Сауті. Третій учасник «Озерної школи» Роберт Са́уті (1774-1848) в своїй творчості намітив той забарвлений іронією погляд на минуле і сучасне (напр. *балада** «Суд божий над єпископом», 1799), який пізніше одержав розвиток в революційних романтиків, зокрема в Байрона. Разом з тим, поеми на фантастичні сюжети («Медок», 1805; «Прокляття Кехами», 1810) виявили еволюцію Са́уті від демократичних, бунтарських настроїв до містики і націоналістичних тенденцій (книга «Життя Нельсона», 1813).

Вальтер Скотт. Суттєвий вплив лейкісти зробили на формування письменника Вальтера Скотта (1771-1832), який, розпочавши із збирання народних пісень і балад, написав згодом

кілька романтичних поем на сюжети Середньовіччя. Однак, справжнім його досягненням було започаткування жанру історичного роману. Події кінця XVIII — початку XIX ст., починаючи з Великої Французької революції і закінчуючи походами Наполеона і національно-визвольними війнами, зробили учасниками історичних рухів безліч людей. Розуміння того, що змінюються умови життя, а з ними змінюються нрави, звичаї, характери людей, поширилося в широких масах. Потрібна була людина, що перенесла б це стихійне відчуття в літературу, зробила б його свідомим принципом художньої творчості. Цією людиною і став Вальтер Скотт. Йому допомогла в цьому своєрідність Шотландії, де існували різні соціальні форми і різко зіштовхувалися різні суспільні уклади — від родового клану до сучасного капіталізму. Все це наочно розкривало спостерігачеві картину руху історії.

Багато романів Вальтера Скотта, такі, як «Уеверлі» (1814 р.) або «Роб Рой» (1818 р.), присвячені зображенню загибелі шотландського клану, цього уламку старого родоплемінного ладу. Деякі романи малюють епоху Середньовіччя як в Англії, так і в інших європейських країнах (найвідоміші з них «Айвенго», 1820 р.; «Квентін Дорвард», 1823 р.). Нарешті, серія романів Вальтера Скотта присвячена класовим битвам, що розгорнулися в Англії в XVII—XVIII ст. («Пуритани», 1816 р.; «Легенда про Монтроза», 1819 р.).

Головне відкриття письменника — це ***принцип історизму, згідно якого минуле розглядається не як відображення сучасного, а як світ особливий, зі своїми, тільки йому властивими поняттями.*** Для цього письменник скрупульозно вивчав історичні джерела і намагався відтворити історичний колорит епохи, в якій розгорталась дія його роману.

Особливість висвітлення історії в Вальтера Скотта полягає в тому, що діяння королів, полководців, вельмож відступають в його романах на задній план в порівнянні зі змінами життя, побуту і нравів самого народу. З цим пов'язана і особлива композиція романів. В центрі їх завжди вигаданий герой, пересічна людина, але його особиста доля виявляється тісно зв'язаною з великими суспільними подіями народного життя. В романах Вальтера Скотта перед читачем постає картина боротьби суперечливих і складних інтересів, класів, партій, релігійних сект. Автор показує, як поступово гине старий феодально-патріархальний порядок і як невблаганно прокладає собі дорогу буржуазний розвиток.

Таким чином, Вальтер Скотт створив роман, що, зображуючи приватне життя, відтворює картину історичних подій. Тим самим письменник відкрив величезні можливості і для роману про сучасність.

Революційні романтики. Друге покоління англійських романтиків (їх також називають революційними) — Байрон, Шеллі і Кітс — відрізнялись від своїх попередників непримиренним ставленням до несправедливої дійсності і опозиційністю по відношенню до офіційної політики і ідеології.

Байрон. В своїй поезії Джордж Го́рдон Ба́йрон (1788-1824) рішуче виступав проти романтичного консерватизму, ірраціоналізму і містики, але сам прожив романтичне життя, яке багатьох спонукало до наслідування. Він належав до тих бунтарів-аристократів, чия філософія вимагає більшого, ніж особистий успіх. Англійський вчений Бертран Рассел з цього приводу писав:

«Потаємною причиною їхнього невдоволення, цілком може бути і любов до влади, але в їх свідомих думках проступає критика світового ладу, яка, будучи досить глибокою, прибирає форми титанічного космічного самоствердження або, в тих, хто дотримується певних забобонів, форми сатанізму. І те, і друге можна побачити в Байрона... Аристократична філософія бунту, виникаючи, розвиваючись і, в міру досягнення зрілості, змінюючись, надихнула цілу ряд революційних рухів — від карбонаріїв після падіння Наполеона до гітлерівського перевороту 1933; і на кожній стадії вона формувала відповідні манери мислення і відчування серед інтелектуалів і митців».

В поемах «Гяур» і «Корсар» (1813-1816 рр.) Байрон сформував образ «байронічного героя», головною рисою якого є ***непокірність, нескореність; всі його сили спрямовані до осягнення однієї мети, ним володіє дух, що не знає компромісу, якому тісні всі кордони і межі в часі і просторі, закони і мораль будь-якого суспільства.*** Згодом, в поемах і поетич-

них драмах «Манфред», «Каїн», «Мазепа», «Дон Жуан» (1816-1818 рр.) цей герой стає прямо на край безодні, по-суті бунтуючи вже не тільки проти «людського стада», «рабської покірливості» і суспільних інституцій, що утискують особистість, але і проти людської природи взагалі, яка сама по собі виявляється слабкою, тісною для істинно вільних поривів духу.

Поет ще на початку XIX ст. ставить «кінцеві» питання, до яких культура підійде впритул тільки в епоху *символізму** і які в той час просто приголомшували публіку. Існування зла нарівні з добром, рівноправність зла як сили, діючої в світі, — ось такі безодні відкриває перед каїном байронівський Люцифер, який вже не є Сатаною-богоборцем як в Мільтона, а найглибшим і чисто негативним збурителем свідомості, який залишає головного героя в стані воістину каїнової спустошеності.

Шеллі. Своєрідну історіософську і культурологічну концепцію розвивав в своїй творчості син багатого землевласника Пе́рсі Біші Ше́ллі (1792-1822), який рано порвав з своїм середовищем і на все своє життя перетворився в непримиренного бунтаря, «справжнього революціонера», який за словами Маркса і Енгельса, «завжди б зараховувався до авангарду соціалізму». В поемі «Королева Маб» (1813 р.) він в символічних картинах і видіннях розгортає перед читачем всю історію людства і розвиває руссоїстське переконання в тому, що ***основою бід людства в його розвитку є раціоналістично-механічна цивілізація.***

В поемі «Прометей звільнений» (1819 р.) історія постає як процес поступового заглушення ініціативи, згасання волі, придушення сміливості: героїзм Прометея, по-суті, став причиною подальшого загальнолюдського страждання, тому що такий рівень мучеництва і самопожертви є непосильним для людства, затурканого неправедними земними владарями. Тільки «злиття» Прометея з людством призведе, на думку Шеллі, до їх звільнення — це і буде Прометей Звільнений: освічене і просвітлене Людство, що піднялося на новий рівень свого розвитку.

В поемах і поетичних драмах «Повстання Ісламу», «Ченчі» і «Маскарад «Анархії» (1818-1819 рр.) Шеллі прагне передати гостроту соціальних конфліктів, показати особистість в конфлікті з суспільством; на його думку, ***тільки революція, насильницьке знищення існуючих порядків здатні встановити справедливий соціальний устрій.***

Кітс. В порівнянні з Байроном і Шеллі Джон Кітс (1795-1821) був прибічником «чистого мистецтва» і сповідував культ панестетизму. В дусі романтичних пошуків він робив спроби створити образи універсально-міфологічні. Особливо це стосується поем на античні-міфологічні і ренесансні сюжети. В «Ендіміоні» (1817 р.) представлений процес складного сходження ступенями до ідеалів краси. В «Гіперіоні» викладений сюжет міфу про одного з повержених титанів, чиє місце зайняв Аполлон. В поемах «Ізабелла» і «Канун св. Агнеси» уява обмежує себе колом земних вражень, в першому випадку — трагічних, в другому — переможних і радісних. Всі ці твори об'єднує головна думка Кітса про те, що прекрасне є вічним і вічною є радість яку воно дає: «В справжнього поета почуття Краси затемнює всі інші помисли».

Демократична поезія. Англійська демократична поезія 1830-1840-х років співчутливо зображує життя пригноблених класів, порушує питання про відношення між працею і капіталом, виражає суспільні вимоги пролетаріату. Томас Гуд присвятив свій кращий вірш — «Пісня про сорочку» — зображенню долі дівчини-швачки в буржуазному суспільстві.

Основним жанром багатьох поетів, висунутих *чартизмом**, є пісня. Найбільшим представником чартистської поезії був відомий діяч англійського робітничого руху Ернест Джонс. Серед його творів, пронизаних духом пролетарського інтернаціоналізму і класової боротьби, найбільш популярні «Пісня нижчих класів» і «Пісня робітників». В поемі «Повстання Індостану, або Новий світ» (1850 р.) Джонс, слідуючи за романтичними поемами Шеллі, зображує прийдешню перемогу людства над силами зла і вільний світ майбутнього. Чартистська поезія виражала настрої пролетаріату. Однак робітничий клас не був ще вільний від багатьох забобонів. Енгельс писав з цього приводу: «Поезія минулих революцій, за винятком "Марсельєзи", рідко робить революційне враження в пізніші часи, тому що, для того щоб впливати

на маси, вона повинна відображати і забобони мас того часу. Звідси — релігійна нісенітниця навіть в чартистів».

Реалізм. Англійська література висунула плеяду письменників-реалістів, які дали в своїх романах широку картину суспільного життя. Особливістю критичного реалізму XIX ст. є елемент сентиментальності і моралізації навіть в найбільших письменників, в тому числі в Діккенса. Однак порівняна зрілість буржуазних відносин в Англії дозволила англійським письменникам показати те, що майже не входило в поле зору Стендаля і Бальзака, — становище робітничого класу. Життя і боротьба пролетаріату, чартистський рух одержали відображення в романах Діккенса, Бронте і Гаскелл. Правда, вирішення робочого питання ці письменники бачили не в розвитку суспільної боротьби, а в примиренні класів в дусі філантропічної утопії.

Діккенс. Одним з видатних художників світової літератури є Чарльз Діккенс (1812-1870). Ранній його твір «Посмертні записки Пікквікського клубу» (1837 р.) ще зображує Англію як країну патріархальних нравів. Осміюючи прекраснодушність, довірливість, наївність свого героя Пікквіка, Діккенс разом з тим співчутливо відтінює його безкорисливість, чесність, віру в добро. В книзі іскриться чудесний гумор.

Однак Діккенс був занадто правдивим художником, щоб надовго залишитися в умовному світі. Вже в наступному своєму романі «Пригоди Олівера Твіста» (1838 р.) він звертається до зображення капіталістичного міста з його нетрями, до життя бідняків. В цьому творі, так само як і в «Ніколасі Ніккльбі» (1839 р.), Діккенс оповідає про молоду людину, що переборює всі життєві перешкоди і знаходить в фіналі особисте щастя.

Така композиція зближає його романи з просвітительською літературою XVIII ст. Діккенс успадкував від цієї епохи її оптимізм, незламну віру в торжество справедливості. Однак твори Діккенса повні глибокого драматизму, соціальні протиріччя мають в нього часом трагічний характер, якого вони не мали в трактуванні письменників XVIII ст.

Діккенс створює цілу галерею носіїв суспільного зла, що мають в його романах конкретний вигляд представників буржуазного класу. Такі лихвар Ральф Ніккльбі і жорстокий учитель Сквірс («Ніколас Ніккльбі»), лицемірний містер Пексніф («Пригоди Мартіна Чезлвітта»), людиноненависник Скрудж («Різдвяні оповідання»), капіталіст Баундербі («Лихоліття»). Найбільшим досягненням Діккенса в цьому розумінні є образ містера Домбі, героя роману «Домбі і син» (1846-1848 рр.).

Діккенс створив тип людини, всі почуття якої вмерли. Самовдоволення, тупість, егоїзм, черствість цієї людини Діккенс пояснює тим, що він належить до світу власників. Викриваючи цей світ, письменник висуває, однак, наївне припущення про можливість перевиховання Домбі.

Діккенс торкається в своїй творчості також життя і боротьби робітничого класу. Він зображує становище пролетаріату в романі «Крамниця старожитностей» (1841 р.). Ось як письменник описує роботу одного з капіталістичних підприємств:

«В величезному високому корпусі з прорізами, чорнюющими під стелею, для притоку повітря, з залізними стовпами, підтримуючими дах, стояв оглушливий стукіт молотів, ревіння горнів, шипіння в воді розпеченого металу і безліч інших страшних, незрозумілих звуків, яких не можна було б почути в жодному іншому місці. І в цьому пеклі, ледь помітні серед диму і спалахів нестерпно жаркого вогню, немов велетні з гігантськими кувалдами в руках, одного хибного удару яких було б досить, щоб розтрощити кому-небудь неуважному голову, працювали люди. Інші, лежачи горілиць, обличчям до зяючого чорного склепіння, спали або просто відпочивали на купах вугілля і золи. Треті відкривали розпечені добіла дверцята горнів і кидали туди паливо, а вогонь з гулом виривався назовні і пожирав його, ніби олію. Четверті скидали на земляну підлогу листи громохкої сталі, які поширювали навколо нестерпний жар і світилися тим багряним світлом, яке мерехтить в очах дикого звіра».

Письменник глибоко співчуває тяжкому життю робітника, але він не вірить в його революційні можливості і в романі «Важкі часи» (1854 р.) навіть глумливо зображує чартистського агітатора. Однак, хоча Діккенс не уявляє собі виходу за межі буржуазного суспільства,

все-таки його позиція є справді демократичною. Непереможний оптимізм, яскравий гумор, тверезий, реалістичний погляд на життя — все це робить його найбільшим після Шекспіра письменником Англії.

Теккерей. Літературна діяльність Вільяма Те́ккерея (1811-1863) в ряді істотних моментів відрізняється від творчості Діккенса. Теккерей з нещадним презирством ставиться до буржуазно-дворянської верхівки суспільства, але він байдужий до життя низів. Письменник дивиться на світ песимістично, з великою часткою скепсису. Кращий його твір «Ярмарок марнославства» (1846-1848 рр.) зображує життя панівних класів в вигляді вульгарного балагану, де кожний грає призначену йому роль. Теккерей не бачить позитивних героїв, всі його персонажі поділяються на дві категорії — шахраї або обмануті. Як художник він прагне до строгої психологічної правди, уникає гротеску і перебільшення, властивих Діккенсу.

Шарлотта Бро́нте. Цивілізаційні зміни в Англії створили можливості для прояву і реалізації творчих потенціалів талановитих жінок-письменниць. Гучний успіх випав на долю роману Шарлотти Бро́нте (1816-1855) «Джейн Ейр».

В перших десятьох главах вона використала автобіографічний матеріал, завдяки чому сцени життя і навчання «бідних дівиць» в Ловудському пансіоні зараховують до самих викривальних в англійській літературі XIX ст. Загальний тон їх стриманий, іноді саркастичний, часто безвідрадний.

Глава XI переносить героїню в сферу романтичного вимислу: вона потрапляє гувернанткою до маєтку Торнфілд, господар якого Торнфілд одразу зацікавлюється скромною, але незалежною і вольовою дівчиною. Починається оповідання про незвичайне кохання аристократа і гувернантки, про перешкоди на шляхах любові і її кінцеве торжество.

Романтичний ідеал свободи волі втілений письменницею в правдивому образі бідної дівчини, готової на будь-які жертви заради визнання своїх життєвих прав і моральних принципів. Нова самосвідомість героїні викликала різко негативну реакцію консерваторів, одна з газет яких писала:

«В книзі наполегливо утверджуються права людини, для яких ми не знаходимо підтверджень в слові Вседержителя».

Елізабет Гаскелл (1810-1865) цікавилася життям пролетаріату і присвятила йому свій роман «Мері Ба́ртон» (1848 р.). Вона розуміла, що пролетарі не тільки страждають від голоду, холоду, безробіття, але і що в їхніх душах зріє гнів і «почуття помсти».

Ткач Джон Бартон, «чартист і комуніст», турботливий чоловік і люблячий батько, відданий друг і чесний трудівник, вбиває сина фабриканта Карсона, а потім кається в страшному діянні і, замучений почуттям провини, вмирає, перед смертю одержавши прощення батька вбитого.

В романі звучить попередження: ***навіть самі благі наміри і пориви можуть привести до падіння і катастрофи, якщо люди думають, що справедливості можна домогтися насильством над іншою людиною.***

Роман присвячений також духовному становленню і «вихованню почуттів» дочки Джона Бартона, Мері. Ексцентрична і вперта, але добра і чесна, вона проходить важкий шлях морального прозріння до строгого суду над самою собою, справжньої людяності і розуміння.

Е́мілі Бро́нте. Дещо осторонь від панівних тенденцій в англійській літературі сер. XIX ст. стоїть творчість сестри Шарлотти Бронте — Е́мілі (1818-1848). В 1847 р. був опублікований її роман «Грозовий перевал», який згодом приніс їй всесвітню славу. За життя Емілі цей роман залишився практично непоміченим і тільки після її смерті, коли Шарлотта здійснила друге його видання, «Грозовий перевал» був зустрінутий хором похвал як шедевр, щоправда, з деякими застереженнями.

В книзі описана жорстока історія кохання, поєднана з нестримною жагою помсти. Прагнучи благополучно влаштувати своє життя, головна героїня Кетрін Ерншо виходить заміж з розрахунку — за Лінтона, хоча кохає Хітклі́фа, з яким її пов'язує бурхлива, демонічна, бунтівлива пристрасть. Неприборкана воля Хітклі́фа, який сприйняв цей вчинок як особисту образу і поклявся до кінця днів своїх мститись, виливається в «люте біснування», майже божевіл-

ля. Ворожнеча, зав'язавшись на грунті нещасного шлюбу, якому було принесене в жертву кохання, триває десятки років і не закінчується з смертю головних учасників конфлікту. Тільки коли Кетрін і Хіткліф чудесним чином поєднуються (їх тіла опиняються в одній труні), а їх діти одружуються між собою, настає край похмурій і величній драмі.

Елізабет Гаскелл, писала, що роман викликав в багатьох читачів тремтіння жаху і «відрази до тієї виразності з якою були зображені мерзенні... персонажі». Однак роману властиві моральна сила і мудрість, натомість жорстокості, підступності і божевіллю протистоять розум і справедливість.

Томас Харді. Англійська література і в другій половині XIX ст. продовжує розвивати реалістичні традиції. Кращим з письменників-реалістів епохи *Декадансу** був Томас Ха́рді (1840-1928), в творах якого зазнає різкої критики благополучний побут і лицемірні нрави провінційних містечок. Найвідоміший роман Харді «Тесс з роду д'Ербервілль» (1891 р.) має підзаголовок: «Чиста жінка, правдиво зображена».

Головна героїня твору Тесс походить з аристократичного роду д'Ербервілль, який, однак, давно занепав і в буржуазному суспільстві опинився в самому низу соціальної ієрархії. Біда дівчини в тому, що, вимушена заробляти на життя важкою селянською працею, вона винесла з сім'ї старі поняття про гідність, честь, вищі цінності життя. Легковажний сквайр, в якого вона працювала сезонною робітницею, легко увійшов в довіру до наївної дівчини, спокусив і кинув її. Згодом Тесс покохала сина проповідника і вийшла за нього заміж. Однак той виявився в полоні умовностей і забобонів, глибоко вкорінених в людях його кола: випадково довідавшись про минуле гріхопадіння супруги, він кидає її і їде в Бразилію. Зрештою, саме він несе відповідальність за поламану долю наївної дівчини: життя нещадне до Тесс і в пориві відчаю вона вбиває свого спокусника. буржуазний суд присуджує бідну селянку з душею аристократки до смертної кари.

Так само і другий відомий роман Т. Харді «Джуд непомітний» (1896 р.) змальовує самотність і загибель обдарованої натури в атмосфері святенницької моралі і ретельно приховуваної убогості. Причини такого стану речей залишилася для письменника незрозумілими, внаслідок чого він нерідко впадав в фаталізм, розвиваючи в своїх творах мотиви приреченості і безвихідної туги.

Семюел Батлер. Похмурі настрої панували і в творчості іншого визначного реаліста — Семюела Ба́тлера (1835-1902). Він багато зробив для розвитку *антиутопії**, що стала згодом одним з основних жанрів в англійській сатиричній літературі. В романі «Едін» (анаграма слова «ніде», 1872 р.) він намалював страшну картину можливого поневолення людей машинами, викривши одне з найважливіших протиріч капіталістичної цивілізації. Найбільш відомий роман Батлера «Шлях всякої плоті» (1903 р.) обрушується на релігійне і моральне святенництво вікторіанської сім'ї. Однак тверезе зображення дійсності сусідить в цьому творі з декадентськими мотивами.

Неоромантизм. Особливого розвитку літературі Англії одержав *неоромантизм**. З одного боку, він став реакцією на культ здорового глузду і поміркованості, властивий вікторіанству, з іншого, відображав настрої суспільного піднесення, викликані могутністю Британської імперії, розширенням її колоніальних володінь. Крім того, неоромантизм також відобразив цивілізаційний прогрес, спричинений науково-технічним розвитком, осмислюючи його наслідки і перспективи. В рамках неоромантизму можна розглядати творчість таких різнорідних художників як Льюїс Керролл, Кіплінг, Конрад, Стівенсон, Конан Дойл, Уеллс.

Лью́їс Ке́рролл (Чарльз Лютвідж Доджсон, 1832-1898), англійський письменник, математик і логік. Самими значними літературними його творами вважаються дві казки про Алісу — «Аліса в Країні Чудес» (1865 р.) і «Крізь Дзеркало і що там побачила Аліса» (1871 р.), яку коротко називають «Аліса в Задзеркаллі».

В казкову країну Аліса потрапила, очевидно, в сні: казка починається з того, що спекотного дня на березі, міркуючи, чи не нарвати квітів, дівчинка непомітно засинає, поклавши голову на коліна сестри. Однак час сну і час дії казки не збігаються. Як тільки «мимо пробіг білий кролик з червоними очима» (або, як в другій казці, ледь Аліса, опинившись на поличці

каміна, пройшла крізь дзеркало), почався магічний час, коли годинник показує то годину, то число і до того ж «відстає на два дні», а Королева повідомляє, що їй «сто один рік, п'ять місяців і один день». Розстаючись з Білим Рицарем, Аліса бачить, як в його волоссі заплуталося призахідне сонце, і тому можна заключити: героїня мандрувала по Задзеркаллі від світанку до вечора, але за цей час вона побачила так багато, що день здається нескінченним.

Простір і час в Країні чудес якби перевернуті, а світ Задзеркалля порівняно з реальним світом «такий самий, тільки там все навпаки». Тому для розсудливих вхід в Країну чудес закритий, туди пускають тільки наділених сміливою фантазією. «Звичайно, ти не при своєму розумі, — говорить один з мешканців цієї країни при першій зустрічі з Алісою. — Інакше як би ти тут опинилася?»

Подібне перекидання з ніг на голову звичайне для казок. Однак казки Керролла полонили читачів не тільки багатством вигадки, а ще і укладеним в них філософським змістом. В нього всі події відбуваються немов в подвійній перспективі: сама Аліса залишається при своєму розумі і мислить уявленнями, прийнятими в звичайному світі, однак оточує її чудесна реальність сну, фантазії, Задзеркалля. Опинившись там, Аліса не сприймає понять тих, з ким їй доводиться зустрічатися, і зберігає здатність щиро дивуватися тому, що для них давно є нормальним і звичним. Точно так само вони дивуються судженням і поглядам, природним для їхньої гості.

Завдяки такій побудові оповідання Керролл зумів передати найважливішу для нього думку: ***багато що з того, що здається нам безумовними істинами насправді лише фантазії і домисли, тоді як чудесне нерідко є логічним і з'ясовним.*** Тому в його казках часто по два-три рази повторюються ті самі епізоди. Однак це не механічні повтори, а варіації, причому часто вони логічно заперечують одна одну.

Подібна побудова оповіді називається дзеркальною інверсією. Подія, якщо вона відбувається в казковій країні, одержує логічно неможливий смисл, однак Аліса весь час намагається судити про все так, ніби для неї продовжується звичайне життя.

Королю, що до млості наляканий фокусами свого гінця, вона радить понюхати нашатир і зі здивуванням чує в відповідь, що найкращий засіб в подібних випадках — запіканка, а якщо її немає, то треба жувати скалки. Обмахуючись віялом (або відкушуючи шматочок гриба), Аліса так стрімко зменшується, що ледь не зникає, або миттєво виростає так, що впирається головою в стелю, — і все одно вона не сприймає ці чудеса як щось неймовірне, пробуючи підшукати їм природні пояснення. А під кінець навіть викрикує, маючи на увазі мешканців Країни чудес: «Вас ніхто не боїться!» — хоча спочатку Грифон або Черепаха Квазі дуже її лякали.

Згодом коментатори книг Керролла знайшли в них безліч відкриттів, що передвіщали і теорію відносності, і кібернетику, і структурну лінгвістику.

Кіплінг. Знаменитий письменник і поет Редьярд Кіплінг (1865-1936) в деяких своїх романах і повістях прославляв особисту відвагу і вірність обов'язку перед батьківщиною і мистецтвом («Світло згасло»). Колоніальні загарбання Британії він оправдовував «місією білої людини», яка нібито несе світло культури «примітивним народам»:

«Несите бремя белых, — // И лучших сыновей // На тяжкий труд пошлите // За тридевять морей; // На службу к покоренным // Угрюмым племенам...» («Тягар білої людини», 1899 р.).

Однак, всесвітньо відомим Кіплінг став завдяки двом «Книгам Джунглів» (1894-1895 рр.) — історії життя Мауглі серед дикої природи. Хоча окремі місця і персонажі цих книг мають характер соціально-політичної алегорії, істинне їх значення полягає в розкритті самобутнього світу природи і тієї багатоликої єдності, яку творить життя. Для «Книг Джунглів» притаманні яскраві, психологічно достовірні образи звірів, думка про неторкнуте цивілізацією первісне життя з його простою і очевидною ієрархією цінностей.

Джозеф Конрад. З інших позицій підійшов до теми Природи Джóзеф Кóнрад (1857-1924). Для нього це була область, вільна від влади дріб'язкових пристрастей і вузьких інтересів, заповідний край, куди могла втекти від торгашеського суспільства «сильна людина».

З великою любов'ю і чудовим мистецтвом описує Конрад в своїх книгах океан; через багато повістей і оповідань, ніколи не повторюючись, він створює гігантський образ моря, в якому відображаються і по-своєму перевіряються характери людей («Лорд Джім», 1900; «Тайфун», 1902). Конрад застосував ряд новаторських прийомів для передачі душевних станів, але при цьому доходив до особливої витонченості, що іноді утрудняє сприйняття його книг.

Роберт Льюїс Стівенсон. Відійшов від побутописання і став будувати свої сюжети на екзотичному матеріалі також Роберт Льюїс Стівенсон (1850-1894). Його художня манера вирізняється прагненням виділити в усьому яскраві риси, що миттєво запам'ятовуються; кожен характер в нього гранично оригінальний і різко окреслений на фоні усіх інших. Стівенсон був неперевершеним майстром авантюрно-пригодницького роману: «Острів скарбів» (1883 р.), в якому психологічно переконливі напружені сюжетні колізії, став улюбленим твором дитячої літератури. Він також звертався і до історичної тематики («Чорна стріла», 1888 р.; «Сент-Ів», 1897 р.). Стандартну романтичну тему «двійництва» письменник оригінально розвинув в психологічному романі «Дивовижна історія доктора Джекіла і містера Хайда» (1886 р.).

Наприкінці століття утверджуються декадентські тенденції (Див. *Декаданс**). Найвизначнішим їх представником і разом з тим жертвою став Оскар Уа́йльд (1854-1900).

Оскар Уайльд. Постать його показова для всього явища декадентства. Раб і кумир англійської «золотої молоді», блискучий парадоксаліст і законодавець мод, Уайльд намагався здійснити на практиці всі приписання «філософії занепаду». Його афоризми, написані в тоні невимушеної бравади, проповідували презирство до «юрби», аморальність, зневагу до здорового глузду і т.д., так що незабаром він став прапором міжнародного декадентства.

Проте всі ці принципи прийшли в мистецтві Уайльда до самовикриття. Головний герой його роману «Портрет Доріана Грея» (1891 р.), класичний декадент, гине, перетворившись в потворного старигана, тому що краса, незалежна від моральності (поширене декадентське уявлення) — неможлива. Подібно своєму героєві загинув сам Уайльд, розчавлений суспільством.

Містико-еротичні твори Уайльда, такі як драма «Саломея», з часом втратили цінність; натомість зберегли своє значення ті його твори, де проявилась ніжна і неочікувано цнотлива душа художника. Такі його казки і веселі, дотепні комедії («Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік»). В поетичній спадщині Уайльда виділяється «Балада Редінгської в'язниці» — поетична автобіографія-сповідь письменника.

3. МИСТЕЦТВО

Розквіт англійського живопису, що почався в середині XVIII ст. в часи Хогарта і Гейнсборо, в XIX ст. продовжувався недовго — не далі першої його третини. Але тепер істотно змінилися і суспільний характер живопису Англії, і зміст боротьби різних його напрямків.

На зміну блискучому розвитку мистецтва портрета прийшов не менш блискучий розвиток пейзажного живопису, передумовою якого був розквіт ландшафтного парку, пробудження почуття краси дикої природи, прагнення людей до неї. В цьому звертанні до природи відобразились і господарські інтереси лендлордів, які хотіли відродити дідівські маєтки. Однак, в цьому тяжінні до сільської простоти проявився і протест передових людей епохи проти зіпсованості моралі в містах.

Тернер. На чолі умовного і абстрактного (на противагу літературі) романтичного напрямку, що здобув панування і офіційне визнання вже з першого десятиліття XIX ст., став Вільям Те́рнер (1775-1851), що на довгі роки визначив своєю творчістю художні смаки консервативної буржуазної публіки. Його глибоко емоційне мистецтво набагато випередило свій час.

В сучасників Тернер прославився перш за все як «історичний» живописець, тому що його великі, наповнені контрастами світла і кольору пейзажі звичайно доповнювалися якою-небудь міфологічною чи історичною сценою («Сад Гесперид», «Дідона, що будує Карфаген»

і т.п.). Він черпав натхнення в літературних творах, придумував фантастичні сюжети, («Дочка Апулея в пошуках свого батька», «Прибуття в порт Рейсдаль»); природа служила йому лише трампліном для невтримного польоту фантазії, і ті його картини, що мали які-небудь географічні найменування («Еренбрентштейн», «Розенау» і т.п.), були не більш ніж плодом його бурхливої уяви. Лише в молодості він ще цікавився враженнями реальної природи, що потім зовсім зникли в невичерпному потоці його фантастичних видінь.

На усій творчості Тернера лежить печать похмурого і безнадійного фаталізму: ***людина виявляється жалюгідною іграшкою ворожих їй, нескоримих і грізних стихій*** («П'ята страта єгипетська», «Загибель армії Ганнібала в Альпах», «Лавина» і ін.). Навіть теми, узяті із сучасності («Дощ, пара і швидкість», «Останній рейс фрегата «Сміливого», «Невільничий корабель»), Тернер вирішував в дусі песимістичної приреченості, тужачи про загибель старої романтики або пророкуючи невідворотний кінець, смерть і руйнування. Пізні його роботи забарвлені абстрактною символікою і містикою («Вечір і ранок після Всесвітнього потопу», «Наполеон на березі моря крові» і ін.).

Естетичні принципи Тернера стали основою всієї системи художніх поглядів «вікторіанської ери», послуживши в той же час першим закінченим зразком мистецтва, свідомо усунутого від життя, — «мистецтва для мистецтва».

Констебл. Повним запереченням сповненого вимислів і вражаючого зовнішніми ефектами мистецтва Тернера була глибоко реалістична творчість Джона Ко́нстебла (1776-1837), найбільшого поряд з Гейнсборо англійського художника, одного з творців художньої мови мистецтва XIX ст. Його правдива і демократична творчість спиралося на ясні і прості судження просвітницької філософії XVIII ст. і була споріднена глибоко гуманістичній ліриці природи, що розкрилася в поезії Джона Кітса. Син сільського мірошника, що важко добився художньої освіти і права займатися таким мистецтвом, яке він вважав правильним і важливим, Констебл мав непохитну волю і принциповість — він жодного разу не звернув з обраного ним шляху впертих шукань життєвої правди.

В численних етюдах з натури (уперше введених ним в ужиток живописців XIX ст.), в довгій і завзятій роботі над картинами Констебл досяг високого поетичного відчуття краси буденної природи. Він перший став писати реальну природу такою, яка вона є: ранкову росу і полуденну спеку, вологу зелень трави, найтоншу гармонію відтінків осені або сяючу свіжість літа, витягаючи щиросерду поезію з глиняних схилів, покритих вереском пустирів, гнилих колод і пеньків на тінистому березі ріки, заливних лугів або високо пливучих хмар.

В своїх картинах Констебл незмінно прославляв людину і її творчу працю. Одна з його кращих картин — «Віз для сіна» (1821 р.), виставлена в 1824 р. в Парижі, стала якби викликом класицизму. Етюди Констебла і його великі картини («Стрибаючий кінь», «Хлібне поле», «Уеймутська бухта», «Стретфордський млин», «Собор в Солсбері» і ін.) були високим досягненням англійського живопису.

Академізм*. Мистецтво портрету деградувало вже в творчості Томаса Лоуренса, президента Королівської Академії і придворного художника ледве чи не всіх монархів *Священного союзу**. Він розумів завдання портретиста як шанобливі лестощі, що не гребують самою відвертою неправдою. Після Лоуренса портрет опустився до шаблонного, банального ремесла, доживши в такій формі аж до кінця XIX ст.

Англійський живопис і скульптура середини XIX ст. очолювалися і направлялися нудними і беззмістовними академічними живописцями, що сумлінно догоджали невимогливим буржуазним смакам. На противагу англійському роману XIX ст. живопис часів вікторіанського «процвітання» була зовсім чужий будь-якій критиці існуючих суспільних відносин.

Лейтон. Роботи, що з'являються на виставках Королівської Академії мистецтв з середини XIX ст. цілковито відповідають смакам вікторіанської публіки. Художник Фредерік Лейтон (1830-1896), що мав особливий успіх при дворі королеви Вікторії, і його послідовники навіть життя старожитніх греків і римлян підносили як певне комфортабельне, по-буржуазному благополучне існування; вони заповнювали виставки своїми, як говорить один з сучасних авторів, «відполірованими і чисто вимитими мармуровими залами».

Фредерік Уотс (1817-1904) писав портрети найбільш популярних своїх сучасників і претензійні алегорії: «Надія» (1885 р.), «Так проходить слава світу» (1892 р.), «Любов і смерть», — в яких немає ознак хоч якогось власного бачення: це суміш вражень від старих майстрів і від фантазій прерафаелітів.

Архітектура середини XIX ст. замінила сухий і нудний *класицизм** початку століття такою ж сухою і зовнішньою *стилізацією** готичного стилю (див. Ч.1, розділ VI, §2, п.7). Побудований в 1840-1850-х рр. в такому дусі парламент в Лондоні (архітектор Ч. Баррі) став свого роду символом впертого *консерватизму** англійської буржуазії. В 1850-х рр. починаються перші пошуки технічної реформи будівництва: «Кришталевий палац» для Всесвітньої виставки 1851 р. в Лондоні був побудований Дж. Пекстоном з заліза і скла, однак художня сторона була тут цілком принесена в жертву ефектності нових технічних витівок.

Прерафаеліти. Спробою вивести англійське мистецтво з цього стану став прерафаелітський рух — неоромантична течія в англійському мистецтві другої половини XIX ст., представники якої прагнули використати в нових умовах образну систему і типи «наївної релігійності» середньовічного і проторенесансного мистецтва і літератури.

В 1848 р. троє молодих художників — Вільям Холмен Хант (1827-1911), Джон Міллес (1829-1896) і Данте Габріель Россе́тті (1828-1882) утворили «Братство Прерафаелітів» (від лат. prae — «перед» і «Рафаель»). В той час європейський живопис бунтував проти перетворених в догму академічних канонів; етапні для всього світового мистецтва досягнення Рафаеля виродились в систему мертвотних штампів. Члени «Братства Прерафаелітів» вирішили знищити ці штампи, базуючись на більш «наївному», безпосередньому Проторенесансі і Ранньому Ренесансі, тобто на мистецтві дорафаелівського періоду. Звертання саме до цієї епохи пов'язане в прерафаелітів з тяжінням до середньовічної і містичної тематики; ненависть до сучасної цивілізації, що калічить людину, призводила до ідеалізації Середньовіччя.

В 1850 р. «Братство Прерафаелітів» стало випускати журнал «Пагін», де крім статей теоретичного характеру друкувались вірші Россетті. Після 1853 р., коли «Братство» розпалось, ідеї Россетті породили досить широкий мистецький рух, який став складовою часткою *неоромантизму**. В цей час в творчості прерафаелітів з одного боку посилюється абстрактний декоративізм, містична ускладненість образів, а з іншого — його представники шукають зв'язків мистецтва з повсякденним життям, беруть участь в вихованні естетичного смаку народу, в розвитку в ньому почуття прекрасного, звертаються до проблем естетичної організації життєвого середовища.

Теоретичні погляди прерафаелітів були найбільш повно сформульовані мислителями Джоном Рескіним (1819-1900) і Вільямом Моррісом. Для мистецтва прерафаелітів характерне прагнення безпосереднього вираження абстрактних ідей в наочних образах, дослідження природних явищ і ефектів незалежно від пануючих в академічному мистецтві поглядів, довершеність ручного виконання в ужитковому мистецтві і збереження натуральної краси вихідних матеріалів.

Да́нте Габріель Россетті. Образотворче мистецтво Англії другої половини XIX ст. продовжує перебувати під впливом прерафаелітів, які після розпаду братства в 1853 р. переживають творчу еволюцію.

Да́нте Габріель Россе́тті (1828-1882) відходить від релігійних сюжетів і занурюється в світ образів італійської культури епохи Ренесансу і середньовічної міфології; його мистецтво стає все більш суб'єктивний і містичним. З усіх вражень дійсності в його живопису залишається тільки образ коханої: митець зображає один і той самий жіночий тип в вигляді Венери, Беатріче або Прекрасної Дами, оточуючи його ідеалізованими постатями вродливих юнаків і дівчат в пишному вбранні.

Примхливо-зламаними і декоративними стають в його роботах лінія і колір, передбачаючи мистецтво *сецессіону** («Кохання Данте, 1859 р.; «Сон Данте», 1871 р.). В творчості Россетті все більше проявляються риси декадансу, але пристрасність, з якою він на противагу потворній сучасності оспівує Середньовіччя і Ренесанс, приваблює до нього багато учнів і послідовників.

Едвард Берн-Джонс (1833-1898) також звертався до міфів, середньовічних легенд і мистецтва Проторенесансу. Він нескінченно варіював в своїх картинах не тільки мотиви Россетті, але і схожий жіночий тип витончених, граціозних, майже неземних створінь, не позбавлених, втім, еротичної привабливості. Наслідуючи Боттічеллі, Берн-Джонс видовжував свої фігури і драпірував їх в напівпрозорі невагомі шати. Всі його твори написані в одному ключі — це тужливе томління і містичне очікування чуда. Ми знайдемо все це і в порівняно ранньому «Милосердному рицарі» (1863 р.), і в більш пізніх картинах — «Король Кофетуа і жебрачка» (1884 р.), «Кохання серед руїн» (1893 р.).

Вільям Морріс. Найвизначнішим учасником прерафаелізму був Вільям Мóррiс (1834-1896), який, однак, в своєму розвитку вийшов далеко за рамки цього руху. Він почав з естетичного бунту, з протесту проти занепаду народної творчості в Англії його часу, але дуже швидко зрозумівши, яким нестерпним для робітника є ***становище придатку до машини, переконався в необхідності змінити весь суспільний лад і став прихильником боротьби за соціалізм.***

В ранній період своєї діяльності, період зближення з Россетті, Рескіним і Берн-Джонсом, Морріс дивився на мистецтво як на головний засіб пропагування творчої праці: ***повернути людині радість праці можна, відродивши художнє ремесло.*** Він бачив в простих сільських домах і їх оздобленні твори «шляхетного народного мистецтва» і займався організацією їх охорони. Архітектор Ф. Вебб проектує для нього «Червоний будинок» (1859 р.), що став першою спробою застосування для сучасного житла тип скромних англійських котеджів. Морріс сам освоює різні ремесла, робить меблі, вчиться ткати. В 1861-1862 рр. він вкладає багато сил в організацію кустарних майстерень з вироблення декоративних тканин, меблів, вітражів, шпалер.

До середини XIX ст. англійське декоративно-прикладне мистецтво вступило в смугу занепаду. В процесі виготовлення предметів побуту — а це вже було машинне виробництво — майстер і його майстерність перестали відігравати колишню роль. Разом з тим, згідно запитів вікторіанської Англії, будь-яку річ треба було зробити «багатою», і на різні предмети наносився орнамент, що найчастіше імітував архітектурну ліпнину. Морріс натомість прагнув зрозуміти процес народження тканини, *шпалери** і т.п. Він давав орнамент, що відповідав структурі і матеріалу предмета. В його тканинах, кахлях і візерунках для шпалери з тюльпанами або кущиками маргариток є свіжість і ясність.

Вироби майстерень Морріса мали певний комерційний успіх, однак головним було відкриття, що і відроджене в особливих, лабораторних умовах художнє ремесло здатне радувати естетичне почуття. Однак, Морріс зрозумів, що продукція його майстерень є надбанням лише купки гурманів: ***ні змусити робітників кинути фабрики і повернутися до ручної праці, ні прикрасити робітничий побут — їхні житла і заводи — він таким шляхом не зможе.***

В зв'язку з цим Морріс починає брати активну участь в робітничому русі. Думки Морріса все більше спрямовуються до майбутнього суспільства. Його основи він уявляє собі неясно, але віра в нього додає йому мужності, розсіює страх перед машиною: «Ми повинні стати господарями наших машин, а не рабами». Він пише революційні вірші, в 1891 р. виходить його відома *утопія** «Звістки нізвідки».

В 1890-1891 р. Морріс створює Кельмскоттське видавництво, ставлячи своїм завданням домогтися художності оформлення книги, включаючи шрифт, композицію сторінки і т.п. Досвід «Кельмскоттпресс» став важливим етапом в історії видавничої справи.

Сецессіон. В кінці XIX ст. в Англії, як і в усіх європейських країнах, з'являється стиль *сецессіóн** (в Англії він мав назву мóдерн стайл). Видним представником англійського модерну був архітектор і художник Чарльз Ренні Макінтош (1868-1928), голова Школи мистецтв в Глазго. Він споруджував будівлі, що нагадували сільські котеджі, а також займався декоративно-ужитковим мистецтвом.

Бердслі. Найвідомішим митцем британського сецессіону став Óбрі Бéрдслі (1872-1898). Розвиваючи символістські тенденції прерафаелітів, він дуже вплинув на графіку стилю сецессіон. Джерелом натхнення для нього була література, а зразками для наслідування — ху-

дожники Ренесансу. Молодий митець вивчав японські гравюри, що також вплинули на становлення його творчої манери.

На початку 1890-х рр. Бердслі виконав ілюстрації до роману «Смерть Артура» середньовічного письменника Томаса Мéлорі (див. Ч.1, розділ VI, §3, п.3). Більша частина зображень побудована на контрасті темного фону і світлих фігур, декоративний рисунок квітів, дерев, морських хвиль вирізняється примхливою гнучкістю. Пейзажі з тінистими парками і середньовічними замками, наприклад, в сцені «Король Артур і чарівна мантія» або «Чотири королеви і сер Ланселот», надають дії таємничої романтичності. Ніжні пелюстки обвивають троянди, дивовижні квіти і плоди утворюють навколо тексту чудесний сад.

В 1894 р. Бердслі проілюстрував п'єсу «Саломея» О. Уайльда; тут розкрились його зухвалість, екстравагантність, уїдливість. Рисунки, виконані на світлому фоні, заворожують глядача грою ліній і силуетів.

На аркуші «Чорний капот», що зображає Іродіаду, супругу Ірода, героїня має сучасний вигляд, а її дивовижні чорні шати є нічим іншим, як тонкою стилізацією декадентської моди кін. XIX ст. Величезні рукави, схожі на крила метелика, широка спідниця, вродливе маленьке личко — все це складається на дивовижний образ, повний чарівності і одночасно люті.

Персонажі Бердслі асоціюються з пекельним світом: потворна істота акомпанує Саломеї в сцені танцю, а пасма волосся Іродіади, що тримає голову Іоанна Хрестителя, нагадують роги.

В тому ж році Бердслі почав редагувати журнал «Жовта книга» і надав йому еротичного спрямування, що стало причиною закриття видання. Незабаром йому запропонували проілюструвати Ювенала (див. Ч.1, розділ IV, §3, п.3) і Арістофана (див. Ч.1, розділ III, §3, п.3). Ці малюнки, призначені для приватних або підпільних видань, шокували сучасників.

Однак, незадовго до смерті художником заволоділа глибока релігійність (він був католиком) і, каючись, він просив знищити свої еротичні («непристойні», як він їх називав) малюнки і гравірувальні дошки до них.

§5. КУЛЬТУРА ІСПАНІЇ, ІТАЛІЇ, БЕЛЬГІЇ І АВСТРІЇ

1. КУЛЬТУРА ІСПАНІЇ КІНЦЯ XVIII—XIX СТОЛІТТЯ

Іспанія в XVIII—XIX ст. Протягом XVII—XVIII ст. країна занепадає: економічна і соціальна відсталість супроводжувалась участю в руйнівних війнах за всілякі «спадщини» і іноземні вторгнення.

Карл II (1665-1700 рр.) став останнім правителем з династії *Габсбургів** в Іспанії. Після його смерті вибухла загальноєвропейська *Війна за Іспанську спадщину 1701-1714 рр.** На троні утвердився французький принц Філіпп V Бурбон (1701-1746 рр.), онук Людовіка XIV, але Іспанія втратила Південні Нідерланди, Гібралтар, Мілан, Неаполь, Сардінію, Сицилію і Менорку.

Як і раніше, Іспанія залишалась оплотом *Контрреформації**, «молотом для єретиків і світочем Тридентського собору»: так, лише за правління Філіппа V було здійснено майже 800 аутодафе. *Просвітництво** в країні практично не утвердилось: в університетах вивчалось лише те, що було відоме Арістотелю, натомість знайомство з геоцентричною системою Коперніка прирівнювалось до єресі.

Разом з тим, в галузі гуманітарних наук і мистецтва, що перебували під покровительством королівської влади, були зроблені значні успіхи. В 1714 р. засновується Королівська іспанська академія, яка складає «Словник, затверджений авторитетами» (1726-1739 рр.), що за своїм рівнем набагато перевершує всі існуючі тоді в Європі словники, здійснює велику роботу з впорядкування правопису і видання класиків. Згодом засновуються академії історії і образотворчих мистецтв, причому не тільки в столиці, але і в провінції — Барселоні, Севільї, Валенсії. Навколо них збирались історики, художники, ерудити, видавці і мислителі. Помітну роль також відігравали неофіційні і приватні академії і салони, найпомітнішою з яких була

«Академія Хорошого смаку» (1749 р.), яку відвідували видні літератори того часу. Все це дозволило Іспанії зберегти високий рівень гуманітарної культури і підтримати розвиток свого мистецтва.

Незважаючи на все це, в XIX столітті Іспанія увійшла надзвичайно відсталою в економічному і соціальному відношенні. Безсоромний фаворитизм і змови придворної *камарильї**, духовна диктатура інквізиції, моральний занепад знаті, найбагатшої в Європі, — все це створювало враження безнадійного розкладу.

При Карлі IV (1788-1808 рр.) Іспанія в 1793 р. примкнула до європейських держав, що воювали з Францією, але через два роки була змушена укласти мир і з тих пір опинилася в сфері впливу Франції. Наполеон використовував Іспанію як плацдарм в боротьбі з Англією. В 1808 р. Наполеон змусив Карла IV зректися престолу і передав корону Іспанії своєму брату Жозефу. Це, однак, підштовхнуло Іспанську революцію 1808-1814 рр. і проголошення ліберальної конституції 1812 року — одного з найсміливіших політичних документів Європи того часу.

В ході п'яти буржуазних революцій протягом XIX ст. іспанський народ намагався втілити в життя свою конституцію. Незважаючи на це, феодальні пережитки продовжували зберігатись. Буржуазна власність мирно уживалась з поміщицькими латифундіями, елементи буржуазного права з середньовічними привілеями аристократичної верхівки, придворної камарильї і католицької церкви. Революції першої половини століття показали, що іспанська буржуазія більше схильна до половинчастих реформ, а не до рішучих дій. Під час революції 1868-1874 рр., коли на арену політичної боротьби вийшов робітничий клас, це підтвердилось повною мірою. Вона завершилась компромісом між верхівкою буржуазії і правлячою феодально-придворною камарильєю.

Хоча стабілізація політичного життя сприятливо вплинула на економічний розвиток країни в останній чверті XIX ст., державний апарат роз'їдала нечувана корупція, біля влади змінювали один одного уряди поміщиків-консерваторів і лібералів-буржуа, однаково чужі інтересам народу. Панівний клас не зумів навіть зупинити подальше відпадіння колоній: у 1895 р. повстав кубинський народ, а наступного року — філіппінський. США, виступивши буцімто на підтримку цих національно-визвольних рухів, в війні 1898 р. завдали Іспанії нищівної поразки. Міраж колишньої величі «володарки морів» остаточно розвіявся: рештки іспанської колоніальної імперії поділили між собою США і Німеччина. Довго ще розумом і серцем кожного мислячого іспанця володіли почуття сум'яття, розчарування, страху, знедоленості роздратування й сорому: ганьба 1898 р. породила ціле «покоління катастрофи», творчість якого стала найяскравішим явищем іспанської культури початку і середини XX ст.

Мистецтво. Протягом століття після смерті Веласкеса іспанське мистецтво перебувало в стані глибокого занепаду; цього не могли змінити і зрідка приїжджаючі в Іспанію великі іноземні художники. Але наприкінці XVIII і на початку XIX ст. відстала, охоплена глибокою політичною і суспільною реакцією Іспанія зненацька висунула геніального художника, що не тільки став одним з найбільших живописців і графіків Іспанії, але і зробив глибокий вплив на все європейське мистецтво XIX і XX ст. Це був Франсіско Гóйя (1746-1828), творець чудових фресок, картин, офортів, літографій, малюнків, що пройшов довгий шлях від раннього ошатного, декоративного живопису, близького до *рококо**, до повних могутньої реалістичної сили творів кінця свого життя.

Як жоден з великих майстрів Іспанії, Гойя втілив в своєму мистецтві трагічну долю і героїчні сподівання іспанського народу. Стихія реального життя служила для нього джерелом різноманітних творчих імпульсів. Його мистецтво цілком належить новій історичній епосі. В якій би області Гойя не працював, завжди його образні рішення відзначались особливим, відмінним від минулого сприйняттям світу. Його твори поєднали критичний дух передової думки епохи і відзвуки народних уявлень, широту суспільного звучання і глибоко особисте відношення до того або іншого явища життя. Мистецтво Гойї несе сильний відбиток його почуттів, переживань, його темпераменту, яскравої натури. Він часто звертався до образів

гротескних (див. *Гротеск**), фантастичних, перебільшених, гостро оголюючи каліцтва сучасної йому дійсності.

Уродженець суворого Арагону, Франсіско Гойя провів бурхливу, насичену пригодами молодість в Сарагосі і Мадриді, а потім в Італії, звідки в 1771 р. повернувся на батьківщину. Як художник Гойя склався порівняно пізно. Його рідкісне живописне дарування проявилося в серіях *панно** для *шпалер** королівської мануфактури (1776-1791 рр.), присвячених сценам з народного життя: збору врожаю, іграм і святам. Побудовані на поєднанні звучних, насичених *тонів**, картини повні барвистості, найчастіше перейняті настроєм безтурботних веселощів. В декоративних за призначенням роботах Гойя зумів з великою спостережливістю передати різноманітні народні типи в яскравих національних одягах, їхню манеру триматися, особливості іспанської природи, розваги чепуристої задерикуватої міської молоді. Фігури, згідно смаку часу, іноді трохи ідеалізовані. Однак вже в такому пізньому картоні, як «Сільське весілля», що зображає шлюб з розрахунку, майстер створив гострі характеристики всіх учасників цієї гучної святкової процесії. Робота над шпалерами принесла Гойї популярність і в 1789 р. він одержав звання придворного художника.

На 1790-і рр. приходиться перелом в творчості Гойї. Важке особисте переживання — хвороба, в результаті якої він втратив слух, — посилилося в цей час в зв'язку з напруженою суспільною ситуацією. Кращі люди країни, натхнені прикладом революційної Франції, боролись проти католицької реакції. Гойя не залишився осторонь цієї боротьби. Те, що викликало його різке викриття і гнівний протест, знайшло втілення в серії *офортів** «Капрічос» (1797-1898 рр.).

Бичуючи виразки феодально-католицької Іспанії, художник звертався до гротескної форми. Офорти, в яких Гойя використовував образи народних повір'їв, приказок, байок, були спрямовані проти світу зла, насильства, мракобісся, тупості і паразитизму вищих класів, марновірства і фанатизму мас. Реальне сплітається тут з фантастичним, за алегоричною символікою вгадується політична сатира, туманна *метафора** граничить з карикатурою. То це зображення ослів, яких вчать, веселять, портретують послужливі мавпи і інші осли, а двох здоровенних ослів несуть на своїх плечах селяни, то потворні лінивці — виродки з закритими очима і замками на вухах, яких годують з ложки.

Особливої гостроти досягли антиклерикальні сатири Гойї. В гравюрі «Які золоті вуста!» потворні, тупі ченці, що оточили кафедру, закотивши очі і відкривши беззубі роти, мліють від замилування, однак «проповідник», що покорив їх — це жирний папуга, поважно розмахуючий лапкою. Побудовані на поєднанні великих плям чорного і білого, світла і тіні, офорти надзвичайно виразні в передачі різноманітних стрімких жестів, мінливої міміки обличчя. Іспанська дійсність того часу представлялася Гойї у вигляді пекельного шабашу відьом, скупчення моторошних примар і фантастичних чудовиськ. Але його не залишала впевненість в торжестві світлого начала розуму і істини.

В усій широті художник показав життя суспільства свого часу в живописних творах. Мало хто з сучасників Гойї може зрівнятися з ним за винятково гострим сприйняттям людини. Не випадково деякі його портрети потрясають відвертістю характеристики. Такий не маючий аналогій в історії парадних зображень груповий портрет сім'ї Карла V (1800 р.), в якому розкриті повна мізерність і фізичне виродження правителів Іспанії. Нерухомо стоять застиглі фігури в парадних розкішних одягах. Відразливе враження роблять їхні виродливі, злісні, напружені лиця. І разом з тим це полотно повне рідкісної живописної краси. Вільний мазок віртуозно передає блиск атласу, м'якість оксамиту, легкість мережив, сяйво коштовностей. Фігури оточені світлом і повітрям, що надає м'якості переходам *світлотіні**, багатство барвистим відтінкам.

Почуттям поваги і кохання перейняті портрети сучасників Гойї, людей, близьких йому за духом і темпераментом. Художника вабила змістовність і внутрішня пристрасність жіночої натури. Весь вигляд Ісабельї Кобос де Порсель (1806 р.), молодої квітучої жінки з вогненними карими очима, в національному одязі з чорних мережив, її гордовита, вільна поза відзначені гострою характерністю.

Особливе місце в галереї жіночих образів Гойї займає зображення лежачої жінки, відомої під умовною назвою махи (тобто дівчини-чепурухи з міського простолюду), зображеної двічі — одягненою і оголеною (1802 р.). Тут втілений тип почуттєвої живої краси, нескінченно далекий від холодних академічних канонів.

З новою силою дар Гойї проявився під час героїчної боротьби іспанського народу з французькими інтервентами. Художник був свідком повстання 1808 р. в Мадриді, жорстоко придушеного французами. Пізніше він написав свою знамениту картину — «Розстріл в ніч з 2 на 3 травня 1808 року» (1814 р.). Під нічним небом на фоні сплячого Мадрида розігрується людська трагедія. Лиховісне жовтувате світло ліхтаря вириває з темряви групи полонених повстанців. Безлика шеренга солдатів направила на них рушниці. Зображений гранично напружений момент перед залпом. З величезним драматизмом художник розкрив тут цілу гаму людських почуттів — жах перед смертю, приреченість, але сильніше всього — протест, спопеляюча ненависть до ворога. Натхненним широким жестом здійняв руки повстанець, що стоїть в центрі, в білій сорочці, немов кидаючий виклик катам. Похмура гама фарб, в якій під впливом нерівного світла тривожно загоряються плями ясно-коричневого, жовтого, червоного, активність стрімкого, широкого мазка — все це підсилює трагічну напруженість твору Гойї. Повна суворої правди і високого героїзму, ця картина відкрила нові шляхи для розвитку історичного реалістичного живопису XIX сторіччя.

Тій же темі подвигу і страждання народу присвячена графічна серія «Нещастя воїни» (1810-1820 рр.). За своїм задумом серія Гойї багатопланова. Народна трагедія показана в усій нещадності. Війна для Гойї — катастрофа всього гуманного, розумного, торжество огидної звіриної жорстокості. Як істинно іспанський художник він вирішує цю тему з приголомшливою, зухвалою виразністю. Однак основний пафос серії складає віра Гойї в сили народу, що відстоює свою честь і свободу. В бою жінки заміняють загиблих товаришів. Так передав Гойя подвиг захисниці Сарагоси юної Марії Агостіни. Тендітна фігурка дівчини, що стоїть на купі трупів біля важкої гармати, чітко вимальовується на фоні світлого неба. Вона підносить запал, зірко вдивляючись туди, де за темним пагорбом причаївся ворог. «Яка доблесть!» — підписує Гойя цей аркуш.

В серії «Нещастя війни» переважно представлена хвилююча розповідь про те, що художнику вдалося побачити своїми очима. Але Гойя прагнув не стільки до документальної точності зображення, скільки до створення творів трагічного, узагальнюючого характеру. Головний герой тут — народ. Разом з тим, надзвичайно конкретно показані переживання кожної людини, рухи фігур, їхні пози, жести, вирази облич. Все гранично сконцентровано на гострій драматичній ситуації, красномовна кожна скупа деталь. Багатофігурні, насичені рухом композиції виконані, як і всі графічні серії Гойї, в змішаній техніці *акватинти** і *офорту**, що створює багатство тонів від сріблисто-сірих до бархатисто-чорних і використовує виразні можливості як великої живописної плями, так і динамічної лінії. ***В показі героїчного народного опору іноземним загарбникам полягає неминуща актуальність серії Гойї.***

Відстоявши національну незалежність, іспанський народ потрапив в лещата феодальної реакції. Буржуазна революція в Іспанії була розгромлена. В творах Гойї цих років, повних художніх іносказань, панувало темне, лиховісне почало, але у важкі роки реакції художник був як і раніше повний невичерпної творчої енергії, звертаючись до образів простих людей. В полотні «Ковалі» (1819 р.) великі фігури ковалів охоплені ритмом напруженої роботи. Враження суворої і урочистої краси породжує ця картина, поєднуюча в колориті чорне, сіре з білим і червоним. Поетичний образ молодої жінки в «Молочарці з Бордо» (1827 р.), одному з самих пізніх живописних шедеврів Гойї. Напівжанровий портрет, побудований на великих узагальнених масах і плавному ритмі вигнутих ліній, своєрідно монументалізований. Він написаний вільно, чистими, сильними мазками, весь пронизаний світлом.

Гойя помер в Бордо (Франція) — центрі передової іспанської еміграції. До кінця свого життя, зовсім глухий, втрачаючий зір майстер продовжував працювати. Мистецтво Гойї вплинуло на формування багатьох художніх явищ XIX ст. Його вплив відчувається в творчо-

сті Жеріко, Делакруа, Домьє, Едуарда Мане. І донині твори Гойї зберігають хвилюючу актуальність.

Література. Боротьба іспанського народу проти наполеонівської навали, а потім проти режиму Реставрації, визначила основний напрямок розвитку прогресивної іспанської літератури.

Класицизм. Найбільшим представником революційного класицизму в Іспанії був Мануель Хосе Кінтáна (1772-1857), секретар центральної *хунти** і видний учасник боротьби проти Наполеона. В оді «На винахід друкарства» він в просвітительському дусі зобразив історію людства як ***боротьбу розуму проти пітьми і прославив друкарство як могутнє знаряддя прогресу***. В інших своїх одах Кінтана громив феодальну тиранію і славив борців проти наполеонівської навали.

Романтизм. Під впливом національно-визвольного руху в Іспанії став розвиватися романтизм. Іспанські письменники і поети звернулися до вивчення національної старовини і народної творчості. Особливо чітко це було представлено в творчості учасника визвольної війни Анхеля де Саавéдри (1791-1865). Автор першої іспанської романтичної драми з часів Середньовіччя «Дон Альваро або Сила долі» (1835 р.), він був творцем заснованої на романсах поеми «Мавр-знайда, або Кордова і Бургос в XI столітті» (1835 р.) і «Історичних романсів» (1841 р.), спертих на переказах і легендах старої Іспанії.

Самим яскравим з іспанських романтиків був Хосе де Еспронсéда (1808-1842) — сміливий борець проти тиранії Фердінанда VII, полум'яний революціонер, що провів велику частину життя у вигнанні. В його лірици одержали відображення патріотичні настрої визвольної війни. У вірші «Друге травня» Еспронседа утверджує думку про те, що саме народ (а не буржуазія або дворянство) став основою іспанського опору. В поемі «Студент з Саламанки» Еспронседа створює новий варіант Дона Жуана, демонічного героя і богохульника, і протиставляє його аморалізм вульгарній і дріб'язковій моралі буржуазного світу. В незакінченій поемі «Світ — диявол» Еспронседа, узявши за зразок «Фауста» Гете, хотів створити філософську картину світу. Антибуржуазні ідеї цієї поеми уживаються з глибоко песимістичними мотивами.

Неоромантизм. В 1860-х рр. в іспанській художній культурі панівні позиції займав *неоромантизм**, найвидатнішим представником якого був Густаво Адольфо Бéккер (1836-1870), автор ліричної збірки «Вірші» (1871 р.). Поезію Беккера відрізняє крайній суб'єктивізм і трагічне світовідчуття; його романтичне бунтарство позбавлене активності і змушує його зайняти стосовно дійсності позицію споглядальності і меланхолії:

«Подделываясь под явь, // как тень пустая, // впереди желанья идет надежда, // и ложь ее, // как феникс, встает // из ее же пепла».

Домінуюче почуття його лірики — кохання, виражене безпосередньо і щиро. Починається збірка невеликим циклом віршів, лейтмотивом яких є безмежність щастя кохати і бути коханим:

«Если у тебя, у синеглазой, // светится улыбка в ясном взоре, // кажется мне, будто это блещет // луч зари в синем море.

Если у тебя, у синеглазой, // набежали на глаза слезинки, // кажется, что это на фиалке // вспыхнули росинки.

Если же глаза у синеглазой // в темноте озарены мечтою, // то мечта в очах ее лазурных // кажется звездою».

Потім настрій різко змінюється трагічним переживанням розриву з коханою, навіть відчаєм, який в останніх віршах збірки змушує ототожнити любов зі смертю.

Також посмертно були опубліковані і «Легенди» Беккера — своєрідні вірші у прозі, в яких суб'єктивний світ поезії переноситься у далеке минуле — переважно в епоху Середньовіччя. Зміст цих легенд («Зелені очі», «Маестро Перес, органіст», «Промінь світла» та ін.) різноманітний, він нерідко запозичений з казок, але завжди в основі їх трагічного конфлікту лежить прагнення до незбагненного, недосяжного, прихованого покровом страшної таємниці. У них

не тільки відтворюється опоетизований світ минулого, але і з'являється своєрідний «ідеологічний пейзаж», до якого пізніше відчували тяжіння письменники «покоління 1898 року».

Реалізм. В останній третині XIX ст. в іспанській літературі утверджується критичний *реалізм**, представники якого досліджували конфлікт між новим і старим суспільством. Педро Антоніо де Аларкóн (1833-1891), викриваючи виразки іспанської дійсності, притримувався реакційних політичних поглядів: всі його симпатії належали патріархальному минулому. В своєму кращому творі — повісті «Трикутний капелюх» (1874 р.) письменник використав сюжет «подвійного *адюльтеру**».

Дія твору відбувається на фоні побуту маленького іспанського містечка, уклад життя якого зникає під тиском «безжального революційного нівелювання». Персонажі поділені на два табори: мельник Лукас і його красуня жінка Фраскіта уособлюють моральне здоров'я народу, велич і благородство його духу; натомість представники місцевої влади (коррехідор, алькальд і ін.), всі ці громадські діячі «старої доброї минувшини» зображені різко сатирично. Однак, тверезий погляд письменника на минуле далекий від історичного оптимізму, оскільки «юнці-конституціоналісти», що прийшли на зміну старому режиму, викликають ще менше симпатії і довіри. Таким чином, жанрова картинка, вставлена в історичну рамку, набула справжньої масштабності, яка дозволила побачити за анекдотичною історією глибинні процеси, що відбувались в післяреволюційному суспільстві.

2. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XIX СТОЛІТТЯ

Італія в XIX ст. Протягом XVIII ст. Італія поступово втрачала свої провідні позиції в розвитку європейської культури. Багато в чому це було зумовлено політичною залежністю країни від австрійського, потім наполеонівського панування, а також відсталістю соціально-політичної і економічних систем країни, засиллям в ній дворянсько-клерикальних кіл. Однак, з утвердженням капіталістичних відносин, культура Італії поступово відновлює динамізм свого розвитку і протягом XIX ст. закладає підвалини блискучого культурного піднесення в XX ст.

Розвиток італійської культури XIX ст. проходив під знаком *Рісорджіменто**, руху *карбонаріїв** і «*Молодої Італії*»*. У 1870 р. з приєднанням Риму і втратою папою світської влади завершилось Рісорджіменто і Італія остаточно об'єдналась. Країна не стала республікою, про що мріяв народний герой Італії Джузеппе Гарібальді (1807-1882), а монархією на чолі з королем Віктором-Еммануїлом II (1861-1878 рр.), заснованою на компромісі буржуазії з латифундистами. З цієї причини в країні не були знищені залишки феодалізму, що затримувало *індустріалізацію** і модернізацію суспільства, в зв'язку з чим Італія ще довго залишалась однією з найвідсталіших країн в Західній Європі. Особливо важким було становище на півдні країни, де збереглись не тільки феодальні, а навіть античні форми гніту (система половинщини — mezzaria).

Важке становище трудящих сприяло поширенню впливу політичних партій соціалістичного спрямування (див. *Соціалізм**). Натомість уряд, прагнучи відволікти народ від вирішення соціальних проблем, здійснює мілітаризацію країни, розгортає націоналістичну пропаганду і, зрештою, бере курс колоніальні війни в Африці, знаджуючи суспільство міражами «латинської імперії». Ще в 1882 р. Італія вступила у союз з Німеччиною і Австро-Угорщиною (Троїстий союз), що дало їй можливість вести незалежну від Франції і Англії зовнішню політику.

Література. Прогресивна література відігравала величезну роль у боротьбі італійського народу за звільнення від австрійського і французького панування і возз'єднання країни, мобілізуючи і консолідуючи патріотів. Вона пройшла складний шлях від класицизму через романтизм до реалізму.

Уго Фóсколо. Діяльність знаменитого італійського патріота і борця проти наполеонівського і австрійського панування Уго Фóсколо (1778-1827) була зв'язана з революційним класицизмом. В своїй поемі «Гробниці» (1804 р.) і трагедіях «Аякс» (1811 р.), «Річчарда» (1813 р.)

він прославляв свободу і її героїв. Уго Фосколо був також автором роману «Останні листи Джакопо Ортіса», в якому прагнув розкрити світ людських почуттів, перегукуючись в цьому з романтичним рухом.

Джакомо Леопа́рді. В творчості самого значного представника італійського романтизму Джакомо Леопа́рді (1789-1837) яскраво виражений патріотизм і віра в світле майбутнє батьківщини:

«О родина, я вижу колоннады, // Ворота, гермы, статуи, ограды // И башни наших дедов, // Но я не вижу славы, лавров, стали, // Что наших древних предков отягчали. // Ты стала безоружна, // Обнажены чело твое и стан. // Какая бледность! кровь! о, сколько ран! // Какой тебя я вижу, // Прекраснейшая женщина! Ответа // У неба, у всего прошу я света: // Скажите мне, скажите, // Кто сделал так? Невыносимы муки // От злых цепей, терзающих ей руки; // И вот без покрывала, // Простоволосая, в колени пряча // Лицо, она сидит, безмолвно плача. // Плачь, плачь! Но побеждать // Всегда — пускай наперекор судьбе, — Италия моя, дано тебе! //...» («До Італії»).

Однак, часто патріотичний смуток про зганьблену і пригноблену батьківщину переростає в глибоке відчуття загального світового розладу і дисгармонії життя:

«....Ужель мы будущего лишены // И нет конца позора? // Пока я жив, к тебе обращены // Мои стихи, больное поколенье, — // В них предков глас укора. // Земля, что топчешь ты, хранит руины // Древнейших капищ. Так взгляни хоть раз // На изваянья, свитки и картины! // Но если дух угас, // Не для тебя страна с такой судьбою. // Уйди и поищи приют скромней. // Ей лучше быть вдовою, // Чем малодушных взращивать мужей» («На пам'ятник Данте»).

Самотній, відірваний від народного руху, Леопарді виступає як один з представників поезії «світової скорботи», що виникла в епоху загибелі і розчарування в старих ідеалах, коли не було нових ідеалів і надій і ще не дозріли нові, демократичні сили.

Алессандро Мандзо́ні. До романтичного напрямку примикав також великий італійський письменник Алессандро Мандзо́ні (1785-1873). В своїй лірици Мандзоні оплакував долю поневоленої батьківщини. Під впливом визвольної боротьби італійського народу він створив і кілька трагедій на теми національної історії. В романі «Заручені» (1827 р.) Мандзоні переходить на позиції реалізму. Описуючи історію молодої селянської пари — юнака і дівчини, що люблять одне одного, але їх розлучають обставини, — він малює широку картину народного життя в країні, роздробленій на провінції, яка страждає від міжусобиць і іноземних вторгнень, убогості, чуми і свавілля феодальних сеньйорів. Реалістично, з великою поетичною силою розкрив Мандзоні трагедію свого народу, показав його моральну цілісність, велич і героїзм.

До числа поетів, близьких до карбонаріїв*, відносилися один з основоположників італійського романтизму Джованні Берше́ і Габріель Россетті.

Об'єднання Італії відкрило нову сторінку в історії культури країни. На зміну національно-визвольному пафосу приходить проповідь «чистого мистецтва», захоплення класикою і *модернізм**.

Джозуе Кардуччі. Останній поет Рісорджіменто, лауреат Нобелівської премії 1906 р. Джозуе Кардуччі (1835-1907), вихований на ідеалах *карбонаріїв** і естетиці *класицизму**, в своїй ранній творчості розвивав як романтичні (оспівування радості життя, торжества розуму), так і реалістичні (серед них політичні) мотиви (збірники «Нові вірші», «Ямби і еподи»; поема «До Сатани», 1863 р.). Після 1871 р. Кардуччі (1835-1907) заглиблюється в історію, знаходячи в ній основні теми для своїх творів. Однак, навіть звертаючись до класичних тем і форм, поет все-таки залишається прибічником схвильованої, насиченої пафосом боротьби народних мас, політично гострої лірики. Буржуазна дійсність об'єднаної Італії викликає в нього різке неприйняття, в його громадянській лірици з'являються ноти гіркої *іронії** по відношенню до похнюплено-благополучних буднів, різко контрастуючих з героїкою Рісорджіменто.

Веризм. Своєрідною реакцією на класицизм Кардуччі був *веризм** (від слова «vero» — правдивий) — італійський різновид *натуралізму**. Найбільший представник веризму Джо-

ванні Ве́рга (1840-1922) закликав перейти в літературі від сентиментальності до наукової точності, розглядаючи художній твір як «соціальний літопис».

На відміну від французьких натуралістів, веристи зображували переважно село, причому село сицилійське, що наклало на їхню творчість відбиток регіоналізму, обласництва. Міські мотиви майже цілком відсутні в їхніх творах. Малюючи зубожіння сицилійського селянства і дрібної буржуазії, веристи неминуче приходили до песимістичних, фаталістичних висновків. В своїх романах («Єва») і новелах («Сільська честь») Верга з великою психологічною глибиною і неприхованим співчуттям зображав простих людей Сицилії. Хоча принципи веризму вимагали об'єктивного, «наукового» зображення життя, повної безпристрасності художника, у творах Верги з цим постійно бореться суб'єктивний, ліричний елемент. Велику увагу Верга приділяє темі страждання; стрижнем його оповідань служить не фабула, а психологія страждаючих героїв.

Верга значно збагатив італійську літературу, звернувшись до нових для неї соціальних тем і до внутрішнього світу людини. Тим самим він заклав основу нової, реалістичної традиції, у руслі якої розвивалася згодом творчість таких великих письменників, як Папіні, Піранделло тощо.

Декадентство. Реалістичному напрямку в італійській літературі кінця XIX ст. протистояла творчість письменників-декадентів, серед яких особливо виділявся талановитий романіст Антоніо Фогацца́ро (1842-1911). В своїх близьких до *неоромантизму** творах (трилогія «Віджилий маленький світ», «Сучасний маленький світ» і «Святий») він виразив ідеї християнського соціалізму.

Театр. Після другої появи в Італії французької республіканської армії (1796 р.) почався широкий республіканський рух, в якому важлива роль належала театру, що одержав назву «якобінського». В цьому театрі ставилися революційні трагедії — французькі (Вольтера, М.Ж. Шеньє) і італійські (Альфьєрі), а також злободенні агітаційні п'єси. З великих п'єс якобінського театру виділяється тираноборча трагедія «Іпато Орсо» Іпполіто Піндемонте і трохи пізніше — трагедія В. Монті «Гай Гракх» (1800 р.), насичена палкою пропагандою єдності Італії.

З відновленням австрійського панування в Італії (1815 р.) центром руху Рісорджіменто і зв'язаного з ним італійського романтизму став Мілан. Міланських романтиків очолювали Сільвіо Пе́лліко, автор романтичної трагедії «Франческа да Ріміні» (1815 р.) а після його арешту — Мандзоні. В трагедіях Мандзоні «Граф Карманьола» (1819 р.) і «Адельгіз» (1822 р.) звучать мотиви протесту проти поневолення народу і заклики до братерського об'єднання синів Італії. Продовжувачі Мандзоні — Дж. Нікколіні, Ф. Бенедетті і інші насичували свої трагедії ***полум'яним патріотизмом, гарячою ненавистю до поневолювачів батьківщини, прославлянням демократії.*** Незважаючи на наявність в творах італійських романтиків яскраво виражених ідеалістичних поглядів на історичний процес і на роль в ньому видатних особистостей, ***герої романтичних драм виступали як виразники загальнонародних інтересів, палкі патріоти, рицарі громадянського обов'язку.*** Ці риси обумовлювали нагромадження реалістичних тенденцій всередині романтичної драми, що яскраво проявилося і в акторському мистецтві.

Основоположник нової школи італійської акторської творчості Густаво Мо́дена (1803-1861), перебуваючи у тісному зв'язку з Мадзіні і «Молодою Італією», розумів театр як трибуну для пропаганди революційних ідей і патріотичних почуттів. Для його акторських образів були характерні ідейна цілеспрямованість і політична пристрасність. Чудовий театральний педагог, він виховав ціле покоління акторів-трибунів, справжніх діячів мистецтва Рісорджіменто.

Першою в ряді учнів Модени була видатна трагічна акторка Аделаїда Рістóрі (1822-1906). Паризькі гастролі в 1855 р. принесли їй європейську славу. Ще більш закріпили цю славу гастролі в Петербурзі в 1861 р., що зробили її улюбленицею російської публіки.

Інший знаменитий учень Модени — Ернесто Рóссі (1827-1896) брав активну участь в революції 1848 р., але потім став відходити від революційної тематики і з кожним роком все

більш переймався настроями політичного індиферентизму. Саме в ці роки складається шекспірівський репертуар Россі. Сильні сторони створених ним образів, їх глибокий психологічний зміст з'єднувалися в його грі з антиісторизмом, аполітичністю і загальнолюдським трактуванням гуманізму Шекспіра.

Найвищий розвиток італійське акторське мистецтво XIX ст. одержало в творчості Томмазо Сальві̀ні (1829-1916). Він теж перебував в молодості в загоні Гарібальді і одночасно з Россі став працювати над Шекспіром. Надалі між Россі і Сальвіні почалося справжнє змагання у виконанні шекспірівських ролей. Сальвіні виступав також в класицистичних трагедіях і в мелодрамах. Характерними рисами дару Сальвіні були поєднання яскравого героїчного начала з глибокою правдою почуттів, розкриття образів трагічних героїв як пристрасних борців за гуманістичні ідеали, величезна сила емоційного впливу на глядача, розуміння важливої суспільної місії мистецтва, винятково зворушливе, побожне ставлення до свого артистичного обов'язку.

Музика. Головне місце в італійській музиці XIX ст. належить *опері** — жанру, що спирається на народнопісенні традиції. Найбільші італійські композитори відобразили в своїх оперних творах боротьбу італійського народу за національну незалежність.

Джоаккіно Россі̀ні (1792-1868) завоював всесвітню популярність як автор комічних опер. Його «Севільський цирульник» (1816 р.) дотепер не сходить з оперної сцени, приваблюючи слухачів майстерністю музичного окреслення характерів, динамікою музично-драматичного розвитку, мелодійним багатством. Россіні багато працював і в жанрі «серйозної» опери, обираючи героїчні сюжети, засновані на русі народних мас. Ця лінія його творчості завершується оперою «Вільгельм Телль», в основу сюжету якої покладена національно-визвольна боротьба швейцарського народу. «Вільгельм Телль» Россіні дуже вплинув не тільки на італійський, але і на французький оперний театр.

Вершиною італійської оперної школи стало творчість Джузеппе Ве́рді (1813-1901), композитора, тісно пов'язаного з національно-визвольним рухом, в якому він брав і особисту участь. Вже в ранніх операх, що відносяться до 1840-х рр. («Набукко», «Ломбардці»), Верді віддає перевагу історико-героїчній тематиці, висуваючи на перший план народні хорові сцени. Деякі його оперні хори стали гімнами національно-визвольного руху. Верді приділяв значну увагу питанням драматургії, був дуже вимогливий в виборі літературного першоджерела для опери. 1850-і рр. — період його повної зрілості як композитора-реаліста. В трьох операх — «Ріголетто», «Травіата» і «Трубадур», Верді виявляє себе як художник-гуманіст, сміливо піднімаючий голос проти соціальної несправедливості. Сполучення мелодійного багатства і декламаційної виразності, глибоке знання законів драматургії, зокрема блискуче використання музично-драматичних контрастів, забезпечили цим операм тривалий і міцний успіх.

Творчий ріст Верді не припинявся до глибокої старості композитора. «Аїда», поєднуюча психологічну поглибленість музики з широкою декоративністю, була значним кроком вперед після опер 1850-х рр. Завершується шлях Верді створенням двох опер на шекспірівські сюжети, що дають новаторське рішення проблеми єдності музики і дії і не пориваючих при цьому зв'язку з історично сформованими оперними традиціями. Прем'єра «Отелло», що відбулася в лютому 1887 р., вилилася в національне торжество.

В рік свого вісімдесятиліття Верді створює ще один блискучий твір — «Фальстаф» (1893 р., за п'єсою В. Шекспіра «Віндзорські пустухи»), в якому він на основі принципів музичної драми здійснив реформу італійської комічної опери. «Фальстаф» відрізняє новизна драматургії, побудованої на розгорнутих сценах, мелодійна винахідливість, сміливі і витончені гармонії. В останні роки життя Верді написав твори для хору і оркестру, які в 1897 р. об'єднав в цикл «Чотири духовні п'єси».

Італійська опера кінця XIX — початку XX ст. лише частково сприйняла традиції Верді, обмеживши і звузивши їх як в ідейно-суспільному змісті, так і у відношенні музично-драматургічної майстерності. «Паяци» Руджіе́ро Леонкава́лло (1857-1918) і «Сільська честь» Пьє́тро Маска́ньї (1863-1945) являли собою типові зразки панівного тоді веристського стилю

(див. *Веризм**). Більшою глибиною і психологічністю відрізнялися твори Джакомо Пуччіні (1858-1924), творця гостро драматичних опер «Богема» (1895 р.), «Тоска» (1899 р.), «Мадам Батерфляй» («Чіо-Чіо-Сан», 1903 р.), що досі приваблюють слухача своєю красою і багатством мелодій.

Мистецтво. Образотворче мистецтво Італії, як і її архітектура, втратили в XIX ст. своє світове значення, зійшовши на становище другорядної художньої школи в європейському мистецтві тих років. Тільки скульптор Антоніо Канóва (1757-1822) завоював гучну славу, яка, проте, швидко закотилася. Його раціональна і холодна класицистична творчість наслідувала далекі від реалізму античні зразки, відрізняючись до того ж сентиментальністю і солодкуватістю. Наполеона, завойовника Італії, він зображував в вигляді обожненого римського імператора.

3. КУЛЬТУРА БЕЛЬГІЇ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Бельгія в XIX — на початку XX ст. Бельгія як незалежна держава є порівняно молодою, натомість як частина історичних Нідерландів бельгійські території (герцогство Брабант, графство Фландрія і ін.) завжди відносились до найбільш розвинених і заможних частин Західної Європи з багатющою культурною традицією. Успішно вступивши в еру індустріальної цивілізації, населення цих територій, очолене буржуазією, в 1830 р. відокремилось від Нідерландів і утворило Королівство Бельгію. Спираючись на вугільну промисловість і інтенсивне сільське господарство країна швидко розвивається і в кінці XIX — на початку XX ст. навіть набуває колонію в Африці — Бельгійське Конго.

Більшість населення Бельгії складають фламандці, мова яких близька до нідерландської, і валлони, що розмовляють на різних діалектах французької. Відповідно і література розвивається на двох мовах — французькій і нідерландській, з яких перша в другій половині століття досягла світового рівня.

Література. Французькою мовою писав найвидатніший бельгійський письменник Шарль де Костéр (1827-1879).

Шарль де Костéр. В молодості він відмовився від кар'єри священика і порвав з католицькими колами; був автором яскравих памфлетів, спрямованих проти цієї церкви. Письменника цікавив національний фольклор і минуле рідного народу, результатом дослідження яких стала перша його книга «Фламандські легенди» (1858 р.). Вона відмічена романтичною традицією, що проявилося в схильності автора до зображення надприродного, яке, однак, комічно знижене в останній легенді «Сметс Смее» про кмітливого, сміливого і веселого коваля, що вийшов переможцем в боротьбі з полчищем чортів. Ця легенда віднесена до епохи нідерландської революції XVI ст., і коваль Сметс Смее виступає як гез, ворог іспанського короля і католицької церкви.

В 1867 р. виходить «Легенда про пригоди Уленшпігеля і Ламме Гудзака», що представляє собою видатну пам'ятку європейського *неоромантизму**. В основі ідейно-образної архітектоніки твору — однозначна опозиція Добра і Зла: з одного боку іспансько-католицькі кати, тюремники, поневолювачі народу Фландрії, з іншого — шляхетні, гуманні, щедрі фламандські протестанти.

Книга починається з народження двох хлопчиків: Тіля, сина вугляра Клааса, і майбутнього короля Іспанії Філіппа II. Сцени їхнього дитинства чергуються і побудовані на протиставленні: принц живе в розкошах і нудьгує, син вугляра ледь зводить кінці з кінцями і веселиться; принц спалює мавпу, Тіль рятує песика і т.д. Спочатку Тіль дуже нагадує Уленшпігеля народних книг Пізнього Середньовіччя і Ренесансу — шахрая, бешкетника і дотепника (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.3). Але життєві страждання перетворюють юнака: після того, як іспанські кати спалили його батька на майдані, Уленшпігель став суворим месником і присвятив своє життя боротьбі за свободу Фландрії; тепер йому не до веселощів. Натомість блазнівську лінію книги продовжує його побратим Ламме Гудзак — веселий добряк і ненажера, оживле-

ний образ живопису Брейгеля, Рубенса і Йорданса. Поряд з ними стоїть третій символічний образ — кохана Тіля Неле, що уособлює серце Фландрії.

Після 1870 р. в Бельгії починається суспільний підйом, що зачепив і культуру. Виникає кілька нових журналів, серед яких особливого значення набуває «Молодий огляд» — орган літературного об'єднання «Молода Бельгія». У ці роки бельгійська література розвивається під сильним впливом французької, у тісному спілкуванні з її окремими представниками. Ряд бельгійських письменників виходить на загальноєвропейську арену и починає впливати на інші літератури.

Натуралізм. Найбільш значним письменником-натуралістом Бельгії був Каміль Лемоньє (1844-1913). На відміну від французьких натуралістів він приділяє менше уваги науковим відкриттям, розвитку техніки. Малюючи буденність капіталістичного міста (романи «Смерть», «Кінець буржуа» і ін.), зображуючи різних його представників, письменник протиставляє зіпсованості міської цивілізації своєрідну сільську ідилію — просту працю і невибагливе життя селян. Позитивні герої Лемоньє — це найчастіше люди, прив'язані до землі, до Природи, або декласовані міські елементи, яким глибоко ворожа міська цивілізація (роман «Адам і Єва», «В прохолодних надрах лісу» і ін.). Зі співчуттям ставиться письменник і до старої родової аристократії, розорюваної капіталізмом.

*Символізм** був представлений в Бельгії творчістю Роденбаха и Метерлінка.

Жорж Роденба́х (1855-1898) в своїх віршах (збірник «Царство мовчання») і романах («Мертвий Брюгге», «Вище життя») варіює ту саму тему: це доля міста Брюгге, що колись було багатим і могутнім, а тепер потрапило в занепад і запустіння. Капіталістичному світу Роденбах протиставляє тихий, але колоритний і поетичний світ вузьких вуличок, готичних арок, стрілчастих склепінь. Подібно одному з своїх героїв — архітектору Борлюту, — письменник прагне реставрувати, повернути минуле. Герої Роденбаха шукають притулку в мистецтві, але знаходять його зрештою в релігії; багато творів Роденбаха забарвлені католицизмом. В його романах переважає ліричний елемент, в них майже немає напруженої боротьби персонажів, вони бідні дією, статичні.

Моріс Метерлінк. Творчість Моріса Метерлінка (1862-1949) сильно вплинула на європейську драму і театр. Починав драматург як поет-символіст; його збірки «Теплиці» (1889 р.) і «Дванадцять пісень» (1896 р.) присвячені описові світу внутрішнього через образи зовнішнього світу. Головну ідею його поезії можна представити так: ***людиною і світом управляють таємничі сили, що змінюють свій вигляд, але не сутність; людина не може і не повинна їм протистояти або навіть оцінювати; її гідність полягає в тому, щоб ці сили побачити, назвати і сприйняти.*** Це світосприйняття Метерлінк переніс з лірики в драму, змінивши, однак, образність — сцена вимагала набагато більшого ступеня конкретності, ніж поезія.

Дія п'єси «Сліпці» (1890 р.) відбувається на острові, де розташований притулок для незрячих. Персонажі майже не рухаються, немає і діалогу — герої погано слухають і погано розуміють одні одних, тому що репліки їх спрямовані в ту темну порожнечу, яка вічно стоїть в них перед очима. Зрячим, крім немовляти на руках в матері, був провідник-священик, але і він давно кудись пішов і не повернувся. Залишившись без проводиря, персонажі даремно намагаються зрозуміти, де вони знаходяться і що їм робити. Скоро холодна ніч, а разом з нею прийде приплив. Якщо люди не знайдуть дороги додому, вони можуть загинути. Потім стає відомо, що священик помер; завиває холодний вітер, безперестанку падає сніг. Персонажі не мають імен, але вони різні: хтось думає тільки про себе, хтось — про інших, дехто ще пам'ятає світло і красу світу. Юна і прекрасна дівчина наділена якимось дивовижним чуттям: вона сприймає невиразні образи, що йдуть ззовні, але не може пояснити, що вони означають.

Поступово розкривається смисл цієї понурої картини — так Метерлінк бачить світ і людство. Померлий священик символізує віру, що раніше вела людство і дозволяла орієнтуватися в загадковому і незбагненому світі. Але, як написав Ф. Ніцше, «Бог помер, і це ми його вбили»: сучасна людина вже не може вірити в нього так, як людина Середньовіччя — індустріа-

льна цивілізація, капіталізм і наука «вбили» Бога, і людина залишилась самотньою і безпомічною перед лицем страшного світу. Отже, персонажі п'єси насправді уособлюють людство: егоїстичні старики — натовп, що думає тільки про земні блага, дівчина-провидиця — мистецтво, а немовля — містичне пізнання, що тільки народжується. В фінали п'єси до сцени доносяться глухі загрозливі звуки, на фоні яких виразно чути чиїсь кроки, що наближаються. Хто саме прийшов — автор надав можливість вирішувати самому глядачеві.

Пізніше Метерлінк поступово відмовляється від цієї похмурої філософії і наближає свою творчість до реальних проблем життя. Він робить своїх героїв більш активними борцями за щастя («Аріадна і Синя Борода»), також оспівує мужніх людей, що сміливо відправляються на пошуки істини («Синій птах», 1908 р.). В 1911 р. Моріс Метерлінк стає лауреатом Нобелівської премії.

Еміль Верха́рн. Близькою до символізму була і рання творчість найбільшого бельгійського поета Еміля Верха́рна (1855-1916). Але згодом вона набуває більш реалістичного характеру. Вірші Верхарна малюють побут сучасної і старої Фландрії («Фламандські картини»). Тема багатьох його збірників — руйнування фламандського села капіталізмом. В своїх кращих творах («Міста-спрути» і «Примарні села», 1895 р.) Верхарн зображує дивовижну силу міста, його похмуру міць. Але поет бачить в місті і нову силу — робітників, створює чудові образи трудівників. Вирішальний поворот Верхарн зробив в той період, коли примкнув до соціалістичного робітничого руху. Руйнування села усвідомлюється ним в цей час більш чітко, як соціальний процес.

Під впливом соціалістичних ідей поет створює свою кращу ліричну драму «Зорі» (1898 р.), оспівуючу соціальний протест і єдність робітничого класу. Унікальність Верхарна в тому, що він зумів утримати політично актуальні вірші на рівні високої поезії, жодного разу не опустившись до рівня плакату, публіцистики або пропаганди. Завод і біржа в його творчості стають поетичною темою не тільки тому, що він прагнув викрити капіталістичну експлуатацію і несправедливість буржуазної цивілізації, але і тому, що він побачив в заводі і біржі художні образи і символи епохи, втілення сил, що таємничо управляють людськими долями.

Мистецтво. Всесвітньо відомим бельгійським художником цього часу став Джеймс Е́нсор (1860-1949). Закінчивши Брюссельську академію мистецтв, він спочатку захопився *імпресіонізмом**. Однак мистецтво старих голландських і фламандських майстрів, з роботами яких художник познайомився в Брюсселі, зробило на нього не менш сильний вплив (це відчувається в полотні «П'яниця», 1883 р.).

Втім, поступово Енсор подолав імпресіоністичну манеру і відмовився від невигадливих побутових сюжетів. Тема, почата живописцем в 1883 р., — погляд на людське суспільство як на маскарад. Слова англійського письменника Оскара Уайльда про те, що «маска завжди виразніша обличчя», повною мірою відображали світогляд Енсора. В реальному житті люди приховують почуття, думки, бажання за масками благопристойності, виховання або хитрості. Отже, балаганна маска може виразити всі таємні пороки і порухи душі — необхідно тільки підібрати відповідний вираз «обличчя». «Маска означає для мене свіжість тону, пронизливу експресію, пишний декор, несподівані жести, безладні рухи, особливу схвильованість», — говорив художник.

В 1888 р. Енсор написав головний свій твір — «В'їзд Христа в Брюссель на масницю 1889 року». Розміри картини дуже великі. Її неможливо охопити одним поглядом і доводиться розглядати по частинах: від пик регочучої юрби до струнких фігур музикантів військового оркестру, потім до Христа, що знаходиться в центрі полотна, і, нарешті, до людей, що рухаються вулицями в верхній частині композиції. В правій половині картини зображені театральні підмостки з акторами. Лицедії перервали п'єсу для того, щоб Христос побачив спектакль людського життя, що відбуває прямо на вулиці. Дійсно, тут можна знайти всі характери, всі соціальні типи: на передньому плані поруч з добродушним молодиком зловісно посміхається суб'єкт в казанку, єпископ бундючиться від самовдоволення, судачать крамарі, захоплена дамочка щось викрикує. Над юрбою майорять гасла: «Хай живе соціальна...» (кінця напису не видно), «Хай живе Ісус, король Брюсселя». Всі маски на полотні мають свою індивідуаль-

ність, але разом вони зливаються в безладну юрбу, якою керує військовий оркестр. Єдиний персонаж без маски — Христос, але його вигляд немов розмитий стовпотворінням. Художник вважав цю роботу кращою і до кінця життя не розставався з нею.

Енсор був одним з організаторів групи «ХХ» і постійно виставляв свої твори в її брюссельському салоні. Однак, навіть в колі однодумців він не завжди знаходив розуміння. Публіка відверто глузувала з його картин, критика обходила їх мовчанням. Лише в 1908 р. друг художника Еміль Верхарн присвятив його творчості серйозне дослідження, де високо оцінив не тільки живописні, але і графічні твори Енсора. В офорті «Собор» (1886 р.) величезний готичний храм ніби висить над майданом, пригнічуючи його своєю масою. Під ним розтеклася людська юрба; вона безлика і одноманітна, але метушлива і діяльна. Як і в «В'їзді Христа...», юрба поділяється на дві частини: ряди військових і юрбу масок. Їй протистоїть застигла брила собору. Солдати відтискують маски все далі від нього. Карнавал перетворюється в трагедію.

1880-і рр. стали вершиною творчості Енсора. Пізніше він тільки повторював вже знайдені рішення і не шукав нових шляхів («Автопортрет з масками», 1899 р.). Художник замкнувся, пішов від світу, залишившись серед своїх масок і психологічних пейзажів. Слава прийшла до нього пізно, в 1929 р. За двадцять років до смерті майстра в Брюсселі пройшла його перша велика ретроспективна виставка, після якої він одержав титул барона. Сучасне мистецтвознавство бачить в Енсорі предтечу *експресіонізму**, а отже, його творчість є одним з джерел мистецтва ХХ ст.

4. КУЛЬТУРА АВСТРІЇ XIX СТОЛІТТЯ

Австрія в XIX ст. Як і вся Європа, Австрія відчула на собі наслідки *Великої Французької буржуазної революції 1989-1799 рр.** і правління Наполеона Бонапарта (1799-1814/1815 рр.). Воєнні дії проти Франції вона розпочала в 1792 р. і продовжувала (з перервами) до осені 1815 р. Не раз за цей час австрійські армії зазнавали поразки, двічі гренадери Наполеона штурмували Відень. Не раз Наполеон диктував Австрії умови миру і імператор Франц I (1792-1835 рр.) навіть видав свою дочку Марію Луїзу заміж за нього заміж (1810 р.). Однак, народ не здавався і селяни Тіролю на чолі з трактирником Андреасом Гофером підняли повстання. Згодом, після поразки Наполеона в Росії (1812 р.), австрійський фельдмаршал Карл Шварценберг командував переможними союзними військами в «Битві народів» під Лейпцигом (1813 р.).

Знаменно, що міжнародний конгрес, який заклав основи мирного устрою після повалення Бонапарта, був скликаний у Відні. Протягом кількох місяців в 1814-1815 рр. столиця *Габсбургів** була місцем зустрічей політиків вищого рангу європейських держав (див. *Священний союз**). Головував на віденських дебатах граф (пізніше князь) Клеменс Ме́ттерніх (1773-1859), міністр закордонних справ (1809-1821 рр.) і згодом канцлер Австрії (1821-1848 рр.). На конгресі він з успіхом забезпечив дому Габсбургів безпечне становище в Європі і перешкодив Росії поширити свій вплив на центральну частину континенту.

Австрія змушена була відмовитися від Бельгії, але одержала Далмацію, західну частину Істрії, Венецію і Ломбардію; користувалася сильним впливом в Папській області і Королівстві Обох Сицилій. В результаті Апеннінский півострів перетворився фактично в придаток Дунайської монархії. Значна частина польської Галичини була повернута Австрії, а в 1846 р. була анексована Краківська республіка.

Революція в Парижі в 1848 р. відгукнулася виступами у Відні, Чехії, Угорщині і італійських провінціях. Імперії Габсбургів загрожував розпад. Групи студентів, ремісників і ліберально настроєної буржуазії вимагали реформ, а 75-літній Меттерніх втік в Англію. Австрійські Установчі збори скасували кріпосне право, що стало головним досягненням революційної бурі. В жовтні 1848 р. Відень пережив другу хвилю масових хвилювань. Вуличні бої викликали серйозні руйнування в містах. Імператорська армія придушила повстання і князь Фелікс Шварценберг, привласнивши диктаторські повноваження, замінив недоумкуватого імперато-

ра Фердінанда I (1835-1848 рр.) його 18-літнім племінником, Францом Йосифом (1848-1918 рр.).

Після революції Австрійська імперія хилиться до занепаду. Державу роздирали такі національні суперечності, що імперія Габсбургів стала сприйматися як рудимент Середньовіччя в центрі Європи. Внаслідок поразки у війні з Пруссією (1866 р.) Австрія опиняється на грані розвалу, що змушує імператора Франца Йосифа I визнати Угорщину суверенною частиною держави і перетворити імперію в дуалістичну монархію (1867 р.): Австрійську імперію і Королівство угорців. В 1860-х рр. розробляється конституція, яка проголосила громадянські свободи для представників усіх народів. Був заснований двопалатний парламент держави — рейхсрат, нижня палата якого обиралися в ході непрямих виборів.

XIX ст. стало для Австрії епохою обуржуазнення всіх сфер життя. Революція, знищивши пережитки феодалізму, значно прискорила цей процес, який і спричинив розкол всього культурного життя країни. Культура другої половини віку цілеспрямовано обслуговує буржуазного споживача, основною рисою якого стає повне небажання прилучатися до «високої культури». Звідси — розважальність як основне спрямування австрійської культури. Віденська оперета, що завойовує весь світ — самий типовий продукт нової культурної установки. Вона розрахована на інтернаціональне споживання і тому національна форма виступає в ній як екзотика і прикраса, а зміст не торкається ні проблем життя, ні, тим більше, соціально-політичних питань. Певною мірою оперета являла собою модель всієї офіціозної культурної політики, для якої все народне і соціальне було кумедною приправою, пікантним моментом. Насправді ця політика роз'єднувала і сварила народи, що входили до складу імперії. Тому не дивно, що вся культура імперії поза сферою офіціозу набула опозиційного характеру, що немалою мірою визначило розпад країни у 1918 р.

Музика. В XIX ст. престиж Відня як музичної столиці світу залишався на висоті завдяки Бетховену, Шуберту, віденській опереті, Брукнеру і Малеру.

Людвіг ван Бетховен. Видатний німецький композитор Людвіг ван Бетхóвен (1770-1827) народився в Бонні в сім'ї придворного музиканта. Займатися музикою він почав з раннього дитинства під керівництвом батька. З 11 років Бетховен служив помічником органіста в церкві, потім — придворним органістом, концертмейстером в оперному театрі Бонна. У 18 років він поступив в Боннський університет на філософський факультет, однак не закінчив його і згодом багато займався самоосвітою. В 1792 р. Бетховен переїхав у Відень. Він брав уроки музики в Йозефа Гайдна і Антоніо Сальєрі (1750-1825). Незабаром Бетховен почав давати концерти і став популярним — його впізнавали на вулицях, запрошували на урочисті прийоми в доми високопоставлених осіб. Він багато писав: сонати, концерти для фортепіано з оркестром, симфонії.

До 1801 р. відноситься знаменита Чотирнадцята соната, названа «Місячною» не самим автором, а одним поетом-романтиком. Випадково знайдений образ назавжди закріпився за цим музичним твором, хоча він і не цілком відповідає його змістові. Ще в 1799 р. Бетховен познайомився з сім'єю графа Франца фон Брунсвіка. Соната присвячена родичці сімейства — Джульєтті Гвіччарді, нерозділене кохання до якої залишило глибокий слід в душі композитора і відобразилися в музиці «Місячної» сонати. Це новаторський твір подібного жанру. Незвичайне вже те, що вона починається з повільної частини (замість швидкої), до того ж написаної не в сонатній формі. В основі лежить тема, побудована на троєкратному повторенні одного звуку — характерний для Бетховена прийом. Музична тема в нього може складатися з мінімальної кількості звуків (в «Місячній» сонаті — один, в П'ятій симфонії — два) і при цьому містити в собі внутрішню енергію і створювати яскравий образ. Драматичний конфлікт (що відбувається звичайно в першій частині) переноситься в фінал, причому виникає раптово (ні перша, ні друга частина його в собі не містять).

Соната має авторський підзаголовок «Майже фантазія» і сходить до фантазій Моцарта, заснованих на чергуванні контрастних за характером частин. «Місячна» соната побудована на тому же принципі, але Бетховен знайшов нове, оригінальне художнє рішення: повільний по-

чаток (роздум, глибокий сум), вишукано-тонка середина (споглядання, насолода красою світу), бурхливий, драматичний фінал (порив почуттів, трагічні образи долі).

Довгий час ніхто не здогадувався, що Бетховена вразив серйозний недугу — він почав втрачати слух. Переконавшись в невиліковності хвороби, композитор вирішив піти з життя і в 1802 р. приготував заповіт, де пояснював мотиви свого рішення. Однак композитор зумів перебороти розпач і знайшов в собі сили писати музику далі. Виходом з кризи стала Третя («Героїчна») симфонія (1802-1804 рр.). Бетховен спочатку хотів присвятити її Наполеону Бонапарту — настільки захоплювала і притягала композитора ця сильна особистість. Наполеон здавався справжнім героєм, вождем народних мас, який керується не егоїстичними інтересами. Однак, коли «генерал революції» проголосив себе імператором, стало очевидно, що ним рухало зовсім не прагнення до загальнолюдського щастя, а спрага влади і слави. Бетховен викреслив присвяту з титульного листа, написавши лише одне слово: «Героїчна».

В симфонії чотири частини. I — грандіозне сонатне алегро, де є і героїчна боротьба, і біль страждаючої душі, і тихий ліричний настрій, і неухильне прагнення до перемоги. II частина — повільна. Це жалобний марш: музика повна піднесеної скорботи, внутрішньої зосередженості. III частина — стрімке скерцо. В симфоніях Бетховена вперше менует заміняється на скерцо. Завдяки цьому елемент танцю стає для симфонії необов'язковим. IV частина — фінал: тут і жартівлива початкова тема, і танцювальна друга, потім обидві перетворяться в військовий марш, насичений драматизмом, і в ліричні варіації.

В цілому музика «Героїчної» симфонії відображає бурхливу і бунтівливу епоху Французької революції і Наполеонівських воєн. Це твір — гімн стійкості людського духу, утвердження перемоги світла і розуму, подолання болю і розпачу. Перше виконання симфонії відбулося в Відні в 1805 р. і викликало суперечливі оцінки. Більшість критиків вкрай різко відгукувалися про «Героїчну», вказуючи, що масштаби твору непропорційно великі, «а музика нудна і незрозуміла». Лише через роки твір почав знаходити свого слухача.

В 1803-1808 рр. композитор працював над створенням сонат, зокрема Дев'ятої для скрипки і фортепіано (1803 р.; присвячена паризькому скрипалю Рудольфу Крейцеру, тому одержала назву «Крейцерова»), Двадцять третьої («Апассіонатою») для фортепіано, П'ятою і Шостою симфоніями (обидві 1808 р.).

Двадцять третя соната («Апассіоната») була закінчена в 1805 р., в той час, коли композитор перебував в розквіті творчих сил, але глухота вже неминуче переслідувала його. Він уникав будь-якого товариства, крім близьких друзів, і присвятив твір одному з них — Францу фон Брунсвіку. За масштабами соната наближається до симфонії. В ній три частини: перша —драматичне сонатне алегро, друга — повільна, зосереджена, третя — бурхливий фінал, написаний в сонатній формі. Перша і остання частини показують протистояння людської волі і стихійної, фатальної сили. Назва якнайкраще відповідає духу твору: авторська ремарка «apassionata» означає італійською «пристрасть».

«Апассіоната» внутрішньо зв'язана з П'ятою симфонією, в якій яскравіше за все виразилася головна тема творчості Бетховена — боротьба людини з долею. У цих творів спільне коло образів; коротка ритмічна структура в першій частині «Апассіонати» перегукується з темою долі з П'ятої симфонії. Цій темі дана назва самим композитором: «Так доля стукає в двері». Є подібність і в драматургії циклу: заключні частини і сонати, і симфонії йдуть без перерви; тим самим підкреслюється стрімкість і необоротність подій. Але якщо «Апассіоната» завершується самою драматичною частиною (тут боротьба тільки починається), то в П'ятої симфонії протистояння і напруга вирішуються тріумфальним радісним фіналом.

Шоста («Пасторальна») симфонія має авторський підзаголовок «Спогад про сільське життя». Цей твір малює різні стани людської душі, що тимчасово відсторонилася від внутрішніх переживань і боротьби. Симфонія передає почуття, виникаючі від зустрічі з світом Природи і сільського життя. Незвична її структура — п'ять частин замість звичайних чотирьох. Кожна має програмну назву: «Пробудження бадьорих почуттів після прибуття в село», «Сцена біля струмка», «Весела компанія селян», «Гроза. Буря», «Радісне відчуття вдячності після бурі». В симфонії є елементи зображальності, звуконаслідування (співають птахи, гримить грім і

т.д.). Знахідки Бетховена в області оркестровки згодом використовувались багатьма композиторами-романтиками.

Вершиною симфонічної творчості Бетховена стала Дев'ята симфонія (1822-1823 рр.). Вона грандіозна за масштабами; особливо незвичайний фінал, що представляє собою щось в роді великої кантати для хору, солістів і оркестру, написаної на текст оди «До радості» Йоганна Фрідріха Шіллера.

І частина — сонатне алегро. Музика тут сувора і драматична. В головній партії якби з хаосу звуків народжується чітка і дуже масштабна тема. ІІ частина — скерцо за характером перегукується з І частиною. Написане скерцо в складній тричастинній формі, причому перша і остання частини являють собою сонатне алегро. Таким чином, жартівлива, ігрова музика одержує в Бетховена серйозність і драматизм. ІІІ частина, що виконується в повільному темпі, — це спокійний погляд проясненої душі. Тут з'єдналися варіації на дві теми: перша, зосереджена і натхненна, змінюється другою, повною ліричної чарівності. Двічі наприкінці другої частини в некваплив течію музики вриваються звуки фанфар. Вони нагадують про грози і битви, але змінити загальний філософський, споглядальний образ не в силах. Ця музика — вершина лірики Бетховена.

IV частина — фінал. Чудова знахідка композитора в рішенні вступу: теми попередніх частин, як в хороводі, пропливають перед слухачем немов відходяче минуле, подібно тому, як перед найважливішим кроком в своєму житті людина осмислює прожите. Ці теми зв'язує одну з одною музика, схожа на оперний речитатив (її виконують віолончелі і контрабаси). І от з'являється тема радості. Дивовижний внутрішній лад теми, схожої на хорал: тремтливість — і строга стриманість, величезна внутрішня сила, що зрештою звільняється в грандіозному гімні добру, істині і красі.

Радість Бетховен розумів як замилування гармонією Природи і світобудови, як усвідомлення загального людського братерства, рівності людей перед Богом. Поклавши на музику текст Шіллера, Бетховен скоротив його. Він забрав філософські міркування і залишив лише ті фрагменти, в яких прославляються Бог і прагнення до перемоги людського духу.

За життя Бетховена Дев'ята симфонія для багатьох залишилася незрозумілою; нею захоплювалися лише ті, хто близько знав композитора, його учні і освічені в музиці слухачі. Згодом симфонію стали включати в свій репертуар кращі оркестри світу, і вона знайшла нове життя.

Романтизм. Романтичний напрямок в австрійській музиці проявився в боротьбі за національну оперу, проти засилля опери італійської і в пишному розквіті ліричних жанрів — пісні, ліричної мініатюри, а також в розвитку програмної інструментальної музики. В цій останній позначилося характерне для романтиків прагнення до синтезу музики і мистецтва слова: багато програмних творів навіяні образами літератури і поезії.

В творчості Франца Шу́берта (1797-1828) виражені риси прогресивного романтизму з його проникненням в духовний світ людини, глибоким почуттям природи, жвавим інтересом до народного мистецтва. Провідне місце в його музиці належить ліричній пісні. В піснях Шуберта знайшли поетичне вираження живі і безпосередні почуття людини з народу. В мелодіях його пісень одержують високомистецький розвиток народнопісенні інтонації. Поєднуючи свої пісні в цикли («Прекрасна мірошничка» і «Зимовий шлях»), що розповідають про долю їх «ліричного героя», Шуберт значно розширює рамки пісенного жанру. Багатьом його пісням властивий справжній драматизм («Місто», «Двійник»). Пісенністю перейняті й інструментальні твори Шуберта (симфонії, фортепіанні й камерні твори), що цілком відповідає їх ліричному характеру.

Оперета. Друга половина XIX ст. в історії культури Австрії — це перш за все епоха віденської *оперети**, що затьмарила і прем'єри «Бургтеатру», і веселі народні комедії, і італійську оперу. Велич і блиск віденської оперети, її гордість уособлює, звичайно, Йоганн Штраус-молодший (1825-1899), чий феноменальний дар створення чудових, благородних мелодій проявився в 479 творах.

Штраус вперше звернувся до музикально-театрального жанру у віці 46 років, будучи вже всесвітньо відомим композитором, автором вальсів «На прекрасному блакитному Дунаї», «Казки віденського лісу», «Вино, жінки і пісні» і «Життя артиста». Після двох успішних, але не занадто видатних проб («Індіго і сорок розбійників» і «Римський карнавал») він створив справжній шедевр, найвище досягнення в жанрі оперети — «Кажана» (1874 р.). Твір був написаний за 42 дні і з тих пір став втіленням чарівності, веселощів і радості життя в «доброму старому» Відні. Серед інших оперет Штрауса найбільшим успіхом користувалися «Весела війна», «Ніч у Венеції» і «Циганський барон».

В цілому творчість композитора виростала з атмосфери розважальних закладів і маленьких вуличних кафе, багатолюдних святкових гулянь і балів-маскарадів, з екзальтованих народних зборищ і міської метушні. Душею його творів був віденський вальс, п'янкі мелодії якого легко захоплювали й поневолювали почуття публіки. Штраус поєднував героїв в одне велике коло: герцогинь і служниць, ловеласів і зразкових батьків родин, шукачок пригод й захисниць домашнього вогнища, створюючи ілюзію соціокультурної гармонії і безжурності життя.

Брукнер. В кінці століття класична музика Австрії досягає чергових вершин. Послідовник Вагнера Антон Бру́кнер (1824-1896) багато що успадкував і від романтичної стихії Шуберта. Дев'ять симфоній Брукнера, грандіозні за масштабами, відобразили поетичну натуру автора, глибоке відчуття природи, винятковий талант інструментування, мелодичний дар.

Малер. Великі симфонічні задуми відрізняли талановитого композитора і диригента Густава Ма́лера (1860-1911). Його творчість пронизують гуманістичні риси: прагнення до великого етичного змісту, викриття насильства і несправедливості. Разом з тим, бажання Малера домогтися приступності симфонічної музики і часте звертання до народних джерел суперечливо сполучалися в його творчості з ускладненістю музичного мислення, екзальтованістю почуття.

Література. Розвиток австрійської літератури відбувався в тісній взаємодії з літературою Німеччини, хоча деякі специфічні умови накладали на неї свій відбиток.

Ленау. Видатне місце в австрійському романтизмі займає поет Ніколаус Ле́нау (1802-1850), що спирався у своїй творчості на народну пісню. У віршах його звучить незадоволеність сучасною йому соціальною дійсністю. В поемах «Фауст» (1836 р.), «Савонарола» (1837 р.), «Альбігойці» (1842 р.) він ставить великі суспільні і моральні проблеми, міркує над смислом буття, протиріччями суспільного прогресу, виражає полум'яну віру в кінцеве торжество визвольної боротьби людства. Для поезії Ленау характерне складне переплетення полум'яного вільнолюбства, духу заколоту і бунтарства з настроями «світової скорботи», тугою і розпачем.

Обласництво. Після того як романтизм вичерпав себе, в Австрії виникли явища, подібні з німецькою обласницькою літературою. Помітною фігурою серед представників австрійських критичних реалістів цього періоду був новеліст Адальберт Штіфтер (1805-1868), в творчості якого знайшло відображення застійне патріархальне життя австрійської провінції.

Реалізм. Австрійський реалізм XIX ст. характеризувався близькістю до життя народу, демократичністю, зображенням праці і побуту селянства; в Австрії навіть виник зовсім оригінальний вид оповідання — «сільська історія», що одержала значне поширення. Однак правдивий опис села в «історіях» поєднувався з вузькістю погляду на світ, з *консерватизмом**.

Сильні сторони «сільського реалізму» яскраво проявилися у творчості Людвіга А́нценгрубера (1839-1889). Його новели і романи містять проникливий аналіз сільської дійсності і мають в більшості випадків актуальну для Австрії того періоду антиклерикальну спрямованість («Священик з Кірхфельда», 1870 р.).

В цей же період створює свої кращі новели Марія фон Е́бнер-Е́шенбах (1830-1916). Як і більшість письменників того часу вона поєднувала соціальний критицизм з позитивним ставленням до існуючого ладу, що уявлявся незмінним і навіть вічним. Звідси різноманітність її творінь: від аристократично-салонних новел до гострих, соціально-аналітичних оповідань і романів. Ебнер-Ешенбах відчувала гостре презирство до окремих представників свого класу:

так, в новелі «Княгиня Муші» (1883 р.) намальований відразливий образ юної дворянки, наділеної всіма пороками — дурістю і пихатістю, грубістю і підступністю. В епоху *натуралізму** письменниця відчуває панічний страх перед людською природою, тому що вона «обманює нас, прив'язує нас до розпечених ланцюгів жадання... Природа — сплячий біс, жахливо підступний, безмежно жорстокий».

Натуралізм. Таке розуміння «людської природи» повністю поділяв і Леопольд фон Зáхер-Мáзох (1836-1895), письменник, що зумів створити цілком самобутній різновид натуралізму. Він розпочав як автор екзотичних оповідань з життя народів, що населяли тоді Галичину — русинів, німців, євреїв і поляків. Найбільший інтерес у європейської публіки викликали сюжети і описи, що начебто свідчили про рівноправне, а подекуди і вище становище жінки в галицьких слов'ян — поляків і русинів. В своєму «етнографічному» нарисі «Жіночі образки з Галичини» Захер-Мазох писав: «Яким би особливим не було слов'янське життя на Сході, його найбільшою особливістю є відносини чоловіка і жінки. Тут воно є прямою протилежністю Заходу. Жінка стоїть вище чоловіка... Вона перебуває у вирі життя і править... Жінка повсюдно стоїть з чоловіком на рівній нозі — вдома, в товаристві, в громадському житті». Мотив домінування жінки в коханні письменник і розробляє в своїх творах, що відповідало смакам того часу — ще репресивного, сповненого різноманітних *табу**, але вже зараженого *декадансом**.

В збірнику новел «Заповіт Каїна» (1870-1877 рр.), відомому романі «Венера в хутрах» (1874 р.) і особливо в пізніх творах пишно буяють еротичні фантазії і розквітає ідеалізований образ владної жінки. Героїні Захер-Мазоха (байдуже, в яке середовищі він їх уміщував) послуговувалися фетишизованою «кацавейкою» і батогом, коли бажали спокусити чоловіка. Саме це і дало підставу окреслити різновид насолоди (переважно сексуальної), одержуваної від фізичного або душевного болю, терміном «мазохізм». Винайшов його популярний віденський психіатр Фрейгерр фон Краффт-Ебінг. В книзі «Нові дослідження в області "психопатії сексуаліс"» (1890 р.) він описав явища, означені термінами «мазохізм» і «садизм». «Мені здалося справедливим назвати цю сексуальну аномалію "мазохізмом", — пише психіатр, — оскільки фон Захер-Мазох дуже часто робить це ще зовсім не досліджене наукою збочення предметом зображення в своїх романах і новелах».

Театр. Найбільший австрійський драматург Франц Грільпарцер (1791-1872) прагнув синтезувати романтизм з класицизмом.

Грільпарцер. За своїми політичними поглядами Грільпарцер був консерватором. Неприйняття буржуазної цивілізації поєднувалося в нього з ідеалізацією старих патріархальних форм життя. Сюжети своїх п'єс Грільпарцер черпав з історії і міфології. Самі значні з них: «Прамати» (1817 р.), «Золоте руно» (1821 р.), «Велич і падіння короля Оттокара» (1825 р.), «Життя є сон» (1834 р.). Основна ідея творів Грільпарцера — підпорядкування незборимій силі рока, що втілює традиційний порядок. Спроби особи протиставити себе рокові і утвердити своє значення неминуче терплять крах. П'єси Грільпарцера відрізняються прагненням проникнути в сферу підсвідомих, ірраціональних переживань людей.

Нове піднесення театру Австрії відбулося в кінці століття. Так вже склалось, що саме австрійські митці дали світові нових пророків і інтерпретаторів страшних снів Європи, пророкуючих прихід нового віку і нової епохи.

Шніцлер. Ніби зі світу оперети перейшли до трагедії персонажі Артура Шніцлера (1862-1931). Однак, бездумні веселощі опереткових ідилій змінились всюдисущим мóроком — згубним туманом, в якому стало можливим все — і безглузді дуелі, і підлість, і зрада. У Шніцлера завжди страждає жінка, бо тільки вона зберегла щирість почуттів в новому бездушному світі чистогану. Однак, відкритість жінок світові і довірливість грають з ними злий жарт: чоловіки, з якими героїні безоглядно готові пов'язати долю, розбещені, на них лежить печать зіпсуття. Вони ніби заражені невідомою хворобою: одночасно безтурботні і завбачливі, слабкі і жорстокі. І ось під звичні звуки вальсу вершаться мерзенності і трагедії, як в п'єсі «Забава» (1895 р.). Юна Христина закохується в блискучого військового, а він обманює її, потім

б'ється на дуелі з-за своєї колишньої коханки — і гине. Христина кидається з вікна, не пожалівши старого батька, для якого вона була єдиної радістю в житті.

Передчуття соціальних потрясінь Шніцлер виразив в «одноактному гротеску» «Зелена папуга» (1898 р.). Дія відбувається 14 липня 1789 р.: у той час, як народ Парижа штурмує Бастилію, аристократи збуджують себе сценами злочинних пристрастей соціального дна, які розігрують перед ними актори на підмостках шинку. Персонажі дуже схожі на сучасників драматурга: вони продовжують свої забави і взаємні розиграші, коли ігри закінчились і небезпека і загибель стали реальністю. Представлене на сцені вбивство перетворилося в справжнє, а цього ніхто не помічає — ні сам убивця, актор Анрі, ні оточуючі. Театр і життя, сон і ява переплутались, — подібна двоїстість була знаком епохи, основною рисою культури кінця XIX — початку XX ст.

Гофмансталь. Тривоги часу і передчуття трагічного XX ст. відобразив в своїй драматургії Гуго фон Гóфмансталь (1874-1929). В його п'єсах «Вчора» (1891 р.), «Дурень і Смерть» (1893 р.) персонажі живуть чи то в реальності, чи то в світі марень. Фантазії і мрії підміняють реальне життя, все розчиняється, дробиться, множиться в хиткій, оманливій атмосфері.

Герой першої п'єси — естет, що живе сьогоденням, відчуттям миті, не визнаючи минулого, але пізнає його владу, коли виявляється обманутим коханою жінкою; страждання змушує його відмовитися від думки про безперервну зміну свого «я». Тільки смерть будить в героєві другої п'єси, дворянинові Клаудіо, бажання почати життя спочатку, тому що він не жив, не здійснив себе в діяльному житті. Хоча манеру Гофмансталя часто називають імпресіоністичною за аналогією до живопису, його п'єси драматичні, в них немає умиротворення, і краса їх по-декадентському зникаюча, приречена до загибелі.

Образотворче мистецтво. З середини XIX ст. в образотворчому мистецтві Австрії переважає реалізм, орієнтований на французьких митців Барбізонської школи і Коро. Найвизначнішим майстром цього часу був Антон Ромако (1832-1889), чудовий портретист, що писав також історичні сюжети, трактуючи великі події минулого через призму свого трагічного досвіду; з точки зору живописної техніки його вже можна віднести до *імпресіонізму**.

Разом з тим, у Відні виникає австрійський *декаданс**, пов'язаний з іменем Ганса Макарта (1840-1884), блискучий, помпезний, пишний і беззмістовний живопис якого, переповнений еротикою і декоративністю, відображав смаки панівного класу. Розкіш, виставлена напоказ, представлена як естетичний і життєвий ідеал, зближувала Макарта і його послідовників з духовною атмосферою *грюндерства**.

§6. КУЛЬТУРА СКАНДИНАВІЇ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

1. СКАНДИНАВСЬКІ КРАЇНИ В XIX СТОЛІТТІ. ФІЛОСОФІЯ, МУЗИКА, ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Історичні умови розвитку культури. Ще в кінці XIV ст. всі скандинавські країни були підкорені Данією, яка була тоді серед них найсильнішою. Швеція визволилась вже в XVI ст. і стала в XVII — на початку XVIII ст. могутньою державою, що претендувала на гегемонію в Центральній і Східній Європі. В 1813 р. уряд Данії необачно зв'язав себе з Наполеоном і зазнав краху. З датським володарюванням в Норвегії було покінчено, але *Священний союз** нав'язав країні унію зі Швецією. Хоча Норвегія мала монарха і парламент, і сама залежність в цілому відзначалась завуальованістю, в країні ширився національно-визвольний рух, причому майже всі помітні діячі культури були його прибічниками.

В середині XIX ст. в Норвегії і Швеції відбувається *промисловий переворот** і бурхливо прогресує індустрія, головним чином добувна — лісова, рибна, в Швеції ще і залізорудна. В Норвегії інтенсивно розвивається транспортна мережа, споруджуються суднобудівні заводи і верфі. Буржуазія включається в шалену гонитву за наживою. На селі (особливо шведському) виключну роль починає відігравати куркульство, відбувається швидке перетворення селян в батраків або безробітних, які масово емігрують в Америку (з 1850 по 1920 р. з однієї Норвегії

емігрувало 800 тис. чоловік). *Пауперизація** села також створила умови для формування пролетаріату. Зрозуміло, що спочатку робітники ще багато в чому були зв'язані з селянством і тому поділяли його дрібнобуржуазні ілюзії. Крім того, місцева радикальна буржуазія переманювала трудящих на свій бік націоналістичною пропагандою. Результатом всього цього було скасування унії в 1905 р. і утворення незалежної держави Королівство Норвегія.

З старожитніх часів скандинавська культура багата глибокими і оригінальними пам'ятниками. Такі «Старша Едда», ісландські саги, книги письменників датського і шведського Ренесансу, релігійна і придворна література XVII—XVIII ст. (особливо книги шведського теософа Емануеля Сведенборга), творчість датського казкаря Ханса Крістіана Андерсена і філософа Сьорена Кьєркегора. В останній третині XIX ст. художня культура скандинавських країн набуває світового значення: Ібсен, Гамсун, Стріндберг, Гріг, Мунк виступають як справжні володарі дум, роблячи помітний вплив на суспільну свідомість і художню творчість інших народів.

Сьорен Кьéркегор. Датський мислитель Сьóрен Кьéркегор (1813-1855) в епоху утвердження *раціоналізму** (особливо гегелівського) і *позитивізму** різко виступив проти загального переконання в можливості вичерпного збагнення сутності буття людським розумом. Він доводив, що ***існування (екзистенція) передує будь-яким формам життя, є трансцендентним по відношенню до них, а тому недоступне і для чуттєвого пізнання, і для філософської рефлексії.***

Будучи глибоко віруючою людиною, Кьéркегор твердив, що створена Богом людина початково опинилася в «Ніщо» — тобто повній відсутності небожественної субстанції, що відповідає станові «райської» чистоти, незнання, невинності. Однак, «Ніщо» породжує «Жах» — єдино можливий настрій людини серед невідомого світу; нестерпність цього становища підштовхує до «гріхопадіння», що знаменує появу «екзистенції». Таким чином, екзистенція породжується одночасно *афектом** «Ніщо» — «Жахом», і звільненням від нього — «гріхопадінням», яке означає «бунт» проти Бога.

Зрозуміло, що повернутись до Бога можна лише подолавши свою «гріховність». Мислитель виділяє три стадії «повернення до Бога»: естетичну, етичну і релігійну. Принцип естетичної стадії — орієнтація на задоволення. Тут вибір здійснюється лише в найпримітивнішій формі, тому що обирається лише об'єкт, а самúй потяг визначений чуттєвою природою людини. Принцип етичної стадії — обов'язок. Це вже самовизначення суб'єкта, але поки ще чисто розумовим способом, згідно наказів морального закону. Врешті, на релігійній стадії існування людина неймовірним зусиллям волі відмовляється від «гріховності» і всією своєю істотою приймає страждання як принцип існування, тим самим прилучаючись до долі Христа. Надійним дороговказом «повернення» є відчуття «Жаху», яке вказує на присутність Бога, а отже, на правильність обраного шляху.

Філософія Кьєркегора не тільки відобразила глибинні риси «скандинавського духу», але і стала основою для появи і розвитку одного з найважливіших вчень XX ст. — *екзистенціалізму**.

Едвард Гріг. Музичну культуру Скандинавських країн відкрила для Європи творчість норвезького композитора Едварда Гріга (1843-1907). Вирішальний вплив на формування стилю майстра зробили твори німецьких композиторів-романтиків.

Повернувшись після закінчення консерваторії в Німеччині на батьківщину, Гріг став вивчати норвезьку народну музику. Він не творив симфоній і опер, а писав пісні, фортепіанні п'єси, камерні ансамблі, симфонічні цикли народних танців, симфонічні сюїти і т.д. Своєрідна мелодійність і ритміка пісень Гріга видає їх норвезьке походження, але незвичайна добірність і в той же час глибина музичних образів роблять пісні творами світового масштабу. Для своїх творів композитор обирав тексти скандинавських письменників — Андерсена, Ібсена і ін. Пісні Гріга публікувалися в збірниках («По скелях і фіордах», 1886 р., «Норвегія», 1893 р., «Дитя гір», 1895 р.). Багата і фортепіанна спадщина Гріга. Концерт для фортепіано з оркестром (1868 р.) одержав в свій час високу оцінку Ференца Ліста. Цей твір відрізняється красою мелодій і шляхетною віртуозністю партії соліста.

Найбільш відомий твір Гріга — музика до драматичної поеми Генріка Ібсена «Пер Гюнт». В характері головного героя переплелися сміливість і прагнення до незалежності з егоїзмом і спрагою наживи. Ібсен сам запропонував Грігу написати музику до свого твору. Ліричний центр композиції — «Пісня Сольвейг», одне з кращих творінь Гріга. В основі мелодії лежить народний наспів. Незвичайна краса і чистота мелодійного малюнка створюють образ ніжної, люблячої і вірної дівчини. Деякі фрагменти твору являють собою жанрові картини; в них використані мотиви норвезьких танців. В драмі Ібсена діють не тільки люди, але і персонажі стародавніх легенд і сказань, тому в музиці є казкові образи («В печері гірського короля»). Чудові зразки пейзажної лірики представлені в п'єсах «Ранок» і «Повернення Пера Гюнта». Драматична п'єса «Скарга Інгрід» (Інгрід — дівчина, закохана в Пера Гюнта) сусідить із «східними» частинами — «Танцем Анітри» (Анітра — дочка вождя бедуїнів, яку Пер Гюнт зустрів під час мандрів) і «Арабським танцем». Проникливим сумом наповнена п'єса «Смерть Озе» (Озе — матір Пера Гюнта).

Едвард Мунк. Славу скандинавському образотворчому мистецтву приніс норвезький живописець і графік Едвард Мунк (1863-1944). Відвідавши Париж, він зазнав сильного впливу французького *імпресіонізму** і *символізму**. Згодом художник захопився ідеями Фрідріха Ніцше і особливо традиціями скандинавського театру, зокрема творчістю Генріка Ібсена і Августа Стріндберга з їх посиленою увагою до складних психологічних ситуацій. «Хвороба, божевілля і смерть — чорні ангели, що стояли на стражі моєї колиски і супроводжували мене все життя» — цей запис в щоденнику Мунка прекрасно передає атмосферу більшості його творів. Довгі роки він не міг оправитися від потрясіння, викликаного в дитинстві смертю матері і п'ятнадцятирічної сестри.

Ці спогади лягли в основу однієї з ранніх робіт — «Хвора дівчинка» (1886 р.). Серед струмливих мазків — синіх, блідо-жовтих, сірувато-коричневих — втрачає чіткість обличчя напівлежачої в кріслі дівчинки-підлітка, а страждальницький вираз обличчя сидячої біля неї матері зм'якшується. Крісло, інші предмети меблів, стіна також написані довгими тонкими мазками, що позбавляють речі чітких обрисів і нагадують потоки дощу на шибці. В картині майже немає темних тонів і це надає трагічному сюжету відтінок духовної просвітленості, осяяння через страждання.

Зріла творчість Мунка різноманітна за темами і жанрами. Художник писав портрети, пейзажі, побутові сцени і картини зі складним символістським підтекстом. Серйозно вивчивши французький живопис кін. XIX ст., він прийшов до висновку, що «інтер'єри з жінками, зайнятими в'язанням і читаючими чоловіками», тобто навмисне відсторонення від психологічних проблем, характерна для імпресіонізму, не для нього. В 1892 р. він виїхав працювати в Німеччину. Спілкування з німецькими живописцями, близькими Мунку за духом, остаточно з'єднали його мистецтво зі світом гострих переживань.

Майстер насамперед прагнув передати через живопис свій внутрішній стан — хворобливу напруженість, постійний страх перед смертю, що приводили його до важких приступів депресії. Ці настрої пронизують композицію «Танець життя» (1900 р.). Осяяні м'яким світлом північної білої ночі, кружляють в танці пари. В вихорі рухів контури персонажів розчиняються, а обличчя стають схожими на химерні маски. Чітко показані тільки дві фігури по краях композиції — молода дівчина в білому платті і одягнена в чорне жінка середніх років; її обличчя виражає крайню втому. Надії юності змінюються самотністю, стражданням і старістю — такий основний зміст полотна, переданий лаконічно, навіть суворо.

Намагаючись наповнити картини глибоким філософським змістом, Мунк нерідко звертався до жіночих образів. Ставлення до жінки — сама складна і болісна сторона особистого і творчого життя майстра. Він дивився на жінку як на джерело вищої земної краси, що в той же час несе в світ гріх, зло і руйнування. Ці погляди художника відобразилися в картині «Мадонна» (1894 р.). Мадонна Мунка — оголена красуня з довгим розпатланим волоссям, оточена вібруючим простором, витканим з дрібних жовто-червоних мазків. Гнучка і почуттєва лінія силуету контрастує з обличчям — нервовим, трохи вульгарним, з очима, повними

люті. Образ, що при першому знайомстві скоряє чарівністю і живописною вишуканістю, поступово починає викликати роздратування, одночасно притягаючи і відштовхуючи.

В 1893 р. Мунк пише саму знамениту свою картину — «Крик», що справедливо вважається провіщенням мистецтва *експресіонізму**. Художник сам виклав її зміст в поясненні до зробленої в 1895 р. літографії:

«Я прогулювався з двома друзями вздовж вулиці — сонце зайшло, небо забарвилося в криваво-червоний колір, — і мене охопило почуття меланхолії. Я зупинився, знесилений до смерті, і сперся на парапет. Над містом і над чорно-блакитним фіордом, як кров і язики полум'я, висять хмари. Мої друзі продовжували свій шлях, а я стояв, прибитий до місця, тремтячи від жаху. Я відчув жахаючий, нескінченний крик природи».

На картині крик переданий не тільки напруженою яскравістю барв, що лягають широкими смугами і звиваються, але і образом головного героя. Маленька непоказна людина кричить, стиснувши голову руками, і в лементі трясеться все її тіло. Супутники героя віддаляються, навіть не обертаючись; їхні фігури розчиняються в променях заходу сонця, залишаючи після себе атмосферу крижаної байдужості.

2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР

Ханс Хрістіан Андерсен. Першим скандинавським письменником, що став всесвітньо відомим був Ханс Хрістіан Андерсен (1805-1875). Майбутній казкар народився на острові Фюн. Його батько був бідним башмачником, мати — пралею, їй доводилося в дитинстві просити милостиню. В ранньому дитинстві Ханс Хрістіан був замкнутою дитиною, любив сидіти в кутку і грати в ляльковий театр, за що зазнавав глузувань і знущань з боку сусідських дітей. Коли його батько помер, хлопчикові довелося працювати. Він був підмайстром в ткача і кравця, робітником на сигаретній фабриці. Ханс Хрістіан мав настільки безглузду зовнішність і поведінку, що одного разу робітники спустили з нього штани, щоб довідатися, чи не ховається дівчинка під хлоп'ячим одягом.

У віці 14 років Андерсен виїхав в Копенгаген і завдяки приємному голосу зумів влаштуватися в Королівський театр, де грав другорядні ролі. Коли в нього почалося вікове ламання голосу, він був звільнений. Співчуваючі бідному і чутливому хлопчику люди клопоталися перед королем, який дозволив йому вчитися в школі за державний рахунок. Учні в школі були на 6 років молодші Андерсена. Він згодом згадував про ці роки як про саму похмуру пору свого життя: ректор школи нагнав на нього такого жаху, що до кінця життя він бачив суворого педагога в кошмарних снах. Так і не здолавши граматики, Андерсен робив на письмі безліч граматичних помилок.

В 1829 р. опубліковане Андерсеном фантастичне оповідання принесло йому популярність. Починаючи з цього часу, Андерсен пише велику кількість літературних творів, в тому числі «Казки» (1835 р.), які він вважав всього лише розвагою, «милими дрібницями», які не мали особливої художньої цінності. Однак успіх перших шести збірників казок зробили Андерсена знаменитим письменником, широко відомим в Європі. Хоча він продовжував публікувати романи і п'єси, прагнучи прославитися як «дорослий» драматург і романіст, в історії світової культури він залишився казкарем.

Казки, опубліковані в 1835-1841 рр., ще тісно зв'язані з народною казкою як за сюжетом («Кресало», «Принцеса на горошині», «Дикі лебеді» і ін.), так і за характері дійових осіб. Тут живуть заповзятливі, кмітливі селяни і простаки, здатні завоювати прекрасну принцесу, старі королі і злі відьми. Це умовний світ і умовний час: «Давним-давно в певному царстві...». Однак тут вже формується специфічна манера Андерсена: в чарівну дію він вводить безліч дрібних побутових подробиць, спостережень з повсякденного життя. Якщо народна казка об'єктивна — оповідач в ній тільки передає події, то Андерсен співчуває героям, постійно втручається, роз'яснює, коментує. Ритм, мелодика речення відіграє немаловажну роль, створює настрій, визначає темп і тон розповіді. По суті, Андерсен «розкував» мову персонажів, що багато в чому визначило успіх казок.

Казки 1840-х років вже цілком самостійні. В «Нових казках» (1843-1848 рр.) містяться критичні натяки на датські події, відповіді літературним противникам. В придворному капельмейстері, віддав перевагу штучному солов'ю замість живого за те, що той «бездоганно тримає такт і співає за моєю методою» («Соловей»), сучасники бачили натяк на відомого музиканта Хейберга; в образі самозакоханого равлика, який не бажає нічого знати про навколишній світ, — філософа Кьéркегора («Равлик і трояндовий кущ»). В казках Андерсена два плани: конкретний і філософський. Якщо дітям доступна спочатку зовнішня сторона — фабула, то дорослі сприймали іронію, символіку казки, її «підтекст». Обидва плани мають сполучну ланку — пояснення автора.

Предмети самого повсякденного призначення — сірники, сковорода, каструля, штопальна голка — оживають в його казках-гумосках. Наприклад, казка «Штопальна голка» цілком побудована на комічному ефекті контрасту між самовпевненими висловленнями речей і тією повсякденною роллю, яка їм приділяється в житті. Сатиричну спрямованість мають казки Андерсена про тварин. Пташиний двір в «Бридкому каченяті» — це датське суспільство в мініатюрі. Кіт і курка міркують не інакше як з позиції: «Ми і весь світ!», вважаючи себе кращою його половиною. Представник сатиричної традиції, Андерсен висміював пороки людські і суспільні, не втрачаючи віри в те, що «зрештою правда завжди перемагає».

В філософській казці «Дзвін», алегорично зображуючої людство в пошуках істини, письменник міркував про сенс життя, який він бачив в усвідомленні вищого щастя — бути часткою великої Природи. Можливість для людства досягти щастя Андерсен бачив в мистецтві і в прогресі науки. Образ бридкого каченяти — це не тільки казкова трансформація героїв ранніх романів Андерсена, але і символічне зображення долі талановитої людини. «Не біда з'явитися на світ в качиному гнізді, якщо ти вилупився з лебединого яйця».

В «Нових казках і оповіданнях» (1858-1872 рр.) посилюється не тільки тяжіння Андерсена до моралізування, повчання, але і гіркота, обурення з приводу несправедливості суспільного устрою («Тінь», «Дитяча балаканина», «Садівник і добродії»). Розчарування в романтичному розумінні мистецтва як сили, що перемагає страждання і смерть, висловлене Андерсеном в казці «Тіточка зубний біль».

Андерсен як один з творців жанру літературної казки збагатив не тільки датську, але і світову культуру. Він розширив світ народної казки до неосяжного поетичного світу, який включає в себе переосмислені картини реальної дійсності і філософське осмислення людського буття. Серед його послідовників — настільки різні за характером своєї творчості письменники другої половини XIX — початку XX ст., як О. Уайльд в Англії, С. Топеліус в Фінляндії, С. Лагерлеф в Швеції.

Генрік Ібсен. Видатний норвезький драматург Генрік Ібсен (1828-1906) народився в невеликому містечку. Його батько, комерсант, розорився, коли Генріку було вісім років. З 16 років юнак працює учнем аптекаря і пише вірші в сентиментально-романтичному дусі. Революційні потрясіння в Європі 1848 р. впливають і на нього: він створює свою першу бунтарсько-романтичну п'єсу «Катіліна». В 1850 р. Ібсен переїжджає в Крістіанію і, ставши професійним літератором, багато років терпить нестатки. Першу славу йому принесли п'єси «Бранд» (1866 р.) і «Пер Гюнт» (1867 р.). Обидві вони великого обсягу, написані віршами, повними таємничих символів. Споріднює їх і численність персонажів, і місце дії — переважно сільська скандинавська Північ.

«Пер Гюнт». Ім'я Пер Гюнта і деякі мотиви п'єси сходять до норвезької легенди про хвалькуватого мисливця, що бореться з різною поганню. Однак в Ібсена дія триває від початку XIX ст. до 1860-х рр., і фольклорний образ одержує риси людини цього віку, головною бідою якої драматург вважав байдужність до моральності, безликість і здатність пристосуватися до будь-яких життєвих обставин, «плисти за течією». Доля заносить Пера Гюнта в самі різні місця, неймовірні збіги обставин допомагають виплутатися з неприємностей, і скрізь він вміє пристосуватися, стати своїм: і в компанії торгашів-європейців, і в арабському племені, яке прийняло його за пророка, і в стінах каїрської божевільні, де його визнають царем психів.

Фольклорні мотиви вводяться Ібсеном спочатку в формі забавних історій, які розповідає про себе герой. Потім Пер Гюнт напівжартома, напівсерйозно порівнює себе з троллем. Проходить зовсім небагато часу, і він справді потрапляє до царства потворних і злих троллів, ледь не стає їх королем і, скуштувавши «чарівної» страви — коров'ячого калу і бичачої сечі, відмовляється від людської вимоги бути самим собою, і на все життя засвоює тролльський звичай, що наказує троллям «шануватись» і «пишатись» самими собою.

Пер Гюнт самим собою так і не стає. Тому в старості, повернувшись з мандрів до Норвегії, він зустрічає Гудзикового майстра з плавильним тиглем. Оскільки Пер не зробив в своєму житті нічого по-справжньому хорошого або поганого, його не можна відправити ні до раю, ні до пекла, і Господь повелів його переплавити, щоб, змішавши з іншими такими ж, використати як матеріал для подальшого творення. Лише одне може допомогти Гюнтові: якщо хтонебудь підтвердить, що він хоч раз був самим собою. Ніхто не згоджується на це, і тільки заступництво коханої Пера Сольвейг рятує його від загибелі.

Нові форми драматургії утверджуються в Ібсена в п'єсах 1870-х — початку 1880-х рр. В них немає фольклору або фантастики, перед глядачами — заможні норвезькі родини, їхні друзі і прислуга. Дія звичайно відбувається в одній кімнаті і концентрується навколо кількох персонажів, які протягом п'єси відкривають перед глядачем все нові і нові свої сторони.

«Примари». Драма «Примари» (1881 р.) починається з розмови Регіни, служниці в дворянській садибі, з батьком, столяром Енгстраном. Він переконує її поїхати разом з ним до міста і відкрити там пивну. Регіна відмовляється, тому що сподівається вийти заміж за хазяйського сина, що недавно повернувся з подорожей. Причина його повернення — загострення небезпечної хвороби, причина хвороби — розпусне життя батька, давно померлого капітана Алвінга. Регіна ж виявляється позашлюбною дочкою Алвінга. Всі ці обставини, що поступово розкриваються по ходу дії, приводять до того, що наприкінці п'єси Регіна погоджується на пропозицію Енгстрана.

Головних сюжетних ліній в драмах Ібсена, як правило, кілька, вони фатальним чином переплітаються і в самому кінці п'єси приводять до відкритого зіткнення героїв і їхніх життєвих позицій. Характери розвиваються, під впливом подій герої змінюють свої переконання, уявлення про свою долю і місце в світі. Значна роль декорацій в драмах Ібсена. В кімнаті, де відбувається основна дія, звичайно кілька дверей, на задньому плані неодмінно видно інше приміщення (там, накладаючись на події переднього плану, може відбуватися чиясь розмова). Ібсен дає детальні вказівки щодо того, де що стоїть, в що одягнені герої, як вони виглядають, відкіля повинно падати світло. Похмурими символами служать зміни погоди, таємничі звуки і т.п. До рівня символу можуть виростати і звичайні предмети.

«Гедда Габлер». В п'єсі «Гедда Габлер» (1890 р.) головна героїня, сидячи за столом з Левборгом, що колись її кохав, показує йому альбом з фотографіями, привезеними з весільної подорожі. Поруч метушиться чоловік Гедди. Сидячі роблять вигляд, що розглядають знімки (як тільки наближається чоловік, вони починають обговорювати альбом), а насправді згадують минуле. Підхоплюючи незакінчені фрази один одного, вони переносяться в ті часи, коли Левборг відвідував Гедду в будинку її батька і там нишком виливав їй душу, роблячи вигляд, що розглядає разом з нею ілюстрований журнал. В цьому епізоді і сама паралель «минуле — сьогодення», і одночасна розмова на різні теми (то про фотографії, то про минуле), і уривчастість фраз — нові прийоми Ібсена, яким судилось велике майбутнє в драматургії XX ст.

Ібсена цікавлять головним чином дві теми: ***фальш в сім'ї, коли під зовнішнім благополуччям криється нещасне існування або навіть трагедія, і самозаспокоєність сучасної людини, сліпа вірність одного разу завченим життєвим істинам.*** Причому в центрі уваги драматурга завжди вічні моральні проблеми, а фальшива мораль сучасного суспільства їх лише гранично загострює. Причиною трагедії часто стають грошові неприємності. Так відбувається в драмі «Ляльковий дім» (1879 р.). Конфлікт, що поступово назріває в двох перших діях, вибухає в третьому.

«Ляльковий дім». Адвокат Хельмер, що недавно зайняв дохідну посаду директора Акціонерного банку, одержує листа, в якому шантажист погрожує розкрити злочин, колись здійс-

нений супругою Хельмера, Норою. Вона підробила підпис на кредитному документі, щоб дістати грошей на лікування чоловіка від смертельної хвороби. Тепер, якщо підробка відкриється, діловій репутації Хельмера буде завдано серйозного удару. «Ідеальному» подружньому життю, зображеному на початку п'єси, негайно приходить кінець; чоловік називає супругу порочною і хоче видалити від дітей, щоб відгородити їх від її впливу.

Однак, шантажист відмовляється від свого задуму і надсилає листа з вибаченнями. Чоловік різко міняється, повертаючи жінці свою прихильність. І тоді героїня розуміє, що «вісім років жила з чужою людиною», яка в важку хвилину думає тільки про власне благополуччя. Нора виголошує викривальну промову. Вона говорить про те, ***як неправильно влаштована буржуазна сім'я, що жадає від сторін тільки виконання певних обов'язків, а не кохання, ставить жінку в підлегле становище, позбавляє її розумової і духовної свободи.*** Все життя Нора була красивою пташкою в золотій клітці. Спочатку, коли її забезпечував батько, від неї вимагалось просто бути гарною дочкою. Потім, перейшовши під опіку чоловіка, Нора повинна була зображати хорошу супругу, тобто не лізти в серйозні справи, не витрачати занадто багато грошей і іноді бавитись з дітьми (виховує дітей служниця). Нора називає таку сім'ю ляльковим домом, де чоловік — дурненька дитина, а супруга — іграшка в його руках.

Бажаючи хоча б єдиний раз в житті зробити власний серйозний вибір, вона вирішує покинути дім і дітей. «Ти насамперед супруга і мати», — нагадує їй Хельмер. «Насамперед я людина, так само як і ти...», — відповідає Нора. Боячись втратити супругу, Хельмер переходить від гнівних нагадувань про обов'язок до принижених благань. Щире кохання до Нори проривається в останній його репліці: «Нора! Нора! Порожньо. Її немає тут більше». Спектакль вінчає гуркіт воріт, що закриваються за героїнею, яка пішла в ніч.

Август Стріндберг. Шведський письменник і драматург Август Стріндберг (1849-1912) в пошуках свого місця в житті змінив багато занять — від навчання в Упсальському університеті, яке він покинув, до професій викладача і телеграфіста. Атмосфера тих років добре передана в натуралістичному романі «Червона кімната» (1879 р.), герої якого — мисляча молодь Стокгольма кінця 1860-х рр.

Червона кімната — це місце зустрічей молодих людей, своєрідний клуб, де обговорюються животрепетні проблеми тодішнього життя. Пейзажі Стокгольма і гротескні портрети державних чиновників, образи газетярів, прагнучих догодити смакам юрби, і оповідання про смішні витівки художників, тягнучих напівзлидарське існування, — все це Стріндберг викладає складним і гарним стилем. Роман немов зшитий з історій, що відбувалися з самим автором або його друзями. Автор не щадить в романі жодного з суспільних інститутів, але з доброзичливою іронією ставиться до молодого героя роману, що зрештою упокорюється з життям, ховаючи свій протест під маскою пристосованця.

Завдяки сатиричній спрямованості «Червона кімната» зробила «враження нічного сполоху». Вона принесла автору великий успіх, але разом з тим стала предметом суворої критики з боку консерваторів. Стріндберг на 15 років виїхав зі Швеції і за цей час написав кращі свої твори — кілька натуралістичних п'єс, збірник новел «Оповідання про шлюб» (1886 р.) і роман «Слово безумця на свій захист» (1888 р.). Всі вони зображають ***архаїчно-дуалістичну «війну статей» — протиборство чоловіка і жінки, яких єднає пристрасть, звичка або спільність характерів, але розділяє становище в суспільстві і виховання, уявлення про добро і зло.***

Дія драми «Фрекен Жюлі» (1888 р.) відбувається на графській кухні в Іванову ніч. Головних персонажів двоє: фрекен (пані) Жюлі і лакей Жан. Всі кульмінаційні події — танці, на яких в цей вечір зійшлись Жан і фрекен Жюлі, падіння фрекен, повернення додому графа, її батька, самогубство фрекен — відбуваються за межами сцени.

Спочатку герої просто кокетують одне з одним: Жан зображає вишуканого кавалера, фрекен грає легковажну простачку, одночасно і бажаючи, і не бажаючи переступити фатальну рису. Коли на кухню приходять селяни, святкуючі Іванову ніч, фрекен Жюлі і Жан, побоюючись пліток, яких не уникнути, якщо їх застануть вдвох, ховаються в кімнаті Жана. Народ іде геть, і на сцені знову з'являються герої, які вже стали коханцями. Тепер Жан, який тільки що

був раболіпним слугою і постійно нагадував фрекен про розділяючу їх відстань, постає господарем становища і безсердечним звідником. Він шантажує фрекен, натяками пропонуючи їй пограбувати батька і «втекти в Швейцарію, на італійські озера». Горда аристократка розуміє, що після того, що сталось, вона не зможе дивитися в очі ні батьку, ні іншим людям. Вона запитує Жана: «Яка страшна сила тягла мене до вас? Що це було? Тяга слабкого до сильного? Того, хто падає до того, хто піднімається? Чи це було кохання?» В потоках взаємних обвинувачень і образливих фраз, що обрушують один на одного герої, поступово проясняється відповідь.

Виявляється, що причин падіння фрекен безліч: це і спадковість (мати героїні, простолюдинка, все життя мучила чоловіка, закінчивши тим, що спалила його садибу, а потім «врятувала» його, умовивши свого коханця дати графу в борг), і виховання (мати ростила Жюлі як хлопчика, змушуючи чистити коней, їздити на полювання, різати худобу), і недавні заручини фрекен, і зухвалість Жана, і обставини, що випадково зблизили їх в тісній кімнаті, і збудлива дія танців, з яких тільки що повернулися герої, і т.д. Існує ще і соціальний підтекст. Жан — слуга, він не в силах звільнитися від страху, який вселяють йому чоботи хазяїна, графа: один їхній вигляд нагадує про можливе покарання. Але в Жана здорова практична хватка, він розуміє, що до чого в житті і вміє одержувати свою вигоду. Фрекен Жюлі — дворянка, вона говорить французькою і вихована згідно понять родової честі, але її тягне до простолюду, до плебейських нравів.

Таким чином, героїня втілює собою розклад дворянського класу: вона відчуває в лакеї енергію «простолюдинів» — саме їм, вважає Жюлі, належить майбутнє. Однак лакей, що мріє стати «капіталістом», виявляється хамом. Усвідомивши це, фрекен Жюлі кінчає життя самогубством, чóму чимало сприяє і лакей, що здійснив свого роду «соціальний реванш» і тепер прагне сховати кінці в воду.

В останній період своєї творчості Стріндберг захоплюється ніцшеанством і окультизмом, примирюється з життям і сподівається на підростаюче покоління. В п'єсі «Гра снів» (1902 р.) філософські міркування про трагічність людського існування представлені в вигляді сновидінь — окремих сцен, зв'язаних лише символами і свідомістю сновидця. Її лейтмотивом є сентенція: «І з бруду можуть зростати квіти».

На сцені з гноївки виростає дім-квітка. За його стінами нудиться дівчина, до якої приходить Офіцер; він з'являється біля заповітних дверей знову і знову, але не може переступити поріг. Такий перший епізод п'єси, одна з ліній фрагментарного сну, в якому панують марення, іронічні нонсенси, розчарування, сумні і злісні парадокси, особиста і класова несправедливість, але над усім підноситься завіса жалю, через яку Стріндберг показує фантасмагорію Життя — свого і кожного.

Останньою новацією Стріндберга в драматургії стали його символічні «камерні п'єси» «Згарище», «Соната привидів», «Пелікан» і «Негода» (всі — 1907 р.). Кожна з п'єс — розробка одного драматургічного мотиву. Відчуттям неминучості розпаду і розкладання перейнята похмуро-ірреальна дія «Сонати привидів», катастрофічності, якою чревата неправда, — «Пелікан», відчуженості стосовно минулих образ і конфліктів — «Негода». Особливо віртуозно побудована остання п'єса: старий її герой нікого в своєму житті не прощає, але і нікому не бажає зла, він не втручається в сутичку, і конфлікт відбувається десь поруч, обходячи його стороною.

Гамсун. Норвежець Кнут Гáмсун (1859-1952) став відомим з виходом в світ роману «Голод» (1890 р.). Книга ця багато в чому автобіографічна: в юності він пережив кілька важких років, коли грошей не було, літературна кар'єра ще не приносила ні пошани, ні гонорарів, а переконаність в письменницькому покликанні не дозволяла підшукати більш прибуткове заняття.

Сюжету в творі практично немає: перед нами гарячковий монолог головного героя про повне нестатків життя початкуючого письменника і журналіста. Постійний голод привів його на грань божевілля, одночасно загострivши сприйняття і почуття. Муки голоду і убогості збільшуються муками гордості. Це гордість юнака, що більш за все боїться показати собі і

навколишнім, наскільки він жалюгідний і смішний; гордість художника, якому соромно принижуватись перед людьми брутальними і байдужими; гордість збіднілої і занепалої людини, що не бажає визнавати власного падіння. Помутніла голодом свідомість і ображена гордість, що вибухає спалахами люті, штовхають героя на дивні, і просто божевільні вчинки: то він з неощадливою щедрістю кидає на вітер останні гроші, то видумує дурні і неймовірні історії, що пояснили б його обірваний вид і безгрішшя, то із хворобливою хтивістю викликає на себе глузування і приниження.

Все це могло б стати сюжетом цілком реалістичної соціально-викривальної повісті. Але «Голод» до цього не зводиться: самотність і безпорадність героя в байдужому до нього світі пояснюються не стільки соціальними причинами, скільки уявленням автора про людську долю взагалі. Згідно Гамсуна, ***кожна людина назавжди замкнена всередині власної особистості і безсила вирватися з цієї в'язниці.*** Тому йому і потрібен був герой, який живе більше серед власних думок, ніж серед людей.

Гамсун не малює божевілля, як це зробив би реаліст, що чітко відокремлює реальність від марення: його світ побачений очима напівбожевільної людини, причому сутінковий стан свідомості тут не предмет зображення, а спосіб бачення. Кожен порух душі і думки в будь-який момент може стати самим головним в світі і затулити все інше. Тонкий і докладний опис таких моментів, коли думки героя вже майже відірвалися від реальності і розвиваються як сновидіння, самі по собі, лише зрідка захоплюючи уривки дійсності, і приніс «Голоду» гучний успіх.

Цей успіх письменник закріпив романом «Містерії» (1892 р.). Головна тема його продовжувала тему «Голоду»: ірраціональні, але тому і могутні сили, укладені в людській душі.

В життя закуткового містечка, таке спокійне зовні, входить дивна людина на ім'я Нагель. Мешканці містечка про нього майже нічого не знають, крім того, що він досить заможний і з хорошого товариства. Під його проникливим поглядом звично-безтурботний спокій розповзається, як прогнила тканина, і відкривається зовсім інша картина: зради, неправда і страждання. Виявляється, що в цих буденних декораціях відбувається, як і всюди, споконвічна містерія любові — сліпої, нерозумної, нескоримої і згубної сили. Гине від неї і Нагель, що, судячи з розсипаних в тексті натяків, приїхав в це містечко, щоб знову знайти волю до життя після пережитої душевної драми, але його спроби обернулися лише новими розчаруваннями і закінчилися самогубством.

За «Містеріями» пішов «Пан» (1894 р.), — безперечно, самий знаменитий з гамсунівських романів. Ім'я його головного героя, Глана, стало майже загальним: так називають людину, що черпає душевні сили в усамітненому спілкуванні з природою.

Самотній мисливець, Глан відчуває себе часткою тих лісів, серед яких живе, і іншим здається теж скоріше якимсь ельфом, лісовим духом, ніж людиною. Але якою б здоровою і доброчинною не була північна природа (її можна назвати одним з головних героїв «Пана»), вона не може врятувати від всевладного кохання, що несе герою загибель.

§7. КУЛЬТУРА СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ АМЕРИКИ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ США

США в XVII—XIX ст. Територію сучасних США зі стародавності населяли індіанці (Аляску — ескімоси). Англія заявила про свої права на території в Північній Америці ще в 1497 р., але лише через сторіччя нагромадила досить матеріальних і людських ресурсів, щоб заснувати постійні поселення в Новому Світі. Протягом XVI ст. чисельність населення Англії майже подвоїлася, так що колонізацію стали розглядати як панацею від «перенаселеності» і засіб позбавлення країни від «полчищ настирливих жебраків», що з'явилися внаслідок процесу *Первісного нагромадження капіталу**. Але в поборників колонізації був і більш дієвий стимул — незліченна кількість золота і срібла, добутих Іспанією в результаті найжорстокішої експлуатації індіанців в Мексиці і Перу. Нарешті, зростаюча економічна міць Англії і

збільшення маси інвестиційного капіталу забезпечили фінансову основу колонізації.

В 1607 р. одна лондонська купецька компанія направила у Віргінію сотню колоністів, що заснували Джеймстаун — перше постійне англійське поселення в Америці. Тут було відсутнє золото і срібло, зате були сприятливі умови для вирощування тютюну, цукрової тростини і бавовни. Однак не вистачало робочої сили — індіанці навідріз відмовилися працювати на «християнських благодійників» (внаслідок чого корінне населення витіснялося і винищувалося). Тому вже з 1619 р. у Віргінію стали завозити африканських рабів, що дозволило незабаром створити численні великі плантації (цікаво, що корабель, на якому Джон Гаукінс відкрив торгівлю неграми, називався «Ісус»).

В 1620 р. на Півночі — в Плімуті (Нова Англія) група пуританських фанатиків, пізніше названих отцями-пілігрімами, прибувши на кораблі «Мейфлауер» («Травнева квітка») заснувала друге вогнище колонізації. Ці пілігрими були першими з 20 тис. пуритан, що втекли в Нову Англію від голоду, кризи ткацького виробництва і релігійних утисків. Після прибуття в Бостон вони розселялися по великій території, утворюючи невеликі відособлені поселення навколо церков. Там вони вели в основному індивідуальне сільське господарство. Вся повнота влади в таких поселеннях перебувала в руках священиків і керівників общин, що обиралися на тривалі терміни.

Таким чином, з самого початку в США створилася вкрай суперечлива система соціальних відносин і соціальних сподівань. Поселенці, як правило, походили з тих соціальних верств Європи, що являли собою потенційну силу буржуазних революцій, тобто антифеодальну силу. «Сполучені Штати сучасні, буржуазні вже з самого їхнього зародження... вони були засновані дрібними буржуа і селянами, що втекли від європейського феодалізму з метою заснувати чисто буржуазного суспільства», — писав Фрідріх Енгельс. З іншого боку, відроджувалися, дофеодальні, віджилі відносини — рабовласництво. Все це робило Америку «наймолодшою і самою старою країною на світі» (Ф. Енгельс).

Протягом XVIII ст. англійська монархія зміцнювала свої позиції в північноамериканських колоніях, особливо після перемоги над Францією і індіанськими племенами в 1763 р. Була реорганізована колоніальна адміністрація, збільшені податки, посилений митний контроль, знижені мита на одні товари і підвищені — на інші (зрозуміло, в інтересах монархії), було заборонено займати землі на захід від Аппалачів тощо. Все це викликало різке невдоволення купецтва і плантаторів, до яких незабаром приєдналися і інші прошарки суспільства. Результатом активізації населення, зрештою, стала *Війна за незалежність в Північній Америці 1775-1783 рр.** і утворення незалежної держави — США (1776 р.). В 1787 р. була прийнята конституція, а першим президентом США став плантатор і рабовласник Джордж Вашингтон (1789-1797 рр.).

З кінця XVIII ст. в державному, політичному, громадському житті країни складаються стійкі форми буржуазної демократії; почався стрімкий розвиток економіки, що стала на рейки капіталістичного прогресу. За лічені десятиліття США з конгломерату роз'єднаних аграрних колоній перетворилися в могутню державу з високорозвиненою промисловістю, торгівлею, фінансами, мережею комунікацій і величезним флотом.

На рубежі 1810-1820-х років знаменням часу став галасливий патріотизм, що нерідко переростав в хвалькуватий *націоналізм**, викликаний до життя економічним підйомом, перемогою американців над Англією в війні 1812-1814 рр. наближенням ювілею Війни за незалежність. В 1823 р. 5-й президент Джеймс Монро́ (1817-1825 рр.) проголосив зовнішньополітичну програму уряду США, відому за лозунгом «Америка для американців!», що декларувала принцип взаємного невтручання країн Американського і Європейського континентів у внутрішні справи один одного. Доктрина Монро перешкоджала придбанню європейськими державами колоніальних територій на Американському континенті і їхньому втручанню у внутрішні справи незалежних американських держав.

В 1820-1850-х роках оформилися політична система США, заснована на конкуренції Демократичної і Республіканської партій.

Все це супроводжувалося невтримною територіальною експансією. В 1803 р. США купи-

ли у Франції Луїзіану, в 1819 р. змусили Іспанію уступити їм Флориду, в 1840-1850-х роках захопили понад половину території Мексики, в 1867 р. купили в Росії Аляску і Алеутські острови.

До середини XIX ст. все більш очевидною ставала несумісність інтересів і потреб динамічної буржуазії (в тому числі фермерів) з переважанням екстенсивного плантаторського сільського господарства, заснованого на рабській праці. В сфері ідеології це знайшло вираження в русі аболіціонізму (див. *Аболіціонізм в США**). В кінцевому рахунку боротьба між Північчю і Півднем вилилася в *Громадянську війну в США 1861-1865 рр.** Перемога Півночі у війні привела до знищення рабства і розчистила шлях для подальшого розвитку капіталізму.

Останні десятиліття XIX ст. — час винятково швидкого зростання промисловості, високих темпів урбанізації, стрімкого освоєння величезних незаселених просторів на заході країни, значної зміни національного складу жителів США, що поповнився мільйонами іммігрантів зі Східної Європи, Скандинавії, Ірландії, Італії. Це епоха, коли на історичну арену виступає як організована сила американський пролетаріат і зав'язуються перші бої робітничого класу проти експлуатації і соціальної несправедливості. В 1881 р. засновується Американська Федерація праці.

В результаті розв'язаної США іспано-американської війни 1898 р. США захопили Філіппіни, Пуерто-Ріко, Гуам, перетворили Кубу фактично в свою колонію. В 1900 р. статус заморської території США одержали Гаваї.

Розвиток суспільної думки. В колоніальній Америці в сфері ідеології панувало пуританство (див. *Пуритани**) в його крайній, фанатичній формі.

Пуританство. Відмовившись від думки повернути *Англіканську церкву** до її «споконвічної чистоти», пуритани вирішили побудувати в новій країні нове суспільство, засноване на принципах теократичного пуританського ідеалу. Вони розцінювали свою місію як хрестовий похід, як приклад всьому християнству і оголосили себе «обраним народом». Массачусетс незабаром перетворився в олігархію, керовану отцями церкви, в якій релігія зайняла панівне становище.

Потерпілі в свій час від релігійних переслідувань, американські пуритани незабаром перетворилися в самих непримиренних ворогів інших християнських сект, що емігрували в Новий Світ. Їхня нетерпимість проявлялася в усіх сферах життя, в обмеженні прав рядових колоністів, в жорстокому переслідуванні всіх інакомислячих. Батоги, катування, в'язниця і шибениця стали повсякденними явищами. Самим «м'яким» покаранням було вигнання винного, що, звичайно, попадав в руки індіанців і майже завжди гинув. Перший губернатор колонії Массачусетс Джон Уїнтроп (1588-1649) в своїй роботі «Історія Нової Англії» відобразив пуританські нрави Массачусетса, нетерпимість, лицемірство, жорстокість, проникнення пуританізму в усі сфери суспільного і приватного життя.

Пуритани засновували вищі навчальні заклади для підготовки своїх священнослужителів: в 1636 р. був заснований Гарвардський коледж, в 1693 р. — коледжі Вільгельма і Марії, і в 1701 р. Єльский.

В кінці XVII — на початку XVIII ст. особливим впливом на суспільну думку користувалася так звана «династія Мезерів», що протягом трьох поколінь поставляла країні письменників і проповідників мракобісся. Найбільшого розголосу набули Інкріз Мезер (1639-1723) і Коттон Мезер (1663-1728), що брали участь в організації сумнозвісного «процесу над відьмами» в 1691-1692 рр. в Салемі.

Взагалі, демонологія входила як складова частина до релігійної доктрину пуритан. В своїх проповідях поважні священнослужителі Нової Англії приділяли значне місце докладному описові «відмітин» на тілі і інших ознак, за якими можна було «безпомилково» визначити приналежність людини до «слуг Сатани». За найменшим доносом «відьом» роздягали догола, і судді ретельно вишукували на їхньому тілі «чаклунські знаки». Насамперед під підозру попадали всі інакомислячі, що дозволяли собі відхилятися від установлених норм тлумачення Біблії, не говорячи вже про представників інших релігійних сект. Особливо охоче судді знаходили «чаклунські знаки» в квакерів, самих безневинних і людяних сектантів Північної

Америки. Страти «відьом» в Новій Англії стали звичайним явищем. І тільки небачений за розмахом «процес над відьмами» в Салемі, під час якого було заарештовано сто п'ятдесят і страчено двадцять чоловік, сколихнув суспільну думку.

Участь в цьому процесі батька і сина Мезерів сильно похитнула їхній авторитет в Новій Англії. Особливо осудливо була зустрінута книга Коттона Мезера «Чудеса незримого світу» (1693 р.), в якій автор намагався обгрунтувати існування диявола посиланнями на похмурі епізоди салемського процесу. Демонологія входить і в найбільш відому працю Інкріза Мезера «Досвід історії чудових намірів Провидіння» (1684 р.).

Нове пожвавлення релігійності відбувається в 1730-х рр. Перші його спалахи проявилися в Нортгемптоні (Массачусетс) у приході Джонатана Едвардса (1703-1738), авторитетного теолога і блискучого оратора. Його релігійна філософія, відстоюючa кальвіністську доктрину приречення (див. *Кальвінізм**), стала до середини XVIII ст. офіційною доктриною американського пуританізму.

Духовний підйом проявився і в інших містах в долині ріки Коннектикут, а потім, з приїздом Джорджа Уайтфілда, видатного англійського проповідника, проникнув і в інші колонії. Спочатку цей рух охопив всі верстви і класи суспільства і одержав підтримку багатьох керівників церкви. Однак в цей же час з'явилися десятки мандрівних проповідників. Ці набожні малоосвічені люди сильно підірвали авторитет офіційної церкви. Тому діяльність проповідників була заборонена урядами багатьох колоній. Втім, намагаючись усталити владу релігійних авторитетів, репресії насправді робили протилежний ефект. Церкви розпадалися на окремі конгрегації, новоявлені секти здобували все більший вплив. Вони навіть засновували свої власні вищі навчальні заклади. До старих коледжів в 1746-1769 рр. додалися нові — Прінстонський, Колумбійський, Браунський, Рутгерський і Дартмутський.

Просвітництво. В XVIII ст. величезні зрушення в житті американського суспільства, бурхливо переживаючого період становлення власної самосвідомості, поставили в центр уваги питання самовизначення, зажадавши розгляду не тільки його правових основ, але і напрямку суспільних перетворень, яким буде супроводжуватися державотворення.

Томас Джефферсон. Видатна роль в американському Просвітництві належить вихідцю з рабовласницької сім'ї Томасу Джефферсону (1743-1826), автору Декларації незалежності (1776 р.), 3-му президенту країни (1801-1809 рр.).

«Декларація» відкривається знаменитими словами, що стали маніфестом революційних американських просвітителів і пізніше були підхоплені в Європі:

«Ми вважаємо очевидними наступні істини: всі люди сотворені рівними, і всі вони обдаровані своїм творцем природженими і невід'ємними правами, до числа яких належать життя, свобода і прагнення на щастя».

В главу кута в «Декларації» поставлена просвітительська теорія «природного права», з якої безпосередньо виводяться права громадянські, а також і обов'язки громадян, а сам устрій суспільства розуміється як наслідок суспільного договору:

«Для забезпечення цих прав засновані серед людей уряди, що запозичають свою справедливу владу зі згоди керованих. Якщо ж дана форма уряду стає згубною для цієї мети, то народ має право змінити або знищити її і заснувати новий уряд, заснований на таких принципах і з такою організацією влади, які, на думку народу, більш за все можуть сприяти його безпеці».

Втім, «Декларація незалежності» не відбиває цілком поглядів Джефферсона: після дебатів в Конгресі багато висунутих ним положень були зм'якшені або зовсім виключені. Наприклад, з переліку злочинів проти американського народу був вилучений різкий за тоном розділ про рабство і работоргівлю. Тим часом він мав для Джефферсона принципове значення. В «Замітках про штат Віргінія» (1787 р.) він засуджує рабство як несумісне з поняттями рівності і свободи, не тільки говорячи про моральну, розумову і фізичну деградацію раба, але і вбачаючи в рабовласництві причину деградації рабовласника і всього суспільного укладу, освячуючого гноблення однієї раси іншою.

Не менш наполегливий був Джефферсон в захисті свободи совісті. Відносячи її до невід'-

ємних прав, він став автором статуту про свободу віросповідання, що в 1786 р. був прийнятий Конгресом. В «Замітках» він пішов ще далі, відстоюючи «вільне пізнання» від зазіхань будь-яких сил, будь то церква або держава в цілому, тому що «правителі можуть розпоряджатися тільки тими нашими правами, які ми передали їм. Ми ніколи не передавали їм прав на нашу свідомість — і не могли їх передати». Посилаючись на історію Галілея, Джефферсон, поборник ідеї обмеженої верховної влади, нагадував про жалюгідні наслідки подібного втручання правителів в справи, їм непідвладні. «Розум і вільне пізнання — єдиний ефективний засіб проти омани... Тільки омана потребує підтримки уряду. Правда може вистояти сама по собі».

Томас Пейн. Ідеї, що надихали Джефферсона, перебували і в основі діяльності Томаса Пейна (1737-1809). На початку 1776 р. Пейн анонімно випускає памфлет «Здоровий глузд», в якому утверджується правомірність і неминучість відділення колоній і проголошення республіки. Законність цих дій Пейн обгрунтовує не тільки зловживаннями англійського уряду. Здійснюючи тривалий екскурс в історію, він ретельно аналізує інститут королівської влади і показує, що уявлення про вічність царської влади — небезпечна омана, за яку людство розплачується століттями гноблення. Були часи, коли монархії не існувало, і, отже, установилась вона в результаті узурпації королями влади, їм раніше не належної. «Зло монархії, — продовжує він, — ми доповнили злом престолонаслідування, і якщо перше є збитком і приниженням для нас самих, то друге, будучи зведеним в закон, є образою і обманом нащадків».

В тому ж 1776 р. Пейн починає випускати «Кризу», нерегулярне періодичне видання, що виходило до кінця війни (1776-1783 рр.), відповідаючи насущним задачам політичного моменту. Так, в першому випуску, опублікованому в критичній ситуації, коли розбита армія Вашингтона відступала під натиском британських військ, Пейн закликав борців за свободу Америки не щадити сил, «залишитися вірними своєму прапору, хоча б сама смерть стояла на їхньому шляху». Перейнятий глибоким пафосом початок статті звучав як бойовий клич, що зустрічав відгук в багатьох серцях. Вашингтон наказав читати її перед всіма частинами американської армії. «Бувають часи, які стають випробуванням для людської душі. "Воїни на годину" і патріоти на словах відвернуться від своєї батьківщини в час випробувань; той же, хто вистоїть тепер, заслужить любов і вдячність всіх чоловіків і жінок країни. Тиранію, подібно пеклу, нелегко розтрощити, і все-таки нас втішає надія, що, чим важча перемога, тим яскравіша слава». Відкидаючи в наступних випусках пропозиції про компроміс, висунуті англійською владою, яка, бачачи неминучість поразки, прагнула політикою поступок підірвати справу революції, Пейн закликає англійський народ за прикладом американців скинути тиранію монархії.

Взявши активну участь у *Великій Французькій буржуазній Революції** (йому навіть довелося відсидіти в якобінській в'язниці), Пейн переборює свої пуританські ілюзії і переходить на позиції *деїзму**. Про це свідчить трактат «Вік Розуму» (1794 р.). Якщо раніше Пейн звертався до Біблії як непогрішного джерела, тепер він усвідомлює міфологічний характер Святого письма, пов'язуючи його походження з «віком неуцтва», коли стародавні забобони і марновірства набули форми офіційних релігій (в тому числі і християнства). Цьому часу Пейн протиставляє «вік Розуму», що поклав початок звільненню людської свідомості. Антирелігійна і антиклерикальна спрямованість памфлету викликала обурення з обох сторін Атлантики. На голову автора, що осмілився зазіхнути на авторитет Біблії, обрушилися люті прокляття.

В 1802 р. Пейн повернувся в Сполучені Штати. Але тут його чекав холодний прийом. Великому поборнику її свободи країна відплатила байдужістю і забуттям. Він жив в убогості і помер в повній самотності.

Бенджамін Франклін. Власною особистістю і долею Бенджамін Франклін (1706-1790) ніби був покликаний підтвердити правильність однієї з центральних просвітительських ідей, спрямованих проти ієрархічного феодального суспільства, — те, що мірою людського достоїнства і запорукою успіхів на суспільному поприщі є не знатність і багатство, а талант і праця. Виходець з низів, що не одержав навіть початкової освіти, він досяг вершин науки.

Свою діяльність Франклін почав рано, підмайстром в друкарні брата, а згодом обзавівся власною. Друкарня дозволяла йому і здобувати засоби до існування, і звертатися до широкої читацької аудиторії для поширення знань і покращення суспільних нравів. Звільнення людської думки, і в тому числі науки, з-під влади релігійних догм представлялося йому однією з насущних задач. Обіцянкам загробного блаженства, досягти якого можна старанними молитвами і строгим дотриманням розпоряджень церкви, він протиставив концепцію «добрих діл», спрямованих на досягнення суспільного блага, вважаючи, що в противному випадку безглуздо тлумачити про моральність.

Красномовно підтверджує це і власне життя Франкліна, безліч його «добрих діл», чи то збір коштів на лікарню для бідних, благоустрій міста, освітлення вулиць, створення публічної бібліотеки, пожежної команди, чи то американського Філософського товариства. Поступово на цій практичній основі викристалізувалося кардинальне поняття в системі етичних поглядів Франкліна — теорія «корисного громадянина». Вимогу служіння «спільному благу» він протиставляв етиці привілейованих станів феодального суспільства, сповідуючих «принцип насолоди».

В замітках і нарисах, опублікованих Франкліним в 1722-1729 рр., за типом близьких анекдоту, об'єкти, які він піддає осміянню ще досить скромні. Описуючи нехитрі життєві події, письменник в безглуздому вигляді виставляє, наприклад, дурну, погано виховану жінку, що, безцеремонно утручаючись в усе і без угаву теревенячи, відволікає сусідку від діл, або шукачів скарбів, що, ганяючись за примарним багатством, за чутками залишеним іспанськими і французькими завойовниками, не тільки попусту гають час, але і останні копійки.

В «Альманасі Бідного Річарда» (1732-1757 рр.), звертаючись в першу чергу до хліборобів і ремісників, Франклін поміщав масу цінних відомостей і порад, пропонуючи їх в формі дотепних, влучних, легко запам'ятовуваних висловів, що нагадують народні прислів'я і приказки. Частіше інших видавалася частина альманаху, озаглавлена «Шлях до достатку», де зосереджені міркування про ощадливість, обережність в справах, про користь нагромадження і т.д., тобто виражені в наочній і загальнозрозумілій формі постулати «протестантської етики», що, слідом за німецьким соціологом М. Вебером, багатьма вважається істинною основою капіталізму.

Новий етап в творчості Франкліна починається в передреволюційний період, коли розгляд проблем моралі змінюється постановкою найважливіших політичних питань. Уїдливою іронією пронизаний «Історичний нарис конституції і уряду Пенсільванії» (1759 р.), якому Франклін дав епіграф: «Ті, хто готовий відмовитися від основної свободи заради короткочасної безпеки, не заслуговують ні свободи, ні безпеки».

Переконавшись в безплідності спроб мирного врегулювання конфлікту, Франклін обрушив на тиранів всю міць своєї сатири. В таких творах, як «Едикт прусського короля» (1773 р.) і «Керівництво про те, як з великої імперії зробити малу» (1773 р.), він обсипає градом глузувань ворогів американської свободи. Використавши в них форму просвітительської притчі, Франклін нещадно оголює безглуздість домагань англійської корони. Вдавшись до містифікації, він виступає в «Едикті» від імені прусського монарха, що вимагає задоволення своїх законних прав на Великобританію, а в «Керівництві», зберігаючи посилюючу комічний ефект незворушну серйозність тону, дає англійському королю поради, які неодмінно повинні привести до відторгнення колоній, ніби це і складає предмет заповітних бажань монарха. Перераховуючи по суті справи реальні заходи, здійснені метрополією відносно американських володінь для зміцнення свого панування, Франклін виставляє англійських законодавців в смішному і жалюгідному вигляді.

Не забуває він в цей час і своїх улюблених тем: моралі і виховання. В розпал дискусій про долі Америки він пише «Притчу проти переслідування» (1774 р.), спрямовану проти релігійної нетерпимості, якою особливо відрізнялися пуритани.

Своєрідною духівницею Франкліна пролунав памфлет «Про работоргівлю», опублікований за 24 дня до смерті великого просвітителя. Вдавшись до форми алегоричної східної казки (в XVIII ст. в Європі і Америці поширились переклади арабських «Казок тисячі і однієї

ночі»,що набули шаленої популярності) , Франклін зло висміяв аргументацію прибічників рабства. Пародіюючи дебати в Конгресі, коли він вніс пропозицію про заборону работоргівлі, Франклін веде мову від імені східного вельможі, члена дивана Алжиру Сіді Магомета Ібрагіма. Захищаючи інститут рабства (особливої гостроту його просторікуванням надає те, що в ролі рабів постають «християнські собаки»), той приводить докази, починаючи з того, що, якщо не мати рабів, в жаркому кліматі не буде кому обробляти поля, і кінчаючи тим, що християни «тільки змінюють одне рабство на інше, і я б сказав, на краще, тому що їх приводять в країну, де світить і сіяє в повному блиску сонце Ісламу. Тут вони мають можливість познайомитися з єдино правдивим віровченням і тим самим спасти свої безсмертні душі».

Ральф Уолдо Е́мерсон. З утвердженням в культурі США *романтизму** найбільш характерним її явищем стала діяльність трансценденталістів і вироблена ними ідеологія. Визнаним главою цієї течії був філософ і поет Ральф Уолдо Е́мерсон (1803-1882).

Як багато діячів культури того часу, Емерсон походив з сім'ї священика і одержав богословську освіту. Починав він як типовий ліберальний священик Нової Англії, але в 1832 р., з пробудженням «віри в душу», покинув свій прихід. Заробляв на життя читанням лекцій і до 1850 р. придбав міжнародну популярність: географія його лекторських виступів вже включала Канаду, Каліфорнію, Англію і Францію.

Найвідоміші твори Е́мерсона — це морально-філософські есе; вони народжувалися спочатку у вигляді проповідей, а потім поєднувалися в збірники. Виступи Е́мерсона завжди мали великий успіх, на них стікалися юрби захоплених слухачів, для яких проповідник — звична і поважна фігура. Емерсон використовує урочисту, декламаційну манеру, характерну для служителів церкви, і виробляє свій оригінальний стиль, поєднуючий ліричну наснагу з «космічним» пафосом.

Програмна книга Емерсона — «Природа» (1836 р.). В ній виражені головні ідеї письменника, пізніше він буде тільки доповнювати і розвивати їх. Емерсон вважає, що причина бід сучасного суспільства — відхід від Природи, яка є не що інше, як матеріальне втілення «вищого божественного начала». В результаті людина втратила здатність відрізняти істинне від помилкового. Але в людського розуму досить сили, щоб прорватися до духовних вершин. Головне — перебороти боязкість і заглянути в глибини власного серця, довіритися совісті і зробити її вплив основним критерієм своїх вчинків.

«Довіра до себе» — так називалося есе, що ввійшло в збірники «Досліди» (1841 і 1844 рр.). З наполегливістю проповідника Емерсон вчив: «Довірся самому собі — от заклик, що змушує, немов дзенькіт сталевої струни, тремтливо битися кожне серце... Не живи більш так, як цього очікують від тебе обманщики і обмануті, з якими ти спілкуєшся. Скажи їм: "О батьку, о матір, о дружино, о брате, о друже мій, дотепер я жив однією тільки показною стороною життя. Відтепер я належу правді... До ваших звичаїв, до того, що у вас прийнято, мені немає діла. Я бажаю бути самим собою"».

В лекції «Молодий американець» (1844 р.) Емерсон звертається до молоді:

«Я закликаю вас, молоді люди, прислухатися до голосу свого серця... Зараз в Америці все поза стінами вашого дому — ринок; дім же ваш — задушлива обитель традиції... Вам проповідують тільки ходячі чесноти, вчать, як здобути і зберегти власність, виховують з вас капіталіста... А навколо сіяють зірки, стоять ліси і гори, живуть звірі і люди і народжуються великі прагнення нового ладу життя... Якщо тільки люди зуміють погодити свої вчинки з наказами Духа, нас ведучого, ми зуміємо швидко... прийти до нового, чудового порядку життя, якого ще не знала історія».

Америка, «молода, вільна, здорова, сильна», повинна «йти на чолі руху», а кращим умам необхідно утвердити інтелектуальну незалежність.

Позитивна програма в Емерсона супроводжується критикою капіталістичного практицизму: «Людей немає... людина просто машина, здобуваюча гроші. Вона — придаток до майна». Письменника шокує дегуманізація особистості: «Людина, таким чином, перетворюється в річ, в різні речі... Священик став церковним обрядом, адвокат — книгою законів, робітник — верстатом...» («Американський вчений», 1837 р.).

Трансценденталізм. В 1830-1860-х рр. навколо Емерсона утворився гурток письменників і філософів, який одержав назву «трансценденталісти» (від лат. transcendens — «спрямований до позамежного, вічного, незбагненного»). Вони вірили, що все суще єдине, що люди за природою добрі і прагнуть до істини, істину ж потрібно шукати серцем, а не логікою. Головне завдання кожної людини, вважали вони, — моральне самовдосконалення. «Люди, речі, держава, церква, навіть близькі серцю — все це не більш ніж фантазми в порівнянні зі святилищем душі, — вчив Емерсон. — Людина найсильніша тоді, коли вона наодинці з собою».

В різний час до трансцендентального клубу входило від п'ятнадцяти до двадцяти чоловік. Всі вони були неабиякими людьми. Генрі Тóро втілив ідеї опрощення в своїй робінзонаді. Маргарет Фýллер (1810-1850) — письменниця, критик — виступала за рівноправність жінок, брала участь в *Рісорджіменто**. Її яскрава особистість і повне пригод життя надихало багатьох письменників-сучасників, а Натаніель Гóторн і Едгар По описали її в своїх творах пародійно.

Елізабет Піботи (1804-1894) і Бронсон Олкотт (1799-1888) реформували дошкільну і шкільну освіту. З ініціативи Джорджа Ріплі (1802-1880) виникла «Брукфарм» — «братерська кооперація», де колоністи займалися сільським господарством, а вечорами філософствували. В такий спосіб вони прагнули надати всьому своєму життю «свободу, простоту, істинність, витонченість і моральне достоїнство».

Ідеї трансценденталізму підготували грунт для творчості таких визначних американських письменників, як Уолт Уїтмен, Герман Мелвілл, Натаніель Готорн, архітекторів Луїса Саллівена і Френка Ллойда Райта. Ці ідеї і донині живі в сучасній філософії і естетиці США.

Генрі Торо. Незважаючи на те, що Генрі Девід Тóро (1817-1862) народився в сім'ї ремісника, йому вдалося одержати блискучу освіту: крім латини і грецької він вивчив кілька європейських мов, добре знав класичну і сучасну літературу. Закінчивши Гарвардський університет, Торо зблизився з гуртком трансценденталістів, які хотіли зупинити божевільне захоплення накопиченням, що охопило суспільство, і закликали до простого, осмисленого життя. Торо більше за все вірив в силу особистого прикладу: «Бути філософом — значить не тільки тонко мислити або навіть заснувати школу... Це значить вирішувати деякі життєві проблеми не тільки теоретично, але і практично». Він з успіхом перетворив своє життя в унікальний досвід здійсненої мрії.

До експерименту під назвою «правильне життя» Торо приступив в 1845 р.: побудував собі хатину на березі Уолденського ставка, став здобувати їжу винятково працею своїх рук і прожив так, в поміркованості і утриманні, два роки і два місяці. В такий спосіб Торо довів, що шлях до істинної свободи відкритий — варто лише відмовитися від порожніх турбот, які поневолюють людину. Він витрачав на побут значну частину часу, зате пізнав щастя слухати звуки лісу і любуватися гладдю ставка. Він багато міркував, читав і писав. Своє спартанське існування Торо докладно зобразив в книзі «Уолден, або Життя в лісі» (видана в 1854 р.).

Цей твір, помічений читачами і за життя автора, приніс йому посмертну світову славу і став гордістю американської літератури. Філософська проза Торо буяє влучними спостереженнями і відрізняється афористичним складом: «Нам рідко зустрічається людина — здебільшого одні сюртуки і штани». Або: «Книги треба читати так само зосереджено і неквапливо, як вони писалися».

Торо одночасно і натураліст, і поет-романтик. Для нього «Земля — не осколок мертвої історії... а жива істота». Він підстерігає перші ознаки весни, чекає першої пісні весняного птаха або цокання бурундука, в якого кінчаються запаси. Натураліст помічає дрібні зміни в лісі і в ставку, а поет виражає захват повного єднання з навколишнім світом:

«Можно ли ближе быть к небесам, // Если мой Уолден — это я сам?»

Природі протиставляється цивілізація, де «розкіш одного класу врівноважується убогістю іншого». Пороки індустріального суспільства жахають Торо, але серце його переповнене співчуттям до його жертв:

«Більшість людей, навіть в нашій відносно вільній країні, помилково або просто з неуцтва так поглинені вигаданими турботами і зайвими тяжкими трудами життя, що не можуть зби-

рати найкращих його плодів... В робітника немає дозвілля, щоб зберегти в собі людину, він не може дозволити собі людських відносин з людьми, бо це знецінить його на ринку праці. В нього ні на що немає часу, він — машина». Шкода йому і багатіїв, «скутих золотими ланцюгами»:

«Більша частина розкоші і багато що з так званого комфорту не тільки не потрібні, але позитивно заважають прогресові людства... Живучи в розкоші, нічого не створиш, крім предметів розкоші...». Тóро з гіркотою заключає: «Людям не вистачає віри і мужності — от вони і стали такими: купують, продають і проводять все життя в рабстві».

Тóро не пропонує радикальних реформ. Він не проповідує, не вчить, не закликає повернутися назад, до первісного стану. Він всього лише чесно розповідає, як наполегливо, крок за кроком, сам рухається до простоти, свободи і моральної досконалості. Це рух, впевнений письменник, немислимий без тісного спілкування з Природою. Тóро не вважає свої правила непорушними для всіх, він просто відстоює власне право на індивідуальний вибір. «Я пішов в ліс тому, що хотів навчитися жити розумно, мати справу лише з найважливішими фактами життя і спробувати чóмусь від нього навчитися, щоб не виявилося перед смертю, що я зовсім і не жив».

Коли робінзонада закінчилася і письменник повернувся в Конкорд, він не залишився осторонь від життя суспільства. Так, на знак протесту проти війни з Мексикою, Тóро демонстративно відмовився платити податки. Його посадили у в'язницю. Свою позицію він виразив в нарисі «Про громадянську непокору» (1849 р.): «В державі, де несправедливо садять до в'язниці, справжнє місце для справедливої людини — у в'язниці». Він навіть закликав: «Якщо несправедливість має таку силу, що змушує тебе виступати її слугою, я говорю тобі — поруш закон».

2. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Розвиток американської літератури першої половини XIX ст. пройшов під знаком *романтизму**, художнього стилю, що своїм пафосом душевного піднесення першопрохідців і підкорювачів природи, а також тягою до незвідано-таємничого якнайкраще відповідав потребам і уявленням народу, що, звільнившись від політичної залежності, тепер звільнявся від духовного диктату пуританства. В США романтизм характеризувався критикою буржуазної цивілізації, ідеалізацією життя, близького до Природи, зокрема життя індіанців, оспівуванням мужньої боротьби людини з грізними силами природи і т.д.

Ва́шингтон Ірвінг. Молодший з одинадцяти дітей заможного нью-йоркського купця, Ва́шингтон Ірвінг (1783-1859) народився в рік завоювання Америкою незалежності і його назвали на честь Джорджа Вашингтона. Протягом свого життя він був юристом і журналістом, редактором і видавцем, представником торговельної фірми в Лондоні, ад'ютантом губернатора в роки війни з Англією 1812-1814 рр. і дипломатом — послом в Мадриді. Він також був невтомним мандрівником, об'їхав багато незаселених областей США, здійснив тривалі поїздки по Європі.

За своїми політичними переконаннями молодий Ірвінг був республіканцем, федералістом і, отже, противником джефферсонівської демократії, захоплений англійським Просвітництвом з його дидактичним раціоналізмом, гумористичною стихією, сатиричними побутописанням. Він і почав свою літературну діяльність як сатирик — серією нарисів, що представляли собою огляд різноманітних сторін життя нью-йоркського товариства — від політичних конфліктів до дамської моди. Самим помітним твором цього періоду стала героїко-комічна «Історія Нью-Йорка» (1809 р.). Побудована по канонах класичного епосу, «Історія» розповідає про події від «сотворіння світу» до 1664 р., коли Новий Амстердам став Нью-Йорком.

Книга була представлена читачам як «найчудовіший і найдостовірніший» твір якогось старого джентльмена Дідріха Нікербокера, який таємниче зник, залишивши «свій скарб», плід історичних пошуків — об'ємистий рукопис. Наслідуючи епічний склад Гомера і одночасно пародійний стиль Рабле і Стерна, Нікербокер статечно оповідає про те, як перші євро-

пейські колонізатори перемогли індіанців, користуючись законним «правом винищування» і «правом пороху», а потім «облагодіяли» їх, навчивши «пити ром і займатися торгівлею... обманювати, брехати, лихословити, грати в азартні ігри, сваритися, перерізати один одному горлянки».

Коли Нікербокер переходить до літопису голландського поселення, героїчне минуле і тут постає в пародійному вигляді. Перший губернатор Нового Амстердама скінчив тим, що розчинився в клубах диму власної трубки. Останній — войовничий Стайвесант на прізвисько Пітер Твердоголовий — захищає місто винятково за рахунок твердості свого чола. Але члени міської ради — «величні, товсті, самовдоволені старі бюргери» — воювати зовсім не хочуть: будь-який план оборони їм здається руйнівним. Всі вони, крім несамовитого Стайвесанта, спокійно здаються англійцям, оскільки їх цілком влаштовують умови капітуляції. За цими умовами кожному голландцеві дозволяється «мирно володіти своїм домом, дружиною і городом з капустою... курити свою трубку, говорити голландською, носити стільки штанів, скільки йому буде завгодно, і ввозити цеглу, черепицю і глиняні глечики з Голландії, замість того щоб виробляти їх на місці...».

В «ученій» праці Нікербокера осміянню піддалися і пиха завойовників, і одержимість воєн, і тупоумство ледачих обивателів. Сучасники вмирали зі сміху, читаючи «Історію». Однак сам автор потрапив в смугу затяжної ідейної і творчої кризи, відчуваючи гостру ворожість до духу торгашества і корисливості, до спекулятивного ажіотажу, до багатьох специфічних рис капіталістичного розвитку Америки. Порятунком для Ірвінга став від'їзд в Європу (1815-1832 рр.), де він і написав свої кращі твори.

По-справжньому знаменитим зробила письменника його «Книга ескізів» (1819-1820 рр.). Це — миттєві замальовки «швидкоплинних сцен життя». Серед них — нариси лондонського побуту («Таверна Кабанячої Голови», «Вестмінстерське абатство»), зворушливі картини англійської провінції («Трактирна кухня», «Поштова карета», «Святвечір», «Різдвяний обід»), а також опису нравів американських індіанців («Риси індіанського характеру», «Філіпп з Поканокету»). До Ірвінга про індіанців майже ніхто не писав. Прославили письменника дві новели з «Книги ескізів», засновані на переказах голландських поселенців його рідного штату Нью-Йорк, — «Ріп Ван Вінкль» і «Легенда Сонної Лощини».

Простий, безтурботний хлопець Ріп Ван Вінкль, житель голландського села (дія оповідання починається в часи британського панування), був покірним, забитим супругом. Щоб позбутися лайки сварливої дружини і роботи на фермі, до якої не мав схильності, Ріп взяв рушницю і відправився бродити по лісах. Там з ним відбулася надзвичайна пригода. Якісь дивні чоловічки запросили його в свою компанію, пригостили міцним напоєм, і Ріп занурився в глибокий сон. Коли він прокинувся, все перемінилося, особливо в його рідному селі. Ніхто його не впізнавав, але і він не міг знайти жодного знайомого обличчя. Виявилося, що проспав він багато років. Померли його друзі, виросли діти, в країні пройшла Війна за незалежність, і Ріп Ван Вінкль, підданий короля Георга III, перетворився у вільного громадянина Сполучених Штатів.

Про що б не розповідав Ірвінг, він це робить з м'яким гумором. Скільки лукавства в одній психологічній подробиці: поки Ріп не впевнився, що і супруга його померла («в неї лопнула жила, коли вона сварилася з торгівцем»), він не називав себе. І тільки після цієї «утішливої звістки» «бідолаха не міг довше стримуватися» і обійняв дочку і онука.

В «Легенді Сонної Лощини» Ірвінг просто і без прикрас розповідає, які чудеса приключилися з його героєм. Невдачливий шкільний учитель хоче женитися на сільській красуні. Не можна сказати, що він закоханий в неї без пам'яті. Худий, вічно голодний, він мріє про казкові страви, якими забиті комори в домі її батьків. Його більш щасливий суперник знає ще про одну слабість вчителя: той до смерті боїться примар. В результаті жорстокого розиграшу вчитель назавжди покидає село. Але сільські кумоньки вірять, що бідолаха «був віднесений з тлінної землі якимсь надприродним способом».

Ірвінг став першим американським письменником, що підкорив європейську публіку. Сам він так говорив про своє європейське визнання: «Здавалося дивовижним, що людина, яка

з'явилася з нетрів Америки, висловлюється правильною англійською мовою. На мене дивилися як на щось нове і дивне в літературі — дикун з пером в руці, а не на голові; всім було цікаво почути, що скаже ця істота про цивілізоване суспільство». І він не обманув очікувань читачів. Закоханий в мавританське минуле Іспанії, він досконально вивчив його і оспівав в збірнику новел «Альгамбра» (1832 р.). Знову під його пером строкаті картинки побуту вигадливо перемішалися зі стародавніми переказами, адже «в іспанських простолюдинів — східна пристрасть до небилиць і особливий смак до всього чудесного».

Ірвінг по-своєму відтворює романтичний світ арабської казки. Принци пускаються на пошуки принцес, які нудяться в одиноких вежах, в них на посилках розмовляючі птахи, чарівні килими-літаки підносять закоханих до небес, магічні амулети відкривають шлях до скарбів, в глибоких печерах затаїлося зачароване військо мавританського короля Боабділа.

Джеймс Фенімор Ку́пер. Син розбагатілого в роки боротьби за незалежності землевласника, що зумів стати суддею, а потім і конгресменом, Джеймс Фенімор Ку́пер (1789-1851) виріс на березі озера Отсего, в ста милях від Нью-Йорка, де в ту пору проходив «*фронтір*»* — поняття в Новому Світі не тільки географічне, але і соціально-психологічне — між вже освоєними територіями і дикими, первозданними землями аборигенів. Таким чином, з малолітства він став живим свідком драматичного, а часто і кривавого росту американської цивілізації, що прорубувалася все далі на захід. Героїв своїх майбутніх книг — піонерів-скваттерів, індіанців, фермерів, що відразу ставали великими плантаторами, він знав не чуток.

Купер звернувся до літературної діяльності вже зрілою людиною, переконання якої, в тому числі і суспільно-політичні, значною мірою усталилися. Він був стопроцентним республіканцем, прибічником джефферсонівської демократії і шанувальником ідей французьких фізіократів. Слідом за Джефферсоном він віддавав перевагу такому суспільному ладові, в основі якого лежить сільськогосподарське виробництво, а роль «паразитуючих класів» (промисловців, фінансистів і торговців) зведена до мінімуму. Звідси двоїсте ставлення Купера до бурхливого економічного прогресу Америки в 1810-1820-і роки. Патріот і «націоналіст», він пишався могутнім підйомом американської економіки, але загальний напрямок і побічні наслідки прогресу наводили його на сумні міркування.

Одним з перших Купер зумів вловити потреби зростаючої самосвідомості американців. Він зрозумів, що історичний роман — жанр, здатний задовольнити інтерес читачів до героїчного минулого Америки і одночасно дати вираження патріотичному почуттю гордості за молоду батьківщину, що своїм прикладом, як представлялося сучасникам, відкривала нову сторінку в історії людства. Ці міркування спонукали Купера на літературний експеримент, що приніс йому славу. Якщо вірити легендам, свій перший роман («Обережність», 1820 р.) він написав на спір з супругою. Наступним став «Шпигун» (1821 р.).

Дія роману відбувається під час американської революції. Цей період, за словами автора, особливо цікавий для кожного американця, тому що саме тоді розум і здоровий глузд в управлінні долями народів почали витісняти феодальні порядки. Головний герой мандрівний торгівець Гарві Бьорч переходить в англійський табір і збирає відомості для американського командування. Тільки головнокомандуючий (а ним був не хто інший, як Вашингтон, хоч він і не названий в книзі по імені) знає таємницю Гарві, а американські солдати і офіцери підозрюють його в зраді і готові відправити на шибеницю. Так в Купера з'являється його перший самотній герой, людина, втягнена в протиборство могутніх супротивників, але діюча сама по собі і не розраховуюча на підтримку. «Так, я шпигун короля», — говорить Бьорч в хвилину смертельної небезпеки. Палкий патріот, він приречений не тільки на самотність, але і на презирство співгромадян. «Вам доведеться до самої могили вважатися ворогом своєї батьківщини. Не забувайте, що маску, яка ховає ваше істинне лице, вам не дозволять зняти ще багато років, а можливо, ніколи», — говорить розвіднику Вашингтон. Підлість і благородство можна зустріти і в тому, і в іншому стані, і Гарві стає нелегко, коли потрібно людські відносини підкорити політиці.

«Лоцман» (1823 р.) зробив Купера родоначальником морського роману. Про флотське життя автор також знав не з чуток: виключений з університету, він поступив на корабель юнгою. Нікому до Купера не вдавалося перетворити морську стихію в повноправне дійову особу, кидачу виклик людській відвазі. Події розгортаються біля берегів Англії, воюючої за свої американські колонії. Військові моряки молодої американської республіки здійснюють складну операцію в інтересах своєї країни. Паралельно розвивається і інша, любовна, лінія — викрадення племінниць політичного ворога. В центрі напруженої інтриги — яскравий образ Лоцмана, чия майстерність рятує від загибелі фрегат і шхуну. Легендарний морський вовк вступає в єдиноборство з бурхливою водною стихією, без якої він не мислить свого життя.

Всього Купер автор 33 романів, однак його репутація як класика світової літератури тримається на пенталогії (п'ятикнижжі) про Натті Бампо — Кожану Панчоху (називають його, втім, по-різному — Звіробоєм, Соколиним Оком, Слідопитом, Довгим Карабіном), робота над якою розтяглася на 17 років. На багатому історичному фоні в пенталогії простежена доля людини, що прокладає стежини і магістралі американської цивілізації і в той же час трагічно переживає великі моральні втрати цього шляху. Як проникливо помітив критик, герой Купера «несвідомо служив великій справі... поширення матеріальної культури в країні диких людей і — виявився нездатним жити в умовах цієї культури...». Вірний товариш Бампо — індіанець Чінгачгук, Великий Змій. Образ «благородного червоношкірого» — ще одне нововведення Купера.

Епопея Купера — це художня історія руху піонерів зі сходу на захід, до берегів Великих озер і далі, через безкрайні простори прерій, до Скелястих гір. Піонери-розвідники прокладали шлях поселенцям, крок за кроком відвойовуючи в індіанців все нові території. Пізніше тема освоєння американського Заходу ввійде в літературу і кінематограф під назвою «вестерн» (від англ. western — «західний»).

Купер починає історію Шкіряної Панчохи з кінця. В «Піонерах» (1823 р.), передостанньому романі серії, Бампо майже комічний персонаж, він доживає свій вік на задвірках маєтку судді Темпля разом з старим відданим другом, індіанцем Джоном. Джон — колишній вождь Чінгачгук. Останній з могікан прийняв християнство і перетворився в Джона-п'яницю: «Ром — томагавк блідолиців», — зауважує він. Часи перемінилися, незаймані ліси гинуть під напором наступаючої цивілізації. Бампо намагається перестерігати хижих винищувачів природи: «Користуйтеся, але не знищуйте! Хіба ліси не для того створені, щоб давати притулок звірам і птахам і щоб людина, що має потребу в м'ясі, шкірах і перах, могла знаходити їх там?» Старий Бампо погано уживається з новими законами, і за незначний проступок суддя засуджує його до колодок, штрафу і тюремного ув'язнення. Чінгачгук героїчно гине в лісовій пожежі — перед лицем смерті в ньому воскресає Великий Змій, гордий і незворушний. Самотній Бампо, втративши друга, спалює свою хатину і іде «в бік заходячого сонця — один з тих піонерів, що проклали шлях через материк».

В романі «Звіробій» (1841 р.) ми бачимо Натті молодим і сильним. Вихований плем'ям індіанців-делаварів, він допомагає Чінгачгуку звільнити наречену, викрадену ворожим плем'ям мінгів. Натті втілює романтичний ідеал «природної людини», благородного дикуна. Він навіть не вміє читати, його біблія — це зоряне небо, він живе за власними твердими моральними законами.

Дія відбувається на початку 1740-х рр. коли англійці і французи, ворогуючи між собою за американські володіння, заохочували індіанців до взаємного винищення: платили їм гроші за зняті скальпи. В кривавому полюванні за скальпами беруть участь і білі поселенці, жадібні Гаррі Марч і Том Хаттер. Бампо виявляється втягнутим в сутичку білих з індіанцями. Обставини змушують його вперше цілитися в людину, він попадає в полон до мінгів, його мучать страхом, але Звіробій не втрачає достоїнства навіть перед лицем смерті. Драматичні події розгортаються на берегах лісового озера. На фоні умиротворених картин природи людська жорстокість здається особливо страшною.

Протягом всього роману не припиняється суперечка Звіробія з його ідейними противниками. Гаррі Марч переконаний у перевазі білої раси: «Індіанець — людина тільки наполови-

ну». Звіробій непорушно вірить: «Бог створив всіх однаковими. Люди відрізняються одні від одних кольором шкіри, в них різні нрави і звичаї, але, загалом, природа в усіх однакова. В кожної людини є душа».

Проблеми, що хвилювали Купера, дотепер не втратили своєї гостроти. Письменник вгадав суперечливість відносин між суспільством і особистістю, між природою і цивілізацією, між законом і природним правом.

Звіробій, улюблений герой Купера, говорить: «Вся земля — це храм для людей зі здоровим глуздом. Ні фортеці, ні церкви не роблять нас щасливішими. До того ж в наших поселеннях всі ворогують один з одним, в лісах же в усьому панує згода».

Натаніел Го́торн. Майже все своє життя Натаніел Го́торн (1804-1864) провів в пуританському середовищі Нової Англії. Перші його нариси видані були в 1837 р., про них захоплено відгукнулися Лонгфелло і Е. По. Змушений внаслідок важких матеріальних обставин служити митником, Готорн продовжував писати. Пізніше він примкнув до соціалістично-утопічного товариства, члени якого прагнули поєднати фізичну працю з духовною культурою. В 1850-х рр. завдяки своїм чотирьом романам Готорн стає знаменитим.

В романі «Дім з сімома фронтонами» (1851 р.) Готорн розповідає про вікову ворожнечу між сімействами Пінченів і Моулів. Метью Моула обвинувачують в чаклунстві і піддають болісній страті. Перед смертю він проклинає винуватця своєї загибелі — полковника Пінчена. Протягом багатьох поколінь зубожілі нащадки Моулів містичним чином мстять процвітаючим Пінченам, насилають на них хвороби і братовбивчу ненависть. Тільки в самому кінці роману кохання ніжної дівчини Фібі Пінчен і розсудливого Холгрейва Моула цілком примиряє ворогуючі сімейства.

В роману є автобіографічне підгрунтя. Один з предків Готорна фанатично боровся з єретиками, а інший, будучи суддею, брав участь в сумнозвісному процесі над «салемськими відьмами» і послав на смерть дев'ятнадцять жінок, обвинувачених в чаклунстві. Одна з жертв прокляла його. Якби в спокуту родового гріха Готорн всією своєю творчістю утверджував віротерпимість і право людини бути несхожою з іншими.

Найвідомішим твором Готорна став роман «Червона буква» (1850 р.). Трагічні події, описані в цій книзі, розгортаються в Бостоні, тоді ще маленькому містечку, в центрі якого стримів ганебний стовп для покарання грішників. В молодої жінки Естер Прін, чоловік якої вже довгі роки знаходиться невідомо де, народжується дочка. Вона відмовляється назвати ім'я батька дитини і сумирно приймає довічну кару — жити в повній самотності за межами міста і носити вишиту на грудях букву «А», що означає «перелюбниця» (англ. adulteress). Страждання приносять Естер моральне просвітління, багато років вона терпляче несе свій хрест і намагається робити добро людям, хоча вони і шарахаються від неї, як від прокаженої. Найтяжчих мук совісті зазнає батько дитини — священик Дімсдейл. Парафіяни вважають його майже святим, а він не знаходить в собі мужності зізнатися в страшному гріху. За його мукаами таємно спостерігає Чіллінгуорт, чоловік Естер. Він жадає помсти. Естер пропонує Дімсдейлу втекти, але той вже втратив волю до життя. Сил йому вистачає на єдиний подвиг — всенародно покаятися. Він вмирає біля ганебного стовпа на руках у Естер, а вона присвячує себе вихованню дочки, що виростає щасливою людиною.

Чи можна прийти до спокути гріха через страждання? На це питання автор не дає прямої відповіді. Усвідомлення здійсненого злочину погубило священика, але з Естер все інакше. «Доля і нещастя присудили Естер до свободи, — пише Готорн. — Червона буква ввела її в область, недоступну іншим жінкам. Ганьба, розпач, самотність були її суворими вчителями».

Важливе місце в творчості Готорна займають оповідання. В кожному з них незвичайна історія містить моральну проблему, вони часто нагадують притчі, але автор не виносить свого судження. Читачеві пропонується самому вирішити моральну задачу. Це нелегко, тому що світ, створений трагічною фантазією Готорна, не поділяється на безумовно правих і безумовно винуватих.

Наприклад, в оповіданні «Дочка Рапачіні» (1844 р.) молодий студент закохується в Беатріче, батько якої, вчений-садівник, проводить дивні експерименти. Студент виявляє невло-

вимий зв'язок між дівчиною і кущем отрутних квітів. Тільки їй не страшний їхній шкідливий аромат, оскільки все її тіло ніби просочене ним. Юнак побоюється, що кохання принесе йому загибель, але жертвою стає сама Беатріче, тому що в її серці виявляється більше отрути, ніж в небезпечній рослині.

Часто в розповідях Готорна фантастичне перемішується з реальним. Так, у новелі «Молодий Браун» (1835 р.) герой чує в лісі голоси грішників, що злетілися на шабаш. Він впізнає серед них сусідів, благочестивих парафіян, і свою молоду дружину, яку кохає всім серцем. Нічні видіння наводять на нього жах. Він назавжди замикається в собі, а в кожній людині йому тепер бачиться безодня гріха. Браун вмирає нещасним, так і не розібравшись, чи був той шабаш наяву, чи примарився.

Готорн не поділяв оптимізму трансценденталістів, які непорушно вірили в споконвічну чистоту людської природи. Готорна-художника вабили темні сторони буття, зачаровувала незбагненна загадка людської душі: «Серце, серце, воно і є тією малою, але безмежною сферою, де корениться провина за все зло, певними символами якого є злочинність і підлість світу». Але в Готорна є надія: «Очистимо ж цю внутрішню нашу сферу, і тоді багато видів зла, що затьмарюють зримий наш світ, зникнуть, як примари».

Едгар Аллан По. Знаменитий поет і новеліст Едгар Аллан По (1809-1849) народився в сім'ї мандрівних акторів, рано залишився сиротою, названий батько його ненавидів і позбавив спадщини. Не закінчивши навчання у Віргінському університеті, а потім у військовій академії в Вест-Пойнті, він цілком присвятив себе літературній діяльності. В 1836 р. По женився на своїй кузині, якій було неповних чотирнадцять років, так що йому довелося піти на підкуп свідків. Життя молодої пари протікало в боротьбі з убогістю і хворобами. В пошуках регулярного заробітку По змінював місця служби в різних редакціях, переїжджав з сім'єю з міста до місто. Його супруга померла від сухот, а через два з половиною роки письменника підібрали на вулиці в непритомному стані, і він помер в балтіморській лікарні для бідних.

Прозова спадщина Е. По — біля 70 оповідань і повістей — за обсягом невелика, але дивовижно різноманітна за стилем і тематикою. За життя в письменника вийшло два збірники: «Гротески і арабески» (1840 р.) і «Оповідання» (1845 р.).

Оповідання жахів. Найбільш винахідливі породження його романтичної фантазії — оповідання жахів. Розтерзаний душевними муками, герой перебуває під владою загадкових темних сил, які ведуть його до загибелі. Дія відбувається в невідомому краї, невідомо коли, в лиховісному замку, в темному підземеллі або у вигадливо оздобленому похмурому приміщенні... «Дух протиріччя» (або «демон збоченості») штовхає людей до незрозумілих і страшних злочинів. В оповіданні «Чорний кіт» чоловік заживо замуровує супругу; в «Береніці» герой, охоплений хворобливим прагненням роздобути красиві зубки померлої нареченої, опоганює її могилу і виявляє, що жінка була похована живою. В «Падінні дому Ашерів» брат і сестра, жителі родового замку, гинуть, переслідувані долею, дім рушиться, і оповідач, «охоплений страхом», панічно втікає геть.

Є в По оповідання про оживаючих мерців. Одне з них — «Лігейя». Помирає Лігейя — чорноока красуня таємничого походження (навіть чоловік не знає її прізвища), жінка високоосвічена і глибоко відчуваюча; герой жениться на іншій — златокудрій блакитноокій Ровені. Коли померла і Ровена, відбулося незбагненне: труп її заворушився. «Барви життя буйно кинулися в обличчя — омертвіння минало... Ровена наяву і повністю скинула з себе узи Смерті... Вставши з ложа, похитуючись, непевними кроками, не розплющуючи очей, ніби злякане страшним сновидінням, те, що було оповите саваном, рішуче і зримо вийшло на середину кімнати... Воно... відкинуло розмотану жахливу тканину, ховаючу її голову, і в рухливому повітрі спокою заструменіли потоки довгого, спутаного волосся; воно було чорніше воронячого крила ночі! І тоді повільно отверзлися очі тієї, що стояла переді мною. "Принаймні, в цьому, — закричав я, — я ніколи — я ніколи не помилюся — це чорні, томні, божевільні очі — мого втраченого кохання — пані — пані Лігейї"!»

Злочини, криваві жахи, дике насильство — все це потрібно письменнику для розмірковувань над таємницями людської душі.

Детективні твори. Якщо в оповіданнях про жахливе Е. По продовжує традиції англійського готичного роману, то в детективному жанрі в нього немає попередників. «Вбивство на вулиці Морг» (1841 р.), «Таємниця Марі Роже» (1842 р.), «Викрадений лист» (1844 р.) і невелика повість, що примикає до них, «Золотий жук» (1843 р.) — ці твори за стилем разюче відрізняються від «страшних оповідань». Сам По називав їх «логічними оповіданнями». В них немає і сліду містики. Тон оповідання спокійний, особливу роль грають деталі, докладно відтворюються міркування головного героя, що досліджує таємницю.

Герой-сищик розмотує заплутаний клубок загадок методом раціонального аналізу. Щоб читачеві було легше стежити за процесом розслідування, автор вводить менш кмітливого напарника, який, власне, і веде оповідь. Саме йому детектив і пояснює в подробицях хід своїх думок. (Ця традиція міцно вкоренилася в детективному жанрі: пізніше в парі будуть працювати Шерлок Холмс з доктором Ватсоном, а також Еркюль Пуаро з полковником Гастінгсом.)

В повісті «Золотий жук» Вільям Легран майстерно розшифровує складну криптограму (тайнопис), за допомогою якої пірат Кідд вказав місце, де заховані скарби. Незважаючи на труднощі, детектив впевнений: «Навряд чи розумові людини дано загадати таку загадку, яку розум іншої, спрямований належним чином, не зміг би розкрити». Для По головне — інтелектуальний процес, а сама пригода — лише привід його простежити.

Завдяки «оригінальному складу розуму» Огюст Дюпен, герой інших оповідань, знаходить рішення, в пошуках яких безрезультатно б'ються кращі уми паризької поліції. Для нього «дар аналізу служить джерелом жвавої насолоди». За допомогою дедуктивного методу (див. *Дедукція**) Дюпен розкриває таємницю «нечуваного вбивства», яке відбулося на вулиці Морг, і знаходить схованого листа там, де його ніхто і не думав шукати, — на самій видноті, прямо під носом в сищиків. Е. По щедро ділиться з читачем задоволенням від дедуктивного методу і посміюється над префектом поліції, коли той самовдоволено заявляє, що від поета до дурня рукою подати. Дюпен не сперечається, але між іншим зауважує, що і сам колись грішив римуванням. Він-то знає, що тільки поет може зрозуміти поета, і тільки об'єднавши логіку з інтуїцією, Дюпен здобуде перемогу над «блискучою, безрозсудною, безоглядною винахідливістю» свого противника.

Літературні містифікації. В 1837 р. Е. По опублікував «Пригоди Артура Гордона Піма». Щоб надати оповіданню переконливості, він спочатку коротенько викладає справжню історію подорожей в південні моря — від капітана Кука до адмірала Крузенштерна. Коли ж автор переходить до опису явищ фантастичних, довірливому читачеві нічого не залишається, як піти разом з оповідачем до Південного полюса, де над самою безоднею водоспаду раптом «піднімається людська фігура в савані, далеко переважаючими своїми розмірами звичайних людей».

В 1844 р. нью-йоркська газета «Сан» в своєму додатку публікує ще одну містифікацію Е. По — «Історія з повітряною кулею». Переліт восьми чоловік через океан характеризується в самим захоплених виразах: «Нарешті-то велика задача вирішена! Відтепер не тільки земля і океан, але і повітря підкорене наукою і стане для людства загальнодоступним і зручним шляхом сполучення. Здійснено переліт через Атлантичний океан на повітряній кулі — причому зроблено без утруднень, очевидно, без серйозної небезпеки, при справній дії всього пристрою і за неймовірно короткий час: сімдесят п'ять годин від берега до берега!» Містифікація удалася, простодушні ньюйоркці попалися на вудку. Газета обіцяла повідомити подальші подробиці в спеціальному додатку, і весь майдан перед будинком редакції заповнила збуджена юрба. Сам По розповідав про це в одному з листів: «Люди стояли від сходу сонця до другої години дня... Ніколи не бачив я такого ажіотажу і прагнення скоріше здобути номер газети. Як тільки на вулиці з'явилися перші екземпляри, їх миттю розкупили, і хлопчаки-газетярі заробили немалі гроші... Весь день безуспішно намагався я купити газету. Мене особливо забавляли міркування тих, хто вже прочитав екстрений випуск».

Опис нереального навмисно сухуватою, безпристрасною мовою, поєднання неймовірного з зовнішньою правдоподібністю, характерне для оповідань По, стало згодом жанровою особ-

ливістю наукової фантастики. Безпосередній вплив По помітний в творчості Герберта Уеллса і Жюля Верна.

Поетичні твори. Едгар По бачив основний сенс діяльності людської свідомості в збагненні Вищої Істини, недоступної традиційному раціоналістичному пізнанню. Ним володіла романтична ідея можливості наближення до такої істини через Вищу Красу. Сама категорія Вищої Краси не підлягала логічній інтерпретації, тому що лежала за межами логіки і раціонального судження. Прилучення до Вищої Краси давалося людині лише в особливих емоційних станах, що припускають «возвишаюче хвилювання душі», близьке до екстазу. Жодний, навіть самий геніальний, поет не в змозі створити або хоча б описати Вищу, неземну Красу. Ціль поета — інша: викликати в читача емоційний підйом, при якому тільки і можливе скороминуще «прозріння» Вищої Краси.

Генеральний принцип поетики Едгара По полягає в установці на емоційно-психологічний вплив будь-якого твору. Він називав такий вплив «тотальним ефектом», найважливішою рисою якого була єдність. Саме «тотальному ефектові» повинні бути підлеглі всі аспекти поетичного твору, всі окремі принципи його організації.

В поезії Едгара По тільки один предмет — прекрасне, що розуміється широко, з включенням сюди категорії піднесеного. Джерелами прекрасного для поета є три сфери буття: Природа, мистецтво і світ людських відносин, взятий, втім, в порівняно вузькому спектрі. Поета приваблюють тільки відносини, виникаючі як емоційне похідне від кохання і смерті.

Однак, Природа, мистецтво і людські відносини — тільки матеріал для поетичної уяви, що перетворює, точніше — перестворює дійсність за законами поетичного світу. В цьому сенсі прекрасне є продуктом уяви поета. Характерним прикладом може служити концепція поетичного кохання в Едгара По, згідно якої поет, на відміну від простих смертних, любить не саму жінку, а певний ідеальний образ, проектований на живий об'єкт. Цей ідеальний образ — результат творчого процесу, в ході якого відбувається *сублімація** якостей реальної жінки, їхня ідеалізація і піднесення. Поет творить ідеал, витрачаючи багатство власної душі, інтуїцію, уяву.

Така обмеженість предмета поезії в По — прямий наслідок установки на емоційно-психологічний ефект. З цим же зв'язаний і принцип невизначеності в його поетиці. В творах поета, як правило, відсутні просторові, часові і інші характеристики, що надають змісту визначеності, конкретності і тим самим одиничності. Задача поета полягала в тому, щоб стимулювати уяву читача і елімінувати все, що могло б її обмежити. Але читацька свідомість не повинна була занурюватися в стихію анархічної, безконтрольної свободи. Вона повинна була «працювати» у визначеному напрямку. З цим пов'язана ще одна якість поезії Едгара По — її *сугестивність**, що досягається за допомогою частково логічного, але головним чином емоційного підтексту. Сам поет називав його «містичним змістом», хоча до традиційного уявлення про містика він не має жодного відношення. Він заявляв, і неодноразово, що застосовує термін «містичний зміст до того класу творів, в яких під поверхневим прозорим змістом лежить прихований, сугестивний».

Установка на невизначеність і сугестивність поезії визначала її метафоричність. Однак в метафоризмі По є дві особливості, які необхідно враховувати: по-перше, *метафори** в нього групуються навколо *символів**, що є якби маяками для читача, який пливе по «метафоричному морю»; по-друге, самі метафори мають внутрішнє тяжіння до *символізму** і в багатьох випадках функціонують як символи. Розмежування між ними часто умовне.

Змістові аспекти символіки По сходять до трьох областей: Природи, культури і свідомості самого художника. Разом з Емерсоном, хоча і незалежно від нього, поет був переконаний, що «символи можливі тому, що сама Природа — символ і в цілому і в кожному її прояві» (Емерсон). З цього джерела він черпав щедрою рукою. Його вірші насичені символікою барв, звуків, запахів. Під пером поета символічний зміст знаходять сонце і місяць, зірки і море, озера, ліси, день, ніч, пори року і т.д. Настільки ж багате джерело являє собою культура: міфи і народні повір'я, архітектурні пам'ятники і скульптура, Біблія і Коран, фольклорні легенди і світова поезія, герої казок і герої історії. І нарешті, остання група символів не має іншого дже-

рела, крім уяви поета. Їх прийнято називати «штучними», оскільки за ними в свідомості людства не закріплено ніякого значення. Природно, що вони найбільш важкі для розшифровки.

Іншою характерною рисою поезії По є її музикальність. Пристрасть до музики і музикальності було загальною властивістю поетичної свідомості *романтизму**. Подібно багатьом сучасникам, Едгар По виводив поезію з музики, однак пов'язував їх не тільки генетично, але і функціонально. В музикальності вірша йому бачився шлях до єдності, емоційного впливу, організації «підтексту» (або «містичного сенсу»), сугестивності. Вірші Едгара По і справді схожі на музику. Для нього поняття музикальності включало всю звукову організацію вірша в органічній єдності з образно-значеннєвим змістом.

Самі знамениті вірші По — «Аннабель-Лі», «Улялюм» і «Ворон», в яких він оплакує втрату коханої. За його словами, «смерть прекрасної жінки... є найбільш поетичним предметом на світі».

Вірш «Ворон» побудований на серії звертань ліричного героя до птаха, що залетів в бурхливу ніч до його кімнати:

«Ах, я вспоминаю ясно, был, тогда декабрь ненастный, // И от каждой вспышки красной тень скользила на ковёр. // Ждал я дня из мрачной дали, тщетно ждал, чтоб книги дали // Облегченье от печали по утраченной Линор, // По святой, что там, в Эдеме, ангелы зовут Линор, — // Безыменной здесь с тех пор //...// Только приоткрыл я ставни — вышел Ворон стародавний, // Шумно оправляя траур оперенья своего; // Без поклона, важно, гордо, выступил он чинно, твердо, // С видом леди или лорда у порога моего, // На Паллады бюст над дверью у порога моего // Сел — и больше ничего».

На всі питання ворон відповідає тим самим словом «Nevemore» — «ніколи». Спочатку це здається механічним повторенням зазубреного слова, але повторюваний рефрен звучить лякаюче доречно у відповідь на слова сумуючого за померлою коханою героя вірша. Нарешті, він хоче дізнатись, чи призначено йому хоча б на небесах знову зустрітися з тією, що покинула його на землі. Але і тут вироком звучить «Nevemore». В фіналі вірша чорний ворон з навченого промовляючого птаха перетворюється в символ скорботи, туги і безнадію: неможливо ні повернути кохану, ні позбутися болісного спогаду:

«И сидит, сидит над дверью Ворон, оправляя перья, // С бюста бледного Паллады не слетает с этих пор; // Он глядит в недвижном взлете, словно демон тьмы в дремоте, // И под люстрой в позолоте, на полу он тень простёр, // И душой из этой тени не взлечу я с этих пор. // Никогда, о Nevermore».

В вірші «Улялюм» герой, блукаючи вдвох з своєю душею Психеєю по загадковій місцевості сірих небес і сухого листя, приходить до склепу, де рік тому поховав свою кохану Улялюм. Він згадує ніч, коли приніс сюди «мертву ношу»:

«Небеса были пепельно-пенны, // Листья были осенние стылы, // Листья были усталые стылы, // И октябрь в этот год отреченный // Наступил бесконечно унылый».

Але головне в вірші не туманний сюжет, а гіпнотична музика, занурююча читача в світ тіней, шерехів, вічної осені, лиховісного місячного мерехтіння. І знову заклинанням звучить рефрен:

«Эта ночь была — ночь без просвета, // Самый год в эту ночь умирал, — // Что за демон сюда нас зазвал? // О, я знаю теперь: это — Обер, // О, я знаю теперь: это — Вир, // Это — дымное озеро Обер // И излюбленный ведьмами Вир».

Американські критики посміювалися над віршами По, бачачи в них набір нісенітниць, але в Європі, особливо у Франції, вони знайшли захоплений відгук. «Містична неземна музика» поезії Едгара По зробила найсильніше враження на Шарля Бодлера, що називав його людиною «з надприродними здібностями», «з поглядом, гострим як меч».

Герман Мéлвілл. Син прогорілого нью-йоркського комерсанта, Герман Мéлвілл (1819-1891) з дитячих років заробляв на прожиття і практично не одержав жодної освіти. Його коледжами були банк і юридична контора, де він служив розсильним і писарем, його університетськими аудиторіями — матроський кубрик і корабельна палуба. Проте Мелвілл був лю-

диною широко і різнобічно освіченою. Ніхто з американських романтиків не може зрівнятися з ним за глибиною філософського осмислення життя, зухвалістю і безстрашністю думки.

«Тайпі». В 1846 р. Мелвілл надрукував першу свою книгу — «Тайпі», що принесла йому успіх. Це нехитра оповідь простого матроса про те, як він утік з китобійного корабля, потрапив в полон до канібалів і прожив серед них кілька місяців, придивляючись до їхніх нравів, звичаїв, способу життя, суспільного укладу, характеру, психології і т.п. Очевидно, все в цій розповіді правда, а якщо щось і додано, то небагато. В усякому разі, коли критики засумнівалися у вірогідності деяких епізодів, Мелвілл завзято прийнявся відстоювати правдивість кожної деталі, описаної ним.

Разом з тим, картини життя вільних і щасливих дикунів, свідомість яких не обтяжена і не спотворена неприродними законами цивілізації, заснованої на власності, — класичний зразок романтичної *утопії**. Інтерес оповідача зосереджений не стільки на «чеснотах» людожерів, скільки на пороках цивілізації, від яких вони врятовані. Саме в цьому полягає найважливіша умова їхнього благоденства і свободи. Контрастне зіставлення «дикості» і «цивілізації» — лейтмотив повісті. «Тайпі» — свідчення того, що з самого початку своєї творчої діяльності письменник вступив на шлях філолофсько-художнього осмислення законів буржуазної цивілізації в їх специфічно американському варіанті і не сходив з цього шляху до самого кінця. Вершиною в цьому русі і став його знаменитий роман «Мобі Дік, або Білий Кит» (1851 р.) — одне з найбільших художніх досягнень американського романтизму. Твір писався в період нестримного наближення *Громадянської війни в США**. В атмосфері духовного життя виникло тривожне відчуття прийдешньої катастрофи, передчуття тяжких випробувань, очікуючих країну і народ.

«Мобі Дік, або Білий Кит». В ході роботи над романом авторський задум неодноразово мінявся. Відповідно змінювалась структура книги: дописувалися нові частини, перероблялися вже готові, глави мінялися місцями, виключались з оповідання одні персонажі, з'являлись інші, виникали вставні епізоди, необхідність яких знов-таки диктувалася змінами в задумі. Звідси і особлива форма роману, не встановлена заздалегідь, але стихійно народжена в процесі написання книги. Поетичні описи океанської стихії, сухуваті наукові міркування, діалоги і монологи в дусі ренесансної трагедії, філософські відступи, притчі, картини полювання на китів, опис переробки китової туші, інвентарний перелік промислових інструментів, міркування про долі людей, народів і держав — все це йде безперервною чередою, змушуючи читача переключатися з предмета на предмет і слідувати за глибинною логікою авторської думки.

Сюжет роману простий. Про оповідача Ізмаїла читач так нічого конкретного і не довідується — ні чий він син, ні як він жив на суші, ні навіть його справжнього імені. Він говорить, що кожного разу, коли в гаманці в нього не залишається грошей, а на землі — нічого, що могло б його затримати, він наймається матросом на судно далекого плавання. Але раніше це завжди бували торговельні судна, а тепер йому захотілося вийти в море на китобійці. Ще до прибуття в порт Нантакет, столицю американських китобоїв, оповідач знайомиться з Квікегом — дикуном-канібалом, царським сином з далекого, не позначеного на картах острова Коковоко. Між американцем-пресвітеріанином і дикуном-язичником зав'язується така дружба, що вони вирішують найнятися неодмінно на те саме судно. Доля приводить їх на китобоєць «Пекод», що іде на промисел під командуванням капітана Ахава. Побачити капітана до відплиття друзям не вдається, але почути про нього вони встигають багато що. З одного боку, Ахав — чудовий, досвідчений капітан і матроси бувають ним задоволені. З іншого боку, ходять чутки, що в нього якась загадкова хвороба. Одну ногу йому відірвав кашалот, але він прямо в морі зробив собі іншу з китової щелепи. «Пекод» був в плаванні вже не перший тиждень, коли Ахав, зібравши команду, зізнався, що ставить собі метою не наповнити трюм китовим жиром, а наздогнати білого кашалота Мобі Діка, того самого, що залишив його без ноги. Зрештою Ахав наздоганяє Мобі Діка, точніше, Мобі Дік наздоганяє Ахава. В боротьбі, що зав'язалася, гинуть і капітан, і вся його команда разом з судном. Рятується тільки Ізмаїл.

Сьогодні, коли професія китобоя майже унікальна, а китобійний промисел займає в економіці мізерно мале місце, полювання на китів представляється екзотичним заняттям. В середині XIX ст. справа обстояла інакше. Американська економіка майже буквально «трималася на китах». У китобійний промисел були втягнені десятки тисяч людей, мільйонні капітали, і екзотики в ньому було не більше, ніж в чавуноливарній, вуглевидобувній або текстильній промисловості, якщо, звичайно, скинути з рахунків його морську специфіку. Тому «Мобі Дік» — безцінне і унікальне джерело для всякого, хто зацікавиться історією китобійного промислу в XIX ст.

І разом з тим «Мобі Дік» — не виробничий роман. Життя і праця китобоїв хоча і становлять самостійний інтерес, але насамперед утворюють коло обставин, в яких діють герої в якому б'ється авторська думка, шукаюча виходу до універсальних моральних, соціальних, філософських проблем, які далеко виходять за межі промислу. З «китобійного» матеріалу виростають філософські і соціальні аспекти роману.

Кити в «Мобі Діку» живуть якби подвійним життям. Перша — матеріальна — протікає в океанських глибинах і описана в біологічних і промислових термінах, друга — розгортається в просторах людської свідомості, в сфері соціальних, філософських, моральних і психологічних категорій. В цьому другому своєму житті кити мають не стільки біологічну, скільки емблематичну і символічну природу. По суті, вся «китологія» в «Мобі Діку» веде до Білого Кита, що майже не має відношення до промислу. Його життя в людській свідомості набагато важливіше його матеріального існування. Білий Кит — всеосяжний *символ**, уособлення демонічної могутності і великої таємниці Універсума, підлягаючої розгадці.

Соціальна проблематика в «Мобі Діку» прив'язана в основному до промислових аспектів роману. Вона розчинена в нескінченному потоці різноманітних асоціацій, сполучених з тими або іншими моментами промислу. Це анітрохи не знижує її значимості, і загальний висновок щодо характеру людських взаємин в буржуазному суспільстві гуркоче в романі подібно океанській грозі — «Власність — це весь закон!»

Думка Мелвілла відмовлялася працювати в рамках панівних уявлень сучасної релігії і філософії, що зводили будь-які «вищі закони» світобудови до різних варіантів божественної сили. Песиміст і скептик, він сумнівався в справедливості і плодотворності подібних уявлень. В своєму романі він піддав їх аналізу і перевірці, яких жодне з них в кінцевому рахунку не витримало.

Разом з тим письменник розумів, що йому не вдасться уникнути питань, зв'язаних з індивідуальною свідомістю. Пізнання універсальних законів було ним поставлене в залежність від діяльності людського розуму, що представлявся Мелвіллу аж ніяк не бездоганним інструментом. Звідси нове завдання — досліджувати гносеологічні принципи сучасного мислення, або, іншими словами, основні типи пізнающої свідомості. Саме такий філософський зміст численних сцен, епізодів і образів роману, так чи інакше співвіднесених з Білим Китом, в якому символізована «вища сила», «вища воля», «Універсум».

Серед численних варіантів пізнающої свідомості Мелвілл виділяє три: індиферентну, суб'єктивно-проектуючу і об'єктивно-споглядальну. Перша — безплідна. Вона тільки реєструє явища, не розрізняючи їхнього символічного змісту, і не цікавиться універсальними законами. Друга — трагічна. Вона не здатна осягнути об'єктивний зміст речей, але проектує на них свої власні суб'єктивні уявлення як, наприклад, Ахав проектує на Білого Кита уявлення про світове зло, що живе в його мозку. Йому, по суті, все рівно, який Мобі Дік насправді і який істинний зміст символічно втілених в ньому сил. Він вважав, що зможе подолати світове зло, знищивши Білого Кита. Насправді ж Ахаву відкритий один шлях — самознищення. Істина відкривається лише споглядальній свідомості Ізмаїла.

З погляду ортодоксальної релігійності істина, що відкривається Ізмаїлу, безбожна, крамольна і жахлива: у Всесвіті немає вищих сил, направляючих життя людини, суспільства, народів і держав. В ньому немає ні бога, ні абсолютного духу, ні провіденціальних законів. В ньому — тільки безмежність, порожнеча і невизначеність. Його могутні сили ненаправлені. Він байдужий до всього, в тому числі і до людини. Дивовижна міць, енергія, рухливість і

злість Білого Кита не означають нічого, так само як і сніжна білизна його — всього лише «всебарвна безбарвність».

«Мобі Дік» був грізним попередженням співвітчизникам, що, як представлялося Мелвіллу, безрозсудними своїми діями тягли корабель американської держави до катастрофи, бездумно уповаючи на втручання вищих сил.

3. ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Протягом другої половини XIX століття література США поступово відходить від романтизму в бік *реалізму** і *символізму**, однак жоден з письменників і поетів не втратив зв'язку з «національним напрямком» художньої культури.

Генрі Лонгфе́лло. Предки Генрі Вордсворта Лонфе́лло (1807-1882), ревні пуритани, переселилися в Америку ще в XVII ст. Поет виріс в містечку Портленд (нинішній штат Мен), багато читав, захоплювався Вашингтоном Ірвінгом. Одержавши прекрасну освіту в кращих навчальних закладах Америки і Європи, Лонфелло став професором Гарвардського університету. Його різнобічна літературна діяльність немало сприяла пробудженню американської національної свідомості. Перекладач, прозаїк, поет, філолог, він писав просто і щиро, і завдяки його старанням в Америці виник небувалий інтерес до поезії. Велику культурну роль зіграли його переклади з європейських поетів, і особливо «Божественної комедії» Данте (див. Ч.1, розділ VII, §1, п.5).

Як романтик, Лонгфелло протиставив обмеженому практицизму буржуазії світ Природи, оспівував патріархальні нрави, ідеалізуючи минуле Америки і життя її корінного населення — індіанців. Вже ранні його вірші присвячені боротьбі аборигенів за незалежність. В їхніх легендах і переказах Лонгфелло бачив джерела американської національної культури. Як гуманіст, він обурювався винищенням індіанців, рабством негрів. В 1840-х роках зближається з рухом аболіціоністів (див. *Аболіціонізм в США**), однак прямого заклику до боротьби в нього немає.

«Скачка Поля Ревіра». Один з самих знаменитих віршів Лонгфелло, що згодом ввійшов в усі шкільні хрестоматії, — «Скачка Поля Ревіра» (1863 р.). Поль Ревір, бостонський срібних справ майстер і гравер, без відпочинку проскакав на коні ледь чи не півкраїни, щоб попередити колоністів про підготовлений виступ англійських військ, і закликати до зброї всю округу:

«Народ, поднявшись, слышит сквозь тьму, // Как в полночь с призывом несется к нему // На скачущей лошади Поль Ревир».

«Пісня про Гайавату». Кращий твір Логфелло — «Пісня про Гайавату» (1855 р.). Використовуючи народні індіанські перекази, поет поєднує їх ідеальним образом Гайавати — вождя ірокезів, що в XVI ст. зумів об'єднати кілька ворогуючих племен. Поема розповідає:

«...О его рожденье дивном // О его великой жизни: // Как постился и молился, // Как трудился Гайавата, // Чтоб народ его был счастлив, // Чтоб он шел к добру и правде».

Гайавата, подібно іншим епічним героям, не простий смертний. Його батько — Меджеківі́с, Владика вітрів. Його бабка — Нокоміс, дочка нічних світил, що:

«В летний вечер, в полнолунье, // В незапамятное время, // В незапамятные годы, // Прямо с месяца упала...»

Гайавата вступає в нерівну сутичку з батьком, щоб помститися за загибель матері. Не в силах перемогти Владику вітрів, Гайавата одержує від нього наказ:

«Ты убить меня не в силах, // Для бессмертного нет смерти. // Испытать тебя хотел я, // Испытать твою отвагу, // И награду заслужил ты! // Возвратись в родную землю, // К своему вернись народу, // С ним живи и с ним работай. // Ты расчистить должен реки, // Сделать землю плодоносной, // Умертвить чудовищ злобных...»

Гайавата здійснює немало подвигів: перемагає Мондавіна, і той піднімається з могили як «високий, стрункий маїс» і дарує індіанцям свої плоди; долає в підводній битві царя-рибу; вражає стрілою злого чарівника Меджісогвона, Духа багатства; виймає дух з тіла руйнівного

По-Пок-Ківіса. Гайавата винаходить письмена. Від нього «священне мистецтво // Лікування недуг // Вперше пізнали люди».

Лонгфелло оспівує мудрість, непідкупність і силу духу індіанців, що додержуються завітів свого бога, Гітчі Маніто, Владики Життя:

«Ваша сила — лишь в согласье, // А бессилие — в разладе. // Примиритеся, о дети! // Будьте братьями друг другу!»

Уолт Уїтмен. Творець «Листя трави» виріс у фермерській сім'ї, американська генеалогія якої сходить ще до середини XVII ст. Уолт Уїтмен (1819-1891) пізно відчув своє творче покликання, немало поколесивши по Америці і пізнавши багато професій. Разом з братами він допомагав батькові, що промишляв будівельними підрядами після того, як неприбуткова ферма була продана і сім'я переселилася в Бруклін під Нью-Йорком. Майбутній поет вчителював, був наборщиком, журналістом, редактором кількох провінційних газет.

Два фактори зробили особливо великий вплив на творче формування Уїтмена — європейські події 1848 р. і боротьба аболіціоністів в нього на батьківщині (див. *Аболіціонізм в США**). Успадкувавши від батька, демократа джефферсонівського складу, радикальні погляди і тверду віру в конечне торжество соціальної справедливості, Уїтмен ще тоді, коли його художньою уявою цілком володіли розхожі романтичні канони, як газетяр виявляв чималу енергію, викриваючи плутократію і расизм і намагаючись захищати інтереси «мільйонів робітників, фермерів і ремісників».

Коли в 1855 р. вийшов в світ збірник віршів «Листя трави», тільки Р.У. Емерсон з повагою відгукнувся про нього, більшість же читачів обурились. А один маститий поет навіть відправив «хуліганську» книгу в вогонь. Майже половину невеликого — всього 95 сторінок — збірника займала поема під зухвалою назвою «Пісня про себе». Вона являє собою безсюжетну поему, в якій втілився найважливіший естетичний принцип Уїтмена — єднання авторського «я», людства і цілого світу, рівність, повне злиття героя поеми («не ставлю себе вище інших або осторонь від інших») з безліччю зустрітих ним людей, з життям в усій його діалектичній мінливості, з Природою в усьому її невичерпному багатстві:

«Сам он велик только тем, что он человек, похожий на прочих: // Уолт Уитмен, Космос, сын Манхэттена, // Буйный, дородный, чувственный, пьющий, едящий, рождающий, // Не слишком чувствителен, не ставлю себя выше других или в стороне от других, // И бесстыдный и стыдливый равно».

Поет проголошує рівноправними всі прояви людського існування:

«Физиологию с головы до пят я пою, // Не только лицо человеческое и не только рассудок достойны Музы, но всё // Тело ещё более достойно её...//...// Жизнь, безмерную в старости, в биении, в силе, // Радостную, созданную чудесным законом для самых свободных деяний, // Человека Новых Времён я пою».

Тут вперше проявилися ті риси уїтменівського бачення, які зробили «Листя трави» справді новаторським явищем в історії культури. Уїтмен домагався космічної масштабності образів, прагнучи широко розсунути рамки картини, охопити якнайбільше найрізноманітніших подій життя — соціального, природного, духовного — і відкидаючи всі умовні поняття про «поетичне» і «непоетичне». І в любовній ліриці Уїтмена, і в його філософському міркуванні, і в замальовках повсякденного побуту однаково відчувається «широчінь світового простору». Конкретні спостереження або незамаскований політичний випад сусідять в нього з грандіозними символами, сьогоднішнє не відділене від вічного, як не відділений від всього буття герой цих віршів — «Уолт Уїтмен, Космос, син Манхеттена», для якого немає на землі нічого чужого власному його життю:

«Земля, — разве этого мало? // Мне не нужно, чтобы звезды спустились хоть чуточку ниже, // Я знаю, им и там хорошо, где сейчас, // Я знаю, их довольно для // Тех, кто и сам из звездных миров».

Повсякденне життя трудової Америки для нього предмет поетичного захвату. В віршах «Пісня великої дороги», «Пісня про сокиру», «Пісня радості», поемах «На бруклінському пе-

ревозі», «Біля берегів блакитного Онтаріо» — вся багатолика країна з її преріями, лісами і ріками, з людьми, її що населяючими:

«Слышу, поёт Америка, разные песни я слышу: // Поют рабочие, каждый свою песню, сильную и зазывную. // Плотник — свою, измеряя брус или балку, // Каменщик — свою, готовя утром рабочее место или покидая его ввечеру, // Лодочник — свою, звучащую с его лодки, матросы свою — с палубы кораблей, // Сапожник поет, сидя на кожаном табурете, шляпник — стоя перед шляпной болванкой, // Поет лесоруб, поет пахарь, направляясь чем свет на поля, или в полдень, или кончив работу, // А чудесная песня матери, или молодой жены, или девушки за шитьем или стиркой, — // Каждый поет своё, присущее только ему, // Днем — дневные песни звучат, а вечером — голоса молодых, крепких парней, // Распевающих хором свои звонкие, бодрые песни».

Передаючи своє замилування Америкою, її гігантськими розмірами, людський багатоликістю, Уїтмен використовує улюблений прийом — наростаюче перерахування:

«Я всех цветов и всех каст, все веры и все ранги — мои, // Я фермер, джентльмен, мастеровой, матрос, механик, квакер, // Я арестант, сутенёр, буян, адвокат, священник, врач. // Я готов подавить в себе всё что угодно, только не свою многоликость...»

Гаррієт Бічер-Стóу. Сім'я Гаррієт Бічер-Стóу (1811-1896) була тісно зв'язана з пуританізмом: її батько, п'ятеро братів, чоловік і син були священиками. Незважаючи на все це, ніхто їй не перешкоджав займатися літературною творчістю. До 1850 року, коли чоловік одержав місце в Боуден-коледжі (штат Мен), вона була матір'ю сімох дітей. Потрапивши в обстановку наростаючого аболіціонізму (див. *Аболіціонізм в США**) з характерним для Нової Англії релігійним забарвленням, Стоу висловила своє обурення з приводу Закону про рабів-втікачів (1850 р.) в романі «Хатина дядька Тома» (1851-1852), що прославив її.

Благородний, добросердий, набожний дядько Том належить сім'ї Шелбі, де прийняте м'яке поводження з рабами. Матеріальні утруднення змушують Шелбі продати своїх рабів новим власникам. Молода мулатка Еліза, знаючи, чим грозить їй така зміна долі, в розпачі рятується втечею: з дитиною на руках вона під час льодоходу перетинає ріку Огайо. Том залишається, щоб не накликати лихо на свого колишнього хазяїна. Його розлучають з дружиною і дітьми і передають работоргівцеві. Молодий Джордж Шелбі обіцяє коли-небудь викупити його. Спочатку Том опиняється в сімействі Сен-Клерів, де до нього ставляться добре, але новий хазяїн гине, і Том попадає в руки жорстокого плантатора Саймона Легрі. Коли Том відмовляється сказати, куди втекли дві його рабині, озвірілий Легрі забиває раба на смерть. Джордж Шелбі прибуває занадто пізно, Тома вже не врятувати. Шелбі клянеться присвятити себе боротьбі з рабством.

Успіх роману був негайним, небувала кількість екземплярів (більше 300 тисяч) розійшлася в перший же рік. Сучасні дослідники (особливо американські) знаходить в книзі безліч недоліків: сентиментальність, проповідь християнської покірності, соціальний пацифізм, наївну віру в можливість вирішити проблему шляхом морального перевиховання рабовласників і работоргівців і т.п. Однак слабкі сторони роману не можуть заглушити його викривального пафосу, яскраво виписану «живу драматичну дійсність» рабства. Письменниця представила сучасникам в конкретних, виповнених реалістичної сили образах і сценах весь жах, всю нелюдськість рабовласництва і, переступаючи межі власних релігійних переконань, оспівала мужність людей, що не бажають з ним миритися. В напруженій атмосфері епохи роман зіграв роль «іскри в пороховому підвалі». Саме це мав на увазі президент Лінкольн, коли назвав Бічер-Стоу «маленькою жінкою, через яку сталася велика війна».

Е́мілі Дікінсон. Біографія Е́мілі Дікінсон (1830-1886) дотепер таїть в собі немало загадок. Дочка адвоката, вона майже безвиїзно жила в Амхерсті, недалеко від Бостона. Зовні це буденне, одноманітне життя, в якому майже немає подій: жінка цілком присвятила себе турботам про дім, і ні рідні, ні нечисленні гості цього дому довгий час не здогадувалися, що вона пише геніальну поезію. Перу Е. Дікінсон належить 1775 віршів, але тільки вісім з них з'явилися в друці за її життя. Перший збірник був виданий в 1890 р. і не привабив особливої уваги. Слава прийшла вже в XX столітті.

Монотонне провінційне життя і відлюдний, замкнутий характер Дікінсон залишили глибокий слід в її поезії. Для неї ніби не існувало руху історії. Навіть *Громадянська війна в США** відгукнулася в її віршах тільки опосередковано — міркуваннями про мінливість долі, вириваючої з життя людей, повних сил і надій. Духовні її інтереси були широкі. Але майже не мінялося ні коло поетичних тем, ні характер проблем, що її хвилювали. Коли в найповнішому виданні 1955 року був відновлений хронологічний порядок написання віршів, з'ясувалося, що 35 років поетичної роботи Дікінсон відзначені поглибленням мотивів, що намітилися вже в перших її творах.

Ці мотиви дуже далекі від тодішньої злоби дня. Дікінсон була вихована в пуританському дусі, з дитинства глибоко засвоївши ті поняття гріха, провини і спокути, на яких виростало в Новій Англії покоління за поколінням, починаючи з перших переселенців. Біблійна образність займає виняткове місце в її поезії, але ніколи не носить ознак ілюстративної ремінісценції — за нею незмінно відчувається безпосередність і глибина власного досвіду, що природно виражає себе мовою Писання, повного для Дікінсон живого змісту:

«Я не видела Вересковых полян — // Я на море не была — // Но знаю — как Вереск цветёт — // Как волна прибоя бела. // Я не гостила на небе — // С Богом я не вела бесед — // Но знаю — есть такая Страна — // Словно выдан в кассе билет».

Її, як правило, короткі вірші звичайно присвячені природі рідних місць або яким-небудь непомітним буденним подіям. Але в цих віршах завжди присутній другий план — філософське міркування про душу, світобудову, красу, смерть і безсмертя, і кожна дрібна деталь буденного побуту, передана з усією можливою вірогідністю і точністю, набуває особливого сенсу і ваги, беручи участь в тій нескінченній суперечці віри і сумніву, що є тематичним центром поезії Дікінсон:

«Вся Суета в дому, // Где совершилась Смерть — // Значительнейшее из дел, // Творимых на Земле — // И Сердце подмести, // И уложить под спуд // До самой Вечности теперь // Ненужную Любовь...»

Віра і сумнів виступають тут не тільки в релігійному сенсі цих категорій, якими б важливими вони не були для поетеси. Майже ні з ким не бачачись останні 25 років свого життя (саме тоді була створена більшість її віршів), немов би підкреслюючи відчуженість від навколишнього життя навіть по-чернечому строгою, в будь-яку пору року неодмінно білою сукнею, замкнувшись в захованих від всіх переживаннях, Емілі Дікінсон, однак, надзвичайно гостро відчувала драматизм епохи, що руйнувала вікові зв'язки особистості з природним життям, розхитувала в людині усвідомлення своєї необхідності і незамінності серед тисяч інших людей, унікальності кожного індивідуального буття, в якому просвічує закон духовного зв'язку всіх людських поколінь. Єдність високих духовних традицій і конкретного буття розпалася навіть в Амхерсті, цьому оплоті пуританства, і виникле на його місці відчуження було болісним для Дікінсон:

«Я узнаю — зачем? — когда кончится Время — // И я перестану гадать — зачем. // В школе неба пойму — Учителю внемля — // Каждой муки причину и зачин».

Вірш, написаний близько 1860 р. і вже відзначений характерним для Дікінсон пульсуючим ритмом (вона ніколи не ставить ком, широко використовуючи тире) можна розглядати як програмне. Віра і сумнів виявляться найважливішими мотивами Дікінсон, надаючи її поезії дуалізм, не властивий нікому з пізніх американських романтиків. Як і вони, Дікінсон — співець ідеального, але її найменше здатна задовольнити «вишуканість», що досягається умовчанням про «неприємне». Її поезія гранично відверто зображує тяжкі хвилини, такі часті в цьому щоденнику самотньої душі, що не визнає жодних компромісів в пізнанні істини:

«Я — Никто. А ты — ты кто? // Может быть — тоже — Никто? // Тогда нас двое. Молчок! // Чего доброго — выдворят нас за порог. // Как уныло — быть кем-нибудь — // И — весь июнь напролёт — // Лягушкой имя своё выкликать — // К восторгу местных болот».

Дікінсон виразила етичний і духовний конфлікт, характерний для післявоєнної Америки. Але до цього далеко не зводиться зміст її творчості. Специфічно пуританська в своїх джерелах, її поезія наповнена настільки масштабними протиріччями, такими несамовитими (за всі-

єї удаваної стриманості тону і лаконізму рядків) бориннями духу, що самі вихідні поняття здобувають в ній значення загальнолюдське, і мова, власне, йде про здатність або безсилля особистості досягти цілісності віри, етики і вчинків і про ті незлічимі перешкоди, які людині доводиться переборювати на шляху до духовної гармонії:

«Вера — прекрасное изобретение // Для «зрящих незримое», господа. // Но осторожность велит — тем не менее — // И в микроскоп заглянуть иногда».

Серед своїх літературних наставників Дікінсон особливо цінувала Емерсона, не тільки поділяючи основні принципи його тлумачення Природи, але і перейнявши деякі особливості поетичної творчості глави трансценденталістів: пристрасть до символіки, що передає незримий філософський зміст пейзажу, вільну риму, синтаксичні порушення як спосіб акцентування ключових рядків. Але лад поетичного мислення Дікінсон видає споріднення і з Блейком і Кітсом, а також з «метафізичними» англійськими поетами, майже забутими в її час.

Як і в цих її попередників, в Дікінсон часткове переростає в загальне, з глибоко індивідуальних переживань народжується величний образ людини в боротьбі з драматичними обставинами і власними слабостями і створюється особливий художній космос:

«Наш мир — не завершенье — // Там — дальше — новый круг — // Невидимый — как Музыка — // Вещественный — как Звук».

«Це мій лист Світові — Йому, — від якого ні рядка» — так охарактеризувала вона свою поезію. Але цей лист був всерйоз прочитаний тільки через багато років після смерті відправника. Вірші Дікінсон стали в єдиний ряд з вищими завоюваннями світової поезії.

Генрі Джеймс. Дитинство і рання юність Генрі Джеймса (1843-1916) пройшли в надзвичайно творчій атмосфері: його батько був відомим теологом-сведенборгіанцем, а старший брат Вільям — знаменитим психологом і філософом. Батько одного разу повіз синів вчитися в Європу, і майбутній письменник був настільки зачарований Старим Світом, що в 1866 р. фактично переселився в Європу. Там були створені майже два десятки романів, більше сотні оповідань і новел, кілька п'єс, дорожні замітки, нариси.

«Американець». Цілий рік початкуючий письменник прожив в Парижі, де ввійшов в коло літературно-художньої еліти, виблискуючої іменами Флобера, Мопассана, Доде, братів Гонкурів і Золя. Ці враження лягли в основу роману «Американець» (1877 р.). Багатий бізнесмен з «промовистим» прізвищем Ньюмен («нова людина»), бездоганно чесний і добропорядний, приїжджає в Європу, щоб прилучитися до культурних цінностей і знайти ідеальну супругу. Він зустрічає жінку своєї мрії, але її пихаті родичі, представники французького аристократичного роду, із станових міркувань розбивають цей союз. Випадково заволодівши сімейною таємницею своїх кривдників, Ньюмен задумує помсту, але виявляється не здатним на низький вчинок.

В 1876 р. Джеймс оселився в Лондоні. Пізніше він писав в щоденнику: «Старий Світ — це мій вибір, моя потреба, моє життя». Джеймс входить в коло англійських митців. Виправдовуючи своє рішення назавжди залишитись в Європі, він заявляє, що романісту для натхнення необхідні устояні форми: культурні традиції, звичаї і звички, освячені історією, потрібні навіть старі камені — все, чим так не багата його батьківщина.

«Європейці». Саме тепер, коли Америка залишилася за океаном, письменника зацікавила американська доля в її зв'язках зі світом, він почав уважно аналізувати національний американський характер в його співвідношенні з європейським. В романі «Європейці» (1878 р.) ця тема розвивається в гумористичному ключі взаємного нерозуміння. До пуританського американського сімейства, що живе під Бостоном, приїхали далекі родичі — художник Фелікс Юнг і його сестра, баронеса Євгенія. Баронесою вона стала, вийшовши заміж за зубожілого німецького аристократа, а тепер сподівається поправити фінансове становище за допомогою нового, більш вдалого союзу. Її блискучі манери і погано приховуваний цинізм вражають і ставлять в тупик простодушних, богобоязливих родичів. Брат же, незважаючи на європейську світськість і легкість нраву, зберіг чисте серце і строгі життєві принципи. Американська кузина Фелікса Гертруда не може устояти перед чарівністю його особи. Дитя Нової Англії, вона дивиться на світ з довірливими очікуваннями. В неї палка уява і чуйна душа, вона начи-

сто позбавлена манірності і удавання. Автор нагороджує закоханих щастям, в то час як баронеса стає жертвою власного користолюбства. Подібно комедії нравів, роман закінчується трьома весіллями.

«Жіночий портрет». Тема довірливості, що потрапила в тенета витонченого розрахунку, розгортається в «Жіночому портреті» (1881 р.), одному з найвідоміших ранніх романів Генрі Джеймса. В основі його задуму — не хитро закручена інтрига, а «образ молодої жінки, що кидає виклик своїй долі». Так Джеймс писав про головну героїню Ізабеллу Арчер в авторській передмові до роману. Вона втілює в собі кращі якості американської дівчини: освічена, розумна, «не прихильна умовностям» і горить бажанням «розвинути свій розум», пізнати світ і людей. Приїхавши погостювати до родичів в Лондон, вона зненацька одержує в спадщину величезний маєток. Самовпевнена переконаність у власних силах робить Ізабеллу жертвою хижих авантюристів. Особистість героїні виявилася важливішою зовнішніх подій, а її свідомість і зміни, в ній протікаючі, тепер в центрі оповідання. Найважливіша сцена роману — коли Ізабелла сидить біля загасаючого каміна, і її внутрішньому погляду відкривається істинне підгрунтя її шлюбу. Розв'язка «Жіночого портрета» досить туманна, але в читача не виникає сумніву, що героїня завжди буде слідувати своєму моральному почуттю.

«Що знала Мейзі». Найбільш зрілі речі письменника виходять на переломі століть. В романі «Що знала Мейзі» (1897 р.) «центральна свідомість» належить дівчинці, батьки якої розлучилися, люто ненавидять одне одного і безуспішно вчать цьому свою дочку. Мейзі спостерігає непосильні для її розуму метання старших, але са́ме її нерозуміння при чуйності дитячого сприйняття створює для читача об'ємну картину людських пристрастей. Джеймс писав у передмові до цього роману: «Діти мають здатність сприймати більше того, що можуть виразити словами; їхнє бачення завжди багатше, а розуміння сильніше, ніж їхній безпосередній і взагалі досить продуктивний словник». Джеймс не слідував традиції засудження «зіпсованого» світу дорослих за допомогою ангелоподібного образу страждаючої дитини. Неочікувано, але переконливо він показує, як «можливе нещастя і принижене становище перетворюється в щастя і благодатне становище для дитини, зануреної в складності життя, які таким чином стають джерелом гостроти і багатства почуттів».

В трьох останніх романах — «Крила голубки» (1902 р.), «Посли» (1903 р.) і «Золота чаша» (1904 р.) — Джеймс повертається до «міжнародної теми», але тепер головна задача автора — аналіз духовної суті сучасної людини, змін в її моральних уявленнях, дослідження самих невловимих порухів душі.

Емброуз Бірс. Духовне формування Емброуза Бірса (1842-1914?) відбулося під час *Громадянської війни в США**, на якій він провів чотири роки, беручи участь майже в усіх знаменитих боях. Перші його оповідання були написані ще в 1870-і роки, але видати їх Бірс не зміг, і довелося чекати два десятиліття, поки на гроші мецената не вдалося надрукувати найвідоміші його збірники «Серед життя» (1891 р.) і «Чи це можливо?» (1892 р.). Ці десятиліття були заповнені журналістською роботою в Сан-Франциско і Лондоні. Бірс став одним з найвідоміших фейлетоністів епохи: злий сарказм і відраза до Америки плутократів і казенних злодіїв здобули йому гучну славу. Його намагалися підкупити, не раз погрожували фізичною розправою, але перо Бірса не здригнулося.

Бірсу були зовсім далекі ліберальні ілюзії. Навпаки, те почуття гидливості, що в нього викликала післявоєнна дійсність Америки, переростало в мізантропічне уявлення про людську природу і керівні начала світобудови. Перечитуючи Едгара По, він знайшов багато співзвучного своєму умонастрою, і найвідоміші твори збірника «Серед життя» виразно перекликаються з новелами і віршами «божевільного Едгара».

Стихія неймовірного, алогічного, абсурдного якби зсередини контролюється у військових оповіданнях Бірса граничною точністю деталей і вірогідністю психологічних штрихів. Письменник намагався створити враження реальності неможливого, речовинності ірреального і жахливого. Він передає цілком конкретний досвід солдата, враженого жорстокістю братовбивчої війни, і в ще більшому ступені — стан внутрішньої омертвілості, що виявився для його покоління психологічним наслідком фронтових років. Романтична колізія і навіть особ-

ливість художньої уяви романтиків (наприклад, пристрасть до масштабної символіки) у Бірса служать задачам реалістичного узагальнення. Його оповідання про війну не випадково були по-справжньому оцінені лише в 1920-і роки — вони безпосередньо передвіщають прозу Хемінгуея і Дос Пассоса.

Реалізм Бірса специфічний, тому що в ньому переплітаються вплив Едгара По і характерні риси газетної гумористики кінця століття, близької до фольклору, яка виявилась джерелом багатьох художніх ідей і оповідальних прийомів для Марка Твена і інших американських реалістів 1870-1880-х років. Відмітна риса такий гумористики — злободенність сюжетів, в яких нерозривно злиті вірогідність і небилиця, — передається прозі Бірса, особливо оповіданням «Чи це можливо?» Тут автор зарекомендував себе майстром фантастичної новели нового зразка: повні есхатологічних передчуттів, його оповідання разом з тим доносять трагізм конкретних доль, покалічених американською дійсністю його часу. За всієї заданості вихідної ідеї книги — показати постійну присутність смерті в повсякденному бутті — збірник «Чи це можливо?» деякими своїми сторонами передбачає прозу Шервуда Андерсона з її великою галереєю персонажів-гротесків, які живуть в напівреальному і одночасно убивчо одномірному і буденному світі «одноповерхової Америки».

Чимало спільних рис в цих оповіданнях Бірса і з прозою пізнього Джеймса, а частково і Твена 900-х років. Всі три письменники не знаходили виходу з того тупика, яким представлялася їм американське життя кінця століття, це царство продажності, вульгарності, бездуховності. Всі троє віддали данину містицизму, а іноді і чисто декадентським інтерпретаціям дійсності. Творчість Бірса було найбільш глибоко порушена подібними віяннями.

Про це говорять і «Фантастичні байки» (1889 р.), і «Словник Сатани» (1906 р.), примітні звертанням до стародавніх жанрів повчальної притчі і афоризму, які Бірс використовував з сатиричними цілями, нерідко досягаючи чудового художнього ефекту. Книги, створені ним в останні два десятиліття творчої роботи, внутрішньо різнорідні за своєю художньою природою, сатирик-реаліст бореться в них з мізантропом, прагнучим винести вирок всьому людству.

Марк Твен. Біографія Семюела Ленгхорна Клеменса — знаменитого Марка Твена (1835-1910) — хронологічно вміщає кілька історичних циклів в стрімкому житті американського суспільства. Дитинство і отроцтво він провів в містечку Ганнібал на Міссісіпі, що входило в зону узаконеного рабовласництва, хоча штат Іллінойс, що починався на іншому березі, був вже вільним. Юним лоцманом на пароплавах, що курсували по Міссісіпі, він досконально вивчив буденне життя глушини. Громадянська війна викликала в Твена недовгий приплив місцевого патріотизму, і він надяг сірий мундир конфедерата, але прослужив всього місяць і разом з братом рушив на Захід, в Неваду, де кипіла «срібна лихоманка», що прийшла на зміну каліфорнійської «золотій». Невдачливий старатель береться за перо; в 1862 р. в одній вірджинській газеті з'являються перші гуморески і нариси, підписані знаменитим псевдонімом.

Він був самоучкою, все життя відчував вади освіти, що, втім, не перешкодило йому створити роман-дослідження «Особисті спогади про Жанну д'Арк» (1896 р.), яка зажадала кропіткої роботи над історичними джерелами, і повість «Таємничий незнайомець» (опублікована в 1916 р.), що торкнулась найскладнішої філософської проблематики.

Літературною школою Твена була газета, а його улюбленими жанрами довгий час залишалися сатиричний нарис, комічна замальовка, гумореска, що нерідко використовує ходи і прийоми оповідання, типові для фольклору. Особливу роль зіграв в становленні Твена фольклор, створений на *фронтірі**. Фронтіром в дитячі роки Твена був Ганнібал, в пору його молодості — Невада і Каліфорнія, де до нього прийшла слава видатного журналіста і корифея гумору.

Починаючи з хрестоматійного оповідання «Знаменита плигаюча жаба з Калавераса» (1865 р.) визначилися творчі особливості, що зберігаються і в ранніх нарисових книгах Твена («Простаки за кордоном», 1869 р., «Без багажу», 1872 р., «Життя на Міссісіпі», 1883 р.): близькість до форм фольклорного оповідання-анекдоту, достаток яскравих побутових деталей, що створює картину реальності з її контрастами і парадоксами, відчуття могутньої, невиси-

хаючої енергії життя, гумор, що розуміється як «здатність смішити, зберігаючи повну серйозність». Під натиском гумору, вважав письменник, «не устоїть ніщо». Втілений в «Пригодах Тома Сойєра» і в філософській казці «Принц і жебрак» (1882 р.) ідеал Твена — свобода від всього умовного і безжиттєвого, органічний демократизм, віра в розумність історії і в духовні сили рядової людини. Глузування над штучністю і застарілими формами відносин, що будуть зметені прогресом, відповідала переважаючому умонастрою тодішньої Америки.

«Пригоди Тома Сойєра» (1876 р.) — надзвичайно життєрадісна книга. Більш того, це книга про дуже щасливу людину. На перший погляд вона повинна б бути нудною: про що писати, в чому конфлікт, якщо вже все добре, все в порядку? Однак жвавість сюжету надає *гра** — хлопчиська грають в піратів, в розбійників, в шукачів скарбів.

В «Томі Сойєрі» речі знаходять цінність і сенс лише тоді, коли стають предметом гри. Причому цей погляд не осміяний як дитячий, наївний, — навпаки, виявляється, що дорослі поділяють задоволення від гри. Не тільки вчителю в школі цікаво, як ганяють кліща по парті, але і парафіян в церкві дуже порадував пудель, який необережно сів на жука з міцними щелепами.

В кожній речі, в кожній справі важлива ця приваблива для душі сторона, — необхідно тільки її знайти. Побілка паркану вихідного дня з каторжної роботи перетворюється в привабливе заняття, і вже не треба за плату наймати приятелів працювати замість себе, можна просто продавати їм чергу білити забір. Не менш блискуча сцена в романі — приїзд в школу окружного судді. Всі — і учні, і вчителі — намагаються блиснути, вирізнитися перед такою знаменитістю. Але і сам суддя старається про те саме, тому що зробити враження на навколишніх — одна з найголовніших цілей будь-якої гри.

Гра, однак, привела хлопчиків вночі на цвинтар, де вони стали свідками вбивства. Тут вже не до жартів, небезпека загрожує їхнім власним життям. В такому випадку літературний звичай підштовхує письменника зобразити, як серця благородних юнаків запалилися відвагою, як вони, нехтуючи небезпекою, сміливо кинулися виконувати свій обов'язок... А Марк Твен не приховає смертельного жаху героїв. Вони клянуться один одному мовчати про побачене. Коли ж з'ясовується, що невинному загрожує шибениця, Том Сойєр, переживаючи муки совісті і вмираючи від страху, дає показання на суді. Саме в цьому різниця між справжньою літературою і звичайною пригодницькою вигадкою. Книга Твена не тільки про гру, страх, дитяче легкодумство, але ще про совість, честь і мужність.

«Пригоди Гекльберрі Фінна» (1884 р.) — твір ще більш глибокий. Хемінгуей говорив, що вся сучасна американська література має джерелом цю книгу і кращої книги з тих пір не створила.

Для Тома Сойєра відносини зі світом — захоплююча гра, але в цій грі завжди існують чіткі правила, почерпнуті з книжок. Крім того, є старші, школа, закон, релігія. А Гек Фінн — син міського п'яниці, бездомний, і життя частіше повертається до нього своєю непривабливою стороною. Коли раптове багатство дозволяє Геку ввійти в товариство, виявляється, що навіть самі звичайні життєві норми — жити в домі, спати в постелі, носити чистий одяг, ходити в школу — утискують його.

Гек Фінн живе в порожній бочці за старою бойнею. Від багатої вдови, що його усиновила, він втік: в неї в домі ситно, але дуже досаждають порядки і пристойності. Том Сойєр вмовляє друга повернутися: якщо Гек не стане поводитися пристойно, він не прийме його в зграю розбійників, яку збирає. Забавна логіка: щоб стати розбійником, треба бути пристойним і вихованим.

В романі крізь сучасний сюжет часто просвічує інший, класичний; ця літературна гра надає книзі глибини і об'ємності, дійсність випробовується класичними зразками, а класичні зразки випробовуються життям.

Вдова читає Геку біблійний переказ про Мойсея, і обрала вона його, імовірно, з наміром. В книзі Виходу розповідається, як Мойсей був кинутий в ріку в просмоленому кошику, а потім знайдений в очереті і усиновлений дочкою фараона. Вдова, видимо, сподівається, що Геку історія приймака буде близька і цікава. А той простодушно дивується: і чого вдова так но-

ситься з цим Мойсеєм, адже він їй навіть не рідня. Якби Гек дослухав історію до кінця, він би дізнався, як через роки Мойсей вивів з Єгипту євреїв, що були в рабстві у фараона, батька його прийомної матері. Гек Фінн міг би згадати цю історію пізніше, коли він сам влаштував втечу чорношкірому Джиму, що належить міс Уотсон, сестрі своєї прийомної матері.

Продовжує тему і відсилання до класики англійської літератури: пригоди Гека і Джима на незаселеному острові в багатьох деталях повторюють історію Робінзона і П'ятниці. Тільки замість драми людини, що тужить по суспільству, від якого він відірваний через аварію корабля, у Марка Твена — радість врятованого втікача, добровільного вигнанця.

«Позолочений вік». Переселившись в 1870 р. з Каліфорнії в Хартфорд, Твен постійно стикався зі світом промисловців і бізнесменів, до якого після одруження він сам виявився причетний. Письменник переймався все більш неприхованою відразою до «позолоченого віку», як була ним названа тодішня епоха бурхливого економічного росту, супроводжуваного розгулом корупції і попранням демократичних принципів. Роман «Янкі з Коннектикуту при дворі короля Артура» (1889 р.), повість «Роззява Вільсон» (1896 р.), памфлети і сатиричні оповідання того ж періоду говорять про наростання викривального начала в прозі Твена, що поступово стає самим непримиренним критиком американських соціальних інститутів і масової суспільної психології. Домінуючою метафорою в нього була містифікація, що розростається до всесвітніх масштабів: підробкою виявляються і встановлені в суспільстві моральні норми, і саме суспільство, і духовні цінності, що на ділі говорять лише про самообман людини, не бажаючої усвідомити, яка вона незначна і убога в своїх устремліннях.

Мізантропія Твена, пам'ятником якої залишився багаторазово ним перероблений «Таємничий незнайомець», частково пояснювалася тим, що невдалі ділові починання привели його в 1894 р. до банкрутства, внаслідок чого йому довелося заради грошей здійснювати виснажливі поїздки з читанням своїх оповідань, а потім і кругосвітнє турне, описане в книзі нарисів «По екватору» (1897 р.). Ця поїздка перетворила Твена в жагучого противника *імперіалізму** і колоніальних амбіцій Америки, різко ним засуджених в серії памфлетів, написаних на початку 1900-х рр.

Не всі з них були опубліковані: оточення Твена прагнуло зберегти в суспільній свідомості образ непохитного життєлюба і безтурботного гумориста, змушуючи його приховувати навіть від своїх домашніх особливо гнівні сторінки, зокрема глави автобіографії, яку він диктував секретарю в останні роки життя. Настрої цих років передані епіграфом до книги «По екватору»: «Все людське сумне. Таємне джерело гумору не радість, а горе. На небесах гумору немає».

4. МИСТЕЦТВО, ТЕАТР, МУЗИКА

Історико-культурні особливості країни, її емігрантський характер, зумовлений припливом переселенців з Європи і значного числа негрів з Африки, а також швидкі темпи утвердження тут капіталістичних відносин вплинули на формування американського мистецтва. Цей вплив простежується і в послідовності етапів становлення всіх його сфер, а також у видах, стилях, жанрах і напрямках архітектури, музики і образотворчого мистецтва.

Архітектура. В XVII столітті почалася активна колонізація північноамериканського континенту європейськими державами. Англійці, французи, голландці, іспанці привозили з собою власні національні архітектурні традиції. Однак головними факторами, що визначають архітектуру кожного поселення, були наявність і доступність будівельних матеріалів, географічне розташування, клімат і рівень добробуту колоністів.

Європейські поселення в Північній Америці архітектурно відрізнялися одні від одних, але мали спільні риси — більшість споруд були досить скромними за розмірами і примітивними за плануванням. Винятком став Новий Орлеан, споруджуваний за планом і проектами професійних французьких архітекторів і інженерів. Іспанські гарнізони залишили в спадщину нащадкам вражаючі форти. Англійці, що в остаточному підсумку і стали господарями Північної Америки, привнесли два типи примітивного селища: маленьке містечко на півночі і

плантацію на півдні. З ростом добробуту колоній з'явилися і більш красиві і складні будівлі: готичні дерев'яні будинки з гострими дахами і цегляними трубами на півночі і цегляні будинки на півдні. Але такі споруди з'являлися лише на східному узбережжі континенту, де формувалися міста — в глибині країни поселенці жили в однокімнатних дерев'яних хатах.

До моменту здобуття США незалежності (кінець XVIII століття) найбільш популярним архітектурним стилем в Європі став *неокласицизм**. В США неокласицизм сприймали як форму вираження світоглядних цінностей нової держави — як відомо, в Стародавньому Римі, архітектурні зразки якого наслідували архітектори-неокласики, довгий час функціонувала демократична форма правління. Нова столиця країни — місто Вашингтон — вперше споруджувався за заздалегідь розробленим планом (автором проекту був французький архітектор Пьєр Шарль Ланфан). Капітолій і Білий Дім були побудовані за образом і подобою будинків, що стояли в Стародавньому Римі (точніше, як їх уявляли в кінці XVIII — на початку XIX ст.).

На початку XIX ст. в США архітектура стала особливою професією. Американське суспільство почало віддавати перевагу грецькому стилю перед римським. Однак США мали значну територію, і ця мода не мала впливу в усіх частинах країни. Наприклад, на південному заході США був найбільш популярний іспанський стиль. До середини століття в великих містах відродилася готика (найбільш відомий приклад — Собор Святого Патріка в Нью-Йорку). Паралельно знайшли популярність і інші архітектурні форми — наприклад, англійський котедж і італійська вілла.

До кінця XIX століття багато американських бізнесменів почали зводити величезні будинки, щоб продемонструвати своє багатство. В моду ввійшла еклектика. Самі знамениті і екстравагантні «замки» цього часу знаходяться в штаті Род-Айленд і були побудовані архітектором Річардом Моррісом. До цього часу США стали законодавцем архітектурної моди в світі. Найбільш популярними матеріалами стали чавун, сталь і залізобетон (імовірно, найбільш відомий зразок подібної будівлі — Бруклінський Міст в Нью-Йорку, побудований за проектом архітекторів Джона і Вашингтона Роблінгів).

Перші хмарочоси, які довгий час були символами США, з'явилися в кінці XIX століття. Їх «хресним батьком» став архітектор Луїс Генрі Салліван, який вважав за необхідне використовувати сучасні матеріали, щоб підкреслювати функцію будівлі.

Живопис. Перші твори американського живопису, які збереглись до сучасності, відносяться до XVI ст.: це замальовки, зроблені учасниками дослідницьких експедицій. Однак професійні художники з'явилися в Америці тільки на початку XVIII ст.; єдиним стабільним джерелом доходу для них був портрет; цей жанр продовжував займати головне становище в американському живописі аж до початку XIX ст.

Колоніальний період. Перша група портретів, виконаних в техніці олійного живопису, датується другою половиною XVII ст. В цей час життя переселенців протікало відносно спокійно, побут стабілізувався і з'явилися можливості для занять мистецтвом. З цих робіт найбільш відомий портрет «Місіс Фрік з дочкою Мері» (1671-1674), написаний невідомим англійським художником.

До 1730-х рр. в містах східного узбережжя вже було кілька художників, що працювали в більш сучасній і реалістичній манері: Генріетта Джонстон в Чарльстоні (1705 р.), Юстус Енгльхардт Кюн в Аннаполісі (1708 р.), Густав Хесселіус в Філадельфії (1712 р.), Джон Уотсон в Перт-Ембой в Нью Джерсі (1714 р.), Пітер Пелем (1726 р.) і Джон Смайберт (1728 р.) в Бостоні. Живопис двох останніх вплинув на творчість Джона Сінглтона Коплі (1738-1815), що вважається першим великим американським художником. За гравюрами з колекції Пелема молодий Коплі одержав уявлення про англійський парадний портрет і живопис Годфрі Неллера, провідного англійського майстра, що працював в цьому жанрі на початку XIX ст. В картині «Хлопчик з білкою» (1765 р.) Коплі створив чудовий реалістичний портрет, ніжний і разюче точний в передачі фактури предметів. Коли в 1765 р. Коплі відправив цю роботу до Лондона, Джошуа Рейнольдс порадив йому продовжити навчання в Англії. Однак Коплі залишався в Америці до 1774 р. і продовжував писати портрети, ретельно пророблюючи в них

всі деталі і нюанси. Потім він здійснив подорож до Європи і в 1775 р. оселився в Лондоні; в його стилі з'явилися манірність і риси ідеалізації, властиві англійському живопису цього часу. Серед кращих творів, створених Коплі в Англії, — великі парадні портрети, нагадуючі роботи Бенджаміна Уеста, в тому числі картина «Брук Уотсон і акула» (1778 р.)

Бенджамін Уест (1738-1820), написавши кілька портретів жителів Філадельфії, переїхав в Лондон в 1763 р. Тут він придбав популярність як історичний живописець. Зразком його роботи в цьому жанрі може служити картина «Смерть генерала Вулфа» (1770 р.). В 1792 р. Уест замінив Рейнольдса на посаді президента Британської Королівської академії мистецтв.

Війна за незалежність, початок і середина XIX ст. На відміну від Коплі і Уеста, що назавжди залишилися в Лондоні, портретист Джілберт Стюарт (1755-1828) в 1792 р. повернувся в Америку, зробивши кар'єру в Лондоні і Дубліні. Незабаром він став провідним майстром цього жанру в молодій республіці; Стюарт написав портрети майже всіх видатних політичних і суспільних діячів Америки. Його роботи виконані в живій, вільній, ескізній манері, що сильно відрізняється від стилю американських робіт Коплі.

Бенджамін Уест охоче приймав в свою лондонську майстерню молодих американських художників; серед його учнів були Чарльз Уїлсон Піл (1741-1827) і Семюел Ф.Б. Морзе (1791-1872). Піл став засновником династії живописців і сімейного художнього підприємства в Філадельфії. Він писав портрети, займався науковими дослідженнями і відкрив Музей натуральної історії і живопису в Філадельфії (1786 р.). З його сімнадцяти дітей більшість стали художниками і натуралістами. Морзе, більш відомий як винахідник телеграфу, написав кілька прекрасних портретів і одну з найбільш грандіозних картин в усьому американському живописі — «Галерея Лувра». На цій роботі з приголомшливою точністю відтворені в мініатюрі близько 37 полотен. Цей твір, як і вся діяльність Морзе, мав на меті познайомити молоду націю з великою європейською культурою.

Вашингтон Олстон (1779-1843) був одним з перших американських художників, що віддали данину *романтизму**; під час своїх тривалих подорожей по Європі він писав шторми на морі, поетичні італійські сценки і сентиментальні портрети.

На початку XIX ст. відкрилися перші американські академії мистецтв, що давали студентам професійну підготовку і брали активну участь в організації виставок: Пенсільванська академія мистецтв в Філадельфії (1805 р.) і Національна академія малюнку в Нью-Йорку (1825 р.), першим президентом якої був С.Р. Морзе.

В 1820-1830-і рр. Джон Трамбалл (1756-1843) і Джон Вандерлін (1775-1852) написали величезні композиції на сюжети з американської історії, що прикрасили стіни ротонди Капітолія в Вашингтоні.

В 1830-і рр. панівним жанром американського живопису став пейзаж. Томас Коул (1801-1848) писав незайману ще тоді природу штату Нью-Йорк. Він стверджував, що обвітрені гори і яскравий осінній ліс — більш придатні сюжети для американських художників, ніж мальовничі європейські руїни. Коул написав також кілька пейзажів, перейнятих етико-релігійним змістом; серед них чотири великих картини «Життєвий шлях» (1842 р.) — алегоричні композиції, на яких зображений човен на річці, в якому сидить хлопчик, потім юнак, потім чоловік і нарешті старик. Багато пейзажистів пішли за прикладом Коула і зображували в своїх роботах краєвиди американської природи; їх часто поєднують в одну групу під назвою «школа ріки Гудзон» (що не відповідає дійсності, тому що вони працювали по всій країні і писали в різній стилістиці).

З американських жанристів найбільш відомий Вільям Сідні Маунт (1807-1868), що писав сцени з життя фермерів Лонг-Айленда, і Джордж Калеб Бінхем (1811-1879), картини якого присвячені життю рибалок з берегів Міссурі і виборам в провінційних містечках.

Перед *Громадянською війною в США** найпопулярнішим художником був Фредерік Едвін Чьорч (1826-1900), учень Коула. Він писав роботи в основному великого формату і використовував іноді занадто натуралістичні мотиви, щоб привабити і приголомшити публіку. Чьорч подорожував самими екзотичними і небезпечними місцями, збираючи матеріал для зображення південноамериканських вулканів і айсбергів північних морів; один з його найвідомі-

ших творів — картина «Ніагарський водоспад» (1857 р.). В 1860-і рр. величезні полотна Альберта Бірштадта (1830-1902) викликали загальне замилування красою зображених на них Скелястих гір, з їх чистими озерами, лісами і баштоподібними піками.

Післявоєнний період і рубіж століть. Після Громадянської війни стало модним вчитися живопису в Європі. В Дюссельдорфі, Мюнхені і особливо Парижі можна було одержати фундаментальнішу освіту, ніж в Америці. Джеймс Макнейл Уїстлер (1834-1903), Мері Кассат (1845-1926) і Джон Сінгер Сарджент (1856-1925) вчилися в Парижі, жили і працювали в Франції і Англії.

Уїстлер був близький французьким імпресіоністам (див. *Імпресіонізм**); в своїх картинах він приділяв особливу увагу сполученням кольорів і виразній, лаконічній композиції. Мері Кассат на запрошення Едгара Дега брала участь у виставках імпресіоністів з 1879 по 1886 рр. Сарджент писав портрети найвидатніших людей Старого і Нового Світу в сміливій, рвучкій, нарисовій манері.

Протилежну імпресіонізму сторону стилістичного спектра в мистецтві кінця XIX ст. займали художники-реалісти, що писали ілюзіоністичні натюрморти: Вільям Майкл Харнетт (1848-1892), Джон Фрідерік Пето (1854-1907) і Джон Хеберл (1856-1933).

Два великих художники кінця XIX — початку XX ст., Уїнслоу Гомер (1836-1910) і Томас Ікінс (1844-1916), не належали до жодного з модних в той час художніх напрямків. Гомер почав свою творчу діяльність в 1860-і рр. з ілюстрування нью-йоркських журналів; вже в 1890-і рр. він мав репутацію знаменитого художника. Його ранні картини — насичені яскравим сонячним світлом сцени сільського життя. Пізніше Гомер став звертатися до більш складних і драматичних образів і тем: на картині «Гольфстрім» (1899 р.) зображений розпач чорношкірого моряка, що лежить на палубі шлюпки в бурхливому морі, кишачому акулами.

Томас Ікінс за життя зазнавав жорсткої критики за надмірний об'єктивізм і прямоту. Зараз його твори високо цінуються за строгий і чіткий малюнок; його пензлю належать зображення спортсменів і щирі, перейняті співчуттям портретні образи.

Театр. Перші театральні спектаклі були поставлені в Америці в кінці XVII ст. англійськими акторами. Акторські труппи піддавалися жорстокому гонінню з боку пуритан і були змушені кочувати по країні і маскувати театральні вистави під «моралізуючі діалоги». Тільки в XVIII ст. були обладнані перші театральні приміщення в Віргінії (1716 р.), потім в Нью-Йорку (1732 р.). Репертуар тоді складався винятково з англійських п'єс, переважно з творів В. Шекспіра.

В 1775-1783 рр. в зв'язку з війною північноамериканських колоній за незалежність всі театральні вистави були заборонені. Однак, саме в ці ж роки були написані перші американські драматичні твори, перейняті духом громадянськості і патріотизму.

З 1785 р. театр став швидко розповсюджуватися. З'являються мандрівні труппи, що складаються часто з цілих акторських сімей. В 1787 р. була поставлена п'єса Р. Тайлера «Контраст», яку традиційно вважають першою національною комедією, однак тільки з появою в кінці XVIII ст. п'єс У. Данлепа можна говорити про народження національної драматургії. Хоча більшість творів Данлепа — вільні перекази французьких і німецьких п'єс, серед них є і оригінальні драми з американськими темами і характерами.

В перші роки XIX ст. почин Данлепа продовжили Дж.Н. Бейкер, М. Ной, Д.Г. Пейн і С. Вудворт. «Сльози і посмішки» (1806 р.) Бейкера — комедія нравів, що значно виділялася на фоні драматургії того часу. Більшість його п'єс написано на американському матеріалі, серед кращих — «Індіанська принцеса» (1808 р.), «Марміон» (1812 р.) і «Забобон» (1824 р.). Талановиту історичну п'єсу «Вона стане солдатом» (1819 р.) написав М. Ной. Великим успіхом користувалась весела музична комедія Вудворта «Лісова троянда» (1825 р.). Не менш відома написана вільним віршем трагедія Пейна «Брут» (1818 р.), хоча найбільший успіх йому принесли комедії, особливо «Клятви коханців» (1809 р.).

В XIX ст. в жанровому відношенні театр стає багатшим: в США йдуть як традиційні вистави, так і пантоміми, музичні вистави, класичні трагедії, мелодрами, комедії, фарси, бурлески — всі ці види сценічного мистецтва запозичалися з Англії і Франції.

В другій половині століття, особливо після *Громадянської війни в США**, драматурги стали уважнішими до проблем своєї країни, з її мінливою шкалою цінностей і етнічно строкатим народонаселенням, що поповнювалося з Європи. Особливо популярні в той час були так звані «п'єси-янкі», де виводиться тип тямущого американця (перший зразок жанру — «Державний адвокат» Дж.С. Джонса); «п'єси про піонерів» (в тому числі про героя фольклору американського *фронтіра** Деві Крокетта); видовищні мелодрами («Бідняки Нью-Йорка» Д. Бусіко і драми характерів («Ріп Ван Вінкль» — теж Бусіко).

П'єса Анни Кори Моуетт «Мода» (1845 р.) стала однієї з самих вдалих спроб дати сатиричну картину тодішнього суспільства. Незабаром після її успіху була поставлена сценічна версія Дж. Ейкена роману Г. Бічер-Стоу «Хатина дядька Тома» (1852 р.); ця хвилююча мелодрама гралася аж до XX ст. П'єса Дайєна Бусіко (1820-1890) «Октороп» (1859 р.) також присвячена проблемі рабства. Драматург і актор Бусіко був ще і режисером і продюсером, сам ставив свої п'єси. Найбільш відомі його «ірландські» драми: «Фортеця дівчини» (1860 р.), Сімейство О'Дауд (1873 р.) і «Волоцюга» (1874 р.). Бусіко був першим по-справжньому професійним драматургом в американському театрі після Данлепа.

В історії американської драми значне місце займає Бр. Хауард. Успіх принесла йому сатирична комедія «Дорожня скриня» (1870 р.), як і наступна п'єса «Дочка банкіра» (1878 р.), заснована на місцевому матеріалі. В п'єсі «Молода місіс Уїнтроп» (1882 р.) Хауард досить вірогідно розкривав конфлікти того часу і національні характери. Найвідоміша його драма, «Генрієтта» (1887 р.), — про ділків з Уолл-стріт. «Аристократія» (1892 р.) продовжує заявлену в «Дорожній скрині» лінію соціальної сатири.

В п'єсах драматурга і актора Дж.А. Хірна вже цілком художньо розроблені характери персонажів, чого в американській драмі практично не було. Його п'єси найчастіше мелодраматичні, але діалог наближений до життя. Достоїнства Хірна-драматурга особливо добре видно в п'єсах «Віддалення» (1888 р.), «Маргарет Флемінг» (1890 р.), «Прибережні землі» (1893 р.) і «Преподобний Гріффіт Давенпорт» (1899 р.).

Серед драматургів, що писали в кінці XIX ст., були три видатні фігури: Д. Беласко, С. Маккей і У. Джіллет.

Девід Беласко (1853-1931) починав з нехитрих, але доволі популярних мелодрам. Першим значним успіхом драматурга стала колоритна романтична драма «Серце Меріленда» (1895 р.). Беласко проявив в драматургії яскравий композиційний дар, однак в історії американського театру він залишився в основному режисерськими роботами і продюсерською діяльністю. Маккей написав багато п'єс, переважно мелодрам, серед яких виділяється «Церква з горіхового дерева», що мала гучний успіх (1880 р.). Наймолодший з трьох, відомий актор Джіллет, писав п'єси «під себе». Найбільш відомі його п'єси «В полоні у ворога» (1886 р.), «Секретна служба» (1896 р.) і «Шерлок Холмс» (1899 р.).

Між 1880 і 1890 рр. великим успіхом в глядачів користувалися комедії і фарси Ч. Хойта. Вони відобразили час процвітання і благополуччя суспільства, хоча в деяких, наприклад в «Техаському бичку» (1890 р.), драматург показав продажність американських політиків. Найвідоміші комедії Хойта — «Зв'язка ключів» (1882 р.) і «Поїздка в китайський квартал» (1891 р.).

В кінці XIX ст. ідуть з життя багато драматургів, в творчості яких відобразилися смаки середини століття, і намічаються нові тенденції «дорослішання». Так, перші п'єси О. Томаса, що почав писати в 1875 р., ні за тематикою, ні за художніми вартостями не виділялися серед інших, однак в кінці XIX ст. він вже піднімає в своїх творах гострі етичні проблеми. З його ранніх п'єс найбільш відома «Алабама» (1895 р.), «Міссурі» (1893 р.) і «Арізона» (1899 р.).

Музика. В створенні музичного фольклору США брали участь багато народів світу. Ще задовго до приходу перших поселенців з Європи численні племена індіанців володіли різноманітним пісенним фольклором. Однак в силу особливих соціальних умов існування індіанських племен їхній музичний фольклор опинився осторонь від процесів злиття різних художніх культур народів Європи і Африки, що брали участь в створенні музики американського народу.

Важливу роль в становленні національного фольклору країни зіграло негритянське музичне мистецтво. Воно зробило великий вплив на композиторську творчість, на побутове музикування, його характер.

Іншим важливим джерелом формування національного музичного фольклору було пісенне багатство англійського, шотландського і ірландського народів, привезене в Америку першими поселенцями. Разом з англійською мовою утвердилися релігійні псалми (молитовні співи) колоністів-пуритан, традиційні пісні-балади, народні ліричні і трудові пісні. Значну роль зіграли також народні пісні і мелодії іспанців і французів, що одержали поширення на півдні і південному заході країни.

В становлення музичного мистецтва США свою частку внесли також і інші народи Європи.

Жорсткі установки пуританської церкви обмежували всі музичні прояви співом релігійних гімнів і псалмів. Інструментальна музика була в занедбанні.

Протягом XVIII ст. церковні обмеження на світську музику слабшали. З посиленням імміграції з Європи серед колоністів одержали поширення скрипка, клавесин, гітара, флейта, кларнет. В середині XVIII ст. в ряді міст в церквах були встановлені органи. Приїжджі трупи ставили музичні спектаклі, виконували ораторії.

В 1768 р. в місті Чарльстоні було створене перше в США музичне товариство, що організовувало концерти за участю професійних артистів-музикантів. З'явилися перші американські композитори (всі вони були аматорами), що працювали переважно в сфері вокальної музики. Ф. Гопкінсон (1737-1791) написав першу американську оперу-ораторію «Храм Мінерви», що прославляє союз Америки з республіканською Францією. Д. Лайон (1735-1794) одержав популярність як автор великої кількості церковних гімнів і псалмів. У. Біллінгс (1746-1800) створив багато вокальних творів; найбільш відомий його революційний гімн «Честер».

Виняткову роль в становленні пісенного мистецтва США зіграв композитор-самоучка Стівен Фóстер (1826-1864), що створив за своє недовге життя 200 пісень і балад, в основному на власні тексти. Кращі з них дотепер улюблені американським народом («Мій старий дім в Кентуккі», «О, Сюзанна» і ін.).

Протягом XIX ст. в найбільших містах виникли концертні і хорові об'єднання. В 1820 р. в Філадельфії почало працювати музичне товариство, а в 1842 р. в Нью-Йорку — філармонічне товариство, одне з найстарших товариств такого роду в світі, що існує і дотепер. З'явилися перші музичні навчальні заклади. Більшість музикантів і педагогів були вихідцями з Європи; вони утверджували на американському грунті європейські, головним чином німецькі, музичні традиції. В 1883 р. в Нью-Йорку відкрився постійний оперний театр «Метрополітен-опера».

РОЗДІЛ IV
КУЛЬТУРА ЕПОХИ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ (XX — ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

§1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1. СВІТ В КІНЦІ XIX — НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ. ПРОГРЕС ВИРОБНИЦТВА І ТЕХНІКИ

Світ в кінці XIX — на початку XX ст. В середині XIX ст. різного характеру визвольні рухи потрясали значну частину земної кулі. Історичну обстановку в світі визначили європейські революції 1848-1849 рр., революційна ситуація в Росії на рубежі 1850-1860-х років, *Громадянська війна в США**, повстання сипаїв в Індії 1857-1859 рр., тайпінське повстання 1850-1864 рр. в Китаї і багато інших антифеодальних і антиколоніальних виступів.

З об'єднанням Італії (1870 р.) і Німеччини (1871 р.) основні цілі буржуазного перетворення в Західній Європі були досягнуті і з буржуазними революціями було покінчено. Однак, в Центральній і Південно-Східній Європі питання буржуазних перетворень і національної незалежності як і раніше були дуже актуальними. Хоча після поразки в війні з Пруссією Австрія змушена йти на компроміси (утворення двоєдиної Австро-Угорщини в 1867 р.), доля слов'янських народів, що входили в імперію Габсбургів, залишалася важкою і національно-визвольна боротьба тільки посилювалася. Протягом розглянутого періоду відбувається поступове звільнення народів, насильно включених до складу Османської імперії. В 1878 р. одержує незалежність Болгарія. Завдяки об'єднанню Дунайських князівств виникає незалежна Румунія.

В 1870-і роки буржуазні відносини утвердилися в більшості європейських країн. У цей період склалася світова капіталістична система, в яку виявилися в тому чи іншому ступені втягнені всі країни і народи. Остання третина століття ознаменувалася інтенсивним зростанням продуктивних сил. Залізниці, пароплавне сполучення з'єднують і «зближають» нескінченно віддалені одні від одних ще в недалекому минулому точки земної кулі. Світова торгівля, що одержала нечуваного до тієї пори розмаху, також зближає країни і континенти.

Стійка тенденція до розвитку виробництва і стабільне зростання національного доходу означали також підвищення життєвого рівня населення провідних країн Європи. Правда, підвищення заробітків було значно повільнішим порівняно з загальними темпами технічного прогресу і енергоозброєння, і проблема бідності залишалася для Європи гострою. Особливо важко переживалися біднішими верствами населення періодичні депресії, які в XIX ст. були дуже важкими, частими, глибокими і супроводжувались масовим безробіттям і соціальними катаклізмами. Можна навіть сказати, що більша частина XIX ст. пройшла під знаком постійної загрози, яку становила для промислово-технічної цивілізації соціальна нестабільність, викликана тиском бідності. Тільки під кінець століття ситуація стала кращою. Після 1895 року починається новий етап промислового піднесення, що супроводжується постійним покращенням матеріального становища трудящих. Кризи XX ст. (до *Першої світової війни 1914-1918 рр.** Європа пережила їх чотири) були не такі тривалі і глибокі, з них суспільство виходило з меншими втратами, ніж в минулому.

Зміцнення капіталізму також супроводжувалось остаточним розмежуванням класових інтересів буржуазії і пролетаріату. Криваве придушення червневого повстання паризького пролетаріату 1848 р. ознаменувало початок нового періоду в історії класової боротьби, найяскравішим епізодом якого було встановлення в травні 1871 р. першої пролетарської диктатури — *Паризької комуни**. В другій половині століття відбувається процес злиття соціалізму з робітничим рухом. В 1864 р. в Лондоні було створене Міжнародне товариство робітників, яке ввійшло в історію під назвою Першого Інтернаціоналу, керівником якого був Карл Маркс. В ряді країн виникають соціал-демократичні робітничі партії, що поклали в основу

своєї діяльності *марксизм**. В цілому цей період в історії Європи характерний швидким зростанням впливу соціалістичних течій і успіхами профспілок і страйкового руху.

В суспільній свідомості епоха кінця XIX і початку XX ст. залишилась «золотим віком» Європи, часом безжурного сподівання на неперервність прогресу, подолання бідності і соціальної нерівності на основі розвитку науки, промисловості і освіти. Здавалося, що поступальному розвитку капіталістичної системи немає межі, однак в останній третині століття в самій цій системі почали виявляти себе кризові моменти, що свідчили про настання нового періоду — *імперіалізму**. Стають звичайними грабіжницькі війни, колоніальні загарбання, створюються світові імперії. Нові імперіалістичні держави вступають в боротьбу за своє місце під сонцем. США починають відтісняти Англію; Німеччина і Японія також прагнуть при світовому поділі колоніальних володінь урвати шматок побільше. Формуються військово-політичні блоки ворогуючих держав, розпочинається гонка озброєнь, державною ідеологією стають *шовінізм** і *націоналізм**. Все це прямим шляхом веде до вибуху *Першої світової війни** — страшної і всеосяжної світової бійні.

Прогрес виробництва і техніки. До останньої третини XIX ст. завершується *Промисловий переворот** і *індустріалізація**. Покоління, що вступали в життя в 1870-і і наступні роки сприймали машинну індустрію, залізниці, пароплави як складову частину природного середовища життя. Небаченими темпами триває процес *урбанізації**: з 1870 по 1914 р. більше 60 млн. чоловік стали городянами. Міста швидко зростали і до початку XX ст. нараховувалось 13 міст, населення яких перевищувало мільйон. ***Місто стає предметом художнього дослідження і втілення в художній культурі (символісти, імпресіоністи).*** В розвинених країнах робітники складають 30% населення, а в Англії, Німеччині і Бельгії — навіть 50%.

В свідомості суспільства фабрично-заводська промисловість поступово ставала єдино можливою формою виробництва. В духовному житті було присутнє відчуття величезних можливостей нової техніки, з чим пов'язується звичка до постійних змін, відчуття мінливості, несталості світу, динамізму всієї оточуючої людину дійсності і перш за все техніки виробництва і його організації. Гарячкова швидкість змін, що викликала різне ціннісне ставлення, увійшла до духовного світу суспільства, стала важливою рисою його культури.

З 1870 до 1914 р. навіть в Англії, де приріст промислової продукції був повільнішим, ніж в інших країнах, вона зросла в 2,3 рази, у Франції — в 3 рази, а в «молодих країнах» — в 5,5 разів (Німеччина) і в 9 разів (США). Світова торгівля тільки за перші чотирнадцять років XX ст. подвоїлася. Відчуття того, що в світі відбувається переворот було у всіх жителів Європи і Америки і спричинене воно було не тільки кількісними показниками, але і якісними перемінами в технології виробництва і структурі промисловості. Технічний переворот супроводжувався революцією в природничих науках.

До кінця XIX ст. бурхливий ріст виробництва створював сприятливі умови для впровадження технічних новинок, перш за все в традиційних галузях індустрії. Виплавка чавуну, наприклад, до початку XX ст. збільшилась в 9 разів. Це сталось завдяки збільшенню в 3 рази об'єму домен. Але переробка чавуну в сталь потребувала принципово нових рішень, якими стали винаходи англійського інженера Генрі Бéссемера (в 1856 р. він запатентував конвертерний спосіб переробки чавуну у сталь), англійського металурга Сідні Тóмаса (в 1878 р. він винайшов так званий томасівський процес) і особливо французького металурга Пьєра Мартéна, який в 1864 р. розробив спосіб одержання сталі у вогняній регенеративній печі. З'явились і електропечі: в 1900 р. французький металург Поль Еру́ сконструював дугову сталеплавильну піч. ***Всі ці винахідники були вже не робітниками, а людьми переважно розумової праці, яких можна вважати техніками і навіть інженерами.*** Але вони не були і вченими, бо особливих теоретичних знань вони не набули, зате мали багатий виробничий досвід.

Розвиток металургії безпосередньо впливав і на будівництво: дедалі ширше застосовувались металеві конструкції, особливо наочно переваги металу над традиційними матеріалами проявлялися в будівництві мостів, веж, залізничних вокзалів, критих ринків. Заводські мета-

леві знаряддя стають доступними селянству, вже в кінці XIX століття на селі з'являються косарки, жатки, молотарки, а потім трактори і комбайни.

Технічна революція зачепила всю економіку, породила нові галузі виробництва і вторглася безпосередньо в побут мільйонів людей. Вирішальне значення в цьому плані мала зміна енергетичної основи промисловості. Парова машина і паровоз постійно вдосконалювались, був створений потужний тепловий двигун — парова турбіна. Розпочалось використання електрики, яку отримували як шляхом перетворення теплової енергії, так і за допомогою використання енергії річок. Перша теплоелектростанція була збудована в 1882 р. знаменитим американським винахідником Томасом Едісоном (1847-1931) в Нью-Йорку, а найбільша гідроелектростанція — Ніагарська — почала давати струм в 1896 р.

Епохальне значення для технічного прогресу мало створення динамо-машини, яку можна було використовувати як електродвигун (винаходи бельгійця Зеноба Теофіля Грамма в 1869 р. і Ф. Гафнер-Альтенека в 1872 р.). Французький електротехнік Марсель Депре́ в 1881 р. обґрунтував можливість передачі електроенергії на великі відстані, а наступного року побудував першу в світі лінію електропередачі завдовжки 57 км. Це дало можливість створити електродвигуни, що забезпечували роботу окремих верстатів і живились струмом, виробленим на централізованій електростанції. Винайдення Томасом Едісоном електричної лампочки (1879 р.) поклало початок використанню електрики для освітлення вулиць, громадських споруд і приватних помешкань. Створюється трамвай і приміський електротранспорт. Перша лінія метрополітену (3,6 км) була побудована в Лондоні в 1863 р.; незабаром з'явилися Будапештський (1896 р.), Віденський (1898 р.) і Паризький (1900 р.). Згодом метрополітени були побудовані в Мадриді, Барселоні, Афінах, Стокгольмі, Осло, Токіо і інших містах.

Ще в 1860 р. французький винахідник Етьєн Ленуа́р (1822-1900) винайшов перший практично придатний двигун внутрішнього згорання, а в 1897 р. німецький винахідник Рудольф Дизель (1858-1913) сконструював двигун внутрішнього згоряння з запаленням від стиску, що одержав назву по імені свого творця. Двигун відрізнявся досить високим коефіцієнтом корисної дії, але працював на дорогому гасі. Вдосконалена в 1898-1899 рр. конструкція дизеля стала надійно працювати на більш дешевому паливі — нафті і мазуті і широко застосовуватися. Двигун внутрішнього згоряння починає історію автомобіля, трактора, комбайна, а згодом і літака.

В 1885 р. німецький винахідник Готліб Даймлер встановив сконструйований ним легкий бензиновий двигун на дерев'яний мотоцикл. Через рік Даймлер побудував чотириколісний екіпаж з двигуном внутрішнього згоряння. Приблизно в той же час його співвітчизник Карл Бенц створив свій автомобіль, що мав три колеса і одноциліндровий бензиновий двигун. Від винаходів Бенца і Даймлера і походить сучасний автомобіль.

В кінці століття близько половини кораблів в найбільших морських державах становили ще парусні судна, але поступово флот також перейшов на дизель.

17 грудня 1903 р. американські авіаконструктори і льотчики Уїлбер (1867-1912) і Орвілл (1871-1948) Райт здійснили перший в світі успішний політ літака з двигуном внутрішнього згоряння тривалістю 59 секунд.

Хоч між принциповими відкриттями Саді Карно́ і Майкла Фарадея і їхнім практичним використанням в різних галузях пройшло більше півстоліття, але електропромисловість являла собою ідеальний взірець промисловості чисто наукового характеру, яка залежала від майстерності і винахідливості у використанні обмеженого кола принципів. Відповідно з'явилась велика потреба в новому типі інженерів, в діяльності яких підвищувалась питома вага наукових знань в порівнянні з узагальненням виробничого досвіду.

В кінці XIX ст. професія інженера була вже достатньо масовою, щоб можна було розглядати технічну інтелігенцію як особливу суспільну групу. Постійно виникаючі технічні завдання, що вимагали нестандартного вирішення, необхідність слідкувати за спеціальною літературою, зацікавленість у підвищенні ефективності виробництва сприяли розвиткові інтелекту, схильності до співставлень фактів, узагальнення, класифікації, тобто таких навичок, які свідчать про утвердження творчого характеру їхньої праці.

Значне розширення кола технічної інтелігенції, її інтелектуальний ріст, а також розвиток духовних потенцій частини робітників зачіпали не тільки чисто професійне удосконалення. Є ще інший, не менш важливий бік: поглиблення культури праці, виробничої дисципліни, сумлінного ставлення до дорученої роботи. Ці якості увійшли «у плоть і кров» трудящих розвинених країн, набрали характеру стійких психологічних стереотипів, що впливають на всі сторони життя. ***Навчившись аналітично мислити у вузькопрофесійних рамках, людина набуває певності у своїй здатності до аналізу й інших сфер буття: зростає її інтелектуальний рівень в цілому, що не може не позначитися на її соціальному мисленні, моральних принципах, художніх смаках і т.д.***

Втім, зміни в техніці позначились на духовному житті не тільки безпосередніх учасників виробництва, а і практично всього населення країн Заходу. Найбільш рельєфно це проявилось в галузі засобів сполучення. За 1870-1913 рр. довжина залізниць збільшилась в 5,5 разів, що для Західної Європи і США означало забезпечення постійного зв'язку не тільки між адміністративними центрами і промисловими районами, але і між найвіддаленішими районами («глибокою провінцією»): не залишилось такого місця, звідки не можна було б швидко дістатися до столиці. Крім економічного значення, розвиток залізниць відігравав значну роль в культурному прогресі. Він забезпечував мобільність населення, здешевив внутрішню міграцію, сприяв активному спілкуванню людей з різних районів країни і, нарешті, завдяки швидкості пересування вплинув на зміни в уявленні про час.

В містах заміна в 1880-х рр. конки трамваєм наблизила окраїни до центру, дала можливість їх жителям без проблем відвідувати багаті дільниці з історичними пам'ятками, громадськими будівлями, ефектними архітектурними спорудами, подібними до башти Ейфеля, що була споруджена до Всесвітньої паризької виставки 1889 р. Вона вражала сучасників своїм масштабом і сміливістю інженерного рішення. Взагалі, ***технічна революція демонструвала могутність людського розуму, створюючи різні дива: електричне освітлення, телефон, радіо, кіно, автомобіль, літак, канали, тунелі, мости.*** Винаходи з'являлись в різних країнах, але швидко ставали відомими всьому світові, вдосконалювались і входили в побут — спочатку заможних верств, а потім, в міру здешевлення, і всіх інших. З'являлось все більше нових слів, що означали раніше неіснуючі речі і уявлення про можливості пересування, зв'язку, проведення часу і нові потреби. Німецький соціолог Вернер Зомбарт писав: «Якщо на наших очах так багато змінилося і легко здійснились чудеса, в які раніше ніхто і не вірив, то чому б не здійснитись багато чому іншому? Чому б усьому бажаному не стати дійсністю?»

Особливе місце належить засобам масової інформації. Електромеханічний телеграфний апарат був винайдений ще в 1837 р. американським винахідником Семюелем Мо́рзе (він же наступного року розробив і телеграфний код — азбуку Морзе). Англійський журналіст П.Ю. Ре́йтер здогадався використати телеграф для передачі термінової ділової інформації; вже в 1851 р. він заснував перше в світі інформаційне агентство в Лондоні. В 1860-х рр. проклали трансатлантичний кабель, що з'єднав два континенти. До кінця століття інформація (внутрішня і міжнародна) стала поступати регулярно, чим скористалась перш за все преса. Кореспонденти великих газет змагались між собою, прагнучи забезпечити своє видання найсвіжішим матеріалом, а завдяки залізницям газети із столиць швидко доставлялись передплатникам у всі куточки країни. Значна частина повідомлень містила більш чи менш повні знання про події у світі і виривала читача з вузьких рамок локальних і сімейних інтересів.

2. РОЗВИТОК ОСВІТИ І НАУКИ В КІНЦІ XIX — НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ І НОВА КАРТИНА СВІТУ

Розвиток освіти і науки. Бурхливий економічний поступ XIX — початку XX ст. втягнув до сфери виробництва величезні маси населення. Праця на промислових підприємствах вимагає професійної підготовки, яка неможлива без певного освітнього рівня робітника. Технічний прогрес, підвищення ролі науки, ускладнення суспільного життя в усіх сферах теж викликали потребу в демократизації освіти. Актуальним став перехід до обов'язкової початко-

вої освіти, що неможливо було здійснити без участі держави. Необхідними також стали і реформи з лібералізації середньої і вищої школи.

В Німеччині і німецькомовній частині Австрії ще в XVIII ст., в часи *Просвіченого абсолютизму**, було впроваджене обов'язкове початкове навчання під контролем держави. В 1842 р. цим шляхом пішла Швеція і в 1848 р. — Швейцарія.

В Англії ліберальний кабінет Вільяма Гладстона в 1870 р. провів у парламенті закон про початкову освіту. Вперше в країні впроваджувалась державна система освіти. Якщо раніше існування шкіл повністю залежало від зусиль церкви, приватних підприємців і різного роду благодійників, то відтепер школи створювались всюди. Для цього країна була поділена на шкільні округи, в кожному з яких обирались «шкільні ради». Ці нові органи зобов'язані були будувати і утримувати школи в тих випадках, коли церковних і приватних шкіл не вистачало. Тим самим держава через муніципальні органи, які отримували субсидії з казни (крім спеціального місцевого шкільного податку, який вводився шкільними радами), брали на себе забезпечення всіх місцевостей школами. Законами 1880 і 1891 рр. було впроваджене обов'язкове, а потім і безкоштовне навчання.

У Франції законами 1881 і 1882 рр. теж вводилось обов'язкове навчання дітей від 6 до 13 років. Викладання закону Божого скасовувалось, а для релігійної освіти (поза школою) виділявся один день на тиждень, вільний від занять. Після того, як на початку XX ст. до влади прийшли радикали, було розпущено більшість конгрегацій і зачинено багато церковних шкіл. Франція, таким чином, єдина з провідних країн рішуче відокремила школу від церкви, що було закріплено в 1905 р. офіційним відокремленням церкви від держави.

Взагалі, церква поступово втрачала свій вплив на населення не тільки у Франції, але і в інших європейських країнах. В 1870-х рр. закони про державну світську початкову школу були прийняті в Швейцарії, Бельгії, Голландії і Італії. Причина втручання держави в справи освіти полягала не тільки в необхідності підвищення освітнього рівня народу, а і в тому, що ***релігія перестала відігравати роль єдиної ідеології, її світоглядне значення значно зменшилося, що кликало за собою занепад звичаїв і моралі.*** Якщо раніше церковна організація відала позасімейним вихованням і підготовкою до життя в суспільстві, то тепер цю роль на себе, через посередництво різних інституцій, взяла держава. В школі викладання предметів було спрямоване на формування вірнопідданих і навіть Закон Божий був препарований таким чином, щоб служити цій меті.

Другою найважливішою в ідеологічному відношенні дисципліною стала історія. Германський імператор Вільгельм II у 1890 р. вказував: «Історія повинна переказуватись так, щоб показати, як прусські монархи виявляли батьківську підтримку народові країни» і разом із Законом Божим «шляхом розвитку серед учнів страху Божого і любові до вітчизни виховувати в них здорове уявлення про державні і суспільні відносини». Подібне спрямування освіти було характерне і для інших монархій, особливо Австро-Угорщини і Росії. В американських, англійських і французьких школах такого монархічного забарвлення не було, але і там ідеологічний вплив мав місце.

Не тільки Закон Божий і історія, але і інші предмети викладались, як правило, таким чином, щоб учень запам'ятав, зазубрив певний мінімум знань, сприйняв їх як непохитну, вічно існуючу істину і не ставив би під сумнів все суще — знання, віру, авторитет вчителя і влади. Все це сприяло виробленню ***такого способу мислення і такого типу особистості, якому не властиве прагнення проникнути глибше зовнішнього боку явищ, замислюватись про їх причини, сумніватись в загальноприйнятих судженнях і моральних принципах.*** Достатньо знати, що світ такий, яким він здається здоровому глуздові, а все інше — від лукавого. Подібні педагогічні принципи використовувались і в середній школі, хоч навчатись в ній могли тільки діти з заможних сімей: до 1914 р. менше 3% підлітків відвідували гімназії і «реальні училища» — навчання в них було платним в усіх країнах Західної Європи і Америки.

Однак, до кінця XIX ст. в педагогіці з'явились нові тенденції, зв'язані з необхідністю виховання творчих особистостей, здатних до критичного мислення, прийняття нетрадиційних рішень, до науково-технічних відкриттів. Зіткнення традиційного і радикального підходу пе-

ретворили педагогіку на арену запеклої боротьби. Особливо гострими були дискусії про співвідношення між гуманітарною і науково-природничою освітою. Вивчення в середніх школах дисциплін природничонаукового циклу тяжко пробивало собі дорогу в боротьбі проти гуманітарної освіти. Викликане потребами часу включення до шкільних програм фізики, хімії і інших наук мало значення з точки зору як економічного прогресу, так і впровадження в масову свідомість елементів наукових уявлень про природні процеси. Воно, крім того, сприяло ослабленню впливу релігії, зростанню стихійно-матеріалістичного погляду на світ, розширенню інтелектуального потенціалу молоді.

Взагалі, в XIX ст. дуже вірили в науку, що вона здатна розв'язати будь-які проблеми, навіть в галузях, дуже мало з нею зв'язаних. Так, відомий біолог, соратник Чарльза Дарвіна Томас Гéкслі (1825-1895) вважав, що вивчення природничих і математичних наук в школах може «пом'якшити і обмежити період відчаю, який неминуче наступає при щирій зацікавленості соціальними проблемами». Крім того, скорочення гуманітарних дисциплін на користь природничонаукових при одночасному зменшенні впливу релігії породжувало занадто утилітарне ставлення до освіти, надавало їй однобічного характеру, підштовхувало той розрив між розвитком техніки і моральним рівнем суспільства, катастрофічні наслідки якого стали зрозумілими тільки в середині XX ст.

Педагогічні нововведення сприймались по-різному. Коли французький міністр освіти видав циркуляр, за яким частина навчальних годин, що відводилась на написання латинських віршів передавалась викладачам нових мов, громадськість різко негативно відреагувала на це. В Німеччині намагались поєднати предмети природничонаукового циклу з класичною освітою. В одній з таких гімназій навчався Альберт Ейнштейн; він ставився до латини і грецької з такою відразою, що йому, за словами біографа, запропонували покинути гімназію, «оскільки його присутність руйнує в учнів почуття поваги до школи». В Швейцарії, натомість, в школах панувала атмосфера творчості і демократичності. Також і в інших країнах такі можливості існували: частина радикально настроєних вчителів всупереч вказівкам начальства вносили до навчального процесу елементи самостійної роботи, що розвивали здібності учнів, їх допитливість, уміння зіставляти факти тощо. Слід відмітити, що в ті часи педагоги мали досить багато свободи, щоб дотримуватись власних поглядів на навчальний процес і взагалі, їм було дуже далеко до тієї уніфікації освіти, яка стала досягненням XX століття.

Прагнення до оволодіння основами знань охопило в ті часи найширші верстви: ніколи ще не створювалось так багато різноманітних курсів, не читалось стільки лекцій, розрахованих на слабко підготовленого слухача, не здійснювались такі енергійні кроки для розвитку жіночої освіти. Одним з суттєвих результатів значного зростання освітнього рівня населення було деяке скорочення між буденною і науковою свідомістю: певний мінімум наукових істин проникав через школу і інші канали освіти в маси, входив в тій або іншій мірі в їхнє світосприйняття.

В духовному житті населення розвинутих країн кінця XIX — початку XX ст. різко зросла роль наукових уявлень про природу, суспільство, саму людину. Звичайно, в масовій свідомості всі ці досягнення науки постають в спрощеному, схематизованому, часто вульгаризованому вигляді. І все ж, незважаючи на обмеження доступу до вищої і середньої освіти, безперервно розширювалось соціальне середовище, в якому престиж науки був високим. Впровадження елементів наукового світогляду в мислення і світовідчуття людей, далеких від науки, йшло різними шляхами. Крім традиційного — шкільної освіти, з середини XIX ст. видне місце в культурному житті стали займати публічні лекції. Немало людей, що не володіли основами наук навіть на елементарному рівні, прагнули все ж дізнатись про наукові досягнення свого часу і складали аудиторію лекторів з біології і інших наук. Лекції на природничонаукові теми читали багато видатних вчених: в Німеччині — хімік-органік, один з засновників агрохімії Юстус Лібіх (1803-1873), фізик і фізіолог Герман Гельмгольц (1821-1891), але найбільший резонанс мали лекції Ернеста Геккеля (1834-1919) — видатного біолога-дарвініста, який сформулював закон про взаємозалежність онтогенезу і філогенезу. В Англії значним

розголосом користувались популярні виклади вже згаданого біолога-еволюціоніста Томаса Гекслі.

Справа не обмежувалась епізодичними лекціями. В останні десятиріччя XIX ст. широкого розповсюдження отримали різні школи, курси, цикли лекцій для дорослих. В Англії, а потім і в деяких інших країнах виник «рух за розповсюдження університетської освіти». Створювались нові установи типу німецьких робітничих просвітницьких ферейнів, французьких «народних університетів», вечірніх і недільних шкіл в Англії. Тут переважало ознайомлення слухачів з основами природничих і інших наук і, по-суті, мета цього полягала в виправленні недоліків шкільної освіти. Мотиви, що спонукали людей відвідувати ці лекції, були різними — від чистого прагнення знань, до прагматичних розрахунків підвищити свій соціальний статус, або й просто цікавість або слідування моді, яка охопила середній клас, особливо жіноцтво.

Головна особливість наукових відкриттів другої половини XIX — початку XX ст. полягала в тому, що вони корінним чином змінювали уявлення про будову матерії, простір, час, рух, про шляхи розвитку флори і фауни, про місце людини в Природі, про походження життя на Землі. Ці зміни підривали грунт під теологією і іншими релігійними науками, зачіпляли ту механістичну картину світу, яка панувала в свідомості освіченої частини суспільства.

Протягом декількох десятиліть після виходу в світ праці Чарльза Дарвіна (1809-1882) «Походження видів шляхом природного добору» (1859 р.) питання про еволюцію живих організмів широко обговорювалось не тільки в науковій періодиці, але і в популярній. Із власне наукового питання воно одразу перетворилось в питання ідеологічне. «Міркувати про еволюцію, — писав американський дослідник У. Ірвінг, — означало замислюватись про створення світу і його незмінність. Замислюватись про етику, релігію, про Бога, про Біблію, Природу і Бога». Дослідження біолога стало свого роду «антибіблією». І так само, як Біблія тривалий час вважалась трактатом з біології, геології, історії, філософії і т.д., так і «Походження видів» зробилось трактатом релігійним і етичним, а з часом також політичним і соціологічним (див. *Дарвінізм**).

В кожній культурі існує *парадигма** — набір основних універсальних категорій, без яких вона неможлива і якими вона просякнута в усіх своїх творіннях. Саме ці універсальні категорії утворюють картину світу, образ світу, визначають ідеї і *світогляд**, що формуються в членів суспільства або його груп, і тому, наскільки різними не були б ідеології і переконання цих груп або індивідів, в основі їх можна знайти спільні, для всього суспільства обов'язкові поняття і уявлення. В європейській культурі кінця XIX — початку XX ст. до їх числа належить категорія розвитку. Еволюційна теорія Дарвіна виступає як логічне продовження однієї з провідних тенденцій природознавства XIX ст., серед яких ідея розвитку займає центральне місце. Оскільки питання про походження видів зачіпало категорію розвитку, прийняття основних положень *дарвінізму** кликало за собою суттєві зміни в інтелектуальному житті. Не тільки в науці, але і суспільній свідомості в цілому розпочалась зміна парадигми.

Очевидно, що дарвінізм насамперед змінював парадигму в біології, зачепивши весь комплекс біологічних наук і разом з тим нова парадигма сприяла корінній зміні бачення світу, що найбільш яскраво проявилось в трактуванні часу як однієї з основних категорій культури. Оскільки еволюція, по Дарвіну, проходила мільйони років, час став сприйматись в своїй нескінченній протяжності. Він постав як реальний фактор, що визначає незворотність природної еволюції; звідси не так далеко до підходу до часу як до четвертого виміру, тобто до теорії Ейнштейна.

Наукові відкриття і нова картина світу. Особливий вплив на розвиток науки зробила зміна парадигми в фізиці, початок якої відноситься до середини 1890-х рр. Теорія Ма́ксвелла, викладена ним в 1873 р. була зв'язною ланкою між традиційною картиною світу, в якій певна матеріальна субстанція — ефір — механічно передає світлову хвилю шляхом зміщення своїх частин, і новою картиною, в якій немає місця для гіпотези про існування цього ефіру. В електромагнітній теорії вводиться поняття силового поля, як фізичної реальності, і світло виступає як різновид електромагнітних коливань, які були отримані в лабораторних умовах в

кінці 1880-х рр. німецьким фізиком Генріхом Герцом (1857-1894). В 1895 р. інший німецький фізик Вільгельм Рентге́н (1845-1923) відкрив існування «ікс-променів», які, залишаючись невидимими, пронизують різні предмети в різній мірі, так що на екрані зазначаються тіньові зображення менш «просвічуваних» предметів. За допомогою цих променів можна не тільки побачити те, що сховане від очей, але і закріпити його зображення на фотоплатівці.

Це відкриття не тільки одразу знайшло практичне застосування, але і викликало широкий інтерес. Укріплюючи, з одного боку, віру в всемогутність людського розуму, з другого ж, воно демонструвало існування безміру непізнаного, підриваючи звичні уявлення про світ. Так само як рентгенівські промені неможливо безпосередньо спостерігати, так і для їхнього пояснення треба було озброїтись поняттями, які «стоять далі від сфери безпосереднього досвіду» (А. Ейнштейн). В цьому і полягала суть перевороту в науковому мисленні, який відбувся в кінці XIX — на початку XX ст. — ***проникнення в таємниці мікросвіту, що дало змогу перевернути уявлення про Всесвіт.***

Французький фізик Антуан А. Беккере́ль (1852-1908) встановив, що уранові солі самочинно випромінюють проникаючі в предмети промені. Французькі фізики Марія Склодо́вська-Кюрі (1867-1934) і П'єр Кюрі (1859-1906) назвали це явище радіоактивністю і встановили, що вона властива не тільки урану, але і відкритим ними елементам — полонію і радію. Стало зрозуміло, що радіоактивні елементи, випромінюючи енергію, перетворюються в інші елементи, отже, атом — це не найдрібніша неподільна частка, а має складну структуру; в 1897 р. англійський дослідник Джозеф Томсон (1856-1940) експериментально довів існування електрону — першої відкритої мікрочастинки. Ейнштейн пізніше писав: «Відчуття було таке, ніби з-під ніг зникла земля і ніде не було видно твердого грунту, на якому можна було б щось будувати».

В 1900 р. німецький фізик Макс Планк (1858-1947) висунув гіпотезу про переривчатий характер випромінювання теплової енергії, про існування квантів — її неподільних порцій. В 1905 р. Альберт Ейнштейн застосував ідею Планка до всякого випромінювання, в тому числі і світлового. Квант світлової енергії був названий фотоном. Це була принципово нова теорія світла, згідно якої воно виступає і як частка, і як хвиля, причому ця частка (квант світла, фотон) енергії виникає в момент появи джерела світла, вона набирає маси в русі і взагалі може існувати лише у вигляді рухомих часток.

В 1911 р. англійський фізик Ернст Ре́зерфорд (1871-1937) запропонував планетарну модель атома. До цього він встановив, що радіоактивні речовини мають три види випромінювання: потоки ядер гелію (альфа-промені), електронів (бета-промені) і електромагнітні хвилі (гамма-промені). Працюючи з альфа-променями, він відкрив існування атомних ядер, що дозволило уявити структуру атома за аналогією до Сонячної системи. Оскільки атом в стані спокою був електрично нейтральним, Резерфорд припустив, що негативно заряджені електрони обертаються навколо позитивно зарядженого ядра. Однак, повністю відповідаючи законам класичної механіки, його модель суперечила законам електродинаміки: електрони, обертаючись, повинні втрачати енергію, випромінюючи її, і врешті-решт, були б притягнені до ядра, чого насправді не відбувається. Датський фізик Нільс Бор (1885-1962), зберігши основну картину Резерфорда — обертання електронів навколо ядра, пішов на рішучий розрив з класичною фізикою. Електрони в його моделі обертаються по заданим орбітам, але не випромінюють енергію безперервно, а роблять це в момент переходу на іншу орбіту одразу, стрибком, випромінюючи квант енергії. Резерфорд погодився з гіпотезою Бора, в результаті чого з'явилось поняття моделі Резерфорда-Бора.

Подальше дослідження атома внесли немало суттєвих поправок до цієї моделі, але неминуще значення мали квантовий підхід до руху в мікросвіті, який привів пізніше до створення квантової механіки, і сама думка про те, що закони класичної фізики можуть застосовуватись до процесів, які відбуваються всередині атома лише з суттєвими обмеженнями. В 1916 р. Бор сформулював цю думку в вигляді «принципу відповідності», що відображав зв'язок між класичною і атомною фізикою і, разом з тим, окреслював границі застосування уявлень класичної фізики до процесів в мікросвіті.

Майже одночасно ці обмеження виявились і при швидкостях, близьких до швидкості світла. Це показав Альберт Ейнштéйн (1879-1955) в статті «До електродинаміки рухомих тіл» (1905 р.), де була викладена спеціальна теорія відносності. Власне фізичний аналіз отриманих до того часу експериментальних даних і його наступна математична обробка привели Ейнштейна до парадоксального висновку, що енергія, закладена в нерухомому або прямолінійно рухомому тілі, рівна масі, помноженій на квадрат швидкості світла ($E = mc^2$). З цього висновку випливало не тільки вражаюче уявлення про відносність маси, але і про те, що найдрібніша частка володіє колосальним запасом внутрішньої енергії. Це останнє через декілька десятиріч отримало величезне практичне значення з розвитком ядерної фізики.

Все це, однак, було ще недоступним буденній свідомості. Найважче було зрозуміти і прийняти новий погляд на час і простір, які Ейнштейн позбавив статусу абсолютності: не існує абсолютного часу, незалежного від системи відліку; час, як і розміри тіл, змінюється в залежності від швидкості пересування. Повірити парадоксові часу так само важко, як тóму, що час не існує сам по собі, без простору і тіл, що знаходяться в ньому. Але саме це стверджує теорія відносності: ***тіло рухається в чотиривимірному просторі, координатами якого є довжина, ширина, глибина і — час, так що тепер це вже не тільки простір, а «часопростір» або «просторо-час».*** Зобразити цю систему координат графічно неможливо, її можна лише уявити, що вимагає суттєвих інтелектуальних зусиль.

Однак, переворот в науці зробив суттєвий вплив на суспільну свідомість, і перш за все своєю складністю, «неможливістю» своїх висновків. Ейнштейн говорив: «Найбільш незрозумілим в світі є те, що він зрозумілий». Останні відкриття серйозно підірвали віру в цю «зрозумілість» — стара картину світу відходила в минуле, а незавершеність нової означала не занурення в хаос, а прорив до пізнання всієї складності будови світу, парадоксальності Природи, імовірнісного характеру її найважливіших законів.

Ці зміни в людській свідомості відповідали змінам в усьому світі кінця XIX — початку XX ст.: постійні «бродіння» в верхах і низах суспільства, перегрупування соціальних і політичних сил всередині окремих країн і військово-дипломатичних блоків на міжнародній арені, ускладнення соціального і економічного життя. В таких обставинах зникала атмосфера відносної стабільності, характерна для попередніх десятиліть; на зміну їй приходить відчуття або передчуття назріваючих потрясінь, виникає сумнів в справедливості банальних істин, виправданості стереотипів мислення і поведінки, а звідси — прямий шлях до визнання парадоксальності світу, до прагнення вирватися за межі здорового глузду, до пошуків істини, навіть якщо вона лежить далеко від всього, що здається очевидним. І навіть якщо на цьому шляху вчені наштовхувались на «божевільні» теорії, то це, скоріше, сприймалось як результат «божевілля» самої дійсності. Нільс Бор так висловився про одну з ідей німецького фізика, одного з творців квантової теорії Вернера Гéйзенберга (1901-1976): «Немає ніякого сумніву, що перед нами божевільна теорія. Питання полягає в тому, чи достатньо вона божевільна, щоб бути правильною».

За такого способу мислення парадокс часу вже не здавався таким божевільним, тим більше, що парадоксальність як «втеча від очевидного» виявляла себе і в інших сферах духовного життя. Парадокси в поезії Гійома Аполлінера або Макса Жакóба, парадоксальна деформація образів в творах живопису і скульптури початку XX ст., парадоксальна умовність в театрі і кіно — всі ці явища в мистецтві мали свої власні естетичні витоки, але не випадково особливого поширення вони набули в той час, коли відбувалась природничонаукова революція. Все це були спроби ***засобами мистецтва проникнути за бар'єр очевидності, прилучитися до художнього пізнання сутності, а не явищ. А зробити це неможливо без пошуків більшої виразності, засобів акцентування певних сторін реальності, технічних прийомів, невідомих попередникам.*** За своєю суттю мистецтво кінця XIX — початку XX ст. мало новаторський характер і теж було вкладом в формування нової картини світу.

Одним з результатів наукової революції було різке підвищення престижу вчених. Створюються спеціальні лабораторії і дослідницькі інститути, такі, як Кавендішська лабораторія в Кембриджі, де працював Резерфорд, Радієвий інститут в Парижі під керівництвом Марії

Склодовської-Кюрі і багато інших. З'явились наукові лабораторії в промислових фірмах, оскільки застосування результатів їх досліджень іноді давало комерційну вигоду. Так, американська компанія «General Electric» вперше створила чудово обладнану дослідницьку лабораторію, спеціально орієнтовану на прикладні дослідження. Наука з цього часу досить часто стала окупати себе, що підвищило її суспільне значення.

Також зростав престиж вчених в широких колах суспільства, адже вчені відкрили і винайшли багато «чудес», незрозумілих непосвяченим, але практично корисних. Відкриття основоположника мікробіології і імунології Луї Пастéра (1822-1895) і засновника бактеріології і епідеміології Роберта Коха (1843-1910), що забезпечили успішну боротьбу з багатьма невиліковними раніше хворобами, винаходи Томаса Едісона і Гульєльмо Маркóні (1874-1937), який в 1897 р. одержав патент на винахід радіо, — це найвідоміші результати науково-технічного прогресу в ті часи. Вплив наукових досягнень на промисловість і сільське господарство, на спосіб життя і характер мислення, на становище держави в світі ставав настільки очевидним, що наукове середовище, яке навряд чи нараховувало тоді більше 50 тис. чоловік, було оточене ореолом загальної уваги і інтересу. Наукові досягнення і образ вченого популяризувалися художніми творами Жюля Верна, Герберта Уелса, Артура Конан Дойла і ін.

Кінематограф. Крім фотографії, союз техніки і мистецтва також дав життя кінематографу. Його винайдення зв'язане з іменами братів Луї і Огюста Люмьєр, які 28 грудня 1895 р. провели в одному з паризьких кафе привселюдну демонстрацію кількох фільмів, знятих на сконструйованому ними пристрої, який одночасно був і проекційним апаратом. Поки що це був, швидше, атракціон, ніж мистецтво або засіб комунікації. Важливим було не те, що зображувалось на екрані, а сам факт зображення тіл в русі. Однак саме винайдення кіно, вдосконалення апаратури, створення студій, павільйонів, оволодіння способами натурних зйомок і відкриття художніх можливостей кінематографу (уповільнена зйомка, крупний план — блоу-ап, монтаж і т.д.) були видатним культурним досягненням.

Кіно має ту перевагу, що може швидко досягати найвіддаленіших закутків будь-якої країни. ***Фільм, вироблений в одній країні, легко знаходив шлях до глядачів в інших країнах, тим більше, що кіно було «німим», а швидко розроблена мова зорових образів однаково ясно промовляла до всіх і перекладу не потребувала.*** Основні жанри кінематографу — комедія, мелодрама, бойовик були зрозумілі для глядачів з усіх верств населення і користувались шаленою популярністю. З'явились і перші кінозірки; ними були комедійні актори — Мак Сеннет і Макс Ліндер. Ще до Першої світової війни розпочав свою роботу в кіно геніальний Чарльз Спенсер Чаплін.

3. ХУДОЖНІ НАПРЯМИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ І ВИНИКНЕННЯ МОДЕРНІЗМУ

Період кінця XIX — початку XX ст. — важлива і складна пора в художньому житті людства. Великі соціальні зрушення цього часу: переростання капіталізму в імперіалістичну стадію, посилення класової боротьби і національно-визвольних рухів, поділ світу імперіалістами, перші війни за переділ його, революційне піднесення на Сході і Заході, Перша світова війна, соціалістичні революції в Росії і Європі, розвал імперій — все це вплинуло на літературу і мистецтво всіх країн і народів. Характерний вже для середини XIX ст. процес утворення світової культури, що охоплював спочатку тільки Європу, досяг тепер самих віддалених кутків земної кулі. В цих умовах особливо важливого значення набуває боротьба двох культур: демократичної культури народних мас і декадентської культури панівних класів. Цією боротьбою пронизана вся історія літератури і мистецтва даного періоду.

Представники реалізму створювали в цей період твори величезної художньої сили. Хоча їх традиційний погляд на світ — з висоти гуманістичного ідеалу — був неспроможний розв'язати гострі протиріччя життя, але він давав їм перспективу, мету, яка прозрівалась ними крізь всі колізії сучасності і відчувалась в кожному образі як велична задача, яку людство

неминуче повинно буде вирішити. Їх безкомпромісний гуманізм і послідовна постановка «проклятих питань» надихали багатьох письменників і поетів XX століття.

Разом з тим, кінець XIX — початок XX ст. ознаменувався пишним розквітом тих течій мистецтва, що ідеалізували і апологетично утверджували принципи буржуазної моралі і буржуазних поглядів на життя. *Салонне мистецтво** набуло особливо войовничого характеру; з найбільшою розв'язністю і лицемірством незліченні художники цього табору пропагували хворобливу еротику, містику, людиноненависницький егоїзм і індивідуалізм. Менш за все вони цікавилися життєвою правдою, хоча мимоволі і розкривали справжню сутність панівного класу. Однак в такому мистецтві був і свій розвиток: різні спроби оновити постарілий арсенал академічного і натуралістичного мистецтва, що зберігся з середини XIX ст. Поруч з художниками, що завзято дотримувались старих форм, в різних країнах з'явилися новатори, що прагнули знайти нові, більш витончені, манірно зламані форми. Так з'явився в 1890-х рр. стиль *сецессіон**.

Сецессіон. Характерними рисами сецессіону є прагнення до естетизації життєвого середовища людини, підкреслена активність впливу на життєві процеси, видовищність і декоративність. Його витоками були естетична теорія Д. Рескіна, творчість *прерафаелітів** і постімпресіоністів (див. *Постімпресіонізм**), а безпосереднє натхнення його митці черпали з ідей *символізму* і настроїв *декадансу** кінця XIX ст. Сецессіон вирізняється високою дисципліною композиції, підкресленим естетизмом в трактуванні цілком утилітарних об'єктів і деталей (див. *Утилітаризм**), декоративним ритмом гнучких, плинних ліній, захопленістю національно-романтичними мотивами, акцентуванням індивідуальної винахідливості художника. Так, в архітектурі діапазон засобів сецессіону простягався від підкреслено декоративних, розкутих і витончених архітектонічних форм до строгих, чисто геометричних рішень, що втілювали уявлення про ідеальне архітектурне середовище. В театральному мистецтві сецессіону простежується тяжіння до лінії, узору, музикальності, перетворення гри акторів в фантасмагоричну симфонію ліній і барв.

Живопис сецессіону наповнений поетикою символізму, поєднуючи характерні для нього образи з складним ритмом, лінійною композицією і декоративною барвною плямою. Він розробляє досить обмежене коло сюжетів, мотивів і тем: алегоричні мотиви (війна, смерть, гріх, любов); сильні почуття і пристрасті (пожадання, трепет, ігри, імпульсивні рухи), еротичні сюжети і образи (поєднання душ і тіл, обійми і поцілунки тощо). Характерні для майстрів сецессіону раціоналізм, увага до функціональної організації простору, захоплення новими матеріалами (метал, скло, кераміка) несли в собі зародження естетичних програм *функціоналізму** і *конструктивізму** в мистецтві XX ст.

Модернізм. На початку XX ст. мистецтво набуває ряду рис, які не були йому притаманні в минулому. Це дало привід окреслити його як *модернізм**, для якого характерне ***програмне, виражене в полемічно-бойовій формі протиставлення себе як загальноприйнятим традиціям творчості, так і соціальним стереотипам буржуазної цивілізації.*** В цілому він був націлений на радикальне перетворення людської свідомості засобами мистецтва, на естетичну революцію, що зруйнувала б духовну застиглість існуючого суспільства, — при цьому його художньо-утопічна стратегія і тактика була рішучою, іноді навіть анархічно-бунтарською.

Не задовольняючись створенням «витончених вогнищ» краси і таємниці, що протистоять низинній матеріальності буття, модернізм ввів до своєї творчості грубу матерію життя, «поетику вулиці», хаотичну ритміку сучасного міста, Природу, наділену могутньою творчо-руйнівною силою; він не раз декларативно підкреслював в своїх творах принципи «антимистецтва», відкидаючи тим самим не тільки традиційні стилі, але і встояне поняття мистецтва в цілому. Постійно вабили модернізм «дивовижні світи» нової науки і техніки — з них він брав не тільки сюжетно-символічні мотиви, але також багато конструкцій і прийомів. З іншого боку, до мистецтва модернізму все активніше входить «варварство»: архаїка, магія, стародавність, примітив і фольклор (у вигляді запозичень з мистецтва негрів Африки і на-

родного лубка, з інших «некласичних» сфер творчості, що раніше виносились за рамки мистецтва). Світовому діалогу культур модернізм додав небаченої гостроти.

Перетворення охопили всі види творчості, але образотворче мистецтво постійно виступало ініціатором нових рухів. Майстри *постімпресіонізму** визначили найважливіші тенденції модернізму; його ранній фронт намітився груповими виступами представників *фовізму** і *кубізму**. *Футуризм** зміцнив інтернаціональні контакти модернізму, ввів нові принципи взаємодії мистецтв (образотворчого мистецтва, літератури, музики, театру, фотографії і кінематографу). В 1900-1910-і рр. нові напрямки народжуються один за одним в широкому географічному діапазоні — від Росії до Нового Світу (з Москвою, Берліном, Нью-Йорком і іншими центрами, що все рішучіше заперечують провідну роль Парижа як законодавця художніх мод). *Експресіонізм**, *дадаїзм**, *сюрреалізм** — з їх чуйністю до підсвідомого в людській психіці — позначили ірраціональну лінію модернізму, в *конструктивізмі** ж, навпаки, проявилася його раціональна, конструктивна тенденція.

Однак обидва начала постійно поєднуються в сфері художнього експерименту, що захопив також літературу (прийоми «автоматичного письма», «*Потоку свідомості*»*, зауму), музику (атональна музика, *додекафонія**), театр, дизайн і інші види творчості. В період воєн і революцій 1910-х років політичний і художній модернізм активно взаємодіють. Як ліві, так і праві сили в політиці намагалися використовувати модернізм в своїх агітаційно-пропагандистських цілях.

4. ЄВРОПА І США МІЖ ДВОМА СВІТОВИМИ ВІЙНАМИ. ХАРАКТЕРНІ ХУДОЖНІ НАПРЯМКИ

Європа і Америка в 1918-1939 рр. *Перша світова війна** виявилась настільки серйозним випробуванням для європейської цивілізації, що поставила її на грань існування. В самому кінці цього глобального катаклізму відбулася революція в Російській імперії, корінним чином змінилось становище народів країн Центральної і Південно-Східної Європи. Хвиля національно-визвольних рухів привела до створення ряду незалежних держав — Чехословаччини, Польщі, Югославії. Успіхи Радянської Росії підштовхнули робітничо-селянські виступи в різних частинах земної кулі. У самій Європі в 1918-1919 рр. відбулися пролетарські революції в Німеччині і Угорщині, спроба проголошення радянської республіки була здійснена в Словаччині.

Підсумки війни були підведені *Версальським мирним договором 1919 р.**, що закріпив новий світовий порядок. Німеччина позбулась понад третини довоєнних запасів вугілля, дві третини залізної руди, майже всіх зарубіжних капіталовкладень і флоту і була зобов'язана виплатити величезні репарації. Однак, вирішити своїх проблем Європі навіть за рахунок Німеччини тривалий час не вдавалось. Цілих шість років після підписання миру економіка перебувала на грані катастрофи, а суспільства потрясали революційні кризи. Традиційна система економічного лібералізму і політичного консерватизму явно не була здатна справитися з ситуацією. Це стало живильним грунтом для поширення *комунізму** і *нацизму**. Якщо в 1918 р. крім Росії комуністична партія існувала тільки в Німеччині, то через десять років — вже в 57 країнах. В 1919 р. в Італії виникла фашистська партія, а в Німеччині — націонал-соціалістична; незабаром партії і політичні угруповання нацистського спрямування з'явились майже в усіх європейських і американських країнах.

В 1924 р. наступає стабілізація економіки і в 1925-1929 рр. виробництво невпинно зростає. Поширення соціал-демократичної і комуністичної ідеології, боротьба трудящих за свої права в цей час сприяють дійсному покращенню їх умов праці і підвищенню рівня життя. Однак, нестійкість «вільноринкової» економіки всі ці досягнення робили ефемерними, тому що не існувало реальних можливостей і механізмів запобігання криз і усунення загрози масового безробіття. В 1929 р. в США розпочалась «*Велика депресія*»*, яка швидко розповсюдилась і на Європу. Це була найбільша і найтриваліша криза в історії *Індустріальних суспільств**. Шляхи подолання депресії в різних країнах мали свої особливості, але напрямок був один —

в бік державного регулювання економіки і прийняття державою на себе обов'язку вирішення базових соціальних проблем. Однак, якщо в Франції і Англії це не порушило ліберально-демократичних основ їх державного устрою, то в Німеччині в 1933 р. до влади прийшли нацисти з Гітлером на чолі.

Комунізм і нацизм відносяться до ідеологій тоталітарних суспільств (див. *Тоталітаризм**). Їх основними рисами прийнято вважати наступні: 1) ліквідація демократії і встановлення однопартійного режиму, втілюючого інтереси досить вузької групи номенклатурно-економічної еліти; зрощування політичної партії і державного апарату; 2) ліквідація громадянського суспільства і підпорядкування всіх громадських організацій партійно-державному апарату; 3) застосування політики масового державного терору або її окремих елементів, в тому числі з використанням концентраційних таборів; 4) партійно-державний контроль за економікою, частковий або повний; 5) тотальний ідеологічний контроль за культурою і духовним життям. Слід, однак, мати на увазі, що при певному збігові принципів організації комуністичної і нацистської систем, цілі, які вони переслідували були діаметрально протилежними. Якщо нацизм ставив за мету встановлення глобального панування «обраної раси» і перетворення всіх «неповноцінних рас» в рабів першої, то ціллю комунізму була побудова глобального «справедливого суспільства» для всіх «трудящих класів».

Якщо поширенню комуністичного впливу в Європі завжди чинився опір, то прихід нацистів до влади в Німеччині і Італії був здійснений законним шляхом, з попередніми консультаціями впливових політичних і ділових кіл з лідерами нацистських партій і генералітетом. Не слід також відкидати і масової підтримки з боку середньої і дрібної буржуазії, більшої частини робітничого класу і селянства, які повірили в обіцянки нацистів вирішити всі їх життєві проблеми, а також легко сприйняли шовіністичну і расистську ідеологію. Все це сприяло наростанню реваншистських настроїв, а отже, і відкриттю шляху до *Другої світової війни**. Разом з тим, швидке і переможне утвердження нацизму в Італії і Німеччині в загальноісторичному плані виглядає як відповідь Заходу на виклик, що йому кинув комунізм. Нацизм з самого початку представив себе як рятівника «християнської цивілізації» від «комуністичного варварства». В його ідеологічному арсеналі опинилися не тільки хрестоносці і кайзери, але і Гете, романтики з Гегелем, Ніцше, Вагнер і навіть математики і фізики (правда, тільки ті, що були зараховані до «арійців»). Звідси можна зрозуміти, чому Англія і Франція з усією *Лігою націй** так легко дозволили взяти гору нацистському режиму в Громадянській війні 1936-1939 рр. в Іспанії, окупувати Муссоліні Ефіопію в 1936 р. і загарбати Гітлеру майже всю Західну Європу (див. *Мюнхенська змова**).

Зміни в побуті і звичаях. Міжвоєнний період постає як епоха гарячкових змін, рішучого зламу давніх звичаїв і традицій, подальшого підвищення ролі масових явищ в усіх сферах життя. Автомобіль поступово переставав бути розкішшю, з'явились більш дешеві марки, доступні для середнього класу. Літак вже не сприймався як атракціон для відважних, а став нормальним засобом перевезення пасажирів, товарів, пошти. В 1927 р. американський льотчик Чарльз Ліндберг (1902-1974) здійснив перший безпосадочний політ через Атлантичний океан (з США в Францію), пролетівши 5800 км за 33 години 30 хвилин. Швидкість поширення інформації вражаюче зросла завдяки розповсюдженню радіо: тільки в одній Франції в кінці 1920-х рр. нараховувалось 500 тис. абонентів. Вісті з усіх кутків земної кулі набрали особливої наочності і переконливості з того часу, як кожний бажаючий одержав можливість подивитись в місцевому кінотеатрі хроніку.

Символом змін і прогресу стали США. В європейських країнах велика мода на «американське»: всі танцюють фокстрот і чарльстон, слухають джаз, ходять до «американських барів» і на голлівудське кіно. Ще одним символом стає вкорочення жіночих суконь і зачісок і прогресуюча емансипація жінок, які охоче і сміливо заявляють про свою життєву незалежність (див. *Фемінізм**). Немає сумніву, що головну роль тут зіграли наслідки світової війни: численні вдови і дружини калік повинні були вчитись самі собі давати раду; натомість винищення мільйонів молодих людей чоловічої статі прирекло багатьох жінок на незаміжжя.

Розповсюдження моди на стрункі, майже хлоп'ячі фігури дівчат підтверджує це прагнення до емансипації.

Це також утвердження ери *масового суспільства** і *масової культури**. Загальні страйки, великі політичні маніфестації, масові мітинги нагромаджували такі юрби людей і так часто, як ніколи раніше. Масовий рух був в стані зробити вирішальний вплив на розвиток окремих важливих подій.

Покращення матеріальних умов життя трудящих сприяло зростанню їх культурного рівня в найширшому значенні. Робітник з вищою, ніж раніше, зарплатою, працюючи тільки 40 годин на тиждень, з правом на оплачувану щорічну відпустку — одержав нові можливості для занять спортом і туризмом, які в 1920-1930-х рр. швидко прогресують. Він також одержав гарантований доступ до надбань культури. Одночасно традиційні форми участі народних мас в культурному житті (популярний театр, цирк, кабаре, мюзик-хол, масові гуляння) значно збагатились. Радіо швидко вийшло з рамок транслятора інформації і розпочало популяризувати музику, створило власні форми поширення літературної і театральної культури.

Основні напрямки художньої культури. В художній культурі 1918-1939 рр. відобразилися бурхливі події цієї епохи. Якщо в 1920-і рр. творчий процес протікає переважно під впливом Першої світової війни, депресії і короткого економічного буму, то в 1930-і рр. на нього впливає загострення суспільно-політичної боротьби в зв'язку з світовою економічною кризою, поширення комунізму і нацизму і наближення *Другої світової війни**.

Архітектура. Значних успіхів в 1920-1930-х рр. досягла архітектура. Бурхливий ріст міст, промисловості, розвиток транспорту приходять в різку суперечність з плануванням старих міст, з їх вузькими звивистими вулицями. Необхідність розв'язати ускладнену проблему транспортного обслуговування і забезпечити нормальні санітарні і житлові умови населенню, ріст нетрів породжують містобудівні проекти і нові форми розселення робітників. Вони характеризуються прагненням зм'якшити в містах соціальні контрасти і усунути надмірну концентрацію населення. Навколо великих міст в деяких країнах виникають міста-сади з індивідуальними житловими будинками, промислові міста, робочі селища і т.д. зі строго функціональним розчленовуванням території.

Налякана революційними виступами робітничого класу, буржуазія йде на деякі поступки в житлових питаннях. Увагу архітекторів привабили задачі не тільки промислового, але і масового житлового будівництва, розробка житлових комплексів з ощадливими типовими квартирами, розрахованими на середню і низькооплачувану категорію робітників. Більше уваги приділяється проектуванню районів, архітектурному оформленню ландшафтів. Розробляється універсальна класифікація вулиць і принципи їх сполучення; створюються мережі міських магістралей, незалежних від перехідних вулиць, що розтинали місто на ряд відособлених просторів. В проектуванні міст нового типу, заводських робітничих селищ і великих промислових підприємств все більш утверджуються принципи *функціоналізму**.

Модернізм. Після Першої світової війни *модернізм** в мистецтві остаточно утверджується, виходить на перший план мистецького життя. Взагалі, зміни в художній культурі були настільки радикальними, що це дало привід говорити про кінець однієї епохи і початок іншої, абсолютно нової, для характеристики якої усталені концепції і прийняті норми і оцінки не підходять. Томас Манн писав тоді: «Ми присутні при кончині буржуазно-гуманістичної і ліберальної епохи, яка народилась в часи Ренесансу, досягла розквіту в період Французької революції і зараз ми є свідками її останніх судом і агонії». Дійсно, як в економіці і політиці ліберальні цінності і принципи (див. *Лібералізм**) все більше демонстрували свою неспроможність, так і в мистецтві традиційний реалізм, на думку багатьох, вже не міг адекватно відображати дійсність. Разом з тим, і в самому модернізмі відбувалась серйозна еволюція. Серед течій, що виникли в кінці XIX — на початку XX ст. через випробування і досвід війни зумів пройти тільки *експресіонізм** — інші ж напрямки раннього модернізму (*фовізм**, *кубізм**, *абстракціонізм**, навіть *футуризм**) втратили динаміку і новаторський характер, поступившись першістю новим різновидам «передового мистецтва».

Дадаїзм. Короткочасним, але дуже важливим для історії модернізму був напрям *дадаїзму**, що народився в Швейцарії, нейтральній країні, до якої в роки Першої світової війни втікали дезертири з воюючих держав, серед яких були не тільки політики, але і митці-модерністи. В 1916 р. ці останні стали збиратись в цюріхському кабаре «Вольтер», що і стало місцем народження дадаїзму. З самого початку це був міжнародний напрям: біля його витоків стояли французький поет Трістáн Тцарá (1896-1963), німецькі поети і художники Гуго Балль, Ріхард Хюльзенбек і Ганс Арп (1886-1966), швейцарська художниця Софі Тауберг (1889-1943). Назву рухові дало дивне слово «дадá». Воно має різні варіанти тлумачення, але насправді важливе те, що нічого конкретного воно не означало і могло бути використане дадаїстами для означення своєї дивовижної діяльності, головною ідеєю якої було послідовне руйнування будь-якої ідеології і естетики.

Світова війна перекинула всі уявлення про здоровий глузд і порядок речей. Безглуздя «світової бойні» оправдовувало крайній протест проти будь-якої культури, адже вона не була здатною ні вплинути на це божевілля, ні зупинити його. Світ розвалювався на очах в цинічній самовбивчій війні, однак політики продовжували виступати з пишномовними лозунгами. І дадаїсти зневажали цей світ, сміялись з нього, дражнили й провокували. Футуристи також викидали традиції «з корабля сучасності», але одразу ж проголошували свої власні цінності. В цьому була принципова різниця: за всього руйнівного пафосу *футуризм** був дуже серйозним, а дадаїсти — забавлялись. «Дадаїсти, — проголошували вони самі, — не представляють собою нічого, нічого, нічого, безсумнівно, вони і не досягнуть нічого, нічого, нічого». Ошелешені глядачі, природно, нічого і не розуміли, тому кожен публічний виступ дадаїстів закінчувався гучним скандалом.

Спираючись на алогізм, дадаїсти намагались створити свій, не схожий на реальний, особливий світ. Вони писали безглузді вірші і п'єси, захоплювались словесним трюкацтвом, відтворенням звуків, позбавлених будь-якого сенсу. На своїх «виставах» поети декламували нескладні набори слів (причому хором), рахунок з пральні міг бути прочитаний як вірш. Танцювали на «дадá-вечірках» в мішках. Художники демонстрували композиції, в яких не було жодного сенсу. В абстракціях або *коллажах** вони довільно суміщали різні предмети, анітрохи не турбуючись про хоч якусь цілісність. Дюшан і його приятель Франсіс Пікáбіа (1879-1953) постійно епатували американську публіку. Пікабіа виконував абстрактні акварелі і «механоморфні» композиції, які виглядали як інженерні креслення. Цих двох художників сміливо можна назвати громадянами інтернаціонального «Дадаленду», як згодом окреслили сферу розповсюдження ідей дадаїзму.

Сюрреалізм. В 1919 р. в Парижі утворилась група «абсолютних дадаїстів», до якої увійшли Луї Арагóн, Андре Бретóн, Поль Елюáр і інші літератори. Приїзд до Парижа Тцара, Дюшана, Пікабіа, Ернста, участь у виставках Хуана Гріса, Фернана Леже підтримували вплив дадаїзму у Франції. Однак досить скоро всередині руху намітився розкол. Полемізуючи з Тцара, який продовжував наполягати на цілковитій безсистемності творчості і запереченні всього, Бретон і його однодумці говорили про необхідність нового знання і трактували свої пошуки цілком серйозно. Так у надрах дадаїзму зародився ще один художній напрям модернізму — *сюрреалізм**.

«Потік свідомості». В літературі міжвоєнного періоду значного поширення набув творчий принцип «*Потоку свідомості*»*. В XIX ст. література досягла великих успіхів в розкритті психології особистості. До цього відкриття феномен мислення розумівся як простий відгук свідомості на факт дійсності: думка повністю відповідала фактові і була рівна йому. Великі реалісти XIX ст. показали, що люди як ріки, їх духовний світ текучий, думка тільки відштовхується від факту і летить вдалечінь, думка не дорівнює фактові, до акту мислення «втягується» весь попередній досвід людини, і думка поєднує факт, що її породив, з усім життєвим досвідом, поєднує сьогодення і минуле, минуле і майбутнє; думка є переробка факту в світлі всього життєвого досвіду людини. В акті мислення бере участь не тільки аналітична і синтетична здатність мозку, але і пам'ять, і уява, і фантазія; і думка рветься від сьогодення до минулого і від сьогодення до майбутнього, аналітичне усвідомлення, опис факту,

що іде в минуле, виявляється «симетричним» стосовно майбутнього, до пророкання і передбачення.

В XX ст. ці художні завоювання реалізму були підхоплені і перетворені літературою «потоку свідомості». Початок цій переробці поклали Джойс і Пруст. В їх творчості з величезною увагою була розглянута пам'ять людини як грандіозне вмістище життєвого досвіду, але цей досвід був переосмислений в його власному, самодостатньому значенні. Попереднє життя, набутий досвід трактувались як щось більш суттєве для духовного світу особистості, ніж факти дійсності, які входять в її свідомість в даний момент. Свідомість стали відриватись від її життєвих імпульсів і представляти як спонтанний, самопливний потік. Пруст брав факт дійсності в його багаторазовому прояві в свідомості людини, в його зміні, обумовленій змінами досвіду пам'яті і вікових змін — те саме явище по-різному інтерпретується свідомістю тієї самої людини в дитинстві, юності, зрілому віці.

Реалізм. Втім, незважаючи ні на що, *реалізм** залишався впливовим напрямком художньої культури. Продовжується діяльність таких великих художників слова, як Р. Роллан, А. Франс, Б. Шоу, Г. Уеллс, Д. Голсуорсі, Т. Гарді, Г. Гауптман, Г. Манн, Т. Манн. З'являються нові імена з новими цікавими творами: Ф. Моріак, Ж. Жіроду, Д.Г. Лоуренс, Б. Брехт і ін. Письменники-реалісти з демократичних і гуманістичних позицій зображують сучасну їм дійсність, в якій панують експлуатація і гноблення. Разом з тим, багатьох з них хвилюють проблеми, викликані до життя новими історичними умовами: утвердження тоталітаризму, загроза війни тощо. Сила реалізму і його життєздатність проявились також в тому, що його прибічники сміливо запозичували і творчо переробляли відкриття і напрацювання модернізму, зокрема, літератури «потоку свідомості» і сюрреалізму. Це, без сумніву, дозволяло реалізмові йти в ногу з часом і осмислювати дійсність в адекватних їй художніх формах.

«Втрачене покоління». Перша світова війна і криза капіталістичної системи сприяли виникненню особливого літературного феномену, що одержав назву «літератури втраченого покоління». До цієї групи належали відомі письменники Е. Хемінгуей, Д. Дос Пассос, Е.М. Ремарк, А. Барбюс, Р. Олдінгтон і ін. Вони побували на полях битв, бачили смерть, жахи і страждання, і цілковито втратили свої колишні ілюзії, «загубилися» на війні, зненавидівши її як жорстоку бойню. Представники «втраченого покоління» з гуманістичних позицій засуджували війну, неправду, фальш, лицемірство буржуазного суспільства. Вони створили яскраві образи молодих людей, фізично і духовно покалічених війною.

Разом з тим, позитивна програма «втрачених» мала обмежений характер. Кохання, фронтова дружба, забуття в хмільному — от що вони протиставляли жорстокій війні. Але і ця втеча в особисте життя найчастіше виявлялася ілюзорною, вирішувалася в трагічному плані. Звідси песимізм, усвідомлення безглуздості життя, пронизуючі багато творів «втрачених». Написані з великою художньою майстерністю, книги письменників «втраченого покоління» склали яскраву сторінку в історії культури 1920-1930-х рр.

Тоталітаризм і мистецтво. В 1920-1940-х рр. в Європі також були загрозливі випадки політичної реакції по відношенню до художньої культури: навіть у Франції в 1925 р. в парламенті пролунав заклик утворити «комісію з охорони традицій французького мистецтва». Так само в Італії близько 1930 р. відбулася фашизація культури, підпорядкування її нацистській пропаганді. Але найстрашнішим для модернізму став нацизм в Німеччині. Переслідування митців-модерністів, брутальне і систематичне, розпочалось в Німеччині з моменту приходу Гітлера до влади (1933 р.). Згідно нацистської ідеології модернізм являв собою «дегенеративне мистецтво», творцями якого були представники «расово неповноцінних» народів. В зв'язку з цим, твори модернізму і їхні творці (якщо вони не встигли виїхати), фізично знищувались. Згодом така «культурна політика» поширилась і на підкорені країни.

5. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Світ в другій половині XX — на початку XXI ст. Період після 1945 р. характеризується переможним утвердженням принципів Західної цивілізації. Наслідком цього стала *неоліберальна** глобалізація: депресії і кризи в економіці втратили характер різких, епілептичних судом, крива темпів розвитку стала більш похилою, до Заходу приєдналися нові регіони, насамперед в Східній і Південній Азії. Разом з тим, загострилася нерівність і нерівномірність розвитку світу: більш ніж п'ята частина населення планети живе нижче життєвого рівня, досягнутого Заходом вже два століття тому. Намічається свого роду «неорасистський» розрив між привілейованою меншістю країн, корпорацій, соціальних верств і убогою більшістю, корисливо і уміло відокремленою від кращих «шматків» планетарного «споживчого пирога». Звідси — насаджувана «єдність» цінностей і шляхів розвитку з одного боку, і з іншого — опір їй, що часто виливається в «нецивілізовані» форми.

Втім, після розгрому нацизму в Заходу з'явився серйозний противник — СРСР і очолюваний ним табір соціалістичних країн, які майже на півстоліття складали реальну альтернативу «західному благоденству». Після славнозвісної *Фултонської промови** колишнього британського прем'єра У. Черчілля світ фактично розпався на дві ворогуючі цивілізації — комуністичну і капіталістичну, що перебували в стані *Холодної війни**, символом якої став Берлінський мур, що розділяв світ «тоталітаризму» і «демократії». Як не дивно, але Західна Європа від цього розмежування тільки виграла: *План Маршалла** дозволив їй швидко реконструювати і модернізувати свою економіку, а створення військово-політичного блоку *НАТО** забезпечило їй внутрішню стабільність і зовнішню безпеку. В 1950-1960-х рр. триває західноєвропейське «економічне чудо», наслідком якого стала побудова «суспільства загального процвітання» з високим рівнем життя. Звичайно, великий дискомфорт в світовідчування цих десятиліть вносила загроза ядерної війни і інші *Глобальні проблеми**, але широко розгорнена боротьба за мир і організація екологічних рухів і партій дозволили відновити психологічну рівновагу західних суспільств.

Ідеологія і політика Західної Європи після 1945 р. не зводилася виключно до антикомунізму. Реальні успіхи СРСР і інших соціалістичних країн викликали в частини західного суспільства велику симпатію до них і породили моду на марксизм-ленінізм. Крім того, героїчна боротьба комуністів з нацизмом забезпечила їм високий моральний авторитет і активну участь в політичному житті Західної Європи. В зв'язку з цим традиційно ліберальні капіталістичні суспільства змогли досить безболісно сприйняти окремі елементи соціалізму, зокрема, регулювання економіки з боку держави і широкі соціальні програми. Це також стало основою такого соціокультурного феномену як *Нові ліві** — серйозного «полівіння» частини інтелігенції, інтелектуалів і студентської молоді. Ці верстви і групи суспільства в 1950-1970-х рр. зайняли нонконформістські позиції відносно панівного класу і часто ставали джерелом і спонукою для різного роду протестних рухів (на зразок *бітників**, *хіпі**, *Студентської революції**) або терористичних організацій.

Важливим історичним процесом, що вплинув на світову культуру другої половини XX ст. був крах колоніальної системи. Розпалися колоніальні імперії Великобританії, Франції, Нідерландів, Бельгії, втратила свої колонії Італія. В 1960 р. на пропозицію СРСР Генеральна Асамблея ООН прийняла Декларацію про надання незалежності колоніальним країнам і народам. Революція в Португалії (1974 р.) привела до ліквідації останньої колоніальної імперії.

Нові незалежні держави Азії, Африки і Латинської Америки утворили групу країн, «що розвиваються» або країн Третього світу. Хоча вони обрали різні шляхи розвитку, але більшість з них так і залишилися в залежності від «старих» і «нових» метрополій, які шляхом встановлення системи *неоколоніалізму** зберегли контроль над суспільно-політичним, економічним і культурним життям нових держав. Хоча «національне визволення» колишніх колоній створило певні проблеми для країн Заходу (масова імміграція африканців і азіатів, періодичні політичні і економічні кризи, війни і голод в «незалежних державах»), однак ***вигo-***

ди, одержувані від експлуатації нових «національних держав» настільки серйозні, що це змушує «ліберально-демократичні країни» миритися з негативними наслідками краху колоніальної системи.

Остання третина XX ст., особливо 1980-і рр., позначені процесами, які в кінцевому рахунку приводять до кризи і краху соціалістичних країн і до посилення національно-визвольних рухів, що, однак, переважно проклали шлях авторитарним і корумпованим режимам. В той же час країни Заходу, вибиті на якийсь час з колії енергетичною кризою 1970-х рр. і випереджуючим зростанням доходів в порівнянні з інвестиціями, а також різними соціальними конфліктами, в 1980-х рр. переходять на принципи *неолібералізму** в економіці і *неоконсерватизму** в політиці, символом чого стали британський прем'єр-міністр Маргарет Тетчер (1979-1990 рр.) і президент США Рональд Рейган (1980-1988 рр.).

Стержнем «тетчеризму» і «рейганоміки» була демагогічна пропаганда «свободи особистості» і «вільної ринкової економіки» з метою прикриття різкого скорочення соціальних програм, знищення мільйонів робочих місць, значного подорожчання освіти, медичного обслуговування, комунальних послуг тощо.

Зовнішня політика «нових часів» характеризується ***значним посиленням агресивності західних держав, що, застосовуючи риторику «захисту прав пригнобленого люду», грубо втручаються в життя неугодних країн, усуваючи таким чином потенційних конкурентів і перетворюючи їх на джерела дешевої сировини і робочої сили, споживачів своїх товарів і сміттєзвалища для своїх токсичних і ядерних відходів.***

Прихід до влади в СРСР «комуністичних лібералів» і націоналістів привів до краху всієї соціалістичної системи, чим негайно скористалися західні країни, профінансувавши встановлення корумпованих «демократичних режимів» в країнах Східної Європи і республіках СРСР. Якщо в НДР, ЧСФР, Угорщині і Польщі зміни відбулися мирно (не було вуличного насильства, взяття штурмом державних установ, застосування зброї), то для Югославії і СРСР «демократизація» обернулась страшними потрясіннями з варварськими міжетнічними і релігійними війнами, геноцидом і брутальним виштовхуванням десятків мільйонів громадян на межу виживання.

З весни 1989 р. по грудень 1991 р. Захід переживає справжню ейфорію від руйнування Берлінського муру, «оксамитових революцій», виведення радянських військ з країн Варшавського договору і Афганістану, об'єднання Німеччини, розгрому Іраку і розпаду СРСР. В 1990-х — на початку 2000-х рр. НАТО і Європейський союз розширяються, встановлюючи контроль над Центральною і Східною Європою (крім Білорусії і Росії). Однак вже в 1991 р. починаються війни в Югославії, найстрашнішою з яких стала так звана «Боснійська криза» 1992-1995 рр. Прагнучи знищити останню сильну постсоціалістичну державу — Сербію, Захід провокує конфлікт сербської влади з албанською меншиною, щоб в 1999 р. розбомбити її територію, а в 2000 р. організувати політичний переворот з метою усунення неугодного режиму Слободана Мілóшевича від влади.

Різко загострюються відносини Заходу з мусульманською цивілізацією, яка на економічну експлуатацію і військову агресію відповідає масовою імміграцією до країн Західної Європи, поступовим, але суттєвим розширенням свого впливу безпосередньо в «стані противника», а також міжнародним тероризмом, найголоснішим «діянням» якого стали події в США у вересні 2001 р. В зв'язку з цим в самих західних країнах простежується різке поправіння суспільно-політичного життя, що, в першу чергу проявилося в зростанні впливу націоналістичних і неонацистських партій і рухів, а також в зміні політики «пряника» на політику «батога» по відношенню до постсоціалістичних країн і мусульманського світу.

Логічним наслідком всього цього стало звинувачення Іраку в підтримці міжнародного тероризму і в намаганні налагодити власне виробництво ядерної зброї. Спираючись на явно сфальсифіковані «аналітичні дані», США і Британія в 2004 р. загарбали Ірак і встановили там своє пряме військове правління, ввергнувши країну у всеохопний хаос. Судячи з усього, подібна доля чекає всі країни, які опиняться в «зоні особливої уваги» західної демократії.

Постіндустріальне суспільство. Економічний і соціальний розвиток світу останньої третини XX ст. характеризується його вступом у фазу *Постіндустріального суспільства**. Основою для появи його теорії була структурна перебудова економіки, що в 1960-1970-х рр. відбулась в розвинених країнах, внаслідок якої на провідні позиції висунулись нові науковоємні галузі взамін важкій промисловості і відбувся бурхливий розвиток «індустрії знань», комп'ютеризація і поява розгалужених інформаційних систем, відкриваючих шлях до децентралізації виробництва.

Ці зсуви вписуються ідеологами постіндустріального суспільства до загальної історіософської концепції, що розбиває всесвітній історичний процес на доіндустріальну (традиційну, аграрну), індустріальну і постіндустріальну стадії розвитку суспільних систем, до яких вони, відповідно, відносять країни «третього світу», індустріальні капіталістичні і соціалістичні країни, і США, Японію і Західну Європу, що вступають до «постіндустріальної ери». На кожній з цих стадій домінуючу роль в соціальній організації відіграють різні інституції: церква і армія у традиційних суспільствах, промислово-фінансові корпорації в індустріальних, університети в постіндустріальних суспільствах.

Глобальні проблеми і криза сучасної цивілізації. В XX ст. людство зіткнулась з *Глобальними проблемами**, від вирішення яких залежить доля всієї цивілізації. Можна назвати декілька причин їх виникнення. По-перше, це цілісність сучасного світу, яка є наслідком поглиблення економічних і політичних зв'язків (див. *Глобалізація**). Зримим, грубим їх проявом були світові війни: війна, що розпочалась на кордонах Польщі і Німеччини в 1939 р., прийшла до Африки, Західної Азії і Океанії. Весь світ, по-суті, став учасником єдиної історичної драми. В кривавій м'ясорубці війн перемелювалось все, що індивідуалізувало і поділяло людей: границі, політичні пристрасті, національні особливості.

По-друге, криза світової цивілізації пов'язана з величезною економічною могутністю людини, яка ніколи ще не експлуатувала Природу з такою інтенсивністю, як тепер. За останні 100 років промислове виробництво планети виросло більше, ніж в 50 разів, причому $^4/_5$ цього приросту одержано, починаючи з 1950 року. Сьогодні світова економіка створює валової продукції на суму близько 15 трильйонів доларів, що в найближчі півстоліття може збільшитись ще в 5-10 разів. Вплив людини на планетну екосистему часто порівнюють з найжахливішими силами Природи: володіючи могутністю планетарного масштабу, вона схожа на невдаху-мага, який викликав до життя потойбічні сили, але не може їх приборкати.

По-третє, причиною виникнення глобальних проблем є нерівномірність розвитку країн і регіонів світу, яка особливо посилилась після 1950-1960-х рр. Поява на карті світу нових незалежних держав на місці колишніх колоній і перемога націоналістичних режимів в країнах так званих напівколоній автоматично не привели до їх швидкого розвитку. Більше того, після 1980 р. в них почалось стрімке падіння валового національного продукту. Після короткочасного піднесення «національної свідомості» майже неминуче наставали періоди нестабільності з брутальними диктатурами і жорстокими міжетнічними сутичками. Величезний злиденний регіон Північної Африки і Передньої Азії, мусульманський світ з хронічним безробіттям, низьким рівнем життя, молоддю без перспектив, багатодітними сім'ями, постійним недоїданням і високою смертністю становить кардинальну проблему для світової цивілізації.

Поки країни колишньої соціалістичної системи і Третього світу шукають шляхи приєднання до «західного благоденства», в країнах, де воно досягло найвищого розквіту, примножуються ознаки його розкладу. Зростає відчуття історичного перелому, вступ суспільства до нової фази з ще неясними обрисами і перспективами. Найбільш очевидну історичну межу західній цивілізації утворює загострення екологічної кризи, а також винайдення і розповсюдження зброї масового знищення. Ці явища виявили кричущий ірраціоналізм її вищих принципів: неухильний економічний ріст і науково-технічний розвиток, які ще вчора шанувались як фактори прогресу, сьогодні створили загрозу фізичному існуванню людства.

Разом з конкретними результатами розвитку західної цивілізації девальвувалась і така властива їй ціль, як матеріальне збагачення за рахунок експлуатації Природи, і пронизуючий її пріоритет групових — державних або національних — інтересів над загальнолюдськими.

Людина попередніх епох, як правило, була членом відносно стійких груп, спільностей. В своїх мотиваціях, знаннях, нормах і уявленнях вона спиралась на ті, які були прийняті її групою і закріплені в культурі. В сучасному розвиненому суспільстві відбувається радикальний переворот у системі соціальних зв'язків людей. Соціальні групи продовжують існувати, але зв'язки між ними, а також зв'язки між індивідами, що входять до цих груп, значно послаблюються. Зростаючі темпи соціальних змін позбавляють групові зв'язки людини стабільності, визначеності, однозначності і розмивають соціально-групову ідентичність, притаманну людині як члену певної спільноти (верстви, нації, класу тощо). На місце колишньої ізоляції групових культур приходить зближення, усереднення і інтернаціоналізація типів культурного життя, джерел і змісту соціальної інформації. Це тенденції, відображені в концепціях «*Масового суспільства*»* і «масової людини», ставлять індивіда в ситуацію культурної і психологічної самотності: маса і *Масова культура** амбівалентні, нестійкі в порівнянні з традиційними групами і їх культурами і набагато менше здатні навіяти людині ясну систему орієнтирів, мотивів, цінностей.

Разом з тим, в останні десятиліття XX ст. триває фундаментальна критика всієї західної цивілізації і сукупної науки Нового часу. По-суті, цим заперечується сенс всіх ідеологій, передумовою яких з часів *Просвітництва** неодмінно виступає принцип раціональності. Гарантом, авторитетом і представником цієї раціональності завжди була наука і падіння її авторитету є причиною того, що ті соціальні класи і верстви, які пов'язували свою історичну ідентичність з позитивним ставленням до прогресу науки і індустріального суспільства і могли посилатись на сенс цих наук, перебувають в кризі. Це приводить до того, що і держава, значною мірою представлена і підтримувана ними, втягується в цю засмоктуючу і прогресуючу ерозію довір'я і легітимності. В результаті цього і виникла нинішня ситуація кризи — не в економічному, а в духовно-культурному і політичному відношеннях. Ця нова ситуація в загальному вигляді визначається поняттям *Постмодернізму**.

Постмодернізм. Прийнято означувати період кінця XX — поч. XXI ст. як епоху Постмодернізму (англ. postmodernism — «те, що після модернізму», тобто «після сучасності»). З цієї точки зору Постмодернізм нерозривно пов'язаний з встановленням *Постіндустріального суспільства**, кризою сучасної цивілізації і *Масовою культурою**. Тоді головними рисами Постмодернізму є критика фундаментальних основ європейської цивілізації (християнської релігії, гуманістичної філософії і науки), *плюралізм** і *мультикультуралізм**.

Характерно, що протилежні тенденції — апологія християнства, гуманізму і науки, *монізм** і монокультуралізм — в умовах постіндустріального суспільства також стають складовою частиною Постмодернізму, оскільки мають споріднені з ним витоки, в першу чергу сумніви в особистісній природі *Абсолюту**, розчарування в людині як «вершині розвитку Всесвіту» і недовіра до науки як основного засобу пізнання і перетворення Природи.

Найбільш очевидними історичними причинами появи Постмодернізму в культурі є жахливий досвід тоталітаризму, націоналізму і Другої світової війни, загострення екологічної кризи, винайдення і розповсюдження зброї масового знищення, надзвичайний розвиток засобів масової комунікації і комп'ютерних технологій. Внаслідок цього друга половина XX ст. виявилась для людства епохою прощання з ілюзіями, розчарування в ідеологіях і світових релігіях, а також епохою відмови від утопічних прагнень. Віра в Людину (з великої букви) і її здатність самостійно, за допомогою свого просвіченого Розуму стати володаркою буття і влаштувати досконалий світовий лад — ця віра суттєво підірвана. ***Зараз людина підозрює, що ніякого особистісного Абсолюту (Бога-Творця, Світового Духу або Трансценденту) не існує; що закони історії нам невідомі, що навіть класова боротьба є процесом цілком органічним, так що ніякий авангард не здатен свідомо спланувати і спрямувати її; що суспільна (як і природна) еволюція не знає суб'єкта і тому непередбачувана; що діючи в суспільній сфері, ми ніколи не досягнемо саме тих цілей, які були поставлені, натомість одержимо щось зовсім інше, чого ми і уявити собі не могли; і що саме в усьому цьому і містяться причини кризи всіх позитивних утопій.***

Німецький мислитель Юрген Хáбермас (нар. 1929 р.) ще в 1980-х рр. говорив про «дискредитацію суверенного Розуму», про «кризу ідентичності сучасної людини», яка ніби загубилася у Всесвіті, розвиваючи думку Макса Вебера про те, що процес раціоналізації не знищує ірраціональних сил, і вони виходять назовні в той самий момент, коли раціональність, здавалось би, торжествує. «Тому, — констатує Ю. Хабермас, — автономія перетворюється в залежність, емансипація — в придушення, раціональність — в безглуздя». На його думку, в кінці XX ст. людина раптом усвідомила, що існує вона в якійсь невизначеності і обтяжливій поза-часовості. Наукової ясності світобудови так і не було досягнуто, натомість «магічна ясність» ідеологій і релігій вже втрачена.

6. ПОСТМОДЕРНІЗМ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ

В сучасному *Постіндустріальному суспільстві** на зміну проблемам «класичного» індустріального капіталізму прийшли інші, притаманні ситуації *Постмодернізму**; одна з них — втрата орієнтирів, відсутність ідеї, яка б консолідувала суспільство. Ця обставина безпосередньо впливає на ситуацію в художній культурі.

Одним з перших документів постмодернізму в мистецтві стала книга американського архітектора Роберта Вентурі «Складності і суперечності в архітектурі» (1967 р.). Висунувши лозунг: «Мало — це нудно», він побачив майбутнє зодчества у вільному поєднанні всіх можливих форм. Чарльз Дженкс, другий теоретик постмодернізму, говорив про нього як про культуру, що «включає» — в протилежність культурі *модернізму**, яка «виключає»; постмодернізм існує на основі «інтеграції різних мов». Таким чином, основною якістю постмодернізму є принципова «всеїдність», прагнення об'єднати різнорідні художні течії. В силу цього постмодернізм дещо нагадує античний еллінізм, маньєризм XVI ст. і еклектизм XIX ст., тому що він також завершує собою культуру яскравої і бурхливої епохи, сумує її досягнення, підводить риску.

«Зоряним часом» постмодерністського мистецтва став початок 1980-х рр., коли відбулися програмні виставки в Базелі (1980 р.) і Амстердамі (1980-1981 рр.). Їх учасники, художники різних країн, називали себе посткласицистами, гіперманьєристами, неотрадиціоналістами, майстрами ретро-арту, а також неоекспресіоністами, «*Новими дикими*»* (неофовістами), постреалістами тощо.

Постмодернізм з'являється (з точки зору історії світової культури) після вичерпання евристичного потенціалу модерністського художнього мислення. Настає досить цікавий і оригінальний період розвитку мистецтва, коли модерністські форми синтезуються з традиційними. Це і є період постмодернізму, що включає в себе осучаснені образні форми будь-яких стилів і напрямків, так що іноді важко зрозуміти, чи то класичні форми в ньому збагачуються модерністськими знахідками, чи то ці останні розвиваються на грунті традиційних підходів і рішень. Мистецтво постмодернізму втілює в собі всі культурні епохи, вільно бере матеріал звідки завгодно і використовує його де завгодно і як завгодно. Воно заглиблене в товщі культури, всі шари якої (форми, зразки, епохи) сьогодні — це надбання розуму, що одночасно і рефлектує, і «бавиться». Сьогодні індивід існує, сприймає і мислить в культурному просторі свого століття, залучаючи, однак до цього простору безліч форм культури, безліч культурних зразків — східний, західний, античний, середньовічний, ренесансний тощо.

Можна встановити кілька найбільш виразних ознак постмодерністського мистецтва: ***постійне звертання до різних історичних форм культури, активне використання різноманітних художніх систем в творах, тяжіння до полісемантичності і полістилістичності, підвищена увага до чужого тексту («цитатність»), відсутність єдиного «Я» героя; уникання фіксованої стильової, ідеологічної, моральної домінанти; наявність «розірваної» свідомості; фрагментарність, зовнішня «необробленість» форми художніх творів, їх програмна іронічність; нечіткість розмежування між «високою культурою» і комерційними жанрами.***

Таке мистецтво одним з перших аналізував американський дослідник Іхаб Хассан в книзі «Розчленування Орфея. До проблеми постмодерністської літератури» (1971 р.). Для того, щоб визначити основну властивість цієї літератури, він нагадує міф про Орфея, якого розірвали на шматки збожеволілі менади. Відсутність цілісності, розірваність смислових структур — ось що визначає нове мистецтво на переломі XX—XXI ст. Якщо для традиційного і модерністського мистецтва характерні форма, намір, проект, ієрархія (тобто раціональність і організація), то для постмодерністського мистецтва — антиформа, гра, випадковість і анархія. Мова йде про відсутність єдиного підходу і фіксованої точки зору, про принципову нескінченність підходів і комбінацій, про «децентралізацію» творів мистецтва і літератури, тобто про відсутність головного героя, головного сюжету, головної ідеї. Художники відмовляються від самого принципу «смислу», тобто від визначеного, структурованого, однозначно зрозумілого послання.

Зразковим прикладом постмодернізму в літературі є творчість аргентинського письменника Хо́рхе Луїса Бо́рхеса (1899-1984). За його власними словами, філософія і мистецтво для нього рівнозначні і майже тотожні, що всі його багаторічні філософські дослідження, які включали також християнську теологію, буддизм, суфізм, даосизм і т.д., були спрямовані на пошук нових можливостей для художньої фантазії. В його оповіданнях цитати з давньоіранських, давньоіндійських і давньокитайських книг сусідять з арабськими казками, перекази християнських апокрифів і давньогерманських міфів — з уривками з Вольтера, Едгара По і Франца Кафки. І до всього Борхес відноситься однаково: без пієтету, без найменшої поступки містицизму, відверто милуючись нескінченою і багатоликою грою людської фантазії.

В Франції виникає *Новий роман**, представники якого, проголосивши техніку традиційної сюжетної прози вичерпаною, зробили спробу виробити прийоми безфабульної і безгеройної повісті. Відкидаючи традиційний французький реалістичний роман і перегукуючись з філософією «смерті людини» Мішеля Фуко, «неороманісти» виходять з думки про застарілість самого поняття людської особистості, як вона тлумачилась і зображалась у рамках традиційної культури. Так, Ф. Соллерс зазначає, що в художньому творі мова повинна йти не про те, щоб «виразити щось таке, що є поза словами — сюжет, істину, людську долю і т.п. Пишеться текст за допомогою інших текстів, якимось рухом, ковзанням, пов'язаним з небувалим монтажем, і тексти ці викликають ланцюгову реакцію, яка знищує всяку закінчену книгу, і тим більше, всякого автора. Немає нічого, крім письма, яке розчленовує простір, в якому воно розгортається, породжуючи акторів (слова) і глядачів (інші слова). Текст не відсилає ні до світу закінчених предметів, ні до невизначеної суб'єктивності, здається, що він випливає з глибин аркуша паперу».

В архітектурі постмодернізму іноді ніби намічається логіка, система координат: око розрізняє там або класичний ордер, або інженерну конструкцію у дусі Ейфеля, а то й лапідарна геометричність конструктивізму*. Однак усі ці спогади про архітектурні системи виникають головним чином заради того, щоб себе ж і заперечити. Вони поєднуються, неочікувано випливають назовні з хаосу форм і так само раптово провалюються у порожнечу, безстильовість, в якесь «Ніщо». Тут маса історичної ерудиції й уміння бавитися з архітектурними цитатами, але принцип цієї гри — невпевненість, двозначність й парадокс. Віденський «Хаос-хаус» відбиває у своєму криволінійному, абсолютно дзеркальному фасаді собор св. Стефана, що стоїть поруч, а вигадливими надбудовами над бічними фасадами перегукується із середньовічною забудовою старого Відня. Але всередині «хаус» заповнений пульсуючими «органічними формами», трохи в дусі пізнього Корбюзьє, а коронує їх традиційний японський місток, ніби з гравюри японського художника. Цей справжній «храм споживання й дозвілля» в центрі австрійської столиці — будівля символічна, знак часу. Його крамниці, ресторани, лавиці й місця відпочинку є цілком привітними й доброзичливими. Однак, саме тут виникає відчуття непевності, невизначеності: якщо все це є середовищем нашого існування, то де ж ми тоді знаходимося, і хто ми такі, і чи при своєму ми розумі? Мистецтво постмодернізму примушує ставити перед собою саме такі чи подібні питання.

Постмодернізм в образотворчому мистецтві формується в рамках модерністських напрямків 1960-1970-х рр. (*поп-арт**, *Концептуальне мистецтво**, *хеппенінг**, *перформенс**, *гіперреалізм**, ленд-арт тощо), які, втім, поступово втрачають свій критичний пафос і «революційність», перетворюючись у відверту гру з вже існуючими формами або в комерційні проекти. Постмодерністській стилізації доступна вся спадщина світового мистецтва — від первісних орнаментів (А.Р. Пенк «Куди йдеш, Німеччино?», 1984 р.) до різних напрямків сучасного модернізму. Частіш за все художник, бездоганно володіючи академічною технікою, втягує глядача до вигадливої гри. Мова старих майстрів перетворюється в своєрідний тайнопис, адресований автором доволі освіченому європейцеві, звичайно, непогано знайомому з шедеврами минулого з репродукцій або телепередач. І глядач приходить в захоплення від власної ерудиції, коли, наприклад, знаходить в С. Робертса («Жаннет», 1984 р.) риси голландської школи XVII ст., а в Е. Шмідта («Постаті в лісі», 1982 р.) — сліди манери Н. Пуссена. Не менш цікаво впізнавати в персонажах псевдоісторичних композицій своїх сучасників: в роботі Марка Тенсі «Тріумф нью-йоркської школи» (1984 р.) американські художники зображені у вигляді генералів, що приймають капітуляцію своїх європейських колег. Або, навпаки, побачити всім відомих державних мужів недавнього минулого за столиками рядового шинку, як в серії картин «Шинок Німеччина» (1982-1983 рр.) Йорга Іммендорфа. Глядач не одразу помічає, що потрапив до строкатої стихії карнавалу, де реальне переплітається з вигаданим, минуле — з сьогоденним, а піднесене — з низьким.

Одним з найновіших напрямів постмодернізму є посткласицизм в основі якого є начебто «ностальгія за Аркадією», туга за «втраченими цінностями» і «збезчещеною гармонією». На полотнах Ансельма Кіфера зображені дивовижні циклопічні споруди, покинуті, мертві зали, які, на думку самого автора, символізують «позачасові цінності європейської культури». Однак, швидше за все — це «портрет» самої дійсності, що втратила критерії свої реальності і відмовилась від смислових опозицій розуму. На картині шведського посткласицисти Л. Андерссона представлений сексуальний акт фавна і кози, а його співвітчизник О. Нердрум на одному з полотен зобразив, як на фоні ідилічного лісового пейзажу дівчина досконало класичних (пуссенівських) пропорцій банально випорожнюється. Інші постмодерністи прагнули відродити не зовнішні ознаки класичного мистецтва, а його якісну природу — цілісність світовідчуття, звертання до вічності, життєву силу. Користуючись живописною мовою модернізму, вони втілювали в фарбах сучасний варіант космогонічного міфу. Такі спроби очевидні в трепетних і тривожних композиціях італійців Сандро Кіа («Блакитний грот», 1980 р.) і Енцо Куккі («Без назви»). В тому ж руслі працювали німецькі неоекспресіоністи, які шукали неочікувану, якби «поза-людську» точку зору на світ: Ансельм Кіфер добивався цього за рахунок головоломно динамічних ракурсів в поєднанні з чіткістю деталей («Суламіфь», 1984 р.); Георг Базелітц просто виставляв свої полотна перевернутими («Млин горить. Ріхард», 1988 р.).

§2. КУЛЬТУРА АВСТРІЇ

1. АВСТРІЯ В XX СТОЛІТТІ. ФІЛОСОФСЬКА ДУМКА. ЗАГАЛЬНІ РИСИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Австрія в XX столітті. В 1867 р. Австрійська імперія була перетворена в дуалістичну (двоєдину) монархію на чолі з австрійським імператором і угорським королем Францем Йосифом I (1848-1918 рр.), в якій Угорщина була визнана, як і Австрія, суверенною частиною держави. Чехи вимагали надати своїй країні такого ж статусу, який одержала Угорщина, але так і не зуміли цього добитися. Польська меншість в Галіції одержала значний ступінь автономії, що її цілком задовольняв, натомість українська більшість зазнавала утисків і дискримінації. З всіх австрійських народів найбільше занепокоєння віденського двору викликали південні слов'яни (словенці, хорвати, серби).

В Празі, Відні і інших міських центрах відбувався швидкий розвиток промисловості. В ряді галузей, особливо в сталеливарній і цукровій промисловості, для регулювання випуску продукції, підтримки цін і зайнятості були створені об'єднання фірм — «картелі», в чомусь схожі з трестами в США. Найбільш високого рівня розвитку гірничодобувна і обробна промисловість досягли в Чехії.

*Перша світова війна** загострила соціальні, економічні і національні протиріччя, що роздирали імперію. Постійні поразки на фронтах сприяли зростанню революційного руху. В 1918 р. країною прокотилася хвиля масових демонстрацій і страйків, солдати відмовлялися воювати, здавалися в полон російським військам. До часу підписання перемир'я 3 листопада 1918 р. те величезне державне утворення, яке століттями займало центр Європи і називалося монархією *Габсбургів** фактично припинило своє існування.

Для австрійців цей день також означав кінець цілої епохи: зникла Австрія як політичний і культурний центр могутньої імперії, з'явилася Австрія як маленька країна, за розмірами менша, ніж деякі з утворених на території колишньої імперії держав.

*Велика депресія** 1929-1933 рр. зробила руйнівний вплив на економіку Австрії. Зростало безробіття. В 1932 р. при владі опинився уряд Енгельберта Дóльфуса (1892-1834), лідера пронацистської християнсько-соціальної партії. Однак, в цілому фашизація державного ладу Австрії йшла повільно, оскільки одна частина нацистів орієнтувалися на Німеччину, інша — на Італію. Спровоковані Гітлером путч 1934 р. в Відні і вбивство Дольфуса підготували загарбання країни: в 1936-1938 рр. відбувся áншлюс Австрії, тобто об'єднання Австрії з *Третім рейхом**. В результаті Австрія позбавилась не тільки суверенітету, але і економічної самостійності — рейхові був переданий золотий запас Державного банку і ряд підприємств Австрії; населення рейху зросло на 7 млн. чоловік. Третій рейх вийшов безпосередньо до границь Італії, Польщі, Угорщини, Чехословаччини. Результати аншлюсу були анульовані на Московській конференції 1943 р. Після того, як весною 1945 р. радянські війська звільнили Австрію від «коричневої чуми», вона була розділена на чотири зони окупації: радянську, американську, британську і французьку.

Під егідою окупаційних властей була створена Друга республіка і проведена дефашизація всіх сфер життя суспільства. В 1955 р. був укладений Державний договір про відновлення незалежної і демократичної Австрії між СРСР, США, Великобританією і Францією, з одного боку, і Австрією — з іншого. Включає зобов'язання великих держав поважати незалежність і територіальну цілісність Австрії, забороняє приєднання Австрії до Німеччини (аншлюс), ставить за обов'язок урядові Австрії не допускати діяльності фашистських організацій і забезпечити демократичні свободи. Того ж року австрійський парламент прийняв конституційний закон про постійний нейтралітет Австрії.

Загальнокультурна ситуація. Дві світові війни і два десятиліття між ними — роки запеклих класових боїв, постійної чехарди урядів і політичних програм — вивели Австрію на широку арену загальноєвропейських подій. Пішло в минуле відчуття невразливості держави, що була центром могутньої імперії. Тепер Австрія як маленька республіка відчувала себе відкритою всім вітрам історії. Географічне положення держави стало своєрідним символом: ***австрійці сприймали свою батьківщину як осередок, через який пройшли всі тріщини, що розкололи світ в XX столітті.***

Дійсно, вже напередодні Першої світової війни передчуття загальноєвропейської катастрофи в Австрії було особливо сильним. До настроїв «сутінок Європи» тут приєдналося усвідомлення неминучості загибелі монархії Габсбургів. Сум'яття, що охопило перед війною більшу частину європейської інтелігенції, в Австрії поглиблювалося передчуванням краху великої держави.

Глибока депресія стала ще більш характерною для умонастроїв австрійців після війни. «Дослідною лабораторією з розпаду світу» назвав свою батьківщину письменник К. Краус.

Філософія. Потрясіння, що випали на долю Австрії в XX ст., багато в чому визначили бурхливе духовне життя країни. Філософські і естетичні шукання австрійських мислителів і художників органічно вливалися в русло загальноєвропейських.

Емпіріокритицизм. Творець філософської течії емпіріокритицизму Ернст Мах (1838-1916), грунтуючись на відкриттях фізики перелому століть, реально існуючим (тобто позитивним) визнавав не матеріальний світ, а людські відчуття, які, в свою чергу, є не відображенням світу, а цілком самодостатньою субстанцією. Отже, вихідні поняття класичної фізики (простір, час, рух) суб'єктивні за своїм походженням; світ — «комплекс відчуттів», завдання науки — їхній опис. Класики *позитивізму** ще бачили закономірності в розвитку природи і суспільства, емпіріокритики ж відкидали їх, бо хіба може людина щось достовірно (позитивно) знати про світ, якщо навіть існування об'єктивної реальності, на їх думку, — проблематичне?

Психоаналіз. Великий вплив на психологію, мистецтво і світогляд XX ст. зробив психоаналіз, розроблений віденським психіатром Зігмундом Фре́йдом (1856-1939). Спочатку це був метод лікування психічних захворювань, а також комплекс гіпотез і теорій, що пояснював роль підсвідомого в житті людини і розвитку людства. Пізніше, однак, психоаналіз набув рис філософської концепції, що пояснювалось його цілковитою новизною і революційністю: він був покликаний вивести тодішній світогляд з глухих кутів, обумовлених крайнощами позитивізму, орієнтованого виключно на науково-природниче пізнання, і релігійного ірраціоналізму, що апелював виключно до інтуїтивних здогадок.

Психоаналіз орієнтований на виявлення основ людського буття, структурних елементів психіки, принципів розгортання життєдіяльності індивіда і мотивів поведінки особистості. Вивчається не просто внутрішній світ людини, а сфера психічного, в рамках якої відбуваються найсуттєвіші процеси і зміни, які мають вплив на організацію всього людського буття. ***Реальністю визнається психічна дійсність, яка має свої власну природу і підлягає особливим закономірностям розвитку.***

Психоаналіз засновується на концепції підсвідомого пласту людської психіки, в надрах якого проходить особливе життя, недостатньо вивчене, але реально значуще, яке дуже відрізняється від процесів в сфері свідомого. В зв'язку з цим, психіка розуміється як явище складне, як поєднання трьох шарів або інстанцій — «Воно» (id), «Я» (ego), «Понад-Я» (super-ego).

Несвідоме «Воно» (id) — це успадкований глибинний шар, в надрах якого «копошаться» приховані душевні порухи, що нагадують прадавніх демонів і виражають неусвідомлені потяги, бажання і пожадання людини. «Я» (ego) — це людська особистість, посередник між id і зовнішнім світом, інстанція, призначена сприяти впливу цього світу на підсвідому діяльність індивіда. «Понад-Я» (super-ego) — інстанція, що уособлює собою моральні імперативи і заборони (табу*) соціокультурного характеру.

Ego намагається підкорити собі id: якщо це не вдається, то навпаки, ego потрапляє в залежність від id, створюючи лише ілюзію своєї переваги над ним. Super-ego теж може панувати над ego, виступаючи в ролі сумління або неусвідомлюваного почуття провини. В результаті ego опиняється в лещатах суперечностей, є «нещасним», зазнаючи загрози одночасно з трьох боків: з боку світу зовнішнього, пожадань «Воно» (id) і суворості «Понад-Я» (super-ego).

Таким чином, людське «Я» не є господарем навіть «в своїй власній хаті», тому ***душевне життя безперервно збурюється конфліктами, вирішення яких зв'язане з захисними механізмами, що дозволяють пристосуватись до зовнішнього світу і власної природи.***

Основою життєдіяльності психоаналіз вважає особливу енергію — *лібідо**. Людина керується в життя двома принципами. Перший з них — ***«принцип задоволення»***, який полягає в автоматичній спрямованості психічних процесів на отримання максимального задоволення. Другий — ***«принцип реальності»***, який коригує хід протікання психічних процесів в відповідності до вимог оточення і задає орієнтири, що допомагають уникати струсів, що виникають з неможливості негайного задоволення пожадань. Часто незадоволені бажання просто витісняються в підсвідомість, спричиняючи душевні конфлікти і захворювання. Вирішити їх можна шляхом свідомого оволодіння бажаннями, безпосереднього їх задоволення, або шляхом *сублімації**, тобто «переключення» невикористаної енергії жадання на інший об'єкт.

Психоаналіз, таким чином, покликаний через аналіз патогенного в процесі розшифрування «вільних асоціацій», тлумачення сновидінь тощо, надати допомогу потребуючим в сублі-

мації («переведенні») несвідомого в свідоме. Таке пізнання несвідомого є нічим іншим, як «пригадуванням», відновленням в пам'яті людини раніше існуючого знання, витісненого в підсвідомість в силу різних причин. Психоаналіз пояснює теперішнє, шукаючи причин в минулому, в дитинстві людини, спираючись на постулат, згідно якого формування основ особистості, які потім визначають всю подальшу діяльність людини, пов'язані з сексуальними відносинами в сім'ї між дітьми і батьками.

Психоаналіз також намагався виявити основи людської моральності. Розшифрування символічної мови несвідомого, тлумачення сновидінь, розкриття симптомів хворобливого розщеплення внутрішнього світу особистості — все це приводило до визнання наявності злого начала в людині. Другий аспект полягає в тому, що розгортання несвідомого психічного супроводжується не тільки сковзанням до тваринного першоелементу людської істоти, але і діяльністю, пов'язаною із створенням вищих духовних цінностей життя, тобто з релігійною, художньою, науковою творчістю. В психоаналізі «категоричним імперативом» є совість, яка витісняє і придушує природні потяги людини. Таким чином, в психоаналітичній філософії фіксується двоїстість буття людини в світі, зв'язана з природною і моральною детермінацією її життєдіяльності.

Загальні риси художньої культури. Життя країни багато в чому визначало проблематику австрійського мистецтва XX ст.: розпад всіх колишніх зв'язків і закономірностей буття, катастрофа старих форм життя, пошуки нового грунту для єднання, потім *нацизм** — як явище соціальне, політичне, психологічне.

Все наполегливіше виходило на перший план в мистецтві трагічне начало, яке завжди, на переконання австрійців, в них існувало, але доти часто ховалося за граціозною безтурботністю, зовнішньою легкістю сприйняття життя. Ускладнювався характер прославленої віденської музики: радісна танцювальність вальсів Йоганна Штрауса, класична оперета — і поруч нервозна експресія і атональність побудов Арнольда Шенберга, А. Берга, композиторів *Нової віденської школи**. Все більш значну роль в світовій культурі починали відігравати австрійські роман, новела і образотворче мистецтво.

Розпад Австро-Угорщини, поразка в війні, перехід Австрії в нову політичну якість, а далі інфляція і криза привели до серйозного психологічного зламу. Зруйнувались вікові традиції і Австрія, яку Стефан Цвейг називав «зануреним в сон замком», прокинулася: потрібно було все починати заново.

Однак, зовні змінилося небагато: з фронтів приїжджали в той самий «веселий» Відень, таким же залишався центр культурного життя столиці, квартал Херренгассе з його затишними маленькими кав'ярнями — могло здатися, що нічого не відбулося. Офіційна публіцистика і надалі оспівувала улюблене місто Відень, Франца Йосифа, віденське Барокко і Віденський ліс, але безтурботність була насправді відмовою бачити нове, принесене 1918 роком. Вцілілі в війні розуміли, що одержують в духовну спадщину руїни — і пред'явили рахунок попередньому поколінню, яке спочатку затягло батьківщину до світової бойні, а згодом привело її до поразки.

Сприйняття світу як хаосу, бурхливий протест проти покоління батьків в мистецтві знайшли вираження в *експресіонізмі**. До гнівного протесту проти війни і капіталістичної держави, які складали бунтарський пафос експресіонізму на його батьківщині, в Німеччині, в Австрії додавалася ненависть до Каканії, як назвав імперію Габсбургів Роберт Му́зіль. Каканія, світова війна, неврівноваженість післявоєнного часу бачилися експресіоністам в злій і нерозривній єдності. Співчуття до людини поєднувалося з лютою ненавистю до імперії, що перестала існувати фактично, але залишила свою пагубну спадщину в вигляді хаотичних уламків віджилих форм суспільного буття.

2. ЛІТЕРАТУРА

В самому кінці XIX століття в австрійській літературі виникає «віденська школа», представники якої поєднували в своїй творчості естетичні і ідейні принципи *імпресіонізму**, *сим-*

*волізму** і *неоромантизму**. Її засновник і теоретик Герман Бар (1836-1934) брав за взірець французьких символістів і Оскара Уайльда. Творчість «віденців» оберталася навколо проблем життя, смерті, кохання і була перейнята декадентською меланхолією і зніженістю (див. *Декадентство**).

Шніцлер. Найвідомішим представником «віденської школи» був видатний драматург і прозаїк Артур Шніцлер (1862-1931). Медик за освітою, що більше двадцяти років займався лікарською практикою, він виявив в своїх творах тонке знання глибинної, на рівні підсвідомості, психології людини — дуже співзвучне вченню Фрейда.

Творчий шлях Шніцлер розпочав як есеїст і лірик імпресіоністичного складу (див. *Імпресіонізм**), а визнання домігся як драматург. Персонажі його драм походять з веселого і безтурботного світу оперети, які замість ідилії потрапили в світ чистогану — згубний туман, в якому можливе все — і безглузді дуелі, і підлість, і зрада. В Шніцлера завжди страждає жінка, бо тільки вона зберегла щирість почуттів в бездушному мóроці «ринкових відносин». Однак, відкритість жінок світові і довірливість грають з ними злий жарт: чоловіки, з якими героїні безоглядно готові пов'язати долю, розбещені, на них лежить печать зіпсуття. Вони ніби заражені невідомою хворобою: одночасно безтурботні і завбачливі, слабкі і жорстокі. Такий персонаж з'являється вже в першій п'єсі Шніцлера «Анатоль» (1893 р.) — чарівний і блискучий, але нікчемний сноб, завсідник віденських салонів. Під святкові мелодії вальсу вершаться мерзенності і трагедії в п'єсі «Забава» (1895 р.). Юна Христина закохується в блискучого військового, а він обманює її, потім б'ється на дуелі з-за своєї колишньої коханки — і гине. Христина кидається з вікна, не пожаліви старого батька, для якого вона була єдиної радістю в житті.

Соціальна спостережливість і дотепність автора проявилась в драмі «Хоровод» (1900 р.), яку цензура не раз забороняла «внаслідок порнографії». Легкість, жвавість, природність і влучність діалогу забезпечили успіх цих перших, за змістом не занадто глибоких, але імпресіоністично витончених п'єс Шніцлера.

Його «серйозний» театр починається з «одноактного гротеску» «Зелений папуга» (1898 р.) про часи *Великої французької революції**. Дія відбувається 14 липня 1789 р.: в той час, як народ Парижа штурмує Бастилію, аристократи збуджують себе сценами злочинних пристрастей соціального дна, які розігрують перед ними актори на підмостках шинку. Персонажі дуже схожі на сучасників драматурга: вони продовжують свої забави і взаємні розиграші, коли ігри закінчились, а небезпека і загибель стали реальністю. Представлене на сцені вбивство перетворилося в справжнє, а цього ніхто не помічає — ні сам вбивця, актор Анрі, ні оточуючі. Театр і життя, сон і ява переплутались, — подібна двоїстість була знаком епохи, основною рисою культури кінця XIX — початку XX ст.

В міру наближення кінця Австро-Угорщини в творчості Шніцлера помітне наростання суспільного критицизму. Великий резонанс викликала його соціально-критична драма «Професор Бернгарді» (1912 р.), в якій автор підняв свій голос проти расової дискримінації, проти антисемітизму. Підкреслюючи особисте достоїнство свого героя, Шніцлер в той же час засуджує його за ухиляння від політичної боротьби: аполітичність трудової інтелігенції показана як сумнівне непротивлення, як негативний і небезпечний суспільний фактор.

Шедевром прози Шніцлера є новела «Лейтенант Густль» (1901 р.), заснована на відтворенні асоціативного *Потоку свідомості** боягузливо-пихатого, поневоленого рабськими забобонами і поняттям «честі офіцера» імператорсько-королівської армії. Прийом, вперше застосований в австрійській літературі (причому задовго до Пруста і Джойса), служив меті викриття військової касти як однієї з опор імперії, що відігравала різко реакційну роль. Ще більш майстерно цей прийом був застосований в повісті «Фройляйн Ельза» (1924 р.).

Гуго фон Гофмансталь. З «віденською школою» був зв'язаний також Гуго фон Гóфмансталь (1874-1929) — напевно, винятковий в усій світовій культурі приклад надзвичайно раннього дозрівання поета: вірші 15-річного юнака тепер визнані класикою німецькомовної поезії.

В досконалій за формою філософській ліриці за допомогою «словесної магії» (музикальності слів) Гофмансталь виражав настрої розчарування життям, втоми, туги, властиві духовній атмосфері кінця XIX — початку XX ст. Тільки слово, на думку поета, може надати єдності різнорідним і роз'єднаним явищам життя («Балада зовнішнього життя»). Поет прагне злити в універсальну єдність явища «зовнішнього» (природного) і «внутрішнього» (духовного) життя і в цьому знайти гармонію. Засоби поетичного збагнення світу для Гофмансталя — передчуття, мрія, видіння. Його герої, прагнучи перетворити своє життя в естетичну насолоду, протиставляли дійсності світ краси, мрії, мистецтва, але тужили за реальним життям, що проходило повз них:

«Да, глубь колодца знает то, // Что каждый знать когда-то мог, // Безмолвен и глубок. // Теперь невнятны смысл и суть, // Но, как заклятье, все подряд // Давно забытое твердят. // Да, глубь колодца знает то, // Что знал склонявшийся над ней — // И утерял с теченьем дней. // Был смутный лепет, песнь была. // К зеркальной темной глубине // Дитя склонится, как во сне, // И вырастет, забыв себя, // И станет женщиной, и вновь // Родится в ком-нибудь любовь. // Как много познаёт любовь! // Что смутно брезжило из тьмы, // Целуя, прозреваем мы. // Оно лежит в словах, внутри… // Так нищий топчет самоцвет, // Что коркой тусклою одет. // Да, глубь колодца знает то, // Что знали все… Оно сейчас // Лишь сном витает среди нас» («Вселенська таємниця»).

17-річний Гофмансталь дебютував як драматург, почавши з ліричних одноактних драм — «Вчора» (1891 р.), «Дурень і смерть» (1893 р.), персонажі яких живуть чи то в реальності, чи то в світі марень. Фантазії і мрії підміняють реальне життя, все розчиняється, дробиться, множиться в хиткій, оманливій атмосфері. Герой першої п'єси — естет, що живе сьогоденням, відчуттям миті, не визнаючи минулого, але пізнає його владу, коли виявляється обманутим коханою жінкою; страждання змушує його відмовитися від думки про безперервну зміну свого «Я». Тільки смерть будить в героєві другої п'єси, дворянинові Клаудіо, бажання почати життя спочатку, тому що він не жив, не здійснив себе в діяльному житті.

Хоча манеру Гофмансталя часто називають імпресіоністичною по аналогії до живопису, його п'єси драматичні, в них немає умиротворення, і краса їх по-декадентському зникаюча, приречена до загибелі. Таким чином, він об'єктивно відображав кризу естетизму і індивідуалізму, що робило його аналітиком духовного життя своєї епохи.

Ра́йнер Марія Рільке. На рубежі століть починає творчий злет один з найбільших світових ліриків — Ра́йнер Марія Рільке (1875-1926). З загостреною чуйністю сприймав він збіднення, руйнування людини сучасною цивілізацією, але не обмежувався констатацією, як це робили багато художників різних напрямків. Його поезія відзначена напруженими пошуками єдності людини і світу, єднання людей. Неприйняття *націоналізму** і *шовінізму** сприяло глибокому освоєнню гуманістичних цінностей різних культур.

Рання збірка «Жертви ларам» (1896 р.) свідчила про кревний зв'язок поета-пражанина з чеським народом, з його піснями, в ній любовно відображений образ міста, пейзажі країни:

«По́внять мене // Чеські пісні хвилюванням, // Плинучи з тихим звучанням // В серце сумне. // Хлопець завів // Спів на картопляній грядці, — // Довго в твоїй буде згадці // Жити цей спів. // Можеш піти // Звідси в далекі країни, // Все ж отой спів тихоплинний // Чутимеш ти» («Народна пісня»).

Велике значення мали для Рільке поїздки в Росію, що бачилася поету в неоромантичному світлі (див. *Неоромантизм**), як антипод машинної цивілізації, як країна майбутнього в дусі слов'янофільських мрій. Враження від країни переломилися в книзі «Часослов» (1903 р.), підсумкової для ранньої творчості, синтезуючої ставлення поета до ворожої людині дійсності:

«Все буде знов могутнє і велике — // Рівнинні землі, повноводі ріки, // Великі дерева, малі тини // І падоли просторі, де навіки // Осядуть хлібороби і чабани. // Церков не буде — там, як в'язня, Бога // Закутого тримають і до нього // Так ставляться розчулено, немов // До впійманого зараненого звіра; // В домах гостинність запанує щира, // Чуття саможертовності і довіра // В тобі, в мені, в усіх засяє знов. // Не будемо на потойбіччя ждати // І скону не чекатимемо свого. // Земному навчимося слугувати // Ми, не нові для рук його».

Створюючи утопію простого природного існування за межами буржуазної цивілізації, Рільке звертається до релігійних мотивів в дусі пантеїстичних традицій (див. *Пантеїзм**) німецького містицизму XVII ст. Бог для нього — символ людських потенцій, «глибока сукупність речей». Чернець в келії, що живе в бесідах з «сусідом-Богом», який іноді з'являється в вигляді простого селянина, — символ інтенсивності творчого духу, зосередженого на творенні досконалого світу. Крізь релігійну оболонку пробивається жагуче бажання життєвого оновлення. Капіталістичне місто — осередок життів, що не збулися, де люди покалічені панування грошей, машин, — представлене суду Бога. Поет пише про тих, що живуть в «хворих кварталах», чия «плоть з усіма катуваннями знайома», про жінок, що живуть, «щоб злягти потім в пітьмі і вмирати подовгу в постелі, як в богодільні або як в в'язниці».

В «Книзі картин» і «Нових віршах» (1907 р.) поет під впливом скульптури Родéна і живопису Сезáнна ставить перед собою ціль — об'єктивувати сприйняття життя в гранично точному, конкретному відображенні речей, явищ і процесів життя, не втрачаючи філософського його осмислення. Зображуючи міста, собори, статуї, квіти, тварин, він не перетворює їх в знаки, *алегорії**. Це *символи**, але без розпливчастої багатозначності. Так, вірш «Пантера» малює образ могутньої тварини, ув'язненої в тісному просторі залізної клітки, що даремно розтрачує в крутінні по ній свою волю і силу, — це символ відносин між людиною і світом:

«От мерного мельканья черных прутьев // всё растерял её усталый взгляд. // Ей мнится, будто прутья стали сутью // и будто пусто позади оград. // Глухая мягкость поступи упругой, // кружение без отдыха и сна — // как танец сил по крохотному кругу, // где в центре воля спит, оглушена. // Лишь изредка случайный образ глянет // в зрачок, приотворившийся едва, // и в немоту тугого тела канет, // и сгинет в сердце навсегда».

Одним з перших в культурі XX ст. Рільке відобразив процес втрати єдності світу і спільності між людьми. В романі «Замітки Мальте Лаурідса Брігге» (1910 р.) перед молодим датським поетом Париж постає як місто, населене бідняками, злиденними, декласованими, божевільними або безпомічними людьми, чия доля — самотність, втрата індивідуальності, хвороби, передчасна смерть. І Мальте вмирає, зломлений безглуздою жорстокістю людського існування.

Не тільки проклинати буржуазну дійсність з її технічним прогресом, який, на думку поета «не відповідає прогресу в нашому внутрішньому світі», але прославити земне буття, «творчістю серця» осягти «внутрішній простір світу» — цю мету прагнув він здійснити в підсумкових творах — «Дуїнських елегіях» і «Сонетах до Орфея» (1923), співзвучних філософській ліриці Гете і Гельдерліна постановкою корінних проблем людського існування:

«Земля, я люблю тебя. Верь мне, больше не нужно // Весен, чтобы меня покорить, и одной, // И одной для крови слишком уж много. // Предан тебе я давно, и названия этому нет. // Вечно была ты права, и твоё святое наитье — // Надежная смерть.

Видишь, я жив. Отчего? Не убывают ни детство, // Ни грядущее. В сердце моём возникает // Сверхсчётное бытие» («Дев'ята елегія»).

Георг Тракль. Напередодні *Першої світової війни** австрійська культура висуває видатного поета Георга Тракля (1887-1914). П'ятий з семи дітей торговця залізним крамом, майбутній поет народився і виріс в Зальцбурзі. Мати майже не брала участі в житті сім'ї, цікавлячись в основному колекціонуванням антикваріату. Діти страждали від цього, особливо чутливий Георг. Роль матері для дітей виконувала француженка-гувернантка, що вчила дітей французькій мові і знайомила їх з сучасною французькою літературою; згодом Тракль визнавав вплив на свою творчість Бодлéра і Рембó.

З сьомого класу державної гімназії був відрахований за неуспішність і став учнем в аптеці. Закінчивши курс фармакології у Віденському університеті, пройшов річну добровільну службу в армії і одержав посаду військового провізора при аптеці гарнізонного госпіталю в Інсбруці. На той час його вірші регулярно друкувалися в одному з журналів, а в 1913 р. виходить перший збірник під назвою «Вірші». Відразу після оголошення війни Тракль як резервіст був призваний і потрапив на фронт, до Галичини. Після битви під Гродеком (де австрійська армія зазнала поразки) він два дні і дві ночі за повної відсутності лікарів і медикаментів

рятував поранених і вмираючих, після чого покінчив з собою; в офіційній довідці зазначено: «Суїцид внаслідок інтоксикації кокаїном». Вірш «Гродек» — лемент-протест проти того, що кривавому вівтарю війни будуть принесені в жертву майбутні покоління:

«По вечерам гудят осенние леса // от смертоносных орудий, золотые равнины, // и голубые озёра; над ними катится // чёрное солнце; ночь окружает // умирающих воинов, дикие вопли разодранных уст. // Но тихо сгущается в почве лугов // пролитая кровь в багровую тучу — // обиталище гневного Бога и лунной прохлады; // все дороги уводят в чёрное тленье. // Под золотыми ветвями ночи и звёзд, // в умолкшей роще зыбкая тень сестры // приветствует души героев, истёкшие кровью лики; // и тихо звучат в камышах тёмные флейты осени. // О, горделивая скорбь! Чей железный алтарь // великой болью питает сегодня // горящее пламя духа // ещё не рождённых потомков» («Гродек»).

Тракль належав до культурно-психологічної формації, яку позначають як «прокляті поети». Для цієї формації зосереджений потяг до трансцендентного будується переважно від протилежного і тому не виключає, а необхідно припускає переживання власної інфернальності, що постійно загрожує спотворити навіть релігійне переживання. Ще в підлітковому вірші Тракля «Святий» наявна присутність підсвідомої чуттєвості в напруженому молитовному зусиллі подвижника. Важливо те, що для австрійця початку XX століття його набагато старші французькі побратими Бодлер і Рембо вже були важливим культурним враженням, він їх читав і знаходив у них зразок самоконституювання не тільки в словесності, але і в житті: можливо, Тракль почав балуватися наркотиками ще і тому, що вичитав в Бодлера теорію «штучних парадізів».

В центрі лірики Тракля, як і личить «проклятому поетові», — парадоксальна тотожність світла і мороку, духовності і блюзнірства, причому тотожність ця розуміється ним самим як знак історичної або метаісторичної катастрофи, як есхатологічне знамення «останніх часів» — загибелі Європи або кінця світу:

«Под вечер в церкви в колокол звонили. // В осеннем небе пролетали птицы. // Как будто богомольцев вереницы // К святым местам над головою плыли. // И в сумерках мне грезилось: отныне // И я причастен их крылатой доле, // И больше нет ни времени, ни боли — // Есть только путь в заоблачной равнине. // Но вздрогнул я: на всем печать распада. // Корявых грабов остовы сухие. // В кровавых листьях ржавая ограда. // И блеклые, как девочки больные, // Поникли вдоль пустых дорожек сада // Вознобе смертном астры голубые» («Розпад»).

В своєму логічному завершенні кожен образ має тут три взаємозалежні функції: по-перше, виявляти сакральну символіку споглядальності і аскези; по-друге, намічати інфернальну атмосферу переступання заборон і безблагодатної приреченості; по-третє, вказувати на «гіркий час кінця». Сам поет описував свій стиль так: «Моя манера зображення сплавляє в єдине враження чотири різних образи в чотирьох рядках»:

Віршова спадщина Тракля, хоч і невелика за обсягом, суттєво вплинула на розвиток німецькомовної поезії. Трагічне світовідчуття, пронизуюче твори поета, символістська ускладненість образів, емоційна насиченість і сугестивна сила вірша, звертання до тем смерті, розпаду і деградації дозволяють зарахувати Тракля до *експресіонізму**, хоча формально він не належав до жодного поетичного угруповання.

Інші грані експресіонізму розкривалися в творчості німецькомовних письменників Праги: Ф. Верфеля, А. Еренштейна, Г. Мейрінка, Ф. Кафки, яких об'єднують під назвою «Празька школа».

Густав Ме́йрінк. Письменник-експресіоніст, редактор, драматург, перекладач Густав Мейрінк (1868-1932) був позашлюбним сином міністра і актриси. Закінчивши празьку Торговельну академію, якийсь час займався банківською справою. Після глибокої душевної кризи Мейрінк захопився *окультизмом**, брав участь в заснуванні теософського товариства (див. *Теософія**), а також ввійшов в гурток містиків (див. *Містицизм**). Його навіть обвинуватили у використанні *спіритизму** при проведенні банківських операцій і посадили на два з половиною місяця у в'язницю.

Мейрінк перекладав серед інших Чарльза Діккенса і Редьярда Кіплінга, а також різні окультні тексти (в тому числі єгипетську «Книгу мертвих» — див. Ч.1, розділ II, §1, п. 6). Слава прийшла до нього після виходу роману «Голем» (1915 р.), майже відразу перекладеного кількома мовами. Сюжет сходить до єврейської легенди XVII ст., розповідаючої про те, як один раввін, дотримуючись рецепта *Каббали**, виготовив Го́лема — глиняної людини, оживаючої, коли їй в рот вставляли папірець з магічними знаками. Живучи протягом дня, Го́лем тягнув напівсвідоме існування, виконуючи чорну роботу. Одного разу раввін забув витягти записку, і гому́нкулус, оскаженівши вночі, трощив все підряд, поки папірець не видалили. З тих пір кожних 33 роки примара повертається, спрагнена бажання знайти плоть і кров.

В романі оповідач-пражанин одного разу випадково одягну чужий капелюх і з тих пір перебуває в напівсні, тому що «почуття відокремилися від тіла і більше від нього не залежать». Виявилося, що в цьому напівмаренні він живе життям власника капелюха — гравера-реставратора Атанасіуса Перната. В похмурому празькому гетто Пернат має комірчину, за стіною якої час від часу чути «радісний жіночий сміх» — це багатий доктор Савіолі розважається з коханкою — заміжньою Ангеліною. Зненацька ця сама Ангеліна, бліда як смерть, вривається до нього в кімнату, кричачи: «Майстер Пернат, заради Христа, сховайте мене!» На секунду двері знову розчахуються, за ними — обличчя сусіда, лахмітника Аарона Вассертрума, схоже на страшну маску. Потім Пернат бачить себе в дворі, поруч з ним — студент Хароузек, що ненавидить лахмітника і запевняє Перната, що саме він, Хароузек, винуватий в смерті сина лахмітника, доктора Вассорі, очного лікаря-шарлатана (Вассертрум же звинувачує в цьому доктора Савіолі). В наступному видінні Пернат зустрічається з Ангеліною, яка розповідає, що Вассертрум хоче довести захворілого доктора Савіолі до самогубства і вона, побоюючись, що чоловік довідається про її зраду, віддає Пернату на збереження своє листування з Савіолі.

Одного разу приходить невідомий і приносить книгу, в якій потрібно поправити ініціал, зроблений з двох листиків тонкого золота. Пернат починає перегортати книгу, перед ним постають разючі видіння. Одне з них — сплетена в обіймах пара на його очах набуває цілокупної форми напівчоловіка-напівжінки, гермафродита, який сидить на перламутровому троні в короні з червоного дерева.

По сусідству з Пернатом живе архіваріус Шмая Гіллель з дочкою-красунею Міріам. Міріам чиста душею і живе в передчутті чуда, яке перетворить її життя. В той же час вона так дорожить самим чеканням, що іноді хоче, щоб чуда не відбулося. В своїх видіннях Пернат відчуває себе Го́лемом, а Шмая Гіллель здається йому раввіном-хазяїном, і це своєрідно забарвлює їхні реальні взаємини. Пернат вирізує на камені камею з портретом Міріам, схожим на зображення стародавньої книги, яка так схвилювала його. Пернат кохає Міріам, але ще не усвідомлює цього. Тим часом Вассертрум безпідставно обвинувачує Перната і той потрапляє до в'язниці.

Звільнившись, Пернат кидається шукати Шмаю Гіллеля і його дочку, але бачить, що гетто зруйноване — триває реконструкція цього району міста. Пернат не може знайти і своїх друзів, помер і лахмітник Вассертрум, а студент Хароузек (який виявився його сином), покінчив з собою на його могилі і заповів третину спадщини, яка дістались йому від Вассертрума, Пернату.

Пернат знімає квартиру в єдиному не зачіпленому реконструкцією домі в усьому кварталі — в тому самому, де іноді бачили Го́лема. На Різдво, коли Пернат сидить біля запаленої ялинки його двійник Голем являється до нього. В домі починається пожежа і гравер, спускаючись вниз по мотузці, бачить в одному з вікон Гіллеля і Міріам... і зривається вниз.

Раптом герой приходить до себе: він лежить в місячному сяйві на ліжку, а Пернат — зовсім не його ім'я, воно написане на білій шовковій підкладці капелюха, якого він випадково взяв напередодні. Оповідач намагається пройти слідами Перната. В одному з кабачків поблизу він дізнається, що той женився на Міріам. Нарешті після довгих пошуків опиняється в домі Перната. На двостулкових воротах — бог-гермафродит на перламутровому троні. Старий слуга бере капелюх, і перед героєм в прольоті воріт постає сад і схожий на храм мармуровий

дім, а на сходинках Атанасіус Пернат і Міріам. Міріам так само вродлива і молода, як у сні героя, а лице Перната здається оповідачеві власним відображенням в дзеркалі. Повертається слуга і віддає героєві його капелюх.

Франц Ка́фка. Пражанин Франц Ка́фка (1883-1924) став одним з найвідоміших письменників XX століття. В своїй творчості він з вражаючою чутливістю передав процес дегуманізації сучасного світу, прагнучи пробудити в людях усвідомлення їх відчуженості. Тортури духу і плоті, приниження людини, всі різновиди страху, страждань, духовної незадоволеності, самотності і безсилля, небезпеки, що загрожують життю і незбагненні для розуму ніхто до Кафки не зобразив з таким епічним спокоєм і тверезістю. Письменник і його герої відчували себе бранцями модерної цивілізації. Людина в зображенні Кафки часто нагадує переслідувану тварину, приречену на загибель, що надає його творам глибоко трагічного звучання.

Одним з перших в культурі XX ст. Кафка розробляв тему нелюдяної, технізованої і бюрократизованої тоталітарної держави. Німецький драматург Бертольд Брехт (1898-1956) писав: «Фашистська диктатура зародилась, так би мовити, в тілі буржуазних демократій, і Кафка з чудовою фантазією описав майбутні концтабори, майбутню безправність, майбутню абсолютизацію державного апарату, затхлого, керованого незбагненними силами життя багатьох одинаків. В нього все відбувалося як в кошмарі, з плутаниною і незбагненністю кошмару. І одночасно з тим як заплутувався розум, прояснялася мова».

Вже в першому збірнику письменника «Споглядання» (1913 р.) пролунали характерно кафкіанські мотиви — обездушення існування, знецінення життя, негуманно-уречевленого підходу до людини, її жахаючої самотності, спроб запеклого бунту, туги за душевною згодою, прагнення віднайти споріднений колектив. Герої Кафки, молоді купці і чиновники, прагнуть створити собі забезпечене існування, віддаючи всі свої сили професії, і таким чином дегуманізують самих себе і завдають непоправної шкоди своїм зв'язкам з близькими людьми.

В оповіданні «Перетворення» комівояжер Грегор Замза, прокинувшись одного ранку, виявляє, що він перетворився в величезну огидну комаху. Хоча він не пропустив жодного дня служби по хворобі, його звільнили з роботи без вихідної допомоги, що зробило його непотрібним сім'ї, годувальником якої він був, а тепер став «паразитом» і «утриманцем», смерть якого принесе всім лише полегшення. Грегор вмирає від голоду, жорстокого поводження з ним батька, від того, що навіть люба сестра «мріє позбутись його». І от ранкові сутінки розриває лемент служниці: «Подивіться-но, воно здохло, от воно лежить зовсім дохле!»

Поміщаючи щось стороннє, «паразита», в саму гущавину буденності, поєднуючи реалістичне зображення дійсності з зображенням фантастичного, художник здійснював сміливе зняття покривів з ***повсякденного умертвіння людини, що стало невід'ємним для суспільних і міжособистих відносин сучасної цивілізації.***

Роман «Процес» (1915 р.) також починається з життєвої катастрофи героя: одного ранку банківського прокуриста Йозефа К. зненацька арештовує поліція, не вказуючи його провини. Зміст сюжету твору складає опір героя анонімному судочинству, за яким стоїть «величезна організація». «При абсолютній безглуздості всієї системи в цілому», яка не виносить жодного виправдання, вона непотрібна настільки, що її «міг би цілком замінити один кат». Тут немає жодного обгрунтування обвинувачення, розслідування і захисту. В «Перетворенні» сім'я, а в «Процесі» весь навколишній світ стають судом над людиною.

Судилище, що розміщається на горищі якогось брудного дохідного будинку на окраїні, представляється героєві роману гігантською організацією. Побудована на тотальній корупції чиновників, на приниженні і уречевленні людини, вона має настільки заплутану структуру, що знайти тут який-небудь сенс і справедливість неможливо. Йозеф К. різко заперечує свою провину, відкрито кидає виклик судовому апаратові. Його життя — життя «звичайної людини», він живе, «як прийнято, як звичайно живуть усі». Але чи не в цьому його провина?

Йозефу К. «самому довелося пробиватися в житті», він дослужився до високої посади, дирекція цінує його; але в жертву кар'єрі він приніс людські почуття і зв'язки (особливо це помітно в його повній байдужності до матері, покинутої і забутої ним). Письменник робить очевидним егоцентричне збідніння його життя. Для письменника безсумнівна безумовність

питання про відповідальність людини за своє життя, і перед судом совісті бути винним — значить не відповідати законові людяності. Моральну провину свого героя Кафка перетворює в юридичну, і К. не залишається нічого, як невпинно блукати в лабіринті припущень.

Параболічну символізацію подій роману дає легенда «Біля брам Закону», яку розповідає Йозефу священик. До брам Закону приходить селянин і просить сторожа допустити його до Закону. Але той говорить йому, що зараз не може цього зробити. В чеканні дозволу проходить життя, і перед смертю селянина сторож говорить йому: «Ніхто інший сюди увійти не міг, ці брами були призначені для тебе одного». До Закону для кожного свій вхід, свій шлях. Селянин цього шляху не здолав, тому Закону не досяг. Підтвердження безглуздості людського буття — людина вмирає біля брам Закону — приводить Йозефа до смиренного визнання своєї провини: «Завжди мені хотілося хапати життя двадцятьма руками, але далеко не завжди з похвальною метою. І це було неправильно». Якщо немає Закону — цього, мабуть, єдиного гаранту порядку життя, то чи варто пручатися судові?

Роки *Першої світової війни** були для Кафки, як і для багатьох людей того часу, важкими і болісними. Війна не мала для нього виправдання з жодної точки зору. Однак і революція в цей «хвилюючий час» не принесла йому надій на свободу. За всіма революційними рухами він бачив ***«секретаріат, чиновників і професійних політиків, всіх цих сучасних султанів», яким революція лише «розчистила шлях».*** При всьому його співчутті до революції в Росії, він пророкував, що вона зрештою прийде до того стану, до якого прийшов капіталізм: «Кайдани замученого людства куються з канцелярських паперів».

Глибоким проникненням в дух і практику тоталітарного режиму (див. *Тоталітаризм**) відзначене оповідання «У виправній колонії» (1919 р.). В якійсь пенітенціарній установі тюремники, одягнені в чорні мундири, демонструють мандрівникові винайдений померлим комендантом апарат, за допомогою якого виноситься вирок винному. Офіцер, що поєднує обов'язки судді і ката, дотримується правила: «Вина завжди безсумнівна». Оголошувати вирок безглуздо: винний дізнається його власним тілом, на якому борона тортурної машини запише заповідь, порушену засудженим, причому самого тупого відвідає при цьому просвітління думки, після чого машина проштрикне його наскрізь. Однак, для вченого дивовижна несправедливість судочинства і нелюдськість покарання не підлягають сумнівові. В колонії немає відкритих прихильників методів старого коменданта, крім офіцера, який, однак, розуміє, що даний судовий порядок «близький до кінця». І тому він лягає в машину, яка, з гуркотом звалившись, вбиває його.

Мандрівник залишає острів, прочитавши перед цим на могильній плиті коменданта напис: «Існує пророцтво, що через певне число років комендант воскресне і поведе своїх прихильників відвойовувати колонію. Вірте і чекайте!»

Підсумковий твір письменника — роман «Замок» (1922 р.). Землемір К. приходить в убоге Село, розташоване поблизу такого ж жалюгідного Замку, який управляє ним, з непохитною метою — влаштуватися тут. На відміну від героя «Процесу», що пробуджується від летаргії свого існування вторгненням в нього незбагненних ворожих сил, землемір, потрапивши в застійний світ, вносить до нього дух занепокоєння і опору. Якщо Йозеф К. насамперед визнавав свою провину, то К. усвідомлює своє право на гідне становище в житті. Перед ним вища влада, що символізує Замок, і саме її він повинен здолати.

Чиновники Замку і бюрократичний державний апарат, що стоїть за ними, представлені Кафкою в їх головній функції — гнобленні і розтлінні людини. Тут мова йде про бюрократію як незбагненну в своїй анонімності силу, яка має в своєму розпорядженні силу держави і несе в собі смертельну загрозу людині. Чиновництво виокремилося в апарат і всі свої сили направляє на його вдосконалення, що виключає контроль з боку суспільства. З безжалісним реалізмом Кафка показав ілюзорність надії свого героя на договір з цією системою. К. наводить довідки, прагне використати як засіб оточуючих його людей, але що б він не робив, незабаром ставало ясно, що «між ним і владою різниця в силах настільки дивовижна, що будь-якою неправдою і хитрістю, на які він був здатен, все рівно змінити цю різницю хоч скількинебудь істотно на свою користь він ніколи не зміг би».

Так, бюрократія всемогутня, сваволя і беззаконня — наслідки її влади, так, ***сучасний світ керується недоступними для людини інстанціями, за незбагненними для неї законами.***

Му́зіль. Поряд з Д. Джойсом, М. Прустом і Ф. Кафкою Роберт Му́зіль (1880-1942) визнаний одним з найвидатніших письменників-модерністів XX ст. Належачи до старовинного роду, в якому було багато офіцерів, чиновників і вчених (його батько за наукові заслуги одержав дворянський титул), він повинен був стати офіцером і навіть навчався в привілейованому військовому закладі, але зволів наукову кар'єру. Закінчивши Вищу технічну школу в Штутгарті, Музіль серйозно займається математикою, фізикою, філософією і психологією, одночасно пробуючи свої сили в літературі. В першому своєму великому творі — романі «Сум'яття вихованця Терлеса» (1906 р.) Музіль на фоні опису процесу становлення особистості намагається проаналізувати «інтелектуальні стани», показати взаємозв'язок моралі і інтелекту. Молодий письменник ховається тут за маскою «мсьє вівісектора», художній метод якого полягає в «розщепленні», «розчленовуванні» власної душі, в пильній увазі до дрібних душевних порухів.

«Сум'яття вихованця Терлеса». «Терлес» починається з опису, як герой і його однокашник барон Байнеберг проводжають на станцію батьків першого, що приїхали провідати сина, вихованця закритого напіввійськового навчального закладу. Всі благопристойні, церемонні, майже манірні — від гофрата Терлеса до юного Байнеберга. Всі вони належать не тільки до породжень, але і до охоронців раз назавжди встановленого, раціонального, надійного, доцільного життєвого порядку...

Повертаючись, Байнеберг і Терлес йдуть через ліс, повз корчму, і стають свідками того, як підпилий селянин, ідучи від повії і не бажаючи їй платити, брудно її лає. Це ще не крах порядку, а так — неясний натяк на його можливість, перша хмаринка на небесах Терлесової рівноваги. Зрив викликає крадіжка, здійснена їх однокласником Базіні, крадіжка, викрита того ж вечора. Завдяки їй герой прилучається до таємного, жорстокого, кривавого і для нього ще не цілком збагненного — в кімнаті, обладнаній Байнебергом на горищі, вони щовечора знущаються з Базіні, б'ють його і гвалтують. Все це в очах Терлеса виглядає як якийсь божевільний, підриваючий всі устої ритуал.

Пізніше цей ранній твір Музіля став сприйматись як безстрашний аналіз переднацистської свідомості: «соратники» Терлеса Райтінг і Байнеберг — це, без сумніву, «майбутні диктатори в зародку».

«Людина без властивостей». З середини 1920-х рр. і до самої смерті Музіль невідступно працював над романом «Людина без властивостей» — одним з самих значних художніх текстів XX століття.

Дія твору відбувається в 1913 р. в столиці імперії Відні. Коли письменник взявся за свою книгу, Австро-Угорщини вже не існувало, але описуване в романі життя тече, ніби нічого не сталось і те, що персонажі навіть не підозрюють про близький кінець, надає оповіді іронічного і навіть трагічного забарвлення. Сам розпад монархії *Габсбургів** автор оцінює як «особливо ясний випадок сучасного світу» і вважає моделлю його прийдешнього краху.

Незліченні протиріччя роз'їдали Габсбурзьку монархію: була вона «за складом своїм країною ліберальною, але правління в ній було клерикальне. Клерикальне правління, але жили по-світському. Перед законом всі громадяни були рівні, але в тому-то і справа, що не всі були громадянами». Музіль пише про наївну короткозору політику цієї «безрозсудної держави, що розпадається і перебуває якби поза часом», про втечу з кризи в війну як «самогубство». Він придумує для могутньої імперії смішне ім'я Каканія — від офіційної абревіатури К. і К. (кайзерівсько-королівська Австро-Угорщина).

В основі сюжету роману — вигадана ситуація: підготовка до святкування 70-річного правління імператора Франца Йосифа I, що мислиться як противага 30-річному ювілею зведення на престол німецького кайзера Вільгельма II. За іронією історії обидва ювілеї припадають на 1918 р., рік розпаду обох імперій.

Очолили «захід» старий аристократ граф Лейнсдорф, генерал Штумм фон Бордвер, прусський промисловець і літератор Арнгейм і інші типові представники австро-угорського сус-

пільства кінця XIX — початку XX ст. Письменник ототожнює їх також з головними течіями буржуазної ідеології: голова монополістичної економіки Аргейм представляє ідею «духовного імперіалізму»; Майнгаст виражає філософію *соціал-дарвінізму**, мріючи про «звільнення світу через насильство»; натомість «революційний» соціал-демократ Шмайсер «не хоче здійснювати жодної революції». Буржуазна цивілізація в зображенні письменника постає як світ, «однаковою мірою здатний і до людожерства, і до критики чистого розуму»; світ, що легко вміщує в своїй повсякденності «всі можливі злочини».

Всі керівники «заходу», переслідуючи нишком власні цілі, намагаються виробити ідею «рівнобіжної акції», здатну прославити «духовну сутність» імперії і її значення в світі. Але надходять лише пропозиції відкрити благодійну їдальню імені Франца Йосифа або спорудити другу дзвіницю на знаменитому віденському соборі Святого Стефана.

На такому фоні і з'являється Ульріх — «людина без властивостей». Призначений на посаду секретаря «рівнобіжної акції», він всюди буває, все знає, але ні в чому не бере участі. Безстороння точність думки допомагає йому побачити беззмістовність пануючої навколо суєти. Немає, думає герой, достатніх підстав, щоб вірити в ту або іншу ідею або концепцію суспільного розвитку, захищати ту або іншу теорію.

Письменник прагне показати можливість «іншого стану», «іншої людини» — і Ульріх шукає «кращого способу бути людиною». Він є типовим представником Каканії — уникає однозначних рішень, постійно вичікує, все розглядає з застереженням. Втрата «властивостей» — це не тільки втрата особистості, характеру, але і щось позитивне, оскільки «властивості» — це те, що породжене суспільним становищем, посадовою роллю, кастовою маскою; те, що дегуманізує людину, перетворює її на автомат. Письменник конструює тип людини, що не приймає жодної віри, догматики, партійної приналежності світогляду. Ульріх здається певним підсумком попереднього розвитку людства і ескізом людини майбутнього: його тривожить зв'язок «надзвичайного розвитку понятійного мислення з разючим слабоумством душевного розуміння».

«Людина без властивостей», як і «Чарівна гора» Томаса Манна, «Гра в бісер» Германа Гессе, за своїм жанром — роман-есе, тобто проза, що поєднує риси наукового і художнього дослідження дійсності. Прагнучи посилити інтелектуальне начало літератури, продовживши синтез мистецтва і науки, розпочатий романтиками, Музіль зробив суттєвий вклад в розвиток художньої культури XX ст. ***Зробивши героєм свого роману людину, що живе в сфері думки і осмислює антитези прогресу і реакції, духу і душі, математики і містики, свободи і необхідності, споглядальності і дії, письменник зміг здійснити в художньому творі аналіз основних поглядів своєї епохи і таким чином змалювати «картину інтелектуального змісту часу».*** Філософські теорії Е. Маха, Е. Гуссерля, ідеї М. Планка, А. Ейнштейна, Б. Рассела, В. Гейзенберга тощо дані в глибоко особистому осмисленні героя, виражені образною, гранично точною мовою. Але сам Музіль відчував, що на цьому шляху мистецтво може перетворитися в «уламки теоретичної системи», а сам роман може розсипатися, як «картковий будиночок». Не уник цієї небезпеки і інший представник «інтелектуального роману» — Герман Брох.

Герман Брох. Син текстильного фабриканта, Герман Брох (1886-1951), інженер за фахом, десять років керував справами батька, одночасно відвідуючи лекції з фізики, філософії і психології у Віденському університеті. Як письменник він дебютує на переломі 1920-1930-х рр. Поряд з художньою прозою пише філософські есе про літературу і мораль. В 1938 м. його арештує гестапо, але після протестів світової громадськості (головну роль тут зіграв всесвітньо відомий ірландський письменник Джеймс Джойс), був звільнений, і, завдяки сприянню німецького письменника, лауреата Нобелівської премії Томаса Манна опинився в США. Г. Брох багато працював не тільки над прозою, але і над працями з філософії, математики, масової психології, йдучи в цьому паралельно пошукам Музіля, Канетти і в усьому не випускаючи з уваги своєї головної теми — кризи і розпаду цінностей в австрійському суспільстві 1880-1930-х років.

«Сновиди». В трилогії «Сновиди» (1931-1932 рр.) письменник завдавав подвійного удару і по романтизації прусської Німеччини, і по габсбурзькому міфу, активно нав'язуваного суспільству. В типових героях письменник персоніфікує дух часу, «стадії кінця старого європейського світового порядку». Йому також вдалося показати повну вичерпаність *романтизму**, анархічного бунту філістера проти всіх етично-соціальних зв'язків, і, одночасно, процес утвердження буржуазної «діловитості», здатної на будь-який злочин. Провінційний авантюрист Хугуенау, що не зупиняється перед кримінальними злочинами, відображав «загальну логіку епохи», відзначеної «розпадом цінностей».

«Спокусник». В 1933-1937 рр. Брох працював над романом «Спокусник», дія якого відбувається в тірольському селі. Твір присвячений дослідженню механізму масового психозу, духовного спокушання, що майстерно підігрівається нацистською спекуляцією на гаслі «духовного здоров'я нації». *Нацизму** протипоставлені споконвічні традиції глибинної моральності народу.

«Смерть Вергілія». Світовий успіх одержав роман «Смерть Вергілія» (1945 р.), написаний і виданий в еміграції, в США. В творі зображені останні години життя римського поета, що разом з флотом імператора Октавіана Августа повертається з Афін до Брундізія смертельно хворим.

Свідомість трагічної невідповідності між високим гуманним призначенням мистецтва і його реальних здійснень відкривається Вергілію в останні години його життя. Але прозріння Вергілія — це не тільки результат сугубо внутрішнього духовного процесу, не тільки чисто психологічний феномен загострення почуттів перед смертю; на цей процес накладається могутній зустрічний потік останніх вражень від реального життя, і найвища художня майстерність Броха проявляється в тому, з якою разючою, майже медичною точністю він передає цю взаємодію зовнішнього світу і безсило розкритої назустріч йому, якби оголеної душі вмираючого поета.

Перша частина роману являє собою картину цієї взаємодії, в якій активізація свідомості Вергілія це саме мрії, а реальність — загрозлива, репетуюча, здатна на все юрба. В зображенні цієї останньої явно звучать сучасні ноти — ***Брох сприймав фашизм насамперед як явище масового психозу.*** Але юрба викликає у Вергілія не тільки інстинктивний жах, але і жаль; більш того, саме тут він починає особливо гостро сприймати свій обов'язок перед нею, свою величезну відповідальність поета.

Ключова сцена цієї частини роману — сцена в «кварталі нетрів», і тут Вергілієве «пізнання народу» одержує найбільш чітку соціальну визначеність. Як крізь стрій іде розкішний кортеж крізь бідність, убогість, крізь лайку і злісні глузування жінок, що висуваються з вікон, і Вергілія затоплює почуття сорому, свідомість порожнечі і суєтності свого існування і своєї поезії перед лицем народного горя. Вергілієві відкривається примарність всіх зарозумілих уявлень про понадчасовість поезії, і він фізично відчуває, як потік реального буття з усією його оголеною безвихідністю, людською убогістю, людськими стражданнями насильно втягує його в себе, зриває з висот і занурює туди, звідки він намірився було втекти в сфери краси і поезії. Вергілій приходить до найглибших сумнівів в сенсі свого мистецтва, що представляється йому тепер лише марнолюбною і боягузливою втечею від реальності, божевільним самообдуренням чистої краси, далекої людським стражданням і тому — «жорстокої». І поет вирішує спалити своє найбільше творіння — поему «Енеїда».

Імператор приходить до Вергілія, щоб відговорити його від цього божевільного задуму. Людина неабиякого розуму, раціонального розрахунку і чіпкої практичної хватки, Октавіан починає свою атаку, безпомилково визначивши саме вразливе місце в позиції Вергілія. Справа в тому, що Вергілій, нещадний і безкомпромісний в запереченні свого мистецтва, кожного разу, коли Цезар намагається з'ясувати його позитивну програму, стає невпевненим: «О Цезаре, для пізнання життя не потрібна поезія... Для простору Рима, для часу його ... Саллюстій і Лівій ... потрібніші моїх піснеспівів, і будь я простим селянином — вірніше сказати, доведись мені ним стати, — я б вважав, приміром, працю високоповажного Варрона для пізнання землеробства нескінченно важливішою моїх "Георгік"... Що ми, поети, поруч з ними! Не в

образу моїм побратимам будь сказано: від дифірамбів невелике пуття; а вже в справі пізнання тим більше».

Це дає привід імператору закликати Вергілія повернутися до «реальності будня», нагадує про його обов'язок перед народом і державою. Однак, поступово в його слова про «народне благо» вриваються нетерплячі, наказові ноти, і замість гуманного, просвіченого монарха, яким Октавіан хоче здаватися, перед нами постає розважливий і жорстокий диктатор. Зневажливо відгукуючись про народ як про «нерозумну масу», яку для її ж блага треба привчити до покори і тримати в вузді, Октавіан формулює своє уявлення про обов'язок, і в ньому вже чітко чути сучасні ноти.

Все слабшими і безпомічними перед цим напором чіткої і жорстокої впевненості стають туманні заперечення Вергілія, його слова про тлінність всього земного, про пізнання істини в смерті і смиренності. Характерно, що в цій суперечці в думках Вергілія незримо присутня символічна фігура раба, до якої він не раз звертається за підтримкою; але і раб не протиставляє агресивному напору Октавіана нічого, крім стоїчної смиренності: «Ми воскреснемо в Духові, тому що кожна темниця для нас — нова свобода».

Моральна правота тут, звичайно, на боці Вергілія і раба, але вона така неспроможна в своїй абстрактності, трансцендентності і смиренності, що фактично перемагає в цій суперечці Октавіан. Змучений, втомлений Вергілій відмовляється від того, заради чого почався цей виснажлива для нього суперечка, — він віддає імператору «Енеїду». Отут і приносить Вергілій свою справжню жертву в ім'я людства: так, «Енеїду» він не спалив, в філософській суперечці не переконав Августа, але попросив Августа, в обхід власного закону, відпустити на волю його рабів.

Октавіан приголомшений мізерністю цього прохання. Він, звичайно, виконає його з легкістю, але ніколи не зрозуміє, що в цьому була справжня перемога Вергілія: якщо вже не спалити поему для доказу свого прозріння, то хоч викупити за неї кількох своїх рабів. Справа не в долі поеми — справа в свідомості поета. Останнім практичним діянням Вергілія все-таки утверджує високу ідею примату людяності над мистецтвом. І коли Вергілій останні залишки волі витрачає на те, щоб продиктувати своїм друзям змінений текст заповіту, в якому він відпускає на волю своїх рабів і віддає їм частину своєї власності, ним рухає одна ця думка — обов'язок людини вищий обов'язку письменника.

Йозеф Рот. Якщо Музіль і Брох розробляли жанр інтелектуального роману, то Йозеф Рот (1894-1939) зробив суттєвий вклад в розвиток австрійської прози в жанрі соціального роману. В романах 1920-х рр. «Готель Савой», «Заколот», «Ціппер і його батько» постає знівечений протиріччями світ повоєнної Німеччини і Австрії, змальовується стихійний бунт персонажів проти нього. Роман-памфлет «Павутиння» (1923 р.) з його прагненням розібратися в класових коренях і соціальній психології *нацизму** (в ньому розповідається про підготовку мюнхенського путчу) свідчив про прозорливість і чуйність письменника, його відданість гуманістичним ідеалам.

«Марш Радецького». Світову популярність приніс Роту роман «Марш Радецького» (1932 р.). Незважаючи на консервативну прихильність Австро-Угорській монархії, Рот з ліричним смутком і одночасно легкою іронією відспівує її як світ, гідний любові і критики, умирання якого він все-таки відчуває як неминучість. В досконалому за побудовою і стилем романі живописався строкатий «наднаціональний» світ окраїнних «коронних земель» імперії (дія відбувається в прикордонному містечку Бродніцері — сучасних Бродах): «Всі вони були великодушними годувальниками Австрії, чим бідніші, тим більш великодушні. Скільки горя, скільки страждань, по добрій волі взятих на себе, ніби це було само собою зрозумілим — принести себе в жертву тому, щоб центр монархії вважався в усьому світі батьківщиною грації, веселої вдачі і геніальності».

Такими бачилися письменнику взаємини метрополії і окраїнних земель імперії, в столиці якої виростала специфічно австрійська культура, характерною рисою якої з часів Моцарта було сховане за веселощами і грацією трагічне відчуття життя.

Історія трьох поколінь сім'ї, що належала до військової і чиновницької аристократії, оплоту монархії, уособлення ідеї австрійської державності, переплетена з історією життя останнього австрійського імператора. Чи залежав хід історії від тієї миті, коли лейтенант Йозеф Тротта, син селянина, врятував життя молодого кайзера Франца Йосифа в битві біля Сольферіно в 1856 р.? Рот зауважує, що серед людей, близьких імператору, саме слово «Сольферіно» будило «жах і благоговіння, як ім'я битви, що вперше вістувало про розпад кайзерівсько-королівської монархії». Її розпад, зображений в останніх главах роману, завершується смертю і імператора, і обох Тротта — сина і онука «героя Сольферіно». Монархія спочивала на фальшивому габсбурзькому міфі. Старший з роду сприяв його зміцненню. Його син живе в згоді з державними підвалинами монархії. Онук гине від протиріччя між міфом і реальністю, від втрати сенсу життя. Немає віри, немає майбутнього, кінець неминучий.

«Склеп капуцинів». Хворобливе переживання втрати батьківщини, пережите австрійцями в березні 1938 р., року аншлюсу — насильницького приєднання до фашистської Німеччини, Рот відобразив в романі «Склеп капуцинів» (1938 р.).

Це історія життя Франца Фердінанда Тротта, що розповідає про своє життя починаючи з 1913 і кінчаючи 1938 роком. Цей «уламок імперії», який не зумів знайти собі місця в післявоєнній Австрії, довідавшись про те, що трапилося («аншлюс»), бреде пустельними нічними вулицями Відня разом з чужим собакою, що ув'язався за ним, поки не приходить до склепу капуцинів — усипальниці Габсбургів, де спочиває прах імператора Франца-Йосифа. Цей склеп стає символом назавжди втраченого світу монархії. І тужливим питанням, зверненим героєм до самого себе: «Куди ж ти тепер подасися, Тротта?», — завершується роман.

Стефан Цвейг. Ще за життя Стефан Цвейг (1881-1942) став всесвітньо відомим письменником. Його безхмарна юність в Відні, в домі батька, текстильного фабриканта, не передвіщала жодних труднощів. Це був, за словами самого Цвейга, «золотий вік надійності». Але вибухнула Перша світова війна і він поступив на службу в архів австрійського військового міністерства, а потім — в редакцію військового журналу. В листопаді 1917 р. письменникові вдалося виїхати до Швейцарії — в Цюріху повинні були ставити його драму «Ієремія» (1917 р.). Біблійний сюжет про пророка Ієремію, що вмовляв царя і народ не воювати з Вавілоном і пророкував в противному випадку загибель Єрусалима набував в роки світової війни особливого звучання.

Цвейга завжди вабили жанри історико-біографічного роману, есе, нарису. Він створив історичні мініатюри «Зоряні години людства» (1927 р.), працював над біографією Бальзака. В 1932 р. вийшов роман «Марія Антуанетта» про страчену на гільйотині французьку королеву, в 1934 р. — «Тріумф і трагедія Еразма Роттердамського». Після переселення Цвейга в Лондон в 1935 р. з'являється книга «Марія Стюарт», де автор дає своє бачення трагічної долі шотландської королеви, прославленої на початку XIX ст. драмою Шіллера. Через рік він пише роман «Кастелліо проти Кальвіна», який розповідає про Себастьяна Кастелліо — гуманіста XVI ст., послідовника Еразма Роттердамського, що вступив в нерівну боротьбу з всесильним протестантським диктатором Женеви. Лише передчасна смерть врятувала Кастелліо від багаття, на якому Кальвін охоче спалював своїх ідейних ворогів.

Цвейг постійно говорив про «прагнення строго триматися в рамках малих жанрів, обмежуючись самим істотним». Яскравіше всього це проявилося в збірках новел «Амок» (1922 р.) і «Сум'яття почуттів» (1927 р.). Психологічний імпресіонізм його ранніх оповідань змінився в 1920-х рр. більш глибоким проникненням в таємниці людської душі. «Тільки коли в людині пробудяться всі душевні сили, вона стає справді живою для себе і для інших; тільки коли її душа розжарена і палає, стає вона зримим образом», — вважав письменник. Такими «зримими образами» герої Цвейга стають, опинившись в екстремальній ситуації: на краю могили («Сутінки одного серця»), в іншому соціальному середовищі («Фантастична ніч»), переживаючи раптову любов, що позбавляє розуму і підкоряє собі всю істоту людини («Амок», «Двадцять чотири години з життя жінки»).

«Шахова новела». Головний герой «Шахової новели» (1941 р.) теж перебуває на грані божевілля, але причини, цього не особистого плану, а соціально-політичного. Уникаючи до-

кладних описів, Цвейг малює не стільки психологічні портрети героїв, скільки портрет цілої епохи — епохи *Другої світової війни**.

Оповідач, що пливе на пароплаві з Нью-Йорка в Буенос-Айрес, довідується, що на кораблі знаходиться Мірко Чентовіч — чемпіон світу з шахів. Оповідача «все життя цікавили різні види мономанів — людей, якими володіє одна-єдина ідея». Він прагне познайомитися з Чентовічем і зрозуміти, хто ж це — «винятковий геній або, може, загадковий дурень». Однак оповідачеві не вдається дізнатися про нього нічого нового: в Чентовіча немає жодних таємниць, адже він майже начисто позбавлений духовного життя. Син простого югославського човняра, він був тупий і несприйнятливий до навчання. Тільки випадково виявився єдиний його дар — вміння грати в шахи.

Юнак швидко прославився, вже в двадцять років став чемпіоном світу, але, «ледь піднявшись з-за шахового стола, де він не знав собі рівних, Чентовіч неминуче ставав забавною, майже комічною фігурою. Незважаючи на бездоганний костюм і ретельний манікюр, він залишався тим, ким був колись, — обмеженим, неотесаним хлопцем, який ще недавно підмітав кухню пастора. Використовуючи свій талант і славу, він намагався заробити якнайбільше грошей, виявляючи при цьому дріб'язкову і нерідко брутальну жадібність». Чемпіона вмовили за гроші зіграти матч з шахістами-аматорами. До граючого приєднується незнайомець, слідуючи порадам якого аматори домагаються нічиєї.

От ця людина і виявляється справжнім героєм новели. Доктор Б. — виходець з сім'ї, близької до австрійського імператорського дому. Він і його батько володіли юридичною конторою, якій таємно було довірено керувати капіталами імператорської родини. Коли Гітлер прийшов до влади, один зі службовців контори доніс на доктора Б. в гестапо. Фашисти хотіли одержати від нього інформацію про приховуваний капітал і цілий рік протримали в одиночній камері, піддаючи постійним допитам. Випадок дав йому в руки книжку — він сподівався, що це Гете або Гомер, а виявилося що це посібник з шахів. Він був в розпачі, але потім став вчитися грати. Вивчивши всі партії напам'ять, він спробував грати проти самого себе: «Щоразу, як одне моє шахове "Я" зазнавало поразки, воно негайно вимагало в іншого "Я" реваншу». Таке «роздвоєння між чорним і білим "Я"» перетворилося в «штучно створену шизофренію». Герой почав божеволіти. Як безнадійно хворого гестапівці звільнили його і вислали з країни. На кораблі йому випала можливість вперше зіграти в шахи наяву. Однак, коли доктор Б. грав з Чентовічем, ним знову заволоділа «шахова гарячка»: він поводився так, ніби знаходився в тюремній камері. Божевілля було нав'язане йому ззовні і залишилося з ним назавжди, як шрами від ран, нанесених людській психіці нацизмом.

Саме про нацизм, про своє відношення до цього зла і пише Цвейг в «Шаховій новелі». ***Божевілля нацистських розправ робить божевільними людей, що зазнали на собі владу нацизму. Війна прирікає на божевілля і все людство, змушене розділитися на чорне і біле «Я» і грати проти самого себе.***

Еліас Канéтті. Письменник і драматург Еліас Канéтті (1905-1994), лауреат Нобелівської премії (1981 р.), народився в Болгарії в сім'ї процвітаючих комерсантів. Одержавши середню освіту в школах Цюріха і Франкфурта, він закінчив хімічний факультет Віденського університету. Проте, через давнє бажання стати письменником молода людина цілком присвятила себе літературі. Сам Канéтті називав самою вирішальною подією в своєму житті пожежу в віденському Палаці правосуддя (1927 р.), підпаленому групою збунтованих робітників, свідком якого йому довелось бути. Саме тоді він задумав серію романів про людське божевілля, в кожному з яких герой повинний був представити той або інший тип маніяка. Так в 1935 р. з'явився роман «Осліплення» — перший і останній з серії.

У 40-літнього професора Кіна, синолога з світовим ім'ям, є сама значна у Відні приватна бібліотека в 25 тисяч томів. Він вважає себе бібліотекарем, що зберігає, а не видає для читання свої скарби. Пристрасть книголюба — єдина, яку Кін дозволяє собі в своєму строгому і працьовитому житті. В нього немає сім'ї, особистих зв'язків він ні з ким не підтримує, в наукових конгресах участі не бере. Відмовляється він і від викладання, оскільки цим можуть за-

йматися «посередні голови». Він володіє більш ніж дюжиною східних мов, а деякі західні зрозумілі йому самі собою. Більше всього на світі Кін боїться сліпоти.

Господарство професора вже вісім років веде «відповідальна» 56-літня економка Тереза, якою він задоволений. Вона щодня протирає пил в чотирьох кімнатах його бібліотеки і готує їжу. Їхнє спілкування зводиться до обміну необхідними фразами. За дрібну послугу розчулений книголюб дає економці почитати один низькопробний роман, який колись брали в нього все шкільні приятелі. Незабаром Кін бачить, що Тереза «читає» цю забруднену книжку, обережно тримаючи її в руках, одягнених в білі рукавички. Крім того, хитра економка постаралась показати, що вона намагалась вивести задавнені плями. Кін «прозріває», що має справу з жінкою, милосердною до книг, тобто, з точки зору книголюба, «святою». Вражений вчений іде в бібліотеку, де, як завжди, довго розмовляє і полемізує з книгами і їхніми авторами. Конфуцій додає йому рішучості, і Кін вирішує освідчитись «тій, чиє серце належить книгам».

Після одруження виявляється, що Кін імпотент. Тереза розчарована, але впевнено почуває себе в ролі супруги і поступово забирає собі три кімнати бібліотеки, захаращуючи їх дешевими меблями. Коли, зрештою, вона вторгається в професорський кабінет, вчений, піднявшись на драбині під саму стелю, звертається до книг з «маніфестом про оборону», а потім падає на підлогу і непритомніє. Терезі «майже шкода» чоловіка і вона шукає його заповіт, переконана, що їй залишена мільйонна сума.

Не знайшовши заповіту, Тереза кличе на допомогу вахтера Пфаффа, здоровенного бурмила, поліцейського на пенсії. Злобний Пфафф поважає в домі тільки Кіна, бо одержує від нього щомісяця грошовий «презент». Він думає, що «шахрайка» Тереза вбила свого чоловіка і на цьому можна заробити. Однак Кін очунює і намагається встати. Обурена Тереза заявляє чоловіку, що «порядні люди так не поступають».

Під час хвороби професора Тереза по-своєму піклується про нього, але дорікає, що він «дозволив собі жити далі», хоча, повинен бути вже мертвим, залишивши її з заповітом. Нарешті до Кіна доходить, що супругу цікавлять гроші, а не книги. Для вченого, що живе на батьківську спадщину, витрачену в основному на бібліотеку, гроші не мають значення. Пфаффа, який відвідує його заради «презенту», Кін кваліфікує з позиції історії як «варвара», «найманого воїна», але своїй супрузі не знаходить місця в жодному різновиді варварства. Коли він одного разу «документально» пояснює, як мало в нього грошей, Тереза шаленіє. Для Кіна життя перетворюється в божевільню, де його б'ють і морять голодом. Зрештою, вона виганяє чоловіка на вулицю і шпурляє йому вслід порожній портфель і пальто, не знаючи, що в кишені пальта і лежить банківська книжка.

Божевільний Кін ходить по книгарнях, «купує книги», а весь вантаж нової бібліотеки «носить в голові». Одного разу він випадково попадає в дім терпимості, де зустрічає горбаня Фішерле, пристрасного шахіста, який мріє обіграти чемпіона світу Капабланку, а поки що живе за рахунок дружини-повії і шахрайства. Ознайомившись з вмістом гаманця Кіна, шахіст погоджується стати його «асистентом» і допомагати вечорами «вивантажувати книги з голови професора» і «розставляти їх на поличках». Зрештою, Фішерле обкрадає Кіна і посилає до його старшого брата Жоржа — знаменитого паризького психіатра — телеграму, в якій повідомляє, що професор «остаточно з'їхав з глузду». Потім горбань спритно влагоджує власні справи для від'їзду в Америку. На прощання шахіст заходить «додому» і застає там, як завжди, клієнта, який і вбиває його в присутності байдуже спостерігаючої супруги.

Приїхавши до Відня, Жорж Кін намагається вилікувати синолога, але той залишається непроникним для *психоаналізу**, вважаючи брата «директором лікарні для ідіотів» і «тупим ловеласом», байдужим до Конфуція. Зрештою, психіатр позбавляється Терези і Пфаффа (який став її коханцем), придбавши для них крамницю, і професор повертається в свою квартиру. Залишившись на самоті з своїми книгами, книголюб згадує недавнє минуле. Йому приходить в голову, що спаливши книги, він зможе помститися своїм ворогам, які «женуться за його заповітом». Стоячи на драбині під стелею і дивлячись на полум'я, Кін сміється так голосно, «як не сміявся ніколи в житті».

3. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО І МУЗИКА

В кінці XIX ст. розпочався злет австрійського мистецтва і музики. Так вже склалось, що саме австрійські митці дали світові нових пророків і інтерпретаторів «страшних снів Європи», що віствували настання нового віку і нової епохи.

Образотворче мистецтво. В 1897 р. в мистецтві Австрії як протест проти всевладдя художньої академії і її монополії на проведення виставок утворилася *Сецессія** — справжня революція, що знаменувала утвердження стилю *сецессіон**. Ініціаторами асоціації стали письменник Людвіг Хевезі, художники Г. Клімт, Карл Молль, Коломан Мозер і архітектори Й. Ольбріх і Й. Гофман.

Сецессіон. Метою Сецессії було протистояння короткозорій культурній політиці віденського Дому художника, закритого для контактів з публікою. Намір полягав в тому, щоб «підняти хирляве австрійське мистецтво на сьогоднішній міжнародний рівень». Здійснити це планувалось за допомогою організації частих і кваліфікованих художніх виставок (за перші 7 років діяльності було влаштовано 23 виставки), а також широкої просвітницької роботи, що включала екскурсії для робітників і безкоштовне роздавання каталогів. Офіційним органом асоціації став журнал «Ver Sacrum» (лат. «Весна Священна»), який одночасно виражав погляди літературного символізму (Гофмансталь, Рільке).

Успіх, що сприяв вже першим виставкам Сецессії, був настільки великий, що дозволив знайти кошти на будівництво спеціальної споруди — павільйону в формі храму, спроектованого Ольбріхом. На фризі над входом був уміщений напис: «Кожному часу своє мистецтво, кожному мистецтву свою свободу».

Архітектура сецессіону. Для архітекторів сецессіóну джерелом творчості служила вся історія архітектури від стародавніх архаїчних споруд до японських будинків. Взагалі ж митців того часу надихало практично все, що було створено природою: рослини, черепашки, риб'яча луска, вигравання струменів води, переплетення локонів жіночого волосся. Це стало можливим завдяки тому, що для художньої творчості головним став принцип імпровізації на обрану тему. В цьому слід бачити причину такої різноманітності архітектури рубежу століть.

Австрійська школа сецессіону перш за все пов'язана з діяльністю Отто Ва́гнера (1841-1918), який мріяв створити такий архітектурний стиль, що став би «справжнім представником нас самих і нашого часу». Для цього необхідно було остаточно подолати романтизм і підпорядкувати творчість розумові, так щоб архітектор розвивав художні форми тільки з конструкцій (Майолік-хауз в Відні, 1899 р.).

Учень Вагнера Йозеф О́льбріх (1867-1908) був автором виставочної зали об'єднання мюнхенських художників — Сецессіону (1898 р.). Виконана в дусі ідей цього напряму, будівля вирізняється ясністю композиції, компактністю об'єму і багатством декору. Її дах прикрашений величезною позолоченою ажурною кулею, що нагадує про купольні споруди часів класицизму.

Одночасно з Вагнером і Ольбріхом в Відні працював один з найпередовіших архітекторів початку XX ст. — Адольф Лоóс (1870-1933). Він сміливо відкинув вкорінений звичай прикрашати споруди орнаментом, вважаючи, що цей останній «виражає байдужість і втомленість, які завжди криються в нас, і так само, як ми боремося з байдужістю і втомою, ми боремося з орнаментом». Передбачаючи архітекторів-функціоналістів 1920-1930-х рр., він дотримувався погляду, що *архітектура** не є художньою творчістю, а служить чисто практичним цілям (Дім Штейнера в Відні, 1910 р.).

Живопис сецессіону. Найвідомішим живописцем, графіком і скульптором віденської Сецессії був Густав Клімт (1862-1918). Розпочавши як художник-декоратор, що працював в модній тоді в Австро-Угорщині стилізації під *класицизм**, на початку 1890-х рр. він захопився сучасним мистецтвом, особливо тими явищами, які були протилежні академічному смакові. Клімта приваблювала поезія (перш за все творчість Гофмансталя і Рільке), філософія і історія мистецтва. Величезне враження зробили на художника давньогрецька скульптура періоду

архаїки, егейський вазопис і візантійське мистецтво, які змусили його по-іншому подивитись на перспективи своєї творчості.

В новому стилі Клімт почав працювати в 1895 р.: в композиції «Кохання» прекрасна молода пара, написана з майже фотографічною точністю, показана в умовному просторі, який нагадує склублені хмари. В таємничому бузково-сірому тумані проступає декілька жіночих облич — дівчина, зріла жінка, потворна старуха. Ці обличчя-маски є символами страждань і смерті, що неминуче супроводжують кохання. Полотно ніби пронизане декадансом, а зухвале сполучення натуралізму і алегорії надає йому особливої вишуканості.

В схожій манері виконана і картина «Музика», на якій зображені жіноча фігура з кіфарою в руках (*алегорія** Музики) і статуї сфінкса і силéна (уособлення сил природи, підкорених чарами мистецтва). Філігранна загостреність рисунка, ніжний колорит, побудований на грі блідо-синіх, зелених і жовтих тонів, роблять картину дивовижно гармонійною і вишуканою.

В 1897 р. Клімт став лідером нового союзу — віденської Сецессії, або «Об'єднання художників Австрії», перетворившись на одного з найсміливіших експериментаторів: його картини завжди викликали критику і суперечки.

Стиль митця часів розквіту Сецессії можна простежити за картиною «Юдіфь» (1901 р.). Згідно старозавітної традиції, іудейка Юдіфь, обезголовивши ассірійського полководця Олоферна, врятувала рідне місто від ворога. Ламаючи традиційні уявлення про цю міфологічну героїню, Клімт надав їй риси «демонічної спокусниці». Її напівоголена фігура, написана м'якими мазками, повна чуттєвої чарівності. Шати Юдіфь, покриті складним декоративним узором, складають одне ціле з фоном картини. Цей образ часто пов'язують з важливим для живописця символічним персонажем, якого він назвав Nuda veritas (лат. «гола правда»), — оголеної жіночої фігури, яка уособлює чуттєві інстинкти, що несуть людині зло.

Пізніше, в 1909 р., страшна і разом з тим чаруюча сила енергії зла була втілена художником в другому біблійному образі — танцюючій Саломеї. Похмуре обличчя, різкий ламаний рисунок, декоративна вишуканість одягу — все це відштовхує душу, але притягає погляд, залишаючи глядача в томливому напруженні.

Пізню творчість Клімта вирізняє ще більша напруженість, що доходить до істинного драматизму. Він почав писати яскравими фарбами, можливо, завдяки впливу *фовізму** і *експресіонізму**.

В полотні «Смерть і життя» (1916 р.) явно відобразились потрясіння військових років. *Алегорії** Життя (клубок переплетених тіл) і Смерті (скелет в узорчастому синьому плащі) розташовані на строгому темно-коричневому фоні. Загальна композиція проста (Життя і Смерть протистоять одне одному) і глибоко емоційна. При цьому зберігається властива майстрові захопленість декоративною красою.

Експресіонізм. Художнє новаторство сецессіону і особливо Г. Клімта сприяло швидкому сприйняттю в Австрії німецького *експресіонізму** з його крайнім напруженням рисунку і визволенням кольору.

Учень Клімта Егон Шіле (1890-1918) бере в свого вчителя вишукано-елегантні лінеарні схеми і болісно викривляє їх, оголюючи внутрішні суперечності дійсності; в його графіці переважають еротичні теми, розроблені підкреслено жорстко і агресивно.

Найвідомішим австрійським експресіоністом став художник, поет і драматург Оскар Кокóшка (1886-1980), також учень Клімта. Він дебютував в 1908 р. на Художній виставці в Відні серед групи митців, що відкололись цього разу вже від самої Сецессії. Крім рисунків-ілюстрацій до власної поеми «Замріяні юнаки», молодий художник представив на виставці голову з розмальованої глини під назвою «Воїн». Її придбав архітектор Адольф Лоос, який потім відіграв значну роль в житті Кокошки. За його підтримки художник зміг покинути роботу задля заробітку і зосередитись на експериментуванні.

В 1909 р. Кокошка поставив свою драму «Вбивця — надія жінок», присвятивши її покровителю. Для спектаклю художник підготував ескізи і зухвалий плакат, на якому релігійний сюжет «*Пьєтá*»* інтерпретувався як війна статей.

Живопис Кокошки, особливо серія повних драматизму портретів представників віденської інтелігенції, добре відомих завдяки журналу «Штурм» і виставці в галереї Кассірер в Берліні, не могла не викликати критики і навіть протидії з-за яскравого, кричущого колориту, різких, дисгармонійних ліній, а головне — з-за неперевершеного уміння художника «просвічувати» людей наскрізь.

Музика. На рубежі XIX—XX ст. в австрійській музиці виник модерністський (див. *Модернізм**) напрям *експресіонізму** — *Нова віденська школа**, для творчості якої притаманні трагічний дух, прагнення до гострих переживань і глибоких потрясінь. Учасниками школи були А. Шенберг, Альбан Берг і Антон Веберн, для яких характерні напружені духовні пошуки, бажання відшукати релігійні і моральні ідеали, втрачені більшістю сучасних людей. Основним досягненням віденських композиторів була розробка додекафонічної музикальної системи (див. *Додекафонія**), що різко змінила традиційні уявлення про сутність музики.

Арнольд Шенберг. Голова нової віденської школи Арнольд Ше́нберг (1874-1951) засобами музики прагнув виразити людські страждання. Важкі, нудотні передчуття, почуття тужливого страху чудово передані в «П'яти п'єсах для оркестру» (1909 р.). За настроєм і формою це камерні прелюдії, але написані вони для великого симфонічного оркестру і тонкий прозорий звукопис чергується в них з могутніми «викриками» духових інструментів і ударами литавр.

В тому ж році композитор пише моноопер у (оперу для одного виконавця) «Очікування». Дійова особа твору — молода жінка. Вона приходить до нічного лісу на побачення з коханим і знаходить його мертвим. Музика, наповнена дисонансами, складними ритмами, передає зміни душевного стану героїні: гнітюче передчуття катастрофи в кінці опери змінюється жахом від зіткнення зі смертю.

Одним з найбільш зухвалих за новизною творів Шенберга став вокальний цикл «Місячний Пьєро» (1912 р.), створений для жіночого голосу і невеликого інструментального ансамблю, причому склад інструментів для кожної пісні різний. В піснях відтворюється атмосфера нічного кабаре, недарма сам автор називав свій твір «трагічне кабаре́» (див. *Кабаре**). Взагалі, в мистецтві перелому століть, особливо пов'язаному з *декадансом**, образ нічного закладу є глибоко символічним — це образ світу, скаліченого аморальністю, знак самотності і відчаю. В вокальній партії, яка повинна відтворити характерну манеру співу артисток кабаре́, Шенберг вперше застосував винайдений ним прийом мовленого співу — оригінального поєднання вокального речитативу і драматичної декламації. Інструментальний супровід представляє собою складну поліфонічну музику, що розкриває психологічний підтекст твору.

4. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Верфель. На рубежі 1910-1920-х рр. одним з самих яскравих виразників радикального *експресіонізму** був Франц Ве́рфель (1890-1945). Головний його драматургічний твір — трилогія «Людина з дзеркала» (1920 р.), яку часто називають «експресіоністським Фаустом».

Герой п'єси Тамал, якого, як Фауста, через світи і простори веде подоба Мефістофеля, приходить до пізнання самого себе, до визначення свого місця в житті. Тамал позбавлений виняткової обдарованості, універсальності Фауста; в ньому таяться підлі риси, не відомі герою Гете. Верфель показує, що в душі звичайної людини йде боротьба високих і низьких початків. Низькі початки сильні, темні інстинкти наступають на людський розум, необхідно вести постійну боротьбу з собою, щоб прийти до перемоги духовності.

Своє життя Тамал починає як типово експресіоністський герой. Ненависть до сучасної цивілізації змусила його втекти від людей, які мучать одні одних в кам'яних катівнях капіталістичного міста. В далекому гірському монастирі хоче Тамал провести решту днів, тут сподівається він знайти спосіб бути корисним людям, «запалити радість в їхніх серцях». Але настоятель не приймає Тамала. Потрібно витримати всі випробування і спокуси життя, щоб одержати право на відлюдництво.

Під час сну в монастирській келії і здійснює герой шлях до самого себе. Дивовижні напівказкові країни проходять в сні Тамала, міняються картини екзотичного Сходу. Персонажі,

що з'являються на його шляху, позбавлені імен власних, вони називаються Батько, Друг, Священик. Таким чином, історія Тамала, звільнена від характерних деталей, — це узагальнена історія людини в сучасному Верфелю світі.

В сновидіннях Тамала супроводжують Чернець і Дзеркальна Людина. В символіці Верфеля дзеркало — безодня людської душі, те, що знаходиться за гранню видимого, внутрішній незбагненний світ людини. Людина з дзеркала надзвичайно схожа з героєм, тільки вдягнена «більш крикливо». Це — двійник Тамала, матеріалізоване втілення схованих поривів героя, його внутрішнє «Я». Всьому хорошому, що прагне зробити Тамал, пручається Дзеркальна Людина: добрі спонукання обертаються злом і Тамал учиняє злочин за злочином; схильність до них вирвалася назовні, втілена в страшному двійнику. Герой убиває власного батька, щоб заволодіти його грошима, спокушає наречену друга, а потім кидає її з дитиною. Докори сумління змінюються новими нелюдськими вчинками.

Глибокий зміст несе сцена в казковій долині, де герой, в черговий раз натхненний можливістю здійснити подвиг, робить спробу звільнити народ від Чудовиська, тирана країни. Але одного пориву мало — вбите Чудовисько воскресає і повертається в долину: Тамалові не дано «знищити світове зло», бо людина, охоплена егоїстичними прагненнями, відзначена стількома пороками, не може стати спасителем народу. Тільки справжнє розкаяння приводить до оновлення. І чим глибше каяття героя, тим більш далеким стає двійник.

В третій частині трилогії Тамал і Дзеркальна Людина існують самі по собі. Тамал карає себе, мандруючи обшарпанцем по країні, працюючи на судноверфі, а в цей же самий час процвітає в образі то мільйонера, то принца якоїсь держави Людина з Дзеркала, благополучна, цілком обуржуазнена.

В фіналі трагедії Тамал вершить суд над собою і від виголошеного ним самому собі смертного вироку починає зменшуватися на очах глядача Дзеркальна Людина, а потім і зовсім зникає. І тоді пробудженого героя урочисто посвячують в ченці, утверджуючи перемогу добра, що здійснилася в ньому.

Правда, Верфель не впевнений в остаточності такої перемоги. Тому-то, перш ніж зникнути, Дзеркальна Людина звертається до глядачів зі словами: «Я — найнеобхідніша частина вас самих. Я завжди буду в вас». Темний двійник невигубний в людині — в ній завжди поруч з самими благими намірами будуть сусідити честолюбство, користолюбство, жадання влади, заздрість, міщанство.

Еден фон Хорва́т. Трагізм міжвоєнного двадцятиліття з великою силою відгукнувся в творчості Едена фон Хорва́та (1901-1938). Син угорського дипломата, він провів дитинство і юність в переїздах: Белград, Будапешт, Мюнхен, Пресбург — міста, де майбутній драматург жив і вчився. Тому інтернаціональне почуття ніколи не залишало Хорвата: називаючи себе «типовим австро-угорським змішанням», він пишався своєю «безрідністю», бо саме вона робила його «духовним австрійцем».

Неспокійна суспільна атмосфера кінця 1920-х рр., коли вулицями міст вже маршірувала нацистська наволоч, відтворена в п'єсі «Італійській ночі» (1930 р.). Дія відбувається в маленькому провінційному містечку Німеччини, де явно визначилися два політичні угруповання — фашисти і республіканці. Герой п'єси, соціаліст Мартін, марно закликає до пильності, до озброєння проти фашистських молодчиків. Недалекоглядність і філістерська байдужість властиві не тільки міським обивателям, але і товаришам Мартіна. Вони недооцінюють небезпеку, для них важливіше відсвяткувати сьогодні за всіма правилами свято — «італійську ніч» — веселий карнавальний похід. Святкова ніч стає ніччю жорстокої сутички. І хоча перемога в вуличній бійці залишилася за Мартіном і його товаришами, читача не залишає відчуття тривоги. «Якщо так піде і далі, в один прекрасний день ми прокинемося в священній римсько-муссолінієвській імперії», — говорить один з героїв. Не менш істотним є і те, з якою презирливою іронією змальований власник трактиру Йозеф Ленінгер. Спритно надаючи приміщення то одному, то іншому угрупованню, він — один з тих крамарів — дрібних буржуа, що проклали дорогу нацизму.

«Казки Віденського лісу» (1931 р.) — один з найбільш значних творів драматурга. На окраїні Відня, на романтичному фоні руїн замку, під ніжні звуки вальсів Штрауса, поблизу «прекрасного Блакитного Дунаю» розгортаються події п'єси. Дівчина Маріанна, що відмовилася від вигідного для неї шлюбу заради любові, покинута коханим. Позбувшись засобів до існування, вона проходить через принизливі виступи в кабаре, переживає смерть дитини, поки, нарешті, зломлена горем, не погоджується з'єднатися з колишнім нареченим, таким же люблячим і відданим, як і раніше. В фіналі герой і героїня віддаляються, обійнявшись, в глиб сцени, а в повітрі дзенькає гомін і гул, наче небесний струнний оркестр грає «Казки Віденського лісу» Йоганна Штрауса.

Мелодраматичний сюжет і благополучний фінал на ділі, однак, повні іронії. Відверто наївна ситуація несе в собі велике значеннєве навантаження: завдяки їй контрастніше, яскравіше відкриваються аж ніяк не мелодраматичні зло і розбещеність оточуючого героїню середовища.

Під незворушний шерех хвиль блакитного Дунаю провадяться настільки ж незворушні розмови про закономірність, навіть необхідність воєн. Уми отруєні нацистською ідеологією. Австрія — на порозі нацизму. Серед персонажів п'єси немає жодного, здатного зробити йому гідний опір. Чиста, прекрасна Маріанна недостатньо сильна для цього. Її люблячий наречений, м'ясник Оскар, примітивний і байдужий до усього, крім своєї справи і своєї нареченої. Альфред, коханий Маріанни, — жалюгідний нікчема, здатний тільки до *демагогії**. І вже цілком підготовлений до сприйняття нацизму студент Еріх. А батька Маріанни навіть професія хазяїна іграшкової крамниці не звільняє від цинізму і діляцтва: після однієї війни напередодні іншої в його крамничці жваво йде торгівля олов'яними солдатиками, причому особливим попитом користуються коробки з тяжкопораненими і убитими.

В останніх своїх творах Хорват поміщає якогось відомого літературного персонажа в інші обставини, сучасні або такі, що містять асоціації з сучасністю — і порушує наші звичні уявлення про нього, показуючи, як суспільна ситуація може в корені змінити людину. В драмі «Дон Жуан приходить з війни» (1936 р.) людина на ім'я Дон Жуан восени 1918 р. приходить додому з окопів.

Війна змінила Дона. Колись він був легковажним, але тепер зберігає спізнілу вірність своїй раніше покинутій коханій і все коротке післявоєнне життя проводить в пошуках її. В лихоманці інфляції, в післявоєнній розрусі і плутанині десятки неприкаяних жінок вішаються йому на шию, змушуючи виконувати роль, визначену легендою. А він втомився і тужить, він нездатен захопитися жодною з них — його можна було б назвати Дон Жуаном «загубленого покоління». Легендарний серцеїд в Хорвата постійно хапається за серце — він хворий, в нього бувають серцеві приступи. Але вирватися за межі того, що складає для всіх поняття «Дон Жуан», йому так і не вдасться. Кохана давно померла. Так і не знайшовши заспокоєння, він замерзає в снігу на її могилі.

Фердінанд Брукнер. Світового розголосу набула творчість Фердінанда Брукнера (1891-1958). Перші його драматургічні проби — комедії «Гаррі» і «Аннетта», відзначені відверто експресіоністськими рисами, з'явилися в 1920 р. під загальним заголовком «1920, або Комедії про кінець світу». Тема, що хвилювала більшість австрійських художників післявоєнного часу, не могла не зачепити і Брукнера: він говорив про розпад Австро-Угорщини, який бачився йому, як Музілю, Краусу і багатьом іншим митцям, «кінцем світу». «Комедії про кінець світу» відразу ж були поставлені в Відні і численних німецьких містах.

Наступна п'єса, «Хвороба молоді» (1924 р.), заявляла про нового Брукнера — прибічника «*Нової діловитості*»*, течії, що проголосила вірність фактам основою творчості. В післявоєнній розрусі факти виглядали більш приголомшливими, ніж всі можливі фантазії поета. В оголеній правді, в сухому і строгому відношенні до неї прибічники «нової діловитості» відчували «чисте повітря сучасності». Показавши численні моральні недуги, якими страждають молоді люди, кинуті в післявоєнний хаос, Брукнер мав на увазі нездоров'я всього суспільства. Ще більш різко сказав він про хворобу держави в драмі «Злочинці» (1928 р.).

«Злочинці». Представивши на сцені вертикальний розріз берлінського триповерхового будинку, познайомивши глядача з його мешканцями, що належать до різних соціальних верств, драматург дав свого роду модель всього суспільства. Тут на перший погляд дійсно всі злочинці: і збідніла дворянка фон Віг, що привласнила коштовності, віддані їй на зберігання; і молодий службовець Альфред Фішау, що вкрав з каси значну суму в надії розпочати нове життя з коханою; і секретарка Ольга, що вбиває власну дитину, яку вона не може прогодувати; і куховарка Ернестіна, що теж здійснює вбивство — з ревнощів. Всі вони винні. Але Брукнер ще більш винною вважає державу, штовхаючу людей до злочину. А тим часом жоден з чотирьох судових процесів, що відбуваються в другому акті, не намагається розглянути умови життя підсудних, розкрити істинні соціальні причини їхніх злочинів. Не випадково єдиний справжній закоренілий злочинець Шіммельвейс покидає залу суду безкарним.

«Єлизавета Англійська». 1930-і рр. в європейському романі і драмі — час загостреного інтересу до історичного і міфологічному матеріалу. Історія, яка увійшла в свідомість людства своїми непорушними подіями, що вже одного разу сталися, дозволяла зосередитися не на викладі, а на осмисленні цих подій. Історія і міф ставали для художників, за словами Т. Манна, «особливо вдалою, споконвіку заданою формулою», за якою можна було перевірити сьогоднішнє життя. Ніби у відповідь на міфотворчість ідеологів нацизму гуманістична література і театр в своєму звертанні до історії знаходила опору для антифашистської боротьби. Брукнер також користувався в історичних драмах можливістю міркувати про сучасність на матеріалі історії.

В драмі «Єлизавета Англійська» (1930 р.) в особах Єлизавети Англійської і Філіппа Іспанського протиставлені один одному два типи правителів, два способи державного правління. Фанатичний Філіпп одержимий ідеєю насадити свою віру, католицтво, на всій території Європи. Прагнучи війни, щоб стерти з обличчя землі непідвладну йому Англію, він переконаний, що тільки в приєднанні до іспанської держави порятунок народів. Єлизавета навпаки стурбована тільки тим, щоб «навести порядок» у власній країні, «прибрати її, немов світлицю». Англійській королеві не потрібні чужі землі, яким би малим не був її зелений острів в порівнянні з безмежними володіннями іспанців. Величезні кошти кидає на озброєння армії Філіпп — Єлизавета готова дати гроші тільки на осушення боліт. Істерично закликає Філіпп до світового панування, бачачи велику місію Іспанії в порятунку світу від протестантизму. І не менш жагуче Єлизавета на іншому кінці Європи намагається довести переваги мирної праці перед війною, «найбільш ідіотичним із занять».

Однак Єлизавета, переконана в згубності війни для країни навіть у випадку перемоги, змушена здатися. Кровожерливий Філіпп з його тягою до смерті і руйнування, з його прогнилою плоттю (незагойні виразки на тілі іспанського короля стають в драмі символом) — це один з варіантів владарювання світом.

Однак існує і інший вид політичної влади, і інший шлях до неї. Це шлях Бекона. Великий філософ і політик, знаменитий Френсіс Бекон — інша загроза англійській королеві. Зрадивши кращого друга, азартно переборовши опір Єлизавети, знищивши перешкоди лестощами і підступністю, блискучим розрахунком і мудрим прозрінням в суть історичного розвитку, Бекон домагається влади, мрія про яку в нього не менш жагуча, ніж спрага світового панування Філіппа.

Крупно виписавши три центральні фігури драми, створивши блискучі психологічні портрети, Брукнер свої симпатії віддає Єлизаветі. Розумна і дотепна, емоційна і тверезa Єлизавета в драматурга зовсім не є тією сухою королевою-протестанткою, якою представляє її нам історико-культурна традиція. Але брукнерівська Єлизавета, з її любов'ю до книг і розумінням мистецтва, з її живою жіночою тугою за щастям, переможена, незважаючи на перемогу в війні. На зміну мертвому Філіппу ідуть інші. Тепер вже Англія, аплодуюча Бекону в парламенті, хоче бути «серед тих держав, що тримають в страху весь світ». «Це не кінець, — гірко зауважує Єлизавета, — вони тепер наслідують Філіппа, хоча і надихаються іншими ідеями. І так буде завжди».

Франц Теодор Чóкор. Серед драматургів, творчий розквіт яких припадає на міжвоєнне двадцятиліття, найвизначніше місце займає Франц Теодор Чóкор (1885-1969). Офіцером Австро-Угорської армії він пройшов всю Першу світову війну. Свій творчий шлях він починав як експресіоніст, але незабаром відійшов від нього. В рамках течії «нової діловитості» відбувалося в 1920-х рр. становлення реалістичного методу Чокора. В 1936 р. він виступив з п'єсою «Третє листопада 1918 року», в якій визнав за необхідне ще раз повернутися до знаменної історичної події, коли було підписане перемир'я і перестала існувати імперія Габсбургів.

В горах, недалеко від лінії фронту, розташований санаторій для видужуючих після поранення. Більшість з тих, що знаходяться в ньому могла б уже знову взяти участь в боях, але санаторій відрізаний від зовнішнього світу. Через сніжні замети порушений телефонний і телеграфний зв'язок, давно вже немає звісток з фронту. Штучно вихоплені з життя, з військових буднів, герої п'єси віддані самим собі, один одному, своїм думкам. Звідкись здалеку доносяться постріли, війна стрімко котиться до кінця, а люди в гірському санаторії вперше за чотири роки окопного існування одержали можливість зупинитися і задуматися, осмислити своє відношення до війни, задатися питанням, чиї інтереси вони дотепер захищали.

Перед нами лікар, молоденька сестра і дев'ять їхніх пацієнтів, серед яких — поляк, серб, чех, угорець і австрієць. З'єднавши під одним дахом представників різних народів, драматург створив свого роду модель монархії Габсбургів, якою вона була в Першій світовій війні. В розмовах героїв про війну і мир розкривається розгубленість, втома, гіркота усвідомленої поразки. Навіть такі, як чех Сокаль, що раділи спочатку фронту (там добре годували), усвідомили поступово жорстокість безглуздої бойні, її вигідність правлячим колам. Нікого вже не приваблює можливість загинути геройською смертю. Кожного тягне в рідні місця, до родини і мирних занять. І от в цю атмосферу ідейного розброду, коли ніхто вже не відчуває себе учасником загальної справи, вривається повідомлення про підписання капітуляції і розпад імперії. Його приносить матрос-комуніст Петро Качук.

Для тих, що зібралися в вітальні санаторію така звістка — потрясіння. Серб Ціровіч зриває з себе погони — нарешті можна зізнатися, що для нього Австро-Угорщина мертва давно. Та і для інших капітуляція — лише підтвердження їхніх передчуттів. Люди прощаються один з одним, тепер в кожного один шлях — додому. І тільки австрієць полковник Радозін марно намагається відродити в душах чуття єднання, яке ще недавно зігрівало їх. Поняттю батьківщини, що ожило в свідомості героїв, Радозін протиставляє поняття Вітчизни, спільної для всіх народів, що населяли імперію Габсбургів. Її розпад для Радозіна — кінець усієї Європи, адже Австро-Угорщина була її духовним центром. Людей, що розбігаються, полковник намагається об'єднати, закликаючи продовжувати боротьбу. Але один з них запитує: «Ви збираєтеся боротись до кінця за країну, якої вже немає?» І зневірений в можливості переконати недавніх співвітчизників, вражений тим, як на очах розпадається велика спільність народів, полковник кінчає з собою.

Матрос Качук і полковник Радозін уособлюють собою протилежні розуміння причин розпаду монархії Габсбургів. Комуніст Качук бачить історичну закономірність подій. Для нього 3 листопада — день торжества справедливості, розплата імперії за жорстокий утиск народів, що її складали. Відкидаючи штучну спільність різних націй, підлеглих одному монарху, Качук закликає до іншої спільності — до єднання в класовій боротьбі. Він упевнений в остаточній перемозі революційного народу. Натомість полковник Радозін захищає історично мертву ідею. Підкреслюючи це, Чокор, однак, віддає данину поваги шляхетності героя. Радозін надихався високою і прекрасною вірою в інтернаціональну згуртованість людей. Драматург співчуває йому і змушує відчути значущість особистості полковника. Урочисті похорони Радозіна — це символічне прощання зі старою Австро-Угорщиною.

Але смерть Радозіна для Чокора не може стати розв'язкою конфлікту, що лежить в основі драми. Самогубство полковника стало поштовхом до остаточного розпаду спільноти героїв. Не дано об'єднати їх і Качуку. Поляк Камінський, італієць Ваніні, угорець Орвані і інші не здатні надихнутися революційними ідеями комуніста. В спустілому санаторії залишаються двоє: серб Ціровіч і австрієць Лудольц. Відчуття себе австрійцем, поляком, сербом, італій-

цем, зв'язаним тільки зі своєю батьківщиною, провадить до народження нових драматичних зіткнень і конфліктів, цього разу — між народами. Війна закінчилася, але для Ціровіча і Лудольца вона продовжується (на Балканах війна між Австрією і Сербією продовжувалася і після підписання перемир'я 1918 р.). Тому як би не мріяв Лудольц про мирне життя, тепер він — насамперед австрієць і вважає себе зобов'язаним вступити в війну за свою батьківщину. А це означає необхідність стати ворогом Ціровічу. Друзі, зв'язані узами фронтового братерства (колись Лудольц врятував в бою життя Ціровічу), вони відтепер — представники ворогуючих націй. І тепер офіцерський обов'язок Лудольц бачить в боротьбі з недавнім другом.

Прощальні обійми друзів передують вогню, який відкриває австрієць по сербу: той, хто врятував життя забирає його! Лемент душевного болю, що вирвався в Лудольца, і його ж кулеметна черга вінчають чокорівський реквієм по старій монархії.

§3. КУЛЬТУРА НІМЕЧЧИНИ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ НІМЕЧЧИНИ XX СТОЛІТТЯ

Німеччина в XX столітті. В кінці XIX — на початку XX ст. Німеччина на чолі з імператором (кайзером) Вільгельмом II Гогенцоллерном (1888-1918 рр.) взяла курс на підготовку до світової війни з метою «відвоювання місця під сонцем», тобто перерозподілу влади над світом. В зв'язку з цим в країні була розгорнута безпрецедентна за масштабами пропаганда *націоналізму**, який став, по-суті, державною ідеологією, а розвиток економіки був спрямований на озброєння армії найновішими видами зброї. Однак, *Перша світова війна** закінчилася для Німеччини поразкою, розрухою, поваленням монархії і революційними виступами в Берліні і Баварії, а також появою загального почуття гіркоти і розпачу: *Версальський мирний договір 1919 р.** був з точки зору німців вкрай несправедливим і грабіжницьким. Влітку 1919 р. в Веймарі Національними зборами була прийнята конституція, згідно якої Німеччина проголошувалась «демократичною парламентською республікою».

В умовах загострення лівого і правого політичного радикалізму, а також росту сепаратизму і ослаблення централізму (Баварія і ін.) в Веймарській республіці в 1919-1923 рр. розвивалася галопуюча інфляція, виникла гостра економічна криза. Незважаючи на відносну стабілізацію економіки в 1924-1928 рр. за допомогою іноземних позик і кредитів, в країні наростала державна і соціальна криза, що надзвичайно посилилася на фоні світової економічної кризи 1929-1933 рр. З 1929 р. господарське життя в Веймарській республіці було паралізоване, число безробітних склало понад 6 млн. чоловік.

Нацисти, що запропонували простий і привабливий вихід з ситуації, на виборах 1932 р. одержали більшість в рейхстазі і наступного року рейхсканцлером став глава цієї партії Адольф Гітлер (1889-1945), що знаменувало собою кінець Веймарської республіки і початок підготовки світової війни. Незабаром Німеччина захопила Австрію (1938 р.), Чехословаччину (1938-1939 рр.) і розв'язала *Другу світову війну**. 22 червня 1941 р. вона напала на СРСР. 8 травня 1945 р. фашистська Німеччина, розгромлена антигітлерівською коаліцією при вирішальній ролі СРСР, беззастережно капітулювала. Територія Німеччини була розділена на радянську, американську, англійську і французьку зони окупації.

Принципи післявоєнного устрою Німеччини — її демілітаризація, денацифікація, демократизація — були визначені Берлінською конференцією 1945 року. Восени 1949 р. були створені Федеративна Республіка Німеччини і Німецька Демократична Республіка.

В 1960-1980-і рр. НДР вдалося досягти досить високого рівня добробуту без політичної і соціально-економічної лібералізації і ослаблення залежності від СРСР. Правляча соціалістична партія жорстко контролювала сфери ідеології і мистецтва. Східнонімецькі митці зазнавали в своїй творчості значно більші обмеження, ніж їхні угорські або польські колеги. Проте, культурні досягнення НДР не викликають ні в кого сумнівів. Їхня основа була закладена творчістю і діяльністю таких видатних творців XX століття як Бертольт Брехт (разом з своєю

супругою, Єленою Вайгель, керівником знаменитого театрального колективу «Берлінер ансамбль»), Анна Зегерс, Арнольд Цвейг, Віллі Бредель, Людвіг Ренн і ін. Серед нових значних імен — Кріста Вольф і Стефан Гейм. Слід зазначити і східнонімецьких істориків, таких, як Хорст Дрекслер і ін., в роботах яких була здійснена переоцінка багатьох подій німецької історії з погляду марксистської філософії і методології. Але успішніше за все НДР підвищувала свій міжнародний престиж в галузі спорту. Розвинута система державних спортивних клубів і тренувальних таборів виховувала висококласних атлетів, що домагалися разючих успіхів на всесвітніх змаганнях.

Федеративна республіка Німеччини, створена з американської, англійської і французької зон окупації, з самого початку перебувала в значно кращих стартових умовах. Їй дісталась більше території, населення, сировинних запасів. *План Маршалла** забезпечив достатніми фінансовими засобами відбудову країни і зробив можливим її швидкий розвиток. Протягом 1950-х рр. ФРН створює власну армію, вступає в *НАТО** (1954 р.) і закладає основи швидкого економічного розвитку, який вже наступного десятиліття висуває її в число найрозвиненіших країн світу.

Період роздільного існування двох німецьких держав продовжувався до жовтня 1990 р. В зв'язку з ідеологічною кризою і прогресуючим процесом самознищення одного з гарантів післявоєнного світового устрою — СРСР восени 1990 р. НДР приєдналась до ФРН.

В XX столітті продовжується бурхливий розвиток філософії в Німеччині. До найбільш важливих її досягнень можна віднести цивілізаційну концепцію О. Шпенглера, екзистенціалізм і розробки Франкфуртської школи.

Освальд Шпе́нглер. Німецький філософ Освальд Шпенглер (1880-1936), представник «філософії життя», став основоположником сучасної філософії культури. В роботі «Сутінки Європи», написаної під безпосереднім враженням від Першої світової війни, він висунув концепцію культури, увага до якої не послаблюється протягом всього XX століття. Констатувавши загальну кризу західної цивілізації, мислитель спробував розсунути горизонти традиційної історичної науки, визначити місце європейської культури серед інших культур, що поєднувалось в нього з різкою критикою основних постулатів західної історичної науки XIX ст. — європоцентризму, панлогізму і лінійно-поступальної спрямованості історичного розвитку.

Шпенглер протиставив їм вчення про множинність рівноцінних за рівнем досягнутої зрілості культур, існування яких є свідченням не єдиного процесу світової історії, а єдності проявів життя у Всесвіті. Культура — це внутрішня єдність форм мислення, єдність стилістики, втілена у формах економічного, політичного, духовного і художнього життя, яка не тільки вирізняє якусь певну епоху серед інших, але, по-суті, створює її як цілісність. Тому, досліджуючи культуру, слід спиратися не на принципи наукового пізнання, а на «ліричне начало», відчуття життя, засноване на *інтуїції** і підходити до культури як до живого організму, якому властиві юність, розквіт і занепад.

Шпенглер вважав, що кожна культура в своєму розвитку проходить такі фази: міфологічно-символічну ранньої культури, метафізично-релігійну високої культури і фазу пізньої, закостенілої культури, що переходить в цивілізацію. Час існування культурного організму — 1200-1500 років, після чого настають «сутінки» — цивілізація, яка є симптомом і вираженням відмирання цілого культурного світу як організму, затухання одушевляючої його культури, повернення в «небуття» культури, до етнічного хаосу, що провадить до втрати культурної індивідуальності. Цивілізація — це обездушення життя, його інтелектуалізація, перехід від творчості до спорту, від літератури до вар'єте, і від героїв до інженерів. Західний світ досяг фатальної межі в XIX ст. Наступ цивілізації означає загибель безпосередності сприйняття світу, загибель мистецтва, заміну поезії механікою.

Концепція Шпенглера мала різнобічний вплив: стимулювала вивчення локальних цивілізацій, утвердження загальної мови історії культури і культурології, а також єдиної культурної символіки.

Мартін Хáйдеггер. Відомий філософ-екзистенціаліст Мартін Хáйдеггер (1889-1976) був учнем одного з засновників неокантіанства Генріха Ріккерта, згодом — засновника феноменології Едмунда Гуссерля. За рекомендацією останнього займає кафедру філософії Фрейбурзького університету. Вже в своїх ранніх лекційних курсах Хáйдеггер відмовляється від загальноприйнятого філософського інструментарію — понять суб'єкта, об'єкта, пізнання, духу, матерії — і здійснює феноменологічну «деструкцію» (розбір) схем розуму.

В роботі «Буття і час» (1927 р.) Хáйдеггер запропонував досліджувати зміст буття і описувати форми, в яких буття себе проявляє, — це завдання він назвав «фундаментальною онтологією». Відправним моментом повинен бути опис найбільш близького нам феномена буття — людського існування (екзистенції). Однак, на відміну від Гуссерля, для якого подібний опис можливий тільки на рефлексивному рівні чистої свідомості, Хайдеггер наполягав, що людське існування повинно аналізуватися через його конкретні відносини з соціально-історичним світом, в якому людина говорить, мислить і діє. Людський суб'єкт вже «тут», він присутній, «закинутий» в наперед-існуючий світ. Хайдеггер аналізував кілька первинних способів («екзистенціалів») людського «буття в світі», таких, як інструментальне поводження з речами, розуміння і тлумачення світу, використання людиною мови, розуміння того, що існує «інший» і турбота про інших, а також настрої і схильності. В кожному з цих способів буття людське існування відрізняється від існування об'єктів.

Таким чином, людське існування пояснюється, виходячи з контексту реальних і практичних відносин людини зі світом. На нещастя, людина виявляється все більш поглиненою повсякденними турботами і забуває про своє буття. Вона втрачає почуття своєї «автентичності» і впадає в усереднене існування, в «неповноцінні» способи буття в світі. Це — безтривожний шлях конформізму. Людина перетворюється в «одного з них», вливається в анонімну юрбу, приймає її цінності і засвоює її способи поведінки і мислення. Однак, спираючись на свій глибинний, особистісний досвід, людина може знову знайти автентичність існування. Наприклад, тривога руйнує звичні схеми життя і відносин, що приводить до самотності. Тоді безособові «люди» більше не можуть домінувати, оскільки «вони» вже не дають людині почуття комфортності і безтурботного існування. Для Хайдеггера і екзистенціалістів досвід тривоги не тільки звільняє людину від мертвущого конформізму, але і відкриває їй її власне буття як буття відповідальної за своє існування особистості, здатної до рішучих дій. Хайдеггер підкреслює обмежений характер людського існування; оскільки всякий досвід має часовий характер, людина може міркувати про його границі, що визначають буття в передчутті смерті («буття-до-смерті»).

На початку 1930-х рр. відбувається «поворот» у філософствуванні Хайдеггера. До головної своєї мети він продовжує йти вже шляхом осмислення буття як «істини» і «події».

В 1933 р. Хайдеггера обирають ректором університету як людину, що в умовах приходу до влади нацистів зможе знайти спосіб спілкування з новим режимом, відстояти університетську автономію. Ректорство Хайдеггера, що стало згодом предметом причепливого розслідування, продовжувалося до початку 1934 р., коли він залишив цю посаду.

В лекціях, інтерпретуючих поняття філософії Ніцше «воля до влади», «вічне повернення» і ін., Хайдеггер досліджує явище «нігілізму» як недогляд онтологічної різниці між буттям і сущим, провадяче до бездумного підкорення планети в боротьбі за світове панування, в кінцевому рахунку — до спустошення Землі, площиною якої активно рухається «працюючий звір» — людина, що забула свою істину.

В ці роки Хайдеггер звертається до поезії і мистецтва як «хранителів буття» і співрозмовників філософії. Створення лекційних курсів (більше 50 томів в Повному зібранні творів) перервалося в листопаді 1944 р., коли як ідеологічно непотрібний режимові, він був спрямований на риття окопів, а з приходом французької окупаційної адміністрації позбавлений прав викладання. Воно частково відновляється курсом «Що називається мисленням?» (1951-1952 рр.) і семінарами з Геракліта, Парменіда, Гегеля, Канта, з феноменології Гуссерля (1973 р.).

Карл Я́сперс. Відомий психіатр і філософ Карл Я́сперс (1883-1969) вчився в Гейдельберзькому, Мюнхенському, Берлінському, Геттінгенському і Гейдельберзькому університетах.

Працював в психіатричній лікарні; з 1921 р. — професор філософії Гейдельберзького університету. Одруження з єврейкою і політичні переконання стали причиною відсторонення його від викладання і заборони публікацій при фашистах. Ясперс залишився в Гейдельберзі і багато часу присвятив вивченню Біблії. Після війни був відновлений на посаді, відкрито висловлював в університеті свої погляди з таких питань, як провина німців і загроза ядерної війни. Намагався провести ідею денацифікації університетів.

Ясперс вплинув на екзистенціалізм XX ст. Він прагнув з'єднати ідеї Кьєркегора і Ніцше з традицією академічної філософії, не приймаючи, однак, ні «фанатизму» Кьєркегора, ні «несамовитості» Ніцше, ні «індиферентного мислення» університетських професорів. В пізніх роботах він все-таки волів говорити про «філософію розуму» або «світову філософію», а не про «філософію існування».

З погляду Ясперса, важливою передумовою філософствування є природничонаукові знання, хоча сама філософія виходить за границі доступного науці. Лише коли ми просуваємо наукове знання до його меж, перед нами відкриваються нові обрії. Істина в філософії має чітко виражений особистісний характер, це не сума догм, але діяльність — відкрита і завжди незавершена, вона осягається вірою і передається іншим людям через звертання до їх існування як вільних особистостей (екзистенції). Філософія сприймається — в особливій міжособистісній комунікації — тільки тими людьми, все буття яких перетворене вірою. Однак віра ця не релігійна, а філософська, оскільки відзначається особистісним характером і не спирається на авторитет.

Хоча Ясперс цінував те, що він називав «релігією Біблії», він не міг погодитися з претензіями християнства на володіння абсолютною і єдиною істиною і строго розрізняв віру (вірування) і знання; боговтілення і спокута як догмати здавалися йому несумісними з людською волею і відповідальністю. Ми досягаємо філософської віри, приймаючи нашу конкретну історичну ситуацію з її обмеженнями і задачами, визнаючи у певні істотно важливі моменти існування безумовного обов'язку і виявляючи себе в тих «граничних ситуаціях» страждання, провини і смерті, в яких на карту поставлене все наше «Я». В цих випадках ми зустрічаємося з Трансцендентним, або Богом («Єдиним»). Бог не може бути пізнаний і описаний як певний об'єкт, він пізнаваний і описуваний тільки за допомогою міфу і символу («шифру») або через міркування, котрі не витримують критики як логічні конструкції, але вказують на те, що виходить за межі переданого ними сенсу.

Франкфуртська школа. Помітний слід в культурі XX ст. залишила Франкфуртська школа — група інтелектуалів, об'єднаних навколо Франкфуртського інституту соціальних досліджень (Хоркхаймер, Адорно, Фромм, Маркузе). Ідейно-теоретичні витоки школи — в поєднанні «філософії життя» (від Шопенгауера до Ніцше), діалектичної філософії (від Гегеля до Маркса) і *психоаналізу**. На початковому етапі франкфуртці головну увагу приділяли аналізу типів соціальності і критиці *капіталізму**, але після Другої світової війни поривають з марксизмом і звертаються до аналізу не соціальності, а самого типу культури, західної цивілізації, раціональності, в рамках якої, на їхню думку, залишаються і капіталізм, і *соціалізм**.

Теодор Адо́рно. В центрі уваги філософа, соціолога, музикознавця Теодора Адо́рно (1903-1969) — регресивні соціально-антропологічні зміни (відмирання рефлексії, заміна її стереотипними реакціями і мисленими кліше і т.п.), пов'язані з розвитком масової «індустрії культури», з стандартизацією відносин в сучасному «керованому суспільстві», в розумінні якого мислитель, по-суті, ототожнює капіталістичне і соціалістичне суспільства. Розвиваючи ідеї «негативної діалектики», Адорно розірвав гегелівську тріаду «теза-антитеза-синтез», визнаючи суттєвість і творчий сенс тільки за антитезою, запереченням, яке не дає зупинитись рухові і викриває будь-яку «позитивність» — завжди явно фальшиву. Стосовно цього він виступає як послідовний критик культури: сутність тієї або іншої форми соціокультурного життя, типу філософської думки або художньої творчості зводиться до певних несвідомо шифрованих соціальних імпульсів, що відображають історичний момент і проявляються перш за все в формі, яку філософ або художник мислить і яка (як свого роду «знаряддя історії») змушує його себе мислити. Ця форма «веде» мислителя, спонукуючи його створювати

ті або інші твори як «шифри соціального». Такій культурно-історичній спрямованості Адорно відповідає і його неприйняття логічно завершеного, закінченого продукту мислення (в тому числі і художнього) як «хибної ідеології».

Адорно ототожнював себе з *Новою віденською школою**, в музиці якої впізнавав «філософію відчаю», яку репрезентував і розробляв сам. Істинним в мистецтві, за Адорно, може бути тільки заперечення — безперервний процес негації всякої позитивності, всякого утвердження, вороже будь-якій завершеності і системності; істинним є тільки мистецтво абсурду, мистецтво, що заперечує саме себе і все ж, парадоксальним чином, знаходить сенс в запереченні всякого сенсу. Єдино виправданим, для Адорно, виступає *Театр абсурду** Семюела Беккета, тому що він виводить на сцену безглуздя, нонсенс. Коли з'являються персонажі Беккета, занурені в сміттєві ящики («Кінець гулянки») або живцем закопані («О, чудові дні!»), то перед нами сміттєві ящики сенсу, які виставив *модернізм**.

В 1960-і роки *Нові ліві** взяли термінологію Адорно для формування свого жаргону і вираження умонастрою, для якого був характерний протест і руйнування. В зв'язку з цим ім'я філософа поставили поруч з молодіжними бунтами 1968 р. (див. *Студентська революція**), хоча навряд чи елітарний Адорно сам прагнув до цього.

Герберт Маркýзе. Формування поглядів Герберта Маркýзе (1898-1979) відбувалося під впливом ідей Хáйдеггера і особливо Гегеля і Фрейда. Разом з тим, виявляючи незмінний інтерес до *марксизму**, Маркýзе широко використовував його категорії і деякі ідеї, інтерпретуючи їх в дусі ідей франкфуртської школи. Згідно Маркýзе, розвиток науки і техніки дозволяє панівному класові сучасного капіталістичного суспільства сформувати через механізм потреб новий тип масової «одномірної людини» з атрофованим соціально-критичним відношенням до суспільства і тим самим «стримувати і запобігати соціальним змінам». Включаючись під впливом нав'язаних йому «хибних потреб» в «споживчу гонку», робітничий клас країн розвиненого капіталізму, згідно Маркузе, інтегрується в соціальне ціле і втрачає свою революційну роль. В цих умовах революційна ініціатива переходить в рамках розвиненого суспільства до *маргіналів**: *люмпен-пролетаріату**, переслідуваних меншин (етнічних, релігійних тощо), безробітних і т.п., а також до радикальних верств студентства і інтелігенції.

В світовому масштабі носіями революційної ініціативи виступають знедолені маси бідних країн, що протистоять багатим, до яких Маркузе зараховував не тільки імперіалістичні, але і розвинені соціалістичні країни. Розглядаючи інститути буржуазної демократії як інструмент ненасильницького придушення опозиції, Маркузе наполягав на відмові від легальних форм боротьби як «парламентської гри». Маркузе заперечував революційну роль марксистських партій розвинутих капіталістичних країн і революційну сутність їхніх політичних програм. На цій основі мислитель проповідував ідею «Великої Відмови» як від капіталізму, так і від соціалізму, пропагуючи утопічний проект «гармонійного суспільства», заснованого на «сексуальній солідарності». Деякі ідеї філософа були сприйняті молодіжними рухами 1960-х років, а також виявились співзвучними *Сексуальній революції** 1960-1970-х років.

В цілому, виступаючи як різновид «постіндустріального» романтизму, концепція Маркузе мала за своєю суттю утопічний характер (див. *Утопія**).

2. МИСТЕЦТВО

Експресіонізм в мистецтві. Найвизначнішим явищем в історії німецького образотворчого мистецтва початку XX ст. став *експресіонізм**.

З кінця XIX ст. в німецькій культурі склався особливий погляд на твір мистецтва. Вважалось, що він повинен нести в собі лише волю творця, створюватись «з внутрішньої необхідності», яка в коментарях і оправданнях не має потреби. Одночасно відбувалась переоцінка естетичних цінностей. З'явився інтерес до творчості готичних майстрів, Ель Греко, Брейгеля Старшого. Заново відкривались художні вартості екзотичного мистецтва Африки, Далекого Сходу, Океанії. Все це відобразилось на формуванні нової течії в мистецтві.

Експресіонізм — це спроба показати внутрішній світ людини, її переживання в момент крайнього духовного напруження. Найбільш значними віхами в його історії було виникнення двох угруповань — «Міст» і «Синій вершник».

«Міст». В 1905 р. студенти-архітектори з Дрездена Ернст Кірхнер, Еріх Хе́ккель і Карл Шмідт-Ро́тлуф створили групу «Міст» — щось на зразок середньовічної цехової комуни. Назва виражала прагнення групи до об'єднання всіх нових течій, а в більш глибокому сенсі символізувала її творчість — «міст» до мистецтва майбуття і «міст» до «вищої реальності». В 1906 р. до них долучились Еміль Но́льде і Макс Пе́хштейн.

Експресіоністи, як і споріднені їм *фовісти** зреклись *світлотіні**, передачі ілюзії простору. Однак, на противагу оптимістичному і повному життєвої сили світогляду фовістів, що перебували під впливом інтуїтивізму Бергсона, німецькі художники з силою передають виниклу в руслі ніцшеанської філософії незадоволеність своїм уділом — уділом індивідуумів, змушених боротися проти гнітючої і знеособлюючої реальності. Вони жили і працювали ніби в передчутті неминучої катастрофи, що наклало на їх творчість відбиток підвищеної нервозності. Митці шукали жорсткі, пронизливі, часто дисгармонійні звучання кольорів і освітлення, що повинно було сприяти розкриттю прихованих від людей надприродних сил і сутностей. Проте, на відміну від символістів, що ставили подібну мету, експресіоністи за «покровом речей» бачили тільки знеособлене зло, жах і смерть.

Душевна і фізіологічна напруженість, що характеризує творчість експресіоністів, знаходить вираз в стилізації і зламаності художньої форми, в підкреслених контрастах барв і світлотіні, різких зміщеннях планів. Підвищена експресивність спотворює форми дійсності: явища життя часто постають в вигляді калейдоскопу фантастичних, кошмарних видінь.

Не вважаючи за потрібне шукати позитивний ідеал, художники, виражаючи свій протест, прагнули через посередництво ущербності художньої форми викрити потворні сторони життя, дискредитувати і зруйнувати міщанські підвалини капіталістичного ладу, що лякали їх своєю непорушністю. На фоні сентиментальних сюжетів салонного мистецтва безсумнівним прогресом було зображення реального життя з його тіньовими сторонами: безробіттям, убогими шинками, мешканцями соціального дна — проститутками, злодіями, волоцюгами. Ці знедолені люди робили сильне враження, їх представлення в мистецтві нерідко несло з собою заряд глибокої психологічної виразності.

Нольде. Оригінальний варіант експресіонізму виробив Еміль Но́льде, художник-самоук селянського походження. Закінчивши школу художнього різьблення, він почав працювати на меблевій фабриці. Традиційні методи цього мистецтва зробили суттєвий вплив на його живописну манеру.

Як і в роботах середньовічних майстрів-ремісників, в Нольде містичне, піднесене поєднувалось з наївним, побутовим. Груба виразність, спотворення форми і кольору як прояв напруженого почуття — всі ці риси, характерні для експресіонізму, в Нольде проявилися повною мірою. Він часто звертався до релігійної тематики. З 1908 по 1912 р. він написав 25 робіт на біблійні сюжети, в тому числі серію з 9 картин «Життя Христа» (1912 р.), яка обурила церковних ієрархів і була знята з виставки в Брюсселі.

В 1910-1911 рр. художник створив серію експресіоністичних пейзажів, а після 1920-х рр. пейзаж взагалі став основною темою його творчості. Звичайно в Нольде природні стихії — земля, вода, небо — зіштовхуються одна з одною, ніби прагнучи злитись воєдино.

«Синій вершник». В 1911 р. російський художник Василій Кандинський (1866-1944) заснував в Мюнхені групу «Синій вершник» (1911-1914 рр.), до якої увійшли Франц Марк, Пауль Клéє, Алексій фон Явлéнський і ін. На їх думку, завданням мистецтва повинна стати очищувальна дія інстинктів, здатних проявити духовну сутність реальності; художник зобов'язаний, відкинувши жорстокість зовнішнього світу, замкнутися в своєму «я» і прислухатися до «внутрішньої необхідності».

Вже сама назва групи вказувала на ідейно-естетичні принципи групи: вершник, направляючий тварину, символізує владу психічної і ірраціональної енергії над пристрастями, а синій колір — це колір небес, духовності і позахмарних поривів. Цим учасники групи недво-

значно відмежовувались від соціально-політичної проблематики, заявляли про відмову від зовнішнього світу.

Ця тенденція протиставляти духовність предметності і залишати за мистецтвом виключне право на визначення і вираження суб'єктивних і елітарних відчуттів поступово посилювалась. Ще в 1908 р. В. Кандинський заявив, що «предмет є шкідливим для картини», а 1910 р. написав свою першу абстрактну акварель, відмовившись від зображення реальності і обгрунтувавши свій вибір тим, що «чим страшнішим стає цей світ, тим більш абстрактним стає мистецтво».

Повоєнний експресіонізм. В мистецтві міжвоєнного періоду також домінував експресіонізм. Продовжувала працювати художниця-графік и скульптор Кете Кóльвіц (1867-1945). В графічних серіях («Війна», 1920-1924 рр.; «Голод», 1924 р.; «Пролетаріат», 1925 р.; «Смерть», 1934-1937 рр.), в скульптурі («Батьки», 1924-1932 рр.) і плакатах художниця в гострій експресивній формі виразила гуманістичні суспільні ідеї, відобразила боротьбу робітничого класу.

Дадаїзм. В роки Першої світової війни і одразу після неї певне поширення в мистецтві Німеччини одержав *дадаїзм**, космополітизм якого різко протистояв націоналізму воюючих країн. Пафос загального заперечення, посилений поразкою Німеччини в війні, привів до центрів дадаїзму, що виникли в Берліні, Кельні, Ганновері, різних митців. Вони випускали «Дадá-альманах» і багато журналів, зокрема «Вентилятор», «Дадá під відкритим небом», «Мерц». На виставках дадаїстів можна було бачити антивоєнні карикатури Жоржа Гроса, асамбляжі Отто Дікса, фотомонтажі Рауля Хаусмана, абстракції В. Кандинського і Пауля Клеє.

Ганс Арп (1887-1966) вперше показав живописні композиції, виконані за принципом «автоматичного письма»: художник ніби «відключав свідомість» і творив імпровізації з плям і ліній, не керуючись жодним попередньо поставленим завданням. Курт Швіттерс (1887-1948) в Ганновері з різних відходів — дротів, мотузок, квитків, консервних кришок — робив колажі, в яких на відміну від кубістичних композицій (див. *Кубізм**) фарба перестала служити живописним завданням — вона лише щедро накладалась на весь цей предметний рельєф. Свої художні об'єкти Швіттерс називав «мерци» (скорочення нім. Kommerzbank).

Макс Ернст. Художник-дадаїст з Кельна Макс Ернст (1891-1976) був невичерпним винахідником: в одному творі він поєднував найрізноманітніші матеріали, техніки і методи, наприклад рисунок, гравюру, журнальну репродукцію. Предмети «виривались» з звичного середовища і вступали в нові смислові і естетичні зв'язки. Художник називав це «випадковою зустріччю двох різних реальностей на невідповідному плані». На знаменитій виставці дадаїстів 1920 року в Кельні Ернст виставив 20 робіт, серед яких були і просто укріплені на мольбертах форми для випікання. В розпорядження публіки він віддав сокиру, пропонуючи порубати за бажанням будь-який «твір». Вхід на виставку вів через чоловічу вбиральню, де гола дівка матюкала ошелешених відвідувачів. В виставковій залі глядача зустрічав акваріум, в якому плавав жмут волосся, на поверхні колихалась дерев'яна рука, а на дні валявся будильник. Автор цього експонату Теодор Бааргельд (1893-1927) назвав його «Флюїдоспектрик».

Однак, якщо подивитись на творчість дадаїстів уважніше, то часто за цією демонстративною кучерявістю можна побачити наївну свіжість погляду на речі і навіть певний культуркритицизм (наприклад, антиклерикалізм, деідеологізацію або соціальну критику).

«Нова діловитість». Після війни кілька художників-експресіоністів об'єдналися в групу, що одержала назву «*Нова діловитість*»* за їх прагнення повернутись до позитивної і конкретної реальності. В 1925 р. відбулася перша виставка групи, в якій взяли участь Макс Бéкман (1884-1950), Отто Дікс (1891-1969), Жорж Грос (1893-1959) і ін.

Спільним для них було почуття нестабільності, сумніви в постійності тієї реальності, в якій вони жили. На відміну від реалістів експресіоністи «Нової діловитості» прагнули відобразити на полотнах світ, що, на їх думку, скоро безповоротно зникне. Перебільшена чіткість ліній і ясність об'ємів тільки посилюють відчуття трагічної крихкості світу. В хворобливих і насторожених обличчях, в похмурих, непоказних пейзажах виразилась одна із самих сумних

епох в долі Німеччини — період між поразкою в Першій світовій війні і такою ж драматичною капітуляцією народу перед нацизмом в 1933 р. Мабуть, саме це спонукало учасників «Нової речовинності» до гострої соціальної сатири («Чиновник магістрату» Ж. Гроса, «Журналістка» О. Дікса і ін.).

Ернст Ба́рлах. Найвизначнішим скульптором міжвоєнного експресіонізму був Ернст Ба́рлах (1870-1938), що переосмислив спадщину німецької середньовічної скульптури. Йому властиве сполучення компактності форми з різкими пластичними контрастами. Зажурені, кутасті фігури, окреслені різкими складками широких шат, то охоплені відчайдушним поривом («Месник», бронза, 1923 р.), то повні дрімаючої духовної могутності («Пам'ятник полеглим» для собору в Гюстрові, 1927 р.).

Ці гуманістичні, антимілітаристські пам'ятники були знищені нацистами. Їх копії знаходяться в Гюстрові і Антонінеркірхе в Кельні (ширяючий безкрилий ангел з портретними рисами К. Кольвіц) і в Магдебурзі (дерево, 1929 р.; скорботна композиція, в якій об'єднані кілька фігур: «Поранений», «Ополченець», «Молодий солдат», «Загиблий», «Мати», «Батько»). Експресіонізм, ця, по-суті, найбільш німецька з художніх течій XX ст., був фактично задушений гітлерівським режимом.

«Бауха́уз». Важливу роль в розвитку архітектурних ідей в XX ст. відіграла вища школа будівництва і художнього конструювання «Баухауз», засновником і керівником якої був німецький архітектор Вальтер Гро́піус (1883-1969 рр.). Ще в 1911-1916 рр. він спорудив корпус взуттєвої фабрики «Фагус» в Альфельді-на-Лейні, в якій вперше втілилися принципи *функціоналізму**. Звільнивши зовнішні стіни від опірної функції, Гропіус замінив їх скляними панелями. Таке оформлення стіни — пізніше її назвали «навісною стіною» — стало використовуватись дуже часто, особливо в висотних будівлях.

В 1919 р. Гропіусу запропонували очолити Вищу школу образотворчих мистецтв в Веймарі, на основі якої він і створив «Бауха́уз» (нім. «дім будівництва») — вище архітектурне і художньо-промислове училище. «Баухауз» проголосив ідею возз'єднання мистецтва, техніки і науки, як це було в Середні віки, але на новій основі, і став розробляти свою систему навчання. Студенти вправлялись в ліпленні, рисунку, живопису, вивчали особливості обробки найрізноманітніших матеріалів. Заняття йшли одночасно в виробничій і творчій майстернях. Школа зуміла об'єднати майстрів різних художніх напрямків, таких як швейцарець Пауль Клеє, росіянин Василій Кандинський, голландець Тео ван Дусбург, і багатьох інших.

В 1925 р. училище перемістилось з Веймара до невеликого промислового містечка Дессау. За проектом Гропіуса і фон Мейєра тут був споруджений комплекс будівель для «Баухаузу» (1925-1926 рр.), причому все внутрішнє оформлення було виконане силами студентів.

Гропіус наполягав на зміцненні зв'язків з промисловістю, тому навчальні майстерні школи стали проектувально-експериментальними. В них створювали недорогі, доступні масовому споживачеві високоякісні предмети побуту. Наприклад, меблеві майстерні почали виробляти стільці і столи з використанням сталевих труб — зручні і дешеві. За естетичним новаторством «Баухаузу», схильністю до типового масового будівництва і серійного виробництва стояло не що інше, як бажання взяти участь в вирішенні насущних соціальних проблем. Ось чому реакційні політики вимагали закриття школи і вигнання з Німеччини ліберально налаштованих викладачів-емігрантів. В 1933 р. з приходом до влади нацистів «Баухауз» був закритий.

Вальтер Гропіус. Дещо раніше, в 1928 р. В. Гропіус покинув «Баухауз». Він переїхав до Берліна і зайнявся архітектурною практикою. В селищі Даммершток поблизу Карлсруе (1927-1928 рр.) і в великому житловому комплексі Сіменсштадт (1929 р.) на околиці Берліна він розробляв прийоми «рядкової» забудови: будинки розташовувались паралельними рядами, торцями до вулиці.

В 1934 р. зодчий емігрував до Англії. Його споруди (разом з англійським архітектором Максвелом Фраєм) внесли свіжий струмінь в тоді ще консервативну англійську архітектуру. Здивувало англійців і викликало численні наслідування одноповерхова будівля сільської

школи в Імпінгтон-Вілледж (1936 р.). Світло до класів потрапляло з двох боків крізь скляні стіни, що виходили прямо на зелені галявини.

Міс Ван дер Ро́е. Одним з провідних архітекторів Німеччини і США, творцем міжнародного стилю в зодчестві XX ст. був Людвіг Міс ван дер Ро́е (1886-1969). Відразу після Першої світової війни, в період суспільно-політичних потрясінь і економічної руїни в Німеччині Міс ван дер Рое спроектував, не сподіваючись на їх втілення, свої перші хмарочоси. Один з них — гранований «кришталевий» об'єм, в якому обігравались прозорість скла і його здатність відображати постійно змінне середовище. В 1927 р. він очолив Міжнародну виставку в Штутгарті на тему «Сучасне житло», в якій також брали участь Вальтер Гропіус, Ле Корбюзьє і ін. Тут були представлені будівлі зі сталевими опірними каркасами і «навісними стінами», позбавлені будь-яких декоративних елементів. Пізніше ці особливості стали ознаками нового напряму в архітектурі — інтернаціонального стилю.

В кінці 1920-х і в 1930-х рр. зодчий розробляв концепцію «вільного плану» і «безперервного простору» архітектурних споруд. В подібних будівлях нерухомими залишались тільки стіни між секціями, сходовими клітками і санвузлами; плани ж приміщень можна було змінювати за допомогою скляних перегородок. Крім того, будівля виглядала не єдиною «коробкою», а розімкненими об'ємами, які включали до себе навколишній простір. Такими є павільйон Німеччини на Міжнародній виставці в Барселоні (Іспанія, 1929), вілла Тудендхат в Брно (Чехословаччина, 1930) і зразковий дім, споруджений архітектором для Берлінської будівельної виставки (1931 р.). В 1937 р. Міс ван дер Рое емігрував до США.

3. ЛІТЕРАТУРА

Експресіонізм. На початку XX ст. в літературі Німеччини провідну роль займає *експресіонізм**, що ***виражав протест проти сучасної буржуазної цивілізації, світової війни, соціальних контрастів, поневолення людини машинами і речами. Цей напрям також став реакцією і на самовдоволене буржуазне існування, застій в духовному і політичному житті Німеччини, і на стрімкий технічний прогрес, одноманітність і штучність життя в великому місті.***

В центрі експресіоністського мистецтва — людина, єдина цінність в жорстокому, механізованому світі. Серце її знівечене бездушшям суспільства і вічними конфліктами духу і плоті, життя і смерті. «Природність» людини повинні були символізувати яскраві, чисті фарби, а конфліктність її існування підкреслювали кричущі колірні контрасти, ламані ритми віршів, неправильна граматика мови.

Експресіоністів хвилювало взаємопроникнення смерті і життя, умирання людини. Смерть здавалася їм більш живою, ніж мертва механіка повсякденності, більш світлою, ніж муки людини на землі. Лікарні, лазарети, морги — ось образи не одного десятка експресіоністичних віршів, оповідань і картин.

Разом з тим, хоча світ і представлявся експресіоністам старим і струхлілим, але все-таки здатним до відновлення. Багато хто з них з наснагою сприйняв не тільки революційні події в Європі в 1917-18 р., але спочатку навіть Першу світову війну.

Експресіоністи виразили своє оригінальне розуміння всіх цих процесів і явищ, зосередившись на проблемах відносин героя і маси, інтелігенції і революції, переконання і насильства. Для цього вони виробили нові принципи образного мислення: відмова від зовнішньої правдоподібності, переважання моделювання над відображенням, відверта тенденційність і заангажованість творчої діяльності.

В експресіонізмі розрізняють два напрямки: поміркований і лівий. Для цього останнього (Й. Бехер, Фрідріх Вольф, Ернст Толлер і ін.), представники якого групувались навколо журналу «Акціон», характерні соціальна спрямованість і публіцистичність.

Одним з самих обдарованих і характерних представників експресіоністичної поезії був Георг Гейм (1887-1912). В 1911 р. вийшов єдина прижиттєва збірка його віршів «Вічний день».

«Пробудился тот, кто непробудно спал. // Пробудясь, оставил сводчатый подвал, // Вышел вон и стал громадный, вдалеке. // Заволокся дымом, месяц сжал в руке».

Багато поетів-експресіоністів загинули на війні, наприклад: А. Ліхтенштейн (1889-1914), Е.В. Лотц (1890-1914) і ін. Оплакування жертв війни стало першою темою, що виразила антивоєнні настрої поетів-експресіоністів. Наприклад, в вірші Івана Голла (1890-1950):

«Я оплакиваю мужчин, не пришедших назад; // Я оплакиваю женщин, чьи сердца щебетали, а ныне кричат; // Я соберу все слезы и расскажу о них».

Вальтер Га́зенклевер (1890-1940) в 1917 р. написав один з найсильніших антивоєнних експресіоністичних віршів «Вбивці сидять в опері»:

«Кровавые кишки в руках в них дымятся, // В кого они вырваны — праздный вопрос. // Этой ночью тысячи легли, чтоб не подняться. // Убийцы слушают "Кавалера роз"».

В лівих поетів тема протесту, властивого ранньому експресіонізму, переросла в революційний заклик, багато хто з них вважали себе захисниками народу. Прикладом може стати вірш Йоганнеса Бехера (1891-1958) «Геть»:

«Отребье всех племен — к чертям собачьим! // Отродье всех времен — к чертям собачьим! // Клинок стиха, рви глотки негодяям! // Наймитов, шелудивых псов — к ответу! // Втоптать их в землю! // Всклубить их пылью над кипящим полем брани!»

«Нова діловитість». Тільки в середині 1920-х рр. на зміну експресіонізму прийшов інший літературний стиль, що одержав назву «*Нова діловитість*»*. В літературі «нової діловитості» людина постає серед оточуючих її речей, в зіткненнях з середовищем, в своїх зовнішніх («діловитих»), соціальних проявах. Одним з центральних творів літератури «нової діловитості» став роман Альфреда Дебліна (1878-1957) «Берлін, Александерплац» (1929 р.).

Томас Манн. Великий німецький письменник Томас Манн (1875-1955) народився в сім'ї заможних комерсантів, що грала значну роль в Любеку і інших ганзейських містах Північної Німеччини. Вчився він в рідному місті і в Мюнхені, де студентом університету самостійно і з захопленням вивчав А. Шопенгауера, Ф. Ніцше і Р. Вагнера, що згодом зробило значний вплив на його творчість. Одна з особливостей методу Т. Манна полягала в тому, що він не обмежувався показом раціонального і почуттєвого, а звертався до підсвідомого і інстинктивного. Однак, на відміну від декадентів (див. *Декаданс**) Томас Манн розкривав взаємозв'язок всіх цих факторів, строго зважуючи їх роль. Також письменник виявляв жвавий інтерес до науки — медицини, психології, філософії, прагнучи їх досягненнями обгрунтувати художній аналіз людської особистості.

Т. Манн збагатив німецьку і світову літературу творами нового жанру — філософсько-поетичними романами і новелами, в яких абстрактні наукові, соціальні, етичні і естетичні проблеми були вже не тільки предметами розмірковувань і висловлень дійових осіб, але і власне сюжетами, безпосередніми основами образної творчості, рушійними силами розвитку доль і характерів героїв.

«Будденброки». Після невдалої спроби зробити ділову кар'єру Манн разом з братом Генріхом відправився в Італію, де працював над своїм першим значним романом «Будденброки» (1901 р.), що став бестселером. «Історія загибелі одного сімейства» — такий підзаголовок книги. По-суті, це грандіозна хроніка про смерк бюргерства, роман про життя (точніше — про вимирання) старого купецького роду, що охоплює чотири покоління.

Старий Йоганн Будденброк являє собою джерело здоров'я і сили, напору і заповзятливості. Після його смерті залишається величезний маєток, який голова хліботорговельної фірми заробив завдяки удачливості і невичерпній енергії. Цього духу ділової активності ще сяк-так вистачає на його сина, консула Йоганна Будденброка-молодшого. Людина педантична, не позбавлена підприємницької жилки, консул все-таки не здатен на комерційний ризик, тому капітал фірми скоріше зменшується, ніж росте.

Представник наступного покоління, Томас Будденброк, досягає спочатку значних успіхів: справа батька і діда начебто процвітає, жителі міста обирають його сенатором. Однак фізичне (і в чомусь моральне) здоров'я не дозволяє Томасу справитися з покладеною на нього відповідальністю. Та і ділових якостей сенатору, що тяжіє більше до філософії, ніж до комерції,

явно бракує. Його несподівана на перший погляд смерть («Від зуба... сенатор Будденброк помер від зуба, — говорили в місті») насправді дуже закономірна.

Таким чином, доля останнього з роду Будденброков — Ганно, з народження переслідуваного хворобами і недугами, вирішена. Істинна причина його смерті зовсім не тиф, а відсутність волі до життя. Комерційний занепад сім'ї супроводжується біологічним виродженням. Такий підсумок не тільки династії, але і цілої епохи в житті німецького бюргерства: як уособлення «вільноринкового» капіталізму XIX ст. цей прошарок не може «вписатися» в реалії капіталізму монополістичного.

«Смерть в Венеції». Герой новели «Смерть в Венеції» (1911 р.) письменник Густав фон Ашенбах, опинившись на грані творчої кризи, відправляється в Венецію. Але улюблене з юності фантастичне місто на воді виявляє перед ним свою перевертницьку сутність. На Венецію обрушується епідемія холери, на Ашенбаха — кохання до гарненького польського хлопчика, хтивість, з якою письменник, далеко не молода вже людина, не може, і й не хоче боротись. Смерть героя в фіналі новели — не стільки наслідок морального падіння, скільки помста поневолених ним колись почуттів, вторгнення приборканого в угоду літературі «живого», а не придуманого життя.

В цьому оповіданні читач вперше зіштовхується з особливим, ні на що не схожим *реалізмом** Томаса Манна, який можна було б назвати ірраціональним (див. *Ірраціональне**). Смерті Ашенбаха передує ряд подій, досить загадкових і, можливо, цілком з'ясовних, але зовні нічого не пояснюючих. Спочатку — зустріч з незвичайним мандрівником, вигляд якого і зухвалий погляд навівають герою образи тропічного, повного небезпек ландшафту і думка про «лікувальну», рятівну подорож. Потім — огидний в своїх вакхічних веселощах молодящийся старик на кораблі. На додачу до всього цього гондольєр, що взявся доставити Ашенбаха в готель, лякає його дивною поведінкою і не менш дивною розмовою. Наостанку з'являються мандрівні музиканти. Їхній соліст, немов бог Діоніс, супроводжуваний вакханками і сатирами, виконує безсоромні, якби адресовані безпосередньо Ашенбаху, пісеньки... Настрій чогось лиховісного, загрозливого, потворного, проходячи через всю новелу, не знаходить раціонального вирішення.

«Чарівна гора». Влітку 1912 р. Манн приїхав у високогірний швейцарський санаторій відвідати супругу, що перебувала там на тривалому лікуванні. Все, що він пережив за три тижні перебування на «чарівній горі», стало основою для двотомного роману, робота над яким розтяглася на одинадцять років. Саме за цей твір Томас Манн в 1929 р. одержав Нобелівську премію.

Роман «Чарівна гора» (1924 р.) розповідає про молодого інженера Ганса Касторпа, який, приїхавши на кілька днів до високогірного швейцарського санаторію відвідати свого приятеля, залишився там на сім років.

В цьому фешенебельному закладі перебувають невиліковно хворі, тому одразу санаторій здається героєві Аїдом, а він сам — Одіссеєм, що спустився до «царства тіней». Разом з тим, місцеві мешканці провадять цілком світський спосіб життя: фліртують, пліткують, дуже добре харчуються і розважаються. Час від часу хтось з них помирає, і тоді його на санях спускають з гір в долину. Цей замкнений світ швидко засотує Ганса, повністю забираючи в нього смак до звичайного життя, повного радощів і печалей — незабаром він теж відчуває себе смертельно хворим. З символіко-міфологічної точки зору зіткнення з хворобою і смертю є необхідним етапом на шляху до прозріння і мудрості, що робить роман трактатом про духовну ініціацію.

На цьому шляху в Касторпа є двоє «вчителів», що уособлюють два різновиди «бісівського спокушання»: один — літератор, прогресист, прибічник науки і розуму, гуманіст, що ратує за суспільно корисну діяльність; другий — одночасно революціонер і ретроград, єзуїт і терорист, запеклий противник науково-технічного прогресу. Можна припустити, що перший «учитель» уособлює стару довоєнну буржуазно-ліберальну цивілізацію, а другий є передвісником нової епохи тоталітарних ідеологій, що прагне будь-якими шляхами встановити в світі почасти примітивно-архаїчну, почасти модерну расистсько-язичницьку цивілізацію. Таким

чином, обидва «дідька» перебувають в полоні минулого, а отже — смерті. В результаті такого майже міфологічного «посвячення» Ганс доходить дуже простого висновку, що в основі поглядів його «вчителів» — «злоба, понура хтивість і людиноненависництво» і врятувати світ від загибелі може тільки любов, а не розум: «В ім'я любові і добра людина не повинна дозволити смерті панувати над своїми думками».

«Доктор Фаустус». В 1943-1947 рр. письменник створює роман «Доктор Фаустус. Життя німецького композитора Адріана Леверкюна, розказана його приятелем». Оповідь про трагічну долю геніального композитора ведеться від імені викладача філології Серенуса Цейтблома, близького друга і виконувача духівниці Адріана Леверкюна. Гуманіст, потомственний бюргер, Цейтблом перемежовує свою розповідь міркуваннями про мистецтво і історію, доля його друга тісно переплетена і з долею Німеччини, і з його власною долею.

Виходець з бюргерської сім'ї з глибокими і міцними традиціями, Леверкюн вже в підлітковому віці проявляє інтерес до музики, але вчитись іде спочатку на богословський, а потім філософський факультет. Серед професорів виявляється немало цікавих людей: так, викладач психології релігії Шлепфус викладає своїм учням теорію про реальну присутність магії і демонізму в людському житті.

Одного дня Адріана приводять в публічний дім. До далекого розпусті юнака підходить дівчина з мигдалеподібними очима і намагається погладити по щоці; він кидається геть. З тих пір її образ не покидає його, однак проходить рік, перш ніж юнак вирішується її знайти. Йому доводиться їхати за нею в Братиславу, але, коли Адріан нарешті знаходить дівчину, та попереджає його, що хвора сифілісом; однак він наполягає на близькості. Незабаром Адріан змушений звернутися до лікаря. Не довівши лікування до кінця, лікар раптово помирає. Спроба знайти іншого лікаря також закінчується безуспішно: лікаря заарештовують. Більше юнак вирішує не лікуватися. В цей час він остаточно кидає свої філософські заняття і повністю присвячує себе музиці. Вже перші твори Леверкюна — цикл пісень на вірші поета-романтика Брентано — переконливо свідчать про геніальне обдарування молодої людини.

Перебуваючи на відпочинку в гірському італійському селі, Адріан переживає подію, яке перевертає все його життя. Йому являється сам диявол (своїм виглядом нагадуючий професора Шлепфуса) і заявляє, що свідомо заразившись венеричною хворобою, Адріан уклав угоду з пекельними силами і відтепер перебуває в їхній опіці. А вони готують композитору видатну роль в культурі нації, роль провісника «ери новітнього варварства». Але є одна умова: Леверкюн повинен назавжди відмовитися від кохання. «Твоє життя, — говорить чи то співрозмовник, чи то плід запаленої уяви Леверкюна, — повинно бути холодним, а тому не возлюби!. Така загальна замороженість твого життя і твого спілкування з людьми, з людиною — в природі речей, вірніше, в твоїй природі, ми не жадаємо від тебе нічого нового... Але холод душі твоєї повинен бути настільки великим, щоб не дати тобі зігрітися і на полум'ї натхнення». На цьому шляху геніальний композитор дійшов до кінця, до повної вичерпаності себе, свого таланту, свого розуму.

Звичайно ж, образ Леверкюна не був би повним без його музики. Манн зважився на безприкладний в історії культури крок — він «написав» ці твори сам — і втілив їхнє звучання в слові.

Генріх Манн. Життя брата Томаса Манна — Генріха (1871-1950) обрамляють дві події — об'єднання Німеччини, і її поділ на дві держави, що відбувся за рік до його смерті. Він, як ніхто інший з його колег, виконав роль свідка, хроніста і критика своєї епохи. Ще до Першої світової війни, пристрасним противником якої він став, Генріх Манн виступив з ідеєю політичної відповідальності людей інтелектуальної праці (есе «Дух і дія»). В 1915 р. він опублікував есе «Золя», в якому високо оцінив французького письменника як борця проти *шовінізму** і всесилля державної машини. Есе стало приводом для його конфлікту з Томасом Манном, який до початку 1920-х рр. займав консервативну позицію.

Найвищим досягненням Г. Манна став роман «Вірнопідданий» (1914 р.), що в дуже різких тонах зобразив вільгельмівську Німеччину, сміливо викрив і засудив мілітаризм.

Дія роману відбувається до початку *Першої світової війни** в провінційному Нецігу, частково в Берліні і Італії, а починається з дитинства Дітріха Геслінга, слабкого, мрійливого хлопчика. Але млявість, лякливість, любов до казкового жаху з'єднуються в дитині з раболіпною покірністю батькові і прагненням відігратися, взяти верх над кимсь, ще слабшим. Спочатку він плазує перед вчителем і знущається з однокласника-єврея; згодом вступає до націоналістичної студентської організації «Нова Тевтонія». Будучи в армії, Дітріх захоплюється порядком, але уникає тягот служби. Повернувшись додому, він не без успіху намагається очистити рідний Нецig від демократичних віянь і утвердити дух націоналізму.

Манн малює соціальний тип своєї епохи — епохи, що породила ***людей, здатних перед лицем небезпеки переходити від одного пориву до іншого, від одних переконань до діаметрально протилежних.*** Дітріх Геслінг з чергуванням в ньому страху і нахабності — це, як говориться про нього в романі, збірний образ, «з'єднуючий в своїй особі все, що є огидного в всіх». Свою внутрішню ущербність Геслінг намагається затушувати любов'ю до кайзера. Як очманілий мчиться він слідом за Вільгельмом, повторюючи його шлях, і це двічі в невеликому романі.

Якби зміст роману зводився тільки до того, що автор розкрив через героя вкорінення вірнопідданства в німецькій дійсності XX ст., що він зумів показати в своєму «вірнопідданому» соціальний тип, який через кілька десятиліть становитиме більшість нації, то і тоді значення цієї книги було б величезним. Але письменник зробив більше. З відточеною майстерністю він показав в кожному епізоді, в кожній прохідній ситуації, в портреті і жестах механізм соціальних реакцій в людей зразка Геслінга. За самовпевненістю в ньому ховається порожнеча, за цілеспрямованістю — відсутність самостійно здобутих знань. Життя перетворюється тоді в послідовний ряд дій, що залежать від запропонованих обставин. В усіх своїх вчинках герой виходить з того, що підказує йому зовнішня сила. ***Вірнопідданий не знає і не мислить: він лише відчуває і реагує.***

Герман Гессе. Нобелівський лауреат 1946 року, один з популярних авторів XX століття, Герман Гéссе (1877-1962) був другою дитиною в сім'ї німецького священика-місіонера, який довгий час працював в Індії. Дитинство він провів в товаристві трьох рідних сестер і двох двоюрідних братів. Релігійне виховання і природні схильності дуже вплинули на формування світогляду Гессе. Однак, він не пішов теологічним шляхом. Після втечі з духовної семінарії (1892 р.), кількаразових нервових криз, спроби самогубства і перебування в лікарнях він деякий час був підмайстром в механіка, учнем книгопродавця, годинникарем і, нарешті, в 1895 р. влаштувався працювати продавцем книг в університетському місті Тюбінгені. Одночасно Гессен пише вірші і прозу.

Перший успіх прийшов до письменника з виходом роману «Петер Каменцинд» (1904 р.), в якому був вперше виведений типаж шукаючого аутсайдера. Це історія духовного формування юнака з швейцарського села, що, захопившись романтичними мріями, відправляється в мандрівку, але не знаходить втілення своїх ідеалів. Розчарувавшись у великому світі, він повертається в рідне село до простого життя і Природи. Таким чином, пройшовши через гіркі і трагічні випробування, Петер приходить до розуміння природності і людяності як неминущих життєвих цінностей.

Під час *Першої світової війни**, яку Гессе охарактеризував як «криваве безглуздя», він працював в німецькій службі в справах військовополонених. Письменник пережив важку кризу, яка збіглася з розлученням з психічно хворою супругою. Виходом для нього став тривалий курс *психоаналізу** в учня Юнга Ленга і інтенсивна робота.

Починаючи з роману «Даміан» (1919 р.) Гессе опиняється під впливом герметичної традиції і основною темою його творчості стає ідея з'єднання протилежностей. В «Даміані», він формулює ідею бога на ім'я Абраксас, що поєднує в собі добро і зло, і при цьому стоїть по той бік протилежностей.

Результатом цих духовних пошуків стало написання двох епохальних романів — «Сіддхардха» (1922 р.) і «Степовий вовк». В першому з них дія відбувається в часи Будди Гаутами, що, проходячи різні стадії життя від крайнього аскетизму до гедонізму, осягає єдність всьо-

го, приходячи до своєї Самості. «Степовий вовк» (1927 р.) багато в чому є своєрідною сповіддю, що описує протікаюче в душі самого Гессе під час сеансів психоаналізу, як магічний театр.

«Степовий вовк». Герой роману Гаррі Галлер, живучи дуже тихо і замкнуто, здавався істотою з інший світу. Сам себе він називав Степовим вовком, що заблудився в нетрях цивілізації і міщанства. По натурі він книжник, далекий від практичних інтересів. Галлер ніде не працює, залежується в постелі, часто встає опівдні і проводить час серед книг письменників всіх часів і народів. Іноді він малює акварельними фарбами, але завжди так чи інакше перебуває в своєму власному світі. Однак, на відміну від інших людей, що втихомирили в собі звіра, в Галлера «людина і вовк ... не уживались і вже поготів не допомагали одне одному, а завжди перебували в смертельній ворожнечі ... а коли в одній душі і в одній крові сходяться два заклятих вороги, життя нікуди не годиться».

Гаррі Галлер намагається знайти спільну мову з людьми, але зазнає краху, спілкуючись навіть з подібними собі інтелектуалами. Зустрівши на вулиці знайомого професора і опинившись в нього в гостях, він не виносить духу інтелектуального міщанства, яким просочена вся обстановка, починаючи з прилизаного портрету Гете, «здатного прикрасити будь-який міщанський дім», і кінчаючи вірнопідданськими міркуваннями господаря про кайзера. Розлючений герой бродить вночі по місту і розуміє, що цей епізод був для нього «прощанням з міщанським, моральним, вченим світом, повною перемогою степового вовка» в його свідомості. Він хоче піти з цього світу, але боїться смерті. Якось Гаррі випадково забрідає в ресторан «Чорний орел», де зустрічає дівчину на ім'я Герміна. В них зав'язується щось подібне до роману, хоча скоріше це споріднення двох самотніх душ. Герміна, як людина більш практична, допомагає Гаррі пристосуватися до життя, прилучаючи його до нічних кафе і ресторанів, до джазу і своїх друзів. Все це допомагає герою ще чіткіше зрозуміти свою залежність від «міщанського, брехливого єства»: він виступає за розум і людяність, протестує проти жорстокості війни, однак сам уник фронту і зумів пристосуватися до ситуації; він противник влади і експлуатації, однак в банку в нього лежить багато акцій промислових підприємств, на проценти з яких він без докорів сумління живе.

Міркуючи про роль класичної музики, Галлер вбачає в своєму побожному відношенні до неї «долю всієї німецької інтелігентності»: замість того щоб пізнавати життя, німецький інтелігент підкоряється «гегемонії музики», мріє про мову без слів, «здатну виразити невимовне», жадає відійти в світ чудових і блаженних звуків і настроїв, які «ніколи не перетворюються в дійсність», а в результаті — «німецький розум прогавив більшість своїх справжніх завдань... люди інтелігентні ... не знали дійсності, були далекі їй і ворожі, а тому і в нашій німецькій дійсності, в нашій історії, в нашій політиці, в нашій суспільній думці роль інтелекту була такою жалюгідною». Дійсність визначають генерали і ділки, що вважають інтелігентів «непотрібною, відірваною від дійсності, безвідповідальною компанією дотепних базік». В цих міркуваннях героя і автора, можливо, криється відповідь на «прокляті» питання німецької дійсності і, зокрема, на питання про те, чому одна з самих культурних націй в світі розв'язала дві світові війни, які ледве не знищили людство.

В кінці роману герой приходить на бал-маскарад, де занурюється в стихію еротики і джазу. В пошуках Герміни, переодягненої юнаком і перемагаючої жінок «лесбійськими чарами», Гаррі попадає в підвальний поверх ресторану — «пекло», де грають чорти-музиканти. Атмосфера маскараду нагадує йому Вальпургієву ніч у «Фаусті» Гете (маски чортів, чарівників, час доби — північ), де добро і зло, гріх і чеснота нерозрізненні: «...Хмільний хоровод масок став поступово якимось божевільним, фантастичним раєм, один за другим спокушали мене пелюстки своїм ароматом ... змії звабливо дивилися на мене з зеленої тіні листя, квітка лотоса пурхала над чорною трясовиною, жар-птиці на гілках надили мене...».

Герой, втікаючи від світу німецької романтичної традиції, демонструє роздвоєння або розмноження особистості: в ньому філософ і мрійник, аматор музики уживається з вбивцею. Це відбувається в «магічному театрі» («вхід тільки для божевільних»), куди Галлер попадає за допомогою друга Герміни саксофоніста Пабло, знавця наркотичних трав. Фантастика і реа-

льність зливаються. Галлер вбиває Герміну — не то блудницю, не то свою музу, зустрічає великого Моцарта, який розкриває йому сенс життя — його не треба сприймати занадто серйозно: «Ви повинні жити і повинні навчитися сміятися... повинні навчитися слухати прокляту радіомузику життя... і глузувати з її метушливості». Гумор необхідний в цьому світі — він повинен удержати від розпачу, допомогти зберегти розум і віру в людину. Потім Моцарт перетворюється в Пабло, і той переконує героя, що життя тотожне грі, правил якої треба строго дотримуватись. Герой втішається тим, що коли-небудь зможе зіграти ще раз.

«Гра в бісер». В похмурі роки фашизму Гессе створює роман «Гра в бісер» (1943 р.). Дія відбувається в майбутньому, від XX століття — століття світових воєн і глобальних потрясінь, «епохи духовної розхитаності і безсовісності» — його відокремлюють сотні років. На руїнах цієї епохи з невисихаючої потреби духу відроджуватися виникає гра в бісер, спочатку примітивна, але згодом все більш витончена. Центром гри стає «республіка духу» Касталія, покликана зберегти в недоторканності інтелектуальну чесність і накопичені людством духовні багатства. Ні Касталія, ні гра в бісер не описані в романі докладно. Повідомляється лише про деякі умови (відмова від майна, безшлюбність), які повинні виконувати члени касталійського ордену.

На такому, ледь обкресленому, фоні розвивається історія головного героя — магістра гри Йозефа Кнехта (нім. Knecht — слуга), який потрапив в республіку ще дитиною, а потім самовільно її покинув.

Центральне місце в романі займають дискусії між Йозефом Кнехтом, нащадком здавна зв'язаного з Касталією роду, і Плініо Дезіньорі, який приїхав вчитися в Касталію з іншого, вільного, бентежного життя. Дискусії ці переростають в зіткнення двох світоглядів, двох принципів існування. Обговорюється питання: чи можна культуру, знання, дух хоча б в одному-єдиному місці світу зберегти в чистоті і недоторканності (тому що при «практичному вживанні» дух незабаром перетворюється в свою протилежність)? Адже «якщо мислення втратить чистоту і пильність, — говориться в романі, — то незабаром перестануть рухатися кораблі і автомобілі». Або ж, як думає Плініо Дезіньорі, в чистоті і відірваності від життя дух всихає, перетворюється в неспроможну і жалюгідну примару?

Перемога в романі начебто залишається за реальним, «практичним» світом. Кнехт все більше розуміє приреченість Касталії і зрештою покидає її межі, щоб йти до людей. Але перемога ця відносна. Доля того ж Кнехта, якою вона постає в складеному ним «Індійському життєписі», розгортається в зворотному напрямку, всі зусилля могутнього магараджі Даси внести хоч якийсь сенс в жорстоку гру життя виявляються марними і сенс віднаходиться лише в споглядальній самоті.

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

Інше важливе поняття в «Грі в бісер» — «пробудження». Це не божественне одкровення і не збагнення абсолютної істини. Пробудження — це момент усвідомлення людиною неможливості продовжувати власне життя в колишніх границях, в «тісному і вузькому старому одязі». Пробудження не веде героїв Гессе прямим шляхом до істини або центру світу. Вони змушені весь час заново шукати цей вислизаючий центр. Власне, і уявлення про центр — справа самої людини. Таким чином, ідеї роману не відливаються в застиглі формули, вони поєднують в собі суперечливі начала.

«Гра в бісер» закінчується загибеллю Кнехта, який намагався врятувати свого єдиного учня, коли той тонув в гірському озері. Але його жертовна загибель вчить хлопчика Тіто більше, ніж всі інші уроки. Правота Касталії похитнута. Однак слід звернути увагу ще на один примхливий вигин цієї «таємничо-радісної книги» (окреслення Томаса Манна): Касталія продовжує існувати і після загибелі Кнехта — легенда про нього через багато років була записана касталійським хроністом.

Під час «революцій» 1960-х рр. книги Гессе одержали величезну популярність у молоді, повсталої проти звичних границь іудео-християнської моралі. Його книги стали духовним

імпульсом до масового «паломництва в країни Сходу» і звертанню від суєти зовнішнього до погляду вглиб.

Література «втраченого покоління». Подібно як і в інших країнах-учасницях «світової бойні», в Німеччині з'явилась своя література «*Втраченого покоління*»*, найвидатнішим представником якої був Еріх Марія Ремáрк (1898-1970). Його книга «На Західному фронті без змін» (1929 р.), перекладена на десятки мов, стала видатним художнім пам'ятником жертвам Першої світової війни. Страшну правду про окопні будні, про безглузді муки і смерті художник розповідає чесно і схвильовано. В цілому в книгах Ремарка панують похмурий колорит, настрої безвихідної туги, пригніченість, мужньо стриманий, але ледь чи не цілковитий розпач.

В романах «Повернення» (1931 р.) і «Три товариші» (1938 р.) Ремарк намагався зберігати позицію політичного нейтралітету, але трохи пізніше різко виступив як непримиренний викривач злочинів німецького фашизму.

Літературна еміграція. Особливу главу в історії німецької літератури відкрив період еміграції кращої частини німецьких письменників. Після приходу Гітлера до влади, коли тисячі людей були убиті і десятки тисяч ув'язнені в концентраційні табори, а на вулицях німецьких міст палали багаття з книг, почався великий вихід майстрів культури. За кордон виїхали Б. Брехт, брати Манн, Й. Бехер, А. Зегерс, Л. Фейхтвангер, Е. Ремарк, Л. Франк і багато інших. Серед емігрантів були і консерватори (наприклад, Стефан Георге), і католики (Альфред Деблін), і монархісти.

Нацистське варварство — погроми, масові убивства, відверта підготовка нової світової війни, проповідь людиноненависницького расизму — будило навіть в самих поміркованих і «мирно-ліберальних» літераторів, якщо тільки вони були справжніми гуманістами, чесними і розсудливими людьми, усвідомлення необхідності боротьби проти фашизму. Ця свідомість визначила надзвичайний підйом творчої активності німецьких письменників-емігрантів. Виступаючи проти тих, хто господарював в Німеччині, вони всі безпосередньо прилучалися до інтересів свого народу, писали твори, що розширювали міжнародну значимість німецької культури.

Генріх Бьолль. Видатний німецький письменник Генріх Бьолль (1917-1985) народився в Кельні, в сім'ї червонодеревця. Пристрасний читач з дитинства, по закінченні класичної гімназії він працював учнем продавця в букіністичному магазині. В 1939 р. Белль записався в університет, але незабаром був призваний в нацистську армію. Службу розпочав під час «*Дивної війни*»*, потім був переведений на Східний фронт. На початку 1945 р. Бьолль дезертирував і потрапив в американський табір для військовополонених. Після звільнення якийсь час працював в столярній майстерні, статистичному управлінні, а згодом відновив навчання в університеті.

Літературний дебют Генріха Бьолля відбувся в 1947 р., а через два роки вийшла повість письменника «Поїзд прийшов вчасно», герой якої дезертирував з гітлерівської армії. В 1953 р. він опублікував повість «І не сказав жодного слова», рік по тому — роман «Дім без господаря». Ранні твори Бьолля наповнені життєвою конкретністю. Вони написані про недавно пережите, в них впізнаються реалії перших післявоєнних років.

«Більярд в половині десятої». Славу одного з провідних прозаїків Німеччини приніс Бьоллю роман « Більярд в половині десятої» (1959 р.). Формально його дія відбувається протягом одного дня, 6 вересня 1958 р., коли герой на ім'я Генріх Фемель, відомий архітектор, святкує своє 80-річчя. Насправді ж роман вміщає в себе не тільки події з життя трьох поколінь сім'ї Фемель, але і піввікову історію Німеччини.

Твір складається з внутрішніх монологів одинадцяти головних героїв, ті самі події представлені читачеві з різних точок зору, так що складається досить об'ємна картина історичного побуту Німеччини. Центральною в романі є тема розрахунку з минулим, спроба осмислення історії цієї країни в XX столітті. Своєрідним символом Німеччини стає грандіозне абатство Святого Антонія, в конкурсі проектів на будівництво якого колись переміг Генріх Фемель і яке було підірване його сином Робертом, що пішов після загибелі супруги в анти-

фашистське підпілля. Однак післявоєнна Німеччина виявляється не набагато кращою від довоєнної: і тут панують неправда, гроші, за які можна відкупитися від минулого, розчарування.

«Очима клоуна». Помітним явищем в німецькій літературі став наступний великий твір Бьолля — «Очима клоуна» (1963 р.). Перше, що повідомляє про себе головний герой Ганс Шнір: «Я — клоун, офіційне найменування моєї професії — комічний актор». Небагатий подіями роман Бьолля — це, по суті, великий внутрішній монолог 27-літнього Шніра, сина промисловця-мільйонера, що згадує роки дитинства, які припали на війну, післявоєнну юність, розмірковує про мистецтво.

Після того як героя покинула його кохана Марі — її Шнір вважає «своєю супругою перед Богом», — він починає випадати з ритму життя, в нього загострюються «дві вроджені хвороби — меланхолія і мігрень». Ліками від життєвої невдачі для Ганса стає алкоголь; Шнір втрачає форму і в підсумку змушений перервати виступи на сцені. Він повертається в свою квартиру в Бонні, обдзвонює знайомих, щоб розшукати Марі, яка вийшла заміж за церковного служителя. Однак зі спогадів героя читач розуміє, що, по суті, той випав з життя задовго до того, як втратив кохану, — ще в отроцтві, коли відмовився брати участь в навчаннях гітлерюгенда, які за згодою його батьків проводились в родовому маєтку Шнірів, і пізніше, в 20 років, коли не захотів продовжити справу свого батька-промисловця і обрав шлях вільного артиста.

Монолог головного героя тримається на протиставленнях — сутності і найменування, правди і неправди. Він порівнює, як поводилися оточуючі його люди в роки нацизму і зараз. Так, мати героя, що закликала сина «вигнати жидівствующих янкі зі священної німецької землі» і послала на фронт свою дочку Генрієтту, після війни очолила «Комітет з примирення расових протиріч». Вхожий в дім Шнірів бульварний письменник Шніцлер, який завжди сповідував нацистські погляди, був взятий американцями в новий уряд на «службу по лінії культури» і т.д. Люди, з якими приходиться спілкуватися Гансу Шніру, продовжують, як і в роки *Третього рейху**, брехати; їхній світ переповнений словесними кліше-перейменуваннями понять, очорнених святенницькою мораллю. Наприклад, кохання вони називають не інакше як «плотське прагнення». Шнір виявляється досить чутливим до подібних до проявів соціальної неправди: метафорою такої загостреної сприйнятливості стає незвичайна здатність Ганса вловлювати по телефону запахи співрозмовників.

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

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

«Втрачена честь Катаріни Блюм». Повість «Втрачена честь Катаріни Блюм, або Як виникає насильство і до чого воно може привести» (1974 р.) була написана під враженням від цькування, що вибухнуло в пресі після декількох виступів Бьолля на захист свободи особистості, тоді його навіть охрестили «натхненником» терористів.

Центральна проблема повісті — вторгнення держави і преси в особисте життя простої людини. Головна героїня Катаріна Блюм, молода жінка 27 років, що працює економкою в домі процвітаючої пари адвокатів, на вечірці знайомиться з молодим чоловіком і з першого погляду закохується в нього. Однак з'ясовується, що її обранця підозрюють в здійсненні тяжкого злочину і за ним встановлене стеження (пізніше автор в іронічному тоні скаже про невиправданість цих підозр). Один з поліцейських повідомляє в газету про те, що Катаріна якимось чином пов'язана з молодим чоловіком. З цього моменту починається цькування не-

винної жінки і близьких їй людей. Статті з величезними сенсаційними заголовками, в яких говориться про зв'язок Катаріни з міжнародним тероризмом і «лівими», з'являються на першій смузі газети, журналісти намагаються дізнатися про неї все, перебріхують на свій лад слова її друзів і рідних.

Так життя простої людини спотворюється і стає надбанням мільйонів обивателів. В очах суспільства героїня виявляється передчасно винна в тому, чого не робила. Будучи не в змозі знести хвилювань, в лікарні помирає матір Катаріни (до неї в палату під виглядом лікаря проникнув журналіст і спробував взяти інтерв'ю — це, повідомляє автор, як видно, і стало причиною смерті; газета ж написала, що мати не змогла пережити ганьби своєї дочки, «що продалася комуністам»). В результаті героїня наважується на вбивство: під час карнавалу вона стріляє в журналіста, за підписом якого виходили «викривальні» статті.

Про небезпеку нагляду держави за своїми громадянами і «насильство сенсаційних заголовків» розповідають і останні твори Бьолля — романи «Турботлива облога» (1979 р.) і «Образ, Бонн, боннський» (1981 р.). В них письменник з особливою силою захищає цінності, що залишалися для нього головними протягом всього життя, — правдиве слово і свободу особистості.

Гюнтер Грасс. Того місця, де в 1927 р. народився і виріс Гюнтер Грасс, Нобелівський лауреат 1999 року, більше не існує: вільне німецьке місто Данциг стало після *Другої світової війни** польським містом Гданським. В Данцизі, в гирлі Вісли, століттями жили пліч-о-пліч німці і поляки, а також маленький, поступово зникаючий слов'янський народ кашуби (з кашубів була мати письменника). В 1944 р. Г. Грасс став заряджаючим в танковій дивізії СС «Фрундсберг», що воювала на Україні, у Франції, Померанії і Чехії. Саме в останній майбутній письменник і потрапив в полон до американців 8 травня 1945 р.

«Бляшаний барабан». Коли в 1959 р. вийшов перший роман Грасса — «Бляшаний барабан», успіх його в публіки перевершив всі очікування. Він виділявся на фоні літератури тих років не тільки захопливою, але і шокуючою новизною. Мова в романі йде про німецьке недавнє минуле, про вину і її усвідомлення. Але всі ці теми постають не в реалістичному аранжуванні, не в жесті розпачу перед всесвітнім безглуздям, як в *Театрі абсурду**, а в формі *Шахрайського роману**.

Герой твору Оскар Матцерат — горбатий карлик, що записує свої спогади на «сяючому білим поліруванням» ліжку психіатричної лікарні в очікуванні суду за обвинуваченням в убивстві. Цій гротескній фігурі Грасс надав безліч автобіографічних рис: Оскар теж народилася в Данцигу, в німецько-польсько-кашубській сім'ї і його батьки — власники крамниці колоніальних товарів. Він теж стане учнем в майстерні каменотеса, виготовляючого надгробки, потрапить (правда, як модель) в Академію мистецтв, буде грати (як в свій час його творець) в джазовому оркестрі і нарешті завдяки своєму мистецтву досягне слави і добробуту. Оскар виявляється ідеальним оповідачем неймовірних і жахливих подій, що за першу половину XX ст. пережило, не втративши своєї міщанської обмеженості і безпомічної сліпоти, містечко на польсько-німецькій границі.

Відразу після народження Оскар (а він був «з тих надчутливих дітей, чий духовний розвиток закінчується до моменту народження») чує дві батьківські обіцянки: зробити з нього, коли він виросте, спадкоємця батька у веденні колоніальної торгівлі і подарувати, коли йому виповниться три роки, бляшаний барабан. Оскар вирішує дочекатися барабана і запобігти можливості передачі йому батьківської крамниці. У свій третій день народження, одержавши жадану іграшку, він падає в льох — батько забув закрити ляду, — і на цьому ріст маленького Оскара (94 см) припиняється.

Твердо вирішивши не рости більше, він на довгі роки залишається на вигляд трирічним і белькоче нісенітниці дитячою мовою. Зате все, що герой бачить і сприймає в міру непомітного ззовні дорослішання, він відбиває на своєму червоно-білому бляшаному барабані, з яким нікому не вдається розлучити його ні на хвилину. В боротьбі зі спробами зробити це Оскар відкриває в собі ще одну чудесну здатність — голосом розбивати вщент будь-які стекла. Спочатку він пускає цей дар в хід, лише коли в нього намагаються відібрати барабан, а

пізніше знаходить йому нове застосування: пізніми вечорами вирізує лементом діри у вітринах дорогих магазинів і з хтивістю спостерігає, як самотні перехожі, добропорядні городяни, не можуть встояти перед спокусою злодійства.

Батько Оскара гине в страху перед радянськими солдатами, що ввірвалися в місто, намагаючись проковтнути свій партійний значок, який син в потрібний момент сунув йому в долоню з відкритою шпилькою. З цього моменту Оскар раптом знову починає рости (до кінця роману він досягає 1 м 23 см) і відмовляється від дитячого белькоту. Відтепер він буде розмовляти і діяти, як дорослий. Відмовляється він тимчасово і від бляшаного барабана — кидає його в розкриту могилу батька. За барабан Оскар знову береться лише в Дюссельдорфі, куди попадає після війни як «біженець зі Сходу», і знову відновлює здатність відбивати на ньому все своє життя, а також і чужі життя, які йому довелося спостерігати. Зрештою, виявляється, що його бляшаний барабан здатен робити з людьми що завгодно: виривати їх з дійсності, змушувати їх плакати або мочитися в штани. Оскар відправляється в турне по всьому світу, заробляє величезні гроші, записуючи свій барабанний бій на платівки. Однак потім провокує друга донести на нього, щоб опинитися на тому укритому від життєвих тривог білому полірованому ліжку, де читач застає його на початку роману.

В своїх творах Грасс відгукнувся на багато сучасних проблем. Повість «Кішка і миша» (1961 р.) малює трагедію обманутого нацизмом покоління (цікаво, що в землі Гессен цю книгу намагалися включити до списку «шкідливих для юнацтва творів» за «нічим не виправдану непристойність»). Роман «Під місцевим наркозом» (1969 р.) присвячений відносинам поколінь. В ньому автор показує, з одного боку, поверховість і несерйозність молодіжного протесту 1960-х рр. (див. *Студентська революція**), що легко переходить в конформізм, з іншого боку — розчарування, втому і закомплексованість старших. В романі «Камбала» (1977 р.) письменник висловлює свою думку з питання жіночої емансипації. Світ був в порядку, поки жінки годували чоловіків, оточували їх коханням і не виявляли невластиву їхній статі агресивність. Все змінилося з зрівнянням статей. Письменник розповідає про суд, якому жінки-феміністки піддають камбалу (слово «камбала» в німецькій мові чоловічого роду) — чарівну рибу з казки братів Грімм, яка давала рибалці поради, як справитися з сварливою супругою.

На початку 1990-х рр. з'явилася нова актуальна тема, повз яку Грасс не міг пройти, — об'єднання Німеччини. Як і багато інших представників «лівої» інтелігенції, Грасс був проти швидкого і безумовного об'єднання, побоюючись, що воно якби скасує минуле, дозволить забути про вину німецької нації і повернутися до ідеї «великої Німеччини». Він бачив немало труднощів (не стільки економічних, скільки духовних), породжених об'єднанням. Ця політична проблематика відображена в романі «Неосяжне поле» (1995 р.), що викликав обурення критиків і частини політиків. В журналах глумливо писали про «800-сторінковий роман проти об'єднання» і прозвали Грасса «песимістом нації».

4. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Експресіоністський театр. На початку 1910-х рр. в театральному мистецтві Німеччини, як і в літературі і образотворчому мистецтві, утверджується *експресіонізм**, згідно якого театр розглядається не як розвага, а як трибуна для гострої соціальної критики.

Найважливішим мотивом, який особливо сильно звучить зі сцени, є засудження війни, що принесла незлічимі нещастя німецькому народу. Експресіоністський театр відкидав «побутовизм» натуралістичної сцени, що мала в Німеччині міцні традиції. Але він заперечував і розпливчастий імпресіонізм з властивою йому грою півтонів і тонких нюансів. Всьому цьому протиставлялися гостра сценічна виразність, узагальнення в формі абстракцій і алегорій, пропагандистська риторика.

Персонажі експресіоністських п'єс, як правило, були абстрактними уособленнями соціально-антропологічних типів і понять, таких як «Капіталіст», «Робітник», «Генерал» тощо. Експресіоністи боролись проти декадентських теорій «мистецтва заради мистецтва», утверджуючи необхідність активного втручання в життя в ім'я захисту інтересів народних мас —

найбільш численної і стражденної частини нації. Вони виражали в цей час антивоєнні, пацифістські і антикапіталістичні настрої широких верств німецького суспільства.

Експресіонізм створив нові форми театрального видовища, що відрізняється напруженим лаконізмом, гостротою і різкістю виразних засобів. Режисери-експресіоністи мріяли про театр патетичний і суворий, який би спонукував соціальні емоції глядача і загострював їх. Естетика експресіонізму відобразила знаменну епоху в історії Німеччини, коли ще не забулися жахи недавньої війни і ще не вляглися надії на близькі революційні зміни. З кінцем цієї епохи експресіонізм став втрачати своє значення.

Георг Кайзер. Найвидатнішим представником експресіонізму був Георг Ка́йзер (1878-1945), автор п'єс дуже різних (від комедій і витриманих ледь чи не в класичному дусі трагедій до ревю, *фарсів**, балетних лібрето і т.п.), але характерних однаковою «математичною» вивіреністю, чітко вираженою схильністю до гри і експерименту. На відміну від багатьох експресіоністів увага драматурга була зосереджена не тільки на «просвітленні» і ідеї, які опановували героєм, але і, як він висловлювався, на «чудовій гостроті переживань», «строкатості життя». Ідеалізм, патріотизм, і взагалі високі пориви в п'єсах Кайзера значною мірою дискредитувались складністю життя і неоднозначністю життєвих ситуацій. Хоча драматург назавжди залишився вірним переконанню експресіоністів в неможливості змінити світ без морального відродження кожної людини, однак в своїх творах він іноді з такою іронією трактував подвиг і самопожертву, що змушував глядача засумніватись в абсолютній цінності високих почуттів і діянь.

«Громадяни Кале́». Одна з перших п'єс Кайзера «Громадяни Кале́» (1914 р.) присвячена героїчному вчинку жителів французького міста Кале́, обложеного під час Столітньої війни 1337-1453 рр. англійським військом. Згідно хроніки, англійський король зажадав, щоб шестеро видних громадян міста з'явилися до нього в покаяному одіянні з мотузками на шиях, щоб своєю смертю на шибениці врятувати місто.

Замість шістьох (представлених і в скульптурній групі Огю́ста Роде́на) в драмі Кайзера на добровільну смерть погодилися сім чоловік, але жоден з них не хоче відмовитись від обраного ним страшного і почесного жереба. Ситуацію вирішує Еста́ж де Сан Пьєр, добровільно кінчаючи життя самогубством, щоб хоча б таким чином загинути за своє рідне місто.

Всі семеро громадян є за експресіоністичною класифікацією «новими людьми». Але в наступній же сцені драматург пропонує глядачам засумніватись в користі тільки що продемонстрованого героїзму. Одержана звістка, що англійський король відмовляється від заручників. Духовне піднесення «нової людини» виявилось непотрібним.

«Корал». Характерна експресіоністична ситуація була ще можлива для Кайзера і в п'єсі «Корал» (1917 р.). Головного героя твору мільярдера і його сина все більше обтяжує багатство. Переконавшись в нелюдських умовах праці робітників, син добровільно відмовляється від свого капіталу. Однак до часу створення наступної п'єси «Газ» (1918-1920 рр.), написаної під враженням Першої світової війни, драматургу вже ясно, що високий порив одинаків не може вплинути на хід речей в світі.

«Га́з». П'єса починалася з того моменту, яким звичайно завершувалося багато експресіоністичних творів. Прозріння героїв, сина, а потім і онука мільярдера, якого письменник називає Мільярдер-робітник, і їх «злиття» з народом начебто досягнуте. Однак очікувана гармонія не настає: робітники, перетворені сином в рівноправних пайовиків підприємства, не прислухаються до його заклику припинити виробництво газу, який вже спричинив одного разу катастрофічний вибух — люди думають насамперед про себе і про хліб насущний. Отже, констатує Г. Кайзер, робітники перетворилися на придатки до машини — на руки, очі, ноги, використовувані на виробництві.

Макс Ре́йнхардт. Талановитою, але і глибоко суперечливою була творчість одного з найбільших театральних режисерів XX століття Макса Ре́йнхардта (1873-1943). Його спектаклі — це приклади грандіозних можливостей театрального мистецтва, чародійства сцени. В своїх роботах режисер поєднав різні стилі і манери, його власний почерк проявлявся в барвисто-

сті, винахідливості *мізансцен**, неприборканості фантазії. Рейнхардт експериментував з театральними прийомами і формами різних епох.

Спектаклі майстра нагадували одночасно імпровізацію *Комедії дель арте** і вигадливий стиль Барокко. Здавалося, натхнення не залишало Рейнхардта. Він працював багато, іноді готував спектакль менше ніж за тиждень. В «Дойчес-театрі», яким режисер керував протягом 25 років, виходило 15, а то і 20 прем'єр за сезон. Рейнхардт ставив спектаклі на різних майданчиках, іноді поза театральними приміщеннями — на міських майданах, в цирку, в залах замків і палаців. Він встигав працювати і за межами Німеччини — в Англії і Італії. В історії театру XX ст. Рейнхардт став одним з небагатьох режисерів, в яких не було не тільки провалів, але і просто невдач.

Втім, прагнення до підвищеної сценічної виразності не була для М. Рейнхардта самоціллю, а завжди пов'язувалась з розкриттям ідейного змісту п'єси. Містичні і песимістичні мотиви декадентів були йому далекі. В його постановках з'явилися повнокровні, живі образи, насичені любов'ю до життя (наприклад, в спектаклі «Сон в літню ніч» Шекспіра, що був поставлений як життєрадісна феєрична казка). В класичних п'єсах Рейнхардт намагався максимально ясно розкрити основу конфлікту і психологію образів.

Разом з тим, характерною рисою ряду спектаклів Рейнхардта була відсутність історизму, тобто ігнорування історичних умов, в яких відбувається дія. В трактуванні деяких п'єс він допускав суб'єктивізм. Так, драму Горького «На дні», поставлену під назвою «Нічліжка», він витлумачив як містичний твір. В цьому спектаклі нещасливі людські душі скніли в пеклі, а єдиний промінь світла — утішник Лука, ніс їм заспокоєння і благодать.

Також Рейнхардт запровадив ряд сценічних нововведень (обертова сцена, багате використання світла і т.д.), що надалі узвичаїлися в театральному мистецтві.

Одна з самих суттєвих заслуг Рейнхардта — виховання плеяди талановитих акторів, в першу чергу — великого актора Александра Мóїссі (1880-1835).

Герхарт Гáуптман. Ще на початку XX ст. визнаним класиком німецької драматургії став Герхарт Гáуптман (1862-1946) — лауреат Нобелівської премії 1912 р. За два роки до приходу нацистів до влади він створив п'єсу «Перед заходом сонця».

Історія про те, як дорослі діти, злякавшись за долю спадщини, стали переслідувати 70-річного батька, що покохав молоду дівчину, і зрештою довели його до самогубства, виходила далеко за рамки сімейної драми. Головний герой, таємний радник комерції Маттіас Клаузен, власник великого видавництва і справжній цінитель мистецтва, уособлює кращі риси німецької нації і культури. Не випадково дух великого Гете — символу цієї культури — витає над п'єсою: Клаузен — шанувальник і знавець творчості Гете.

В конфлікті поколінь відобразилася модель сучасної Гауптману Німеччини. Назва твору символічна. Драматург, що почав творчий шлях п'єсою «Перед сходом сонця», попереджав: шлях від сходу сонця до заходу пройдений, попереду — ніч, сон розуму.

Бертольд Брехт. Вищим досягненням німецького театру XX століття стала творчість Бертольда Брехта (1898-1956). Драматург і режисер, він створив теорію епічного театру, одну з основних театральних систем сторіччя.

Епічний театр повинен прагнути, щоб глядач не просто переживав те, що він бачить на сцені, але разом з драматургом, режисером і актором роздумував над побаченим. Вистава не повинна емоційно домінувати над глядачем, зачаровувати його, викликати в нього сльози смутку чи зворушення. П'єсу треба так написати і так поставити, щоб глядач весь час пам'ятав, що він в театрі, що перед його очима — сцена, а не справжня кімната, випадково позбавлена четвертої стіни, що на сцені — актори, а не справжні люди з їх реальними радощами і трагедіями.

Цій меті служать різноманітні брехтівські засоби. Декорації зведені до мінімуму, а ті, що є, — відверто театральні. Костюми в історичних п'єсах досить умовні. Взагалі Брехт любить переносити дію в екзотичні, зовні нереальні обставини, як в «Добрій людині з Сичуані» або «Кавказькому крейдяному колі».

«Ефекту відчуження» він досягає і з допомогою «зонгів» — пісень, які виконуються акторами, але ніби поза дією спектаклю. Подібну функцію мають і різноманітні написи, що з'являються над головами акторів перед початком того чи іншого епізоду, а часто і посеред дії. Лише так глядачеві передається раціональне і критичне ставлення до того, про що йому оповідає твір мистецтва. На критичному ставленні Брехт наполягає особливо, бо, як він неодноразово підкреслював, «сучасний нам світ може бути змальований лише в тому разі, коли його змальовувати як світ, який можна змінити». Це значить, що, сидячи в театрі або читаючи книгу, людина не повинна думати: «так було» або «так є», її весь час треба наштовхувати на думку, що «так могло бути, але так могло і не бути» і, головне, що «так бути не повинно». Бо Брехт зображує капіталістичний світ і звертається до людей цього світу.

Театр Брехта — «відкритий театр», або, інакше кажучи, театр «відкритих висновків»: розгортаючи перед глядачем кілька логічних варіантів, що взаємовиключають один одного, його підводять до певного висновку, але до остаточного вирішення він має дійти самостійно. І глядач розуміє: втручання, якого від нього чекають, — це не втручання в хід вистави, а втручання в хід самого життя. Брехт не імітує життя, він розмірковує про нього. Його театр — театр дидактичний, але головний «дидакт» в ньому — глядач. Вся сукупність прийомів брехтівського театру спрямована на те, щоб виробити в глядача таке критичне, активне, раціональне ставлення до зображуваного. Підпорядкована цій меті і специфічна манера акторської гри. Брехт рекомендує акторові грати і водночас залишатись самим собою — тобто людиною, що грає чужу роль, ні на мить не забуває про це і не дає забути глядачеві. Брехт порівнює актора свого театру з перехожим, який переповідає юрбі цікавих вуличну пригоду, свідком якої щойно був: розігруючи сценку в особах, перехожий все-таки не стане видавати себе за її учасника.

Однак навіть при дотриманні всіх рекомендацій і правил Брехта на шляху до його мети може постати сюжет твору. Сюжет — одне з основних джерел тих чисто «кулінарних», тобто не контрольованих розумом, споживчих емоцій глядача, які за всяку ціну хоче придушити Брехт. Чи з'єднаються розлучені закохані, чи переможе герой в боротьбі за справедливість, чи мати знайде втрачену дитину, чи дізнається чоловік про зраду легковажної супруги, — все це, на думку Брехта, хвилює глядача, відвертає від осягання суті зображуваного, змушує, — можливо, навіть усупереч зусиллям драматурга і режисера, — бачити в героях реальних людей, які не лише діють на сцені, а і справді живуть.

Водночас зовсім відмовитись від сюжету Брехт і не може, і не хоче. Бо лише наявність деякої єдиної і цілісної, хай і досить аморфної фабули дозволяє створити ті сценічні ситуації, за допомогою яких він втілює свої ідейні задуми. Без зв'язку окремих частин, без наскрізної інтриги Брехтові не вдалося б наштовхнути глядача на необхідні соціальні і політичні висновки. А такі висновки — єдина справжня мета Брехта; все інше — лише засоби. Виникає певна суперечність, і Брехт бачить з неї лише один вихід. Сюжет, за Брехтом, мусить бути, але він не повинен хвилювати і захоплювати сам собою. Тому найкращим сюжетом (або принаймні одним з найкращих) є сюжет чужий, тобто традиційний, навіть тривіальний. Глядач заздалегідь знає, як розвиватимуться і чим скінчаться події. Ніщо не відвертає його від головного — від сприйняття ходу авторської думки, від критичного ставлення до зображуваного. Не виходячи за пунктирні межі запозиченої сюжетної схеми, Брехт, однак, залишав за собою право на повну свободу дії всередині цих меж.

«Копійчана опера». Перший великий успіх Брехту принесла п'єса «Копійчана опера» (1928 р.), зонги якої, покладені на музику Курта Вейля, спеціально написану для спектаклю, уже після перших вистав зробилися всесвітньо відомими шлягерами.

В 1728 р. англійський драматург Джон Гей написав «Оперу злидарів» — веселу пародію на помпезні оперні сюжети тих часів і гостру сатиру на Англію XVIII ст. Замість величних королів, князів і герцогів в п'єсі Гея діє «король злидарів» — спритний і безсоромний ділок Пічем, і «король злодіїв» — благородний розбійник Макхіт, прототипами якого були знамениті злочинці Джек Шеппард і Джонатан Уайльд.

Рівно через двісті років після Гея — 1928 року — Брехт написав свою «Копійчану оперу». Сюжет майже повністю запозичив в Гея: ввів лише одну дійову особу — священика Кімбла, а тюремного наглядача Локіта замінив начальником лондонської поліції Брауном. Крім того, дію п'єси Брехт переніс з XVIII сторіччя в XIX, до вікторіанської Англії. Однак найсуттєвішою зміною була нова інтерпретація образу Макхіта, що дало нове спрямування усьому твору в цілому. Макхіт залишився розбійником, але розбійником-буржуа, розбійником-ділком, який не лише організовує свою банду на зразок комерційного підприємства, а і мріє про ширшу розбійницьку діяльність «чесного купця». Таким чином, Брехт вивів на сцену стихію дна великого міста, дав широку картину суспільства, де все продається і все купується. Напередодні приходу нацистів до влади драматург вказав на небезпеку, яку являє собою суспільство, готове жити за законами бандитської зграї.

«Матінка Кураж і її діти». В 1939 р. з'явилася одна з кращих п'єс Брехта — «Матінка Кураж і її діти». Дія відбувається в XVII ст., але історія для Брехта лише спосіб пізнати сучасність. Тут і згадки нема про нацизм або Гітлера. Йдеться про *Тридцятилітню війну** — ту, що охопила майже всю Європу, спустошила Німеччину, наполовину винищивши її населення, обернувши на пустелю, згарище колись квітучі міста і села.

Шляхами цієї страхітливої війни їздить фургоном з своїми дітьми від різних батьків спритна, моторна, язиката, цинічна, але і по-своєму людяна маркітантка — матінка Кураж. Вона не має ілюзій щодо справжніх цілей цієї війни, розуміє, що імператор і королі, полководці і навіть фельдфебелі піклуються не про істину, віру чи справедливість, а про загарбання чужих земель, привласнення чужого багатства. Вона і собі хоче погріти руки коло розпаленої ними пожежі. Але той, хто надто близько підходить до вогню, ризикує згоріти, принаймні обпектись.

Вир війни затягує хитромудру маркітантку. Спочатку вербувальники забирають її сина Ейліфа, і він гине, страчений своїми ж, бо не втямив, що грабунок, який є «подвигом» в ході воєнних дій, стає злочином після замирення. Гине і менший син Кураж — Швейцеркас, якого вона влаштувала на безпечну посаду полкового скарбника і який, захоплений в полон католиками, не зметикував, що не слід ховати від них довіреної йому каси. Загинула і німа Катрін: пожаліївши маленьких дітей з міста Галле, на яке хочуть зненацька напасти католицькі солдати, вона почала бити в барабан, щоб попередити про небезпеку. Матінка Кураж залишається сама. І все ж таки знов тягнеться із своїм фургоном за полком, що вирушив в черговий похід...

Письменник мав на меті розвінчати не стільки несправедливу, загарбницьку, імперіалістичну війну як таку, скільки зв'язок з нею простої, «маленької» людини.

Пильно придивляючись до еволюції, якої зазнала нацистська Німеччина за шість років гітлерівського панування, Брехт розумів, що німецький обиватель піде на майбутню війну не лише засліплений гучними демагогічними гаслами про «батьківщину», «расу», «силу», «велич», а і сподіваннями на власний, дрібний, егоїстичний зиск. Так чи інакше, він мав рацію: в Німеччині знайшлося чимало людей, які, незважаючи на всі трагічні уроки історії, йшли за нацистами аж до їхнього ганебного кінця — одурені, а в чомусь і прозрілі, йшли вони за страхітливим «щуроловом», йшли без віри, без надії, мов заворожені.

З цього погляду постать матінки Кураж надзвичайно типова. Напередодні війни чи не найнаочніше можна було застерегти людей через аналогію з якоюсь давноминулою несамовитою війною. Тому Брехт і вдався тут до війни Тридцятилітньої, але не показав її як щось певне, конкретне, історично дане, а лише як привід, як щось метафоричне, параболічне. Цим він підкреслює, що має на увазі переважно сучасність, але і суспільство майбутнього, слід думати, не уникне долі матінки Кураж і її дітей.

«Добра людина з Сичуані». Філософська притча «Добра людина з Сичуані», написана в 1940 р., стала результатом роздумів Брехта про добро і зло в людині, про те, що змушує хороших людей бути злими. В процес роздумів втягнений і глядач, тому що фінал не ставить крапку в цій казковій історії.

Дія відбувається в умовній країні під назвою Китай, в нетрях великого міста, де панує злиденність. Під виглядом мандрівників туди являються троє богів з метою знайти добру людину, яка була б щасливою. Їх привело на землю волання, що доноситься з неї вже два тисячоліття: «Так далі продовжуватися не може! Ніхто в цьому світі не в змозі бути добрим!» Як не старається водонос Ван, ніхто не хоче дати притулку мандрівникам. Тільки проститутка Шен Де дала їм нічліг, тому боги вирішили, що вона добра, і нагородили її.

На отримані від них гроші Шен Де відкрила тютюнову крамницю, що дало їй можливість покинути колишнє ремесло, і тепер допомагає бездомним і жебракам, адже це — завіт богів. Але бідняки нагло сідають їй на шию, обманюють її. Добро і співчуття люди сприймають як слабкість і безсоромно цим користуються. Тоді, щоб зберегти крамницю, героїня видає себе за свого неіснуючого двоюрідного брата Шой Да і проганяє всіх дармоїдів, деяких здає поліції, влагоджує грошові справи «сестри».

Шен Де зустріла безробітного льотчика Ян Суна, що від убогості і розпачу хоче померти, покохала його і вирішила допомогти. Героїня відмовляється від шлюбу з некоханим багатієм-сусідом, захопленим її добротою, і іде з Суном, хоча розуміє: кохання — «смертоносна слабкість, воно занадто дороге». Сун жадає від Шен Де грошей, щоб за хабар знову влаштуватися на роботу. Дівчина сподівається, що Сун стане кращим: «Поки я з ним, він не здатен на погане», однак через свої борги не може дати йому грошей. Весілля з Суном зривається.

Шен Де, повернувшись в свою крамницю, виявляє, що незабаром стане матір'ю. Тепер заради блага дитини вона готова на все — знову з'являється Шой Да, який холоднокровно наводить порядок. Він відкриває тютюнову фабрику, де нещадно експлуатує колишніх жебраків, і навіть бере на роботу Суна. Той швидко робить кар'єру, завдяки своїй підлості стає наглядачем, а потім «лицем фірми». Справа процвітає.

Шой Да заарештовують за підозрою в убивстві сестри. Суд ведуть боги і, звичайно, глядачі. Зрештою героїня зізнається в своєму «двійництві», пояснюючи, що до «розсічення на дві половини» її привів наказ богів «бути хорошою і, однак, жити». Але не можна бути доброю відразу і до себе, і до інших: «Допоможеш пропащій людині — і пропадеш сам!» Вона питає богів: «Чому Зло в ціні, а Добро в опалі?» Боги бояться визнати, що їхні заповіді несправедливі і, отже, світ треба змінити. Вони відлітають на рожевій хмарі, залишаючи на землі добру Шен Де, якій дозволяють іноді бути злим Шой Да. Конфлікт не одержав жодної розв'язки. Як говориться в епілозі, допомогти тут повинні самі глядачі: «Спробуйте для доброго знайти до добра — добра шляхи».

Післявоєнний театр. В перші десятиліття після Другої світової війни в драматургії Німеччини головною стала тема «розрахунку з минулим». Нещадний аналіз причин і умов, що привели німців до катастрофи, утверджував думку про вину всього народу і кожної окремої людини. Свого розквіту драматургія «подолання минулого» досягла в 1960-х рр. в так званій документальній драмі. Автори-документалісти відмовлялися від вимислу і спиралися тільки на свідчення епохи, підтверджені документально, тим самим виключаючи можливе спотворення істини. Виявилося, що ***голі факти, на перший погляд сухі і безпристрасні, мають величезну силу емоційного впливу і дозволяють чітко виразити авторську позицію.***

Петер Вайс. Одне з вищих досягнень німецької документальної драми — п'єса-ораторія Петера Вайса (1916-1982) «Дізнання» (1965 р.), побудована на справжніх матеріалах судового процесу над катами Освенціму. Дійові особи — безіменні судді, представники захисту, підсудні і свідки. Ритмізована проза і жанр ораторії створюють своєрідний ефект відчуження, близький брехтівському. Про найпідліші діяння говориться у високому стилі, і такий контраст ще більше оголює страхітливі злочини нацистського режиму.

Хайнер Мюллер. Протягом більш ніж трьох десятиліть театральний репертуар не тільки в Європі, але і в світі визначали п'єси німецького драматурга Хайнера Мюллера (1929-1995). Ці твори йдуть на сценах Франції і Мексики, Польщі і Бельгії, Скандинавських країн і Італії.

Спроби розібратися в трагедіях XX сторіччя і проблемах німецької історії привели Мюллера до необхідності використовувати прийоми *гротеску**, параболи і ярмаркового балагана, *експресіонізму** і *сюрреалізму**. Світ у Мюллера занурений в хаос, з якого людству вибрати-

ся не призначено. Чорний туман, що клубочеться з початку часів, огортає і нинішню епоху. В своїх творах — п'єсах з самостійним сюжетом або версіях шекспірівських і античних трагедій — драматург заперечує прогрес. Він вважає, що людство заблукало на своєму історичному шляху, існує в ситуації вічно триваючого занепаду.

5. КІНЕМАТОГРАФ

Незважаючи на труднощі післявоєнного періоду, саме тоді почався «золотий вік» німецького кіно, що тривав до кінця 1920-х рр. ***Кінематографісти прагнули виразити похмуру і тяжку атмосферу часу, причому передавали її з такою творчою самовіддачею, що багато фільмів стали класикою світового кіно.*** Вони переважно належали до експресіонізму в мистецтві.

Експресіонізм в кіно. Реалізм відтворює життя «в формах самого життя», тобто відтворює зовнішній вигляд того, що зображує. Експресіонізму такий підхід не властивий.

Художники-експресіоністи хотіли виразити глибинну сутність людини і природи. Вони не відтворювали звичний вигляд, а «переробляли» його, щоб в кожному представленому предметі і в кожному герої виявити напружену боротьбу між зовнішньою — гнітючою і владною — силою і внутрішнім поривом до добра і світла. В кіно режисери намагалися передати емоції персонажів за допомогою спотворених, парадоксальних зорових образів. Вони прагнули підкреслити невідповідність зовнішнього поведінки персонажа і його внутрішніх прагнень, а коли знаходили ці прикмети, то говорили, що світ відкриває «своє справжнє обличчя».

Роберт Віне. Взірцем німецького кіноекспресіонізму стала створена режисером Робертом Віне (1881-1938) картина «Кабінет доктора Калігарі» (1919 р.). Її герой — власник ярмаркового балагану і одночасно директор клініки для божевільних — уособлював собою владну волю, що, як вірили експресіоністи, править світом. В фільмі Віне вона стала джерелом зла і насильства, оскільки власник балагана посилав свого помічника — сомнамбулу Чезаре — убивати людей. Коли Чезаре викрав наречену студента Френсіса, юнак кинувся в погоню. Довідавшись, хто керував викрадачем, він спробував викрити його. Хазяїн Чезаре втікає з ярмарку і ховається в психіатричній клініці. Студент з'ясував, що директору лікарні трапилася стара книга про фокусника Калігарі, що роз'їжджав в XVIII ст. Північною Італією і посилав помічника-сомнамбулу полювати за людьми. Книга так подіяла на лікаря, що той захотів стати людиною, подібною до Калігарі, і повторювати його «подвиги».

Таким чином, Калігарі символізує владу, що в Першу світову війну посилала німців вбивати.

«Галерея тиранів». З «Кабінету доктора Калігарі» почався потік фільмів, який був названий «галереєю тиранів». В центрі сюжетів неодмінно стояв владар — не обов'язково коронований, але завжди злочинний.

Наприклад, в поставленій режисером Фріцем Ла́нгом (1890-1976) картині «Доктор Мабузе — гравець» (1922 р.) таким володарем був ватажок зграї убивць і фальшивомонетників. Він мав незвичайний розум і жадав безмежної влади. За допомогою жорстокого терору Мабузе придушував бунти непокірливих, решту ж юрби тримав в покорі за допомогою сумнівних задоволень: гри на гроші і розгнузданих видовищ в власному кублі. В фіналі картини поліція штурмує кубло і знаходить Мабузе в підвалі, де друкувалися фальшиві гроші. Ватажок зграї перебуває в стані буйного божевілля; як і доктор Калігарі, він душевнохворий.

Інший класичний фільм з «галереї тиранів» — «Носферату — симфонія жаху» (1922 р.) був поставлений Фрідріхом Му́рнау (1889-1931) за мотивами роману ірландського письменника Брема Стокера (1847-1912) «Дракула» (1897 р.).

Герой фільму — Джонатан Харкер, службовець з Бремена, їде в торгових справах в загублений серед Карпатських гір замок графа Носферату і дізнається, що власник замка — вампір. Коли Носферату збирається напитися крові гостя, в Бремені з ім'ям чоловіка на вустах прокидається Ніна, супруга Джонатана, і вампір відступає. Ніна, за задумом авторів, уособлювала всеперемагаючу силу любові, перед якою неспроможні навіть такі чудовиська, як

Носферату. В фіналі картини молода жінка остаточно перемагає вампіра, змусивши його затриматися до сходу сонця, з першими променями якого лиховісний монстр розчиняється в повітрі. Мурнау знімав цей фільм не в павільйоні, серед декорацій, а на натурі, в стародавньому замку. Реальність обстановки ще більше підсилювала похмуру атмосферу таємничого злодіяння.

«Галерею тиранів» завершував «Кабінет воскових фігур» (1924 р.), поставлений Паулем Лені (1885-1926), учнем і співробітником Макса Рейнхардта. Дія картини, як і в «Кабінеті доктора Калігарі», відбувається на ярмарку: власник балагану з восковими статуями відомих історичних діячів наймає молодого поета, щоб той написав короткі оповідання про експонати балагану заради приваблення публіки. Картина складається з трьох новел.

Перша оповідає про багдадського халіфа Гаруна аль Рашида (VIII—IX ст.), представленого в фільмі безвідповідальним самодуром, що відправляє на плаху невинних і прощає злочинців. Режисер насміхається з халіфа, зате герой наступної новели, російський цар Іван Грозний (XVI ст.), не викликає в нього іронії: він постає страшним і безжалісним мучителем. Закохавшись в дівчину, цар посилає нареченого дівчини на тортури, а саму її змушує дивитися, як його мучать.

Героями третьої новели стали сплячий поет і дочка власника балагану. Поет бачить уві сні, що дівчину переслідує знаменитий англійський злочинець Джек Різник. Всі лиходії з «Кабінету воскових фігур» незмінно ополчалися на молодих закоханих, котрі уособлювали тут світлий початок. Бачачи низвергнутих тиранів — від Калігарі до Джека Різника, німецька публіка певним чином зживала свій страх і негативне ставлення до влади, що привела країну до катастрофи.

Каммершпіле. Інша течія німецького кіно тих років одержала назву каммершпіле (нім. «камерна гра»). Фільми цієї течії оповідали не про тиранів, а про простих людей. Дія розгорталася не в умовних містах і країнах, як в експресіоністів, а в звичних для глядача, легко пізнаваних місцях.

Найбільш типові для каммершпіле такі фільми, як «Осколки» (1921 р., режисер Лупу Пік) і «Остання людина» (1925 р., режисер Ф. Мурнау). Обидві стрічки поставлені за сценаріями К. Майєра, одного з авторів «Кабінету доктора Калігарі». Своїми «камерними п'єсами» він немов хотів перебороти експресіоністську умовність. Однак атмосфера «Осколків» така ж похмура, як в експресіоністських фільмах.

Картина розповідає про шляхового обхідника. Разом з супругою і дочкою він живе в поодинокому будиночку біля залізничної вітки, якою зрідка проходять поїзди. Щоб перевірити роботу обхідника, з управління залізниць приїжджає інспектор. Нудьгуючи, він спокушає дочку обхідника, а коли приходить час їхати, відмовляється взяти її з собою. В пориві розпачу обхідник вбиває спокусника, потім, вийшовши з ліхтарем на рейки, зупиняє поїзд, щоб виїхати на ньому в місто і віддатися в руки правосуддя.

Ця людина не є втіленням злої волі, як негативні герої експресіоністів. Життя немов забуло про нього, а коли згадує, то приносить лише страждання і муки через своїх посланців в роді інспектора. Герой «Осколків» бунтує проти такого життя. Бунт його жорстокий, але короткий: злякавшись того, що вчинив, обхідник відразу ж вимагає, щоб його покарали.

Фільм «Остання людина» на відміну від «Осколків» зовсім не похмурий; автори ставляться до свого героя — старого швейцара розкішного готелю — з іронією і симпатією.

Швейцар велично красується в дверях готелю в розшитій лівреї; вона додає старому значущості в очах сусідів з дохідного будинку, де той живе, змушуючи їх бачити в ньому немов би представника вищого товариства. Потім з героєм картини трапляється неприємність: помітивши, з якими зусиллями старий тягає валізи постояльців, директор готелю посилає його прибирати туалети. Старому доводиться перемінити чудову ліврею на куртку прибиральника. Через це змінюється і ставлення сусідів — ним починають нехтувати. Однак картина закінчується щасливо: на руках старого вмирає американський мільйонер, що мав намір заповісти свої капітали останній людині, яку він побачить перед смертю. Гроші американця дістаються герою фільму і в заключному епізоді він, шикарно пообідавши в ресторані готелю,

їде подорожувати. Сценарист і режисер усіляко підкреслюють, що щасливий фінал вигаданий, нереальний і даний якби в розраду їх приниженому і ображеному герою.

Друга половина 1920-х рр., тобто останні роки німого кіно, стала для кінематографа Німеччини періодом занепаду. Економіка країни перебувала в жалюгідному стані, влада переживає кризу.

Німецькі кінематографісти почали емігрувати в Америку. На чолі студії УФА («Універсум-фільм») був поставлений таємний радник Гутенберг, який через 5 років сприяв приходу Гітлера до влади. УФА і її філіали стали випускати головним чином воєнні оперети, пропагандистські націоналістичні фільми і світські комедії. З усіх знаменитостей, що прославилися до 1925 р., в Німеччині залишився тільки один режисер Фріц Ланг (1890-1976), творчість якого 1920-х рр. пов'язують з *неоромантизмом**.

Фріц Ланг. Картину Ланга «Втомлена смерть» (1921 р.) називають «напівлегендою, напівчарівною казкою» і «романтично забарвленою історією». В основі сюжету — сон, що складається з трьох новел. Сон бачить дівчина, нареченого якої викрав таємничий незнайомець. В сні він виявляється посланцем Долі і приводить героїню до підземної зали, де горить безліч свіч. Кожна з них уособлює життя людини — коли свічка гасне, людина вмирає. Безжалісний посланець дозволяє героїні боротися за життя улюбленого. «Втомлена смерть» і за сюжетом, і за атмосферою близька до експресіоністських фільмів, але не настільки похмура. Картина оспівує силу і самовідданість любові, що робить її скоріше романтичною.

«Втомлена смерть» принесла Лангу популярність. Однак прославили його дві найдорожчі стрічки тих років: «Нібелунги» (1924 р.) і «Метрополіс». Сюжет першої заснований на мотивах німецького епосу і оповідає про легендарного героя Зігфрида. Учинивши безліч подвигів, перемігши дракона, він гине від рук поплічників брата своєї супруги Крімхільди. Фільм закінчується трагічно: всі герої гинуть. Персонажі картини не були іграшками в руках лиховісного безумця в роді Калігарі чи Мабузе; криваві події, в яких вони брали участь, породжені їх невтримними пристрастями.

Відсутність злої волі, що править світом, відрізняла «Нібелунгів» від експресіоністських стрічок. Картина вражала постановочним розмахом — усі декорації, навіть священний ліс, до якого потрапляв Зігфрид, були ретельно вибудовані в павільйоні.

Якщо «Нібелунги» — це далеке минуле, то «Метрополіс» (1926 р.) веде глядачів в майбутнє. Режисер показує гігантське місто з величезними хмарочосами, з інтенсивним рухом транспорту, що, не вміщаючись в вузькі русла вулиць, вимагає спеціальних шляхів, прокладених високо над землею. Уся надземна частина міста належить привілейованому класу, робітники ж туляться в підземеллях; сонячне світло для них недоступне, так само як дерева, трава і чисте повітря. В рядах нещасних трудівників зріє бунт. Серед них з'являється пророчиця Марія, з віщуванням, що наступить день, коли серце з'єднає мозок, тобто капітал, і руки, тобто робітників. Пророчиця могла б стати таким серцем, але підступний винахідник Ротванг створив робота — штучну Марію. Під її впливом робітники кидаються ламати машини, руйнують електростанцію, і вода заливає підземелля. Зрештою заколотники миряться з мільйонером Фредерсеном, що править усім містом, а справжня Марія знаходить своє щастя з закоханим в неї сином Фредерсена.

«Метрополіс» коштував таких витрат, що кіноконцерн УФА опинився на грані банкрутства. Надходження від прокату становища не врятували — картина зібрала лише сьому частину вкладених в неї засобів. Катастрофу довершила різка критика: режисерові дорікали за відсутність переконливої ідеї, в яку міг би повірити глядач, а крім того, за благосний фінал з примиренням трудівників і капіталістів. Після провалу «Метрополіса» продюсери перестали довіряти Лангу; йому довелося задовольнятися більш скромними проектами. В 1931 р. він зняв свій перший звуковий фільм «М.» («Murder»).

Прототипом Беккера, героя картини, був реальний злочинець, прозваний в газетах Вампіром з Дюссельдорфа. Жертвами Беккера ставали головним чином діти. З ним борються не тільки сили правопорядку, але і злочинці — злодії, професійні жебраки, оскільки вони страждають від облав, які влаштовує поліція. Складається неймовірна ситуація: захисники закону

і його порушники, не змовляючись, діють в повній згоді між собою. Представники «дна» навіть випереджають поліцію — піймавши Беккера, вони починають судити його, але підоспілі стражі закону переривають «процес».

«Гірський фільм». В Німеччині 1920-х рр. народився жанр, невідомий кінематографу інших країн, — «гірський фільм». Його «винайшов» геолог Арнольд Фанк, пристрасний альпініст. З 1925 р. зіркою «гірських фільмів» стала Лені Ріфеншталь (1902-2003).

Вона дебютувала в Фанка в картині «Священна гора» (1925 р.), де два альпіністи, закохані в одну дівчину, здійснюють небезпечне сходження. Один, ревнуючи, ледве не зіштовхує товариша в прірву, але гори немов очищають його від злих пристрастей, і він гине, рятуючи того, кого хотів погубити. Ріфеншталь зіграла дівчину, через яку розгорівся конфлікт.

Згодом Л. Ріфеншталь сама зняла «гірський фільм» «Блакитне світло» (1932 р.), виступивши як виконавиця головної ролі, сценарист і режисер. Її героїня — дивна істота на ім'я Юнта. Жителі околишніх сіл вважають її чаклункою. Дівчина живе в самотній гірській хатині і часто піднімається на скелю; відкіля в місячні ночі виходить блакитне сяйво. Художник, що приїхав з Відня, захоплюється Юнтою і таємно йде за нею на вершину, де виявляє, що світло випромінюють поклади гірського кришталю. Сільські жителі, яким художник розповідає про родовище, розкрадають кришталь і стають багатими. Сяйво, що виходило колись від чудесного мінералу, вказувало дівчині дорогу до вершини. Тепер дороговказне світло померкнуло. Юнта не може знайти дорогу при сходженні і, зірвавшись в прірву, гине. Очевидно, що кришталь символізує в фільмі скарби духовності, доторкнутися до яких може тільки відважний і безкорисливий.

Ріфеншталь. Після «Блакитного світла» в долі Л. Ріфеншталь відбувся рішучий перелом: вона стала документалісткою і нацисткою — палкою шанувальницею Гітлера. З погляду самої художниці, вона пристосувала до нових умов жанр «гірського фільму»: якщо там кришталь знаменував собою духовні цінності, то тепер вони втілилися в вожді німецької нації — фюрері.

Документальний фільм Ріфеншталь «Тріумф волі» (1935 р.), присвячений VI з'їзду нацистської партії в Нюрнбергу, був, власне кажучи, урочистим гімном на честь Гітлера. Точно так само фільм про Олімпійські ігри 1936 р. в Берліні прославляв скоріше фюрера, ніж спорт. Змагання, здавалося, проводилися заради того, щоб їх побачив «великий глядач», щоб він вдихнув в спортсменів віру в свої сили і світлі ідеали. Два роки вона монтувала свою картину «Олімпія», що потім представляла Німеччину на Венеціанському кінофестивалі і удостоїлася призу Муссоліні.

Народження «молодого німецького кіно». Після війни студії і лабораторії кіноконцерну УФА, що залишилися в НДР, були націоналізовані і перетворилися в державне підприємство ДЕФА. На заході ж країни діяли безліч невеликих фірм, що випускали фільми. Як і в 1920-1930-х рр. знімалися сентиментальні мелодрами і пригодницькі кінострічки.

Становище змінилося на початку 1960-х рр. В 1962 р. Александр Клуге (народився в 1932 р.) заснував рух «молоде німецьке кіно», покликаний оновити і стимулювати творчий підхід до кінорежисури. Його однодумцями стали двадцять шість молодих кінематографістів, що підписали «Оберхаузенський маніфест». Продукція, яку вони відкидали, одержала в них назва «татусине кіно». Автори маніфесту ополчилися на пануючі в німецькому кіно умовності — їм хотілося, щоб воно більше уваги приділяло сучасному життю. Дехто з них незабаром дебютував, знявши перші повнометражні стрічки. Для застійного кінематографа це було подібно ковтку свіжого повітря. З тих, що починали в 1960-х рр., вийшли самі значні кіномитці наступних десятиліть — Вернер Херцог, Фолькер Шльондорф, Маргарете фон Тротта, Райнер Вернер Фассбіндер і Вім Вендерс.

Вернер Хе́рцог. Режисер, сценарист і продюсер Вернер Хе́рцог (народився в 1942 р.) — режисер «дикості». В його фільмах герої стикаються з дикими, первісними силами природи, позбавленої звичної людині логіки. Можливо тому одним з перших фільмів Херцога став «Носферату — примара ночі» (1978 р.) — рімейк стрічки Фрідріха Мурнау «Носферату — симфонія жаху». Стрічка Херцога — історія про людину і вампіра, в якій порушені всі при-

йняті між людьми зв'язки. За сюжетом фільм Херцога був ближче старій картині, ніж роману Брема Стокера.

«Крик каменю». Іншу стрічку режисера, «Крик каменю» (1991 р.), критики прямо пов'язували з кіноекспресіонізмом — «гірськими фільмами» Арнольда Фанка. Головний персонаж картини Херцога — скеля Сьєрра-Торре в Патагонії, на південному краї американського континенту. Хоча скеля порівняно невисока — всього 3500 м, вершина її важкодоступна. Сьєрра-Торре як би представляє собою виклик людині, так само як гори у Фанка. Герої цього режисера піднімаються до вершин, щоб в боротьбі з дикою природою очистити свої душі від суєтності; герої ж Херцога (досвідчений альпініст і молодий, початківець) не знають, навіщо прагнуть наверх — можливо, з почуття суперництва і ще для того, щоб їхній подвиг зняло телебачення, яке, власне, і зібрало гроші на експедицію. І саме сходження завершується по-іншому, ніж у Фанка: молодий альпініст гине, а досвідчений, піднявшись на вершину, виявляє там фотографію американської кінозірки. Її залишив тут напівбожевільний дивак.

«Агірре — гнів Божий». Популярність прийшла до режисера після картини «Агірре — гнів Божий» (1972 р.), оповідаючої про одного з учасників походу іспанців, які в 1560 р. відправилися в перуанські джунглі шукати легендарну Країну золота — Ельдорадо. Шлях важкий, і загін тане на очах. Але коли командир наказує повернути назад, Агірре заарештовує його і, спонукуваний невгамовною пристрастю, продовжує похід. Наприкінці він залишається один на плоті посеред ріки, оточений стадом агресивно налаштованих мавп.

«Фіцкарральдо». Під стать Агірре герой картини «Фіцкарральдо» (1981 р.). Так індіанці кличуть ірландця Брайана Фіцджеральда, закоханого в голос знаменитого італійського співака Енріко Карузо і мріючого спорудити в джунглях Амазонки оперний театр, куди приїхав би на гастролі його кумир. Але на театр потрібні гроші, і Фіцкарральдо відправляється в джунглі на пошуки заростей каучукових дерев. Експедиція завершується крахом, однак вперто му ірландцеві все-таки вдається заманити в джунглі... хоча і не Карузо, але роз'їзну оперну трупу.

«Кожний за себе, і Бог проти всіх». Герой картини «Кожний за себе, і Бог проти всіх» (1974 р.) теж трагічно закінчує свої дні. Його звуть Каспар Хаузер. Це не вигадана особа: весняного дня 1828 року Хаузер був знайдений на майдані в Нюрнберзі, він майже не вмів говорити і ледве міг надряпати на папері своє ім'я. Один з городян, професор Даумер, подбав про знайду, навчив його читати і писати, але взимку 1833 р. Каспар повернувся з прогулянки з ножовою раною і незабаром помер. Хто була ця людина, де він провів дитинство і юність — залишилося загадкою. Херцог не пропонує підкріпленого документами і доказами рішення цих загадок. Агірре і Фіцкарральдо — європейці, що опинились серед дикої природи. В картині про Хаузера ситуація перевернена — тут дика, «дівочо чиста» істота попадає в середовище цивілізованих європейців, в якій вона приречена на загибель.

Райнер Вернер Фа́ссбіндер. На відміну від Херцога Райнер Вернер Фа́ссбіндер (1946-1982) — режисер «цивілізації». Нерозв'язні проблеми і розпад звичних уявлень про буття пов'язані в його картинах вже не з впливом дикої природи, а з законами цивілізованого суспільства. Вони настільки ж часто, як і природа, виявляються для людини несподіваними і руйнівними. Фассбіндер прожив всього 36 років, але за півтора десятиліття творчого життя він зробив стільки картин, скільки іншому режисерові не вдається зняти за все життя.

«Берлін, Александерплац». Серед цієї безлічі робіт — телевізійна екранізація книги німецького письменника Альфреда Дьобліна «Берлін, Александерплац» (1979 р.). Тривалість фільму складає 15 годин 21 хвилину. Герой «Берліна...» — шахрай Франц Біберкопф. Відсидівши свій строк в в'язниці, він виходить на свободу і хоче вести добропорядне життя. Однак його втягують в злочинну зграю, ватажок якої стає злим генієм Біберкопфа. Він виштовхує бідолаху з машини на повному ходу, у результаті чого той втрачає руку. Коли ж у Франца з'являється подружка, з якою він щасливий, ватажок намагається оволодіти нею і, зустрівши відсіч, вбиває героя.

«Лілі Марлен». Героїня картини «Лілі Марлен» (1981 р.) — естрадна співачка. В 1938 р. на гастролях в Цюріху вона знайомиться з музикантом Робертом Мендельсоном. Співачка зако-

хується в нього; коли Друга світова війна розділяє них, вона продовжує пам'ятати коханого. Героїня стає знаменитою, виконуючи популярну солдатську пісню «Лілі Марлен». Заради далекого коханого співачка зв'язується з рухом Опору, ризикуючи життям. Але ось війна нарешті закінчується, і героїня з першою ж нагодою мчить до музиканта... щоб зштовхнутися з гірким розчаруванням: Роберт одружений. Переживши крах кохання, жінка самотньо іде в ніч.

«Заміжжя Марії Браун». Картину «Заміжжя Марії Браун» Фассбіндер поставив за три роки до «Лілі Марлен», в 1978 р. Наступного дня після весілля чоловік Марії від'їжджає воювати на Східний фронт, і незабаром молода жінка одержує повідомлення про його смерть. Однак вона не довго залишається самотньою і в хаосі післявоєнної Німеччини дороблюється статку, роблячи іноді непорядні вчинки. Зниклий чоловік раптом повертається і знову пропадає на довгі роки — взявши на себе провину Марії, він відправляється у в'язницю. До моменту його звільнення Марія — заможна жінка, однак газ, вибухнувши в домі, відбирає в неї і чоловіка, і капітал, і саме життя.

«Туга Вероніки Фосс». Сама драматична з цих чотирьох стрічок — «Туга Вероніки Фосс» (1982 р.). Її героїня, тепер забута зірка довоєнного кіно Розель Зех (сценічний псевдонім — Вероніка Фосс), в часи *Третього рейху** була коханкою Геббельса — міністра пропаганди уряду Гітлера. От уже десять років, як вона пиячить і приймає морфій, щоб забути минуле і втекти від дійсності. Поступово Вероніка Фосс попадає в залежність від жінки-лікаря, що займається злочинним бізнесом — вона постачає наркотиками пацієнтів, які за це складають заповіт на її користь. Гроші, хутра, особняки і заміські вілли — все спливає в її руки. Журналіст, що розшукав колишню зірку, намагається її врятувати, але Вероніка помирає від передозування «зілля».

Вім Ве́ндерс. Кінорежисер Вім Ве́ндерс (народився в 1945 р.) — значна фігура не тільки німецького, але і американського кіно. До навчання в Вищій школі телебачення і кіно в Мюнхені він вивчав медицину і філософію. В кінематографі починав роботу з короткометражних фільмів. В 1980 р. Вендерс поставив картину «Хеммет» — про видатного американського письменника Дешіла Хемметта, родоначальника так званого «крутого детектива», який потрапив до однієї з своїх власних книг.

«Аліса в містах». Дія картини «Аліса в містах» (1973 р.), що принесла Вендерсу популярність, починається в Америці. Її головний герой — журналіст — занурений в себе і внутрішньо далекий духовній апатії, але не відчуває бажання змінювати споглядальний принцип життя на діяльний. Прислухаючись до реальності, він заздалегідь впевнений, що, крім різного роду ілюзій, він нічого не знайде. Ось і подорожуючи «країною свободи», журналіст намагається написати книгу нарисів, однак робота не ладиться, і він повертається на батьківщину. В аеропорті його турботам доручають дев'ятирічну Алісу, яку потрібно доставити в Німеччину до бабусі. Але в дівчинки є тільки фотографія бабусиного дому, а точної адреси вона не знає. Журналіст з Алісою відправляється на пошуки цього дому і, відвідуючи різні міста Німеччини, змінює свої життєві пріоритети.

«Париж, Техас». Подорож — наскрізний мотив багатьох стрічок Вендерса. Його герої шукають в мандрівках не якесь визначене місце, але самих себе, намагаються усвідомити власну сутність. Імовірно, не призначено зрозуміти себе Тревісу, герою однієї з найвідоміших картин режисера — «Париж, Техас» (1984 р.), що одержала головний приз Канського фестивалю. Назва картини не поєднує французьку столицю з американським штатом — мається на увазі маленьке американське містечко в цьому штаті поблизу мексиканської границі. Біля містечка підбирають втомленого, змученого чоловіка; при ньому немає документів, збереглася тільки візитна картка, за якою знаходять його брата. Тревіс зустрічається з ним, зі своїм підрослим сином і з супругою, що давно їх залишила. Але ці зустрічі не допомагають герою знайти себе — він знову відправляється мандрувати.

«Небо над Берліном». З усіх героїв Вендерса найбільш неприкаяні персонажі кінострічки «Небо над Берліном» (1987 р.), теж нагородженої в Канні. Режисер так розповідав про задум фільму: «Коли нескінченно розчарований Бог готувався до того, щоб відвернутися від Землі і

покинути людей, сталося так, що кілька ангелів виступили проти цього і стали їх захищати, просячи дати людям ще один шанс. Розгніваний Бог вигнав їх (ангелів) до найстрашнішого в той час міста — до Берліна, а потім відвернувся». Божий гнів лише передісторія сюжетних подій. Вигнанці назавжди залишилися в місті — «без надії на збавлення або повернення на небо, вони засуджені бути свідками, вічними глядачами, не здатними впливати ні на людей, ні на хід історії». Сюжет картини в тому і полягає, що вигнанці вирішили стати людьми, знайти людську сутність, а отже, домогтися мети, якої так прагнуть інші герої Вендерса.

Фолькер Шлендорф. Відомий кінорежисер Фолькер Шлендорф народився в 1939 р. у Вісбадені. Перший його фільм «Молодий Терлесс» (1966 р.) одержав численні нагороди і приніс міжнародний успіх молодому німецькому кіно. Картина поставлена за романом австрійського письменника Роберта Музіля «Сум'яття вихованця Терлесса» і розповідає про жорстокі порядки в закритому кадетському корпусі, в якому автор книги провів дитинство.

Шлендорфа хвилюють соціальні проблеми: кожен його фільм торкається проблеми взаємин суспільства і людини. Однією з найбільш яскравих кінострічок в жанрі політичного кіно стала екранізація повести Генріха Бьолля «Втрачена честь Катаріни Блюм» (разом з Маргарете фон Тротта, 1975 р.) — розповідь про те, як газетні публікації зіпсували життя ні в чому не винної людини. Цей фільм і наступний — «Бляшаний барабан» (1979 р., за однойменним романом Гюнтера Грасса) стали самими касовими фільмами західнонімецького кіно 1970-х рр. «Бляшаному барабану» була присуджена «Золота пальмова гілка» (головний приз) на Канському фестивалі і «Оскар» Американської академії кінематографічних мистецтв і наук. Шлендорф, знову перший серед молодого покоління, домігся справжнього глядацького успіху.

Маргарете Марія фон Тро́тта. Якщо в момент опублікування «Оберхаузенського маніфесту» серед молодих режисерів не було жодної жінки, то в кінці 1970-х рр. їх було вже біля 80. Одна з перших — Маргарете Марія фон Тротта — народилася в Берліні в 1942 р. Вона вчилася в Парижі і Мюнхені, де відвідувала акторську школу, з 1967 р. знімалася в кіно і на телебаченні. В 1969 р. фон Тротта знялася в фільмі Шлендорфа «Баал» (екранізація п'єси Бертольта Брехта). В 1971 р. вона вийшла заміж за Шлендорфа і працювала з ним як співавтор до 1976 р. «Втрачена честь Катаріни Блюм» — їхня найбільш відома картина.

Перший самостійний фільм, «Друге пробудження Крісти Клагес» (1977 р.), відкрив новий, феміністський, напрямок в роботі фон Тротта. Жіночі долі і характери стали головною темою цього режисера. В 1987 р. вона спільно ще з трьома жінками-режисерами взяла участь в постановці фільму «Фелікс» (оповідь чотирьох жінок про життя чоловіків).

В стрічках «Свинцеві часи» (1981 р., головна премія у Венеції), «Роза Люксембург» (1985 р.), «Довге мовчання» (1993 р.) і «Обіцянка» (1994 р.) поряд з звертанням до драматичних доль жінок, що не бажають бути жертвами соціально-історичних катаклізмів минулого, сьогодення і навіть майбутнього, для фон Тротти принципова їх аж ніяк не жіноча рішучість щось змінити у власному житті і в суспільстві в цілому. Хоча іноді ці непримиренні бунтарки виявляються трагічними заручницями своїх екстремістських («Свинцеві часи») або революційних марксистських поглядів («Роза Люксембург»).

§4. КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ

1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ XX СТОЛІТТІ. ХАРАКТЕРНІ ФІЛОСОФСЬКІ ТЕЧІЇ

Франція в XX столітті. На початку XX ст. суспільно-політичне життя країни значно радикалізується. Партії соціалістичного спрямування і профспілки одержують підтримку населення і започатковують ряд важливих соціальних реформ, спрямованих на покращення становища трудящих. Все це, однак, було перерване *Першою світовою війною**. Франція в складі Антанти була одним з основних її учасників; *Версальський мирний договір 1919 р.** був надзвичайно вигідним для неї.

На початку 1930-х рр. *«Велика депресія»** боляче вдарила по французькій економіці і викликала масове безробіття. Одночасно зросла загроза з боку нацистської Німеччини. В країні розгорнувся масовий робітничий рух, на грунті якого комуністи об'єдналися з соціалістами і утворили Народний фронт (1934 р.), який переміг на виборах 1936 р. Уряд Народного фронту заборонив фашистські організації і вжив заходів для оздоровлення економіки і покращення становища трудящих. Однак внаслідок непримиренних розбіжностей між соціалістами і комуністами Народний фронт в 1938 р. розпався, до влади повернулися буржуазні партії, що здійснювали «політику умиротворення» Гітлера, яка закінчилась повним крахом Франції в 1940 р. і її окупацією німецькими і італійськими військами.

Хоча Опір зробив певний вклад в звільнення Франції, основну роль зіграли бойові операції союзників, які протягом літа 1944 р. очистили її територію від нацистів. Почалося відновлення країни під керівництвом генерала Шарля де Голля (1890-1970) і діячів Опору ліберального і соціалістичного спрямування.

В 1947 р. США проголосили *План Маршалла**, що збігся з першим етапом *Холодної війни**: була створена Організація *НАТО** і Франція стала її членом. Також країна відновила колоніальну політику, але наштовхнулася на серйозний опір і поступово втратила більшість своїх володінь. Кривава війна з В'єтнамом (1945-1954 рр.) завершилась розгромом французької армії. В 1956 р. незалежність одержав Туніс, в 1957 р. — Марокко, в 1962 р. — Алжир. Втрата цього останнього особливо боляче вдарила по самолюбству французів і породила «національний комплекс».

В 1958 р. де Голль знову очолив уряд і одержав надзвичайні повноваження. Генерал вивів Францію з НАТО і прискорив програму ядерного озброєння. Це сприяло відновленню авторитету Франції в міжнародних відносинах. Однак, лібералізація економіки, привівши до скорочення соціальних програм, різко знизила популярність генерала, а *«Студентська революція»** і загальний страйк трудящих змусили його в 1969 р. піти в відставку.

Президентом став Жорж Помпідý (1969-1974 рр.), колишній управляючий банку Ротшильда. Він зберіг незалежний зовнішньополітичний курс де Голля, але не завжди додержувався його принципів внутрішньої політики. В 1969 р. новий уряд девальвував франк, знизивши купівельну спроможність населення. Галопуюча інфляція збільшила цю тенденцію в 1972-1973 рр. Невдоволення економічним становищем вилилося в ряд страйків, а політичні позиції лівих підсилилися. В 1972 р. соціалісти і комуністи створили свій перший виборчий блок після 1930-х років.

Навесні 1974 р. Помпіду раптово помер і на позачергових виборах переміг міністр фінансів Валері Жискар д'Естен (1974-1981 рр.). Він почав своє правління з проведення деяких реформ, включаючи зниження виборчого цензу до 18 років і лібералізацію законів про освіту, розлучення і аборти. Населення виявляло невдоволення в зв'язку з економічним спадом і глибокою інфляцією, але президент вирішив поглибити ліберальні реформи і ліквідував контроль над цінами на багато товарів, а також скоротив число державних службовців. Це визначило його поразку на виборах і перемогу соціаліста Франсуа Міттерана (1981-1995 рр.).

Президент-соціаліст почав здійснювати свою програму реформ. До неї входили націоналізація кількох великих банків і корпорацій, ліквідація префектур з метою розвитку місцевого

самоврядування і скасування смертної страти. Також була піднята мінімальна заробітна плата, збільшена оплачувана відпустка робітникам і підвищені витрати на соціальне забезпечення. Однак вже через п'ять років уряд Жака Ширака виставив на продаж самі прибуткові з недавно націоналізованих промислових компаній і банків.

В 1985 р. французькі агенти в Окленді (Нова Зеландія) потопили судно «Рейнбоу Уоррі-ор», щоб перешкодити його команді, що протестувала проти ядерних випробувань, відвідати французькі полігони в південній частині Тихого океану. В 1990 р., незважаючи на масові протести громадськості, уряд направив 10 тис. військовослужбовців для участі в діях антиіракської коаліції. Після об'єднання Німеччини Міттеран наполіг на підписанні договору про створення Європейського союзу в Маастріхті (Нідерланди) в 1991 р.

В 1995-2007 рр. президентом був голліст Жак Ширак. Він відразу ж відновив ядерні випробування в південній частині Тихого океану. В Косовському конфлікті 1999 р. Франція взяла участь в бомбардуванні Югославії. Уряди Ширака постійно намагалося обмежити зарплати, пенсії і соціальні виплати, відволікаючи увагу суспільства другорядними заходами в сферах громадянства, імміграції, політичних біженців, юридичної рівноправності позашлюбних і гомосексуальних пар і т.п. Однак масові страйки і демонстрації не дозволили вирішувати державні проблеми за рахунок трудящих.

Філософська думка. В XX ст. французькі мислителі зробили значний внесок в розвиток світової філософської думки. Особливого розголосу набули концепції А. Бергсона, екзистенціалістів, структуралістів і постмодерністів.

Анрі Бергсо́н. Найпопулярнішим французьким мислителем початку XX ст. був Анрі Бергсо́н (1859-1941), представник «філософії життя», вчення якого також часто називають інтуїтивізмом. Виступаючи проти механіцизму і раціоналізму, він утверджує в якості справжньої і першопочаткової реальності «Життя», яке інтерпретується ним як певна цілість, що радикально відрізняється і від матерії, і від духу, які, взяті самі по собі, є продуктами розпаду «Життєвого Процесу». Сутність «Життя» збагненна тільки шляхом *інтуїції**, яка, будучи своєрідною «симпатією» (від грец. «співчуття»), якби безпосередньо «проникає» в предмет, зливаючись з його індивідуальною природою.

Інтуїція не вимагає протиставлення пізнаваного пізнающому як об'єкта суб'єктові; вона збагнення «Життя» самим собою. Тому Бергсон закликає звернутися до «Життя свідомості», яке дане кожному безпосередньо. Самоспостереження дозволяє виявити, що тканиною психічного «Життя» є тривалість і безперервна змінність станів, які непомітно переходять один в одного.

Тривалість, а отже і «Життя», має не просторовий, а часовий характер. Цей «якісний», «живий» час радикально відрізняється від механічно-фізичного часу, який, на думку Бергсона, виникає внаслідок розкладення інтелектом тривалості. Сам інтелект мислитель трактує як знаряддя оперування з «мертвими речами» — матеріальними, просторовими об'єктами, протиставляючи його інтуїції.

Вчення про інтелект і інтуїцію одержує в Бергсона обгрунтування в його *метафізиці** — в концепції еволюції органічного світу. «Життя» — це певний метафізично-космічний процес, «Життєвий Порив», свого роду могутній потік творчого формування: в міру послаблення напруженості «Життя» розпадається, перетворюючись в матерію, яка характеризується філософом як неодушевлена маса, речовина.

Особливе місце в філософії Бергсона займає людина — істота творча, оскільки через неї проходить шлях «Життєвого Пориву». Здатність до творчості пов'язана з ірраціональною інтуїцією, яка ніби божественний дар дана тільки обраним.

Таким чином, Бергсон приходить до елітарної концепції творчості і культури взагалі. Він визнає два типи суспільства і, відповідно, два типи моралі: «закрита» і «відкрита». Перша задовольняє вимоги «соціального інстинкту» і має метою збереження роду: особистість приноситься в жертву колективу, істина — в жертву корисності. Натомість з точки зору «відкритої» моралі особистість і творення естетичних, релігійних і моральних цінностей вище інтересів збереження роду.

Центральне місце в «філософії життя» займала роль художника не стільки як творця художніх цінностей, скільки як носія творчих потенцій вищого порядку, володаря витонченої інтуїції і нестримної фантазії — тобто, як видатної особистості, що підноситься над юрбою. Згідно Бергсона, розум і логіка надаються тільки для практичного життя, але проникнути в «серцевину буття» може тільки творча інтуїція, якою володіють філософи і художники. Оскільки «Життєвий порив» створює постійну зміну станів і, в свою чергу, породжується цією зміною, цю «чисту діяльність» (поза матерією, простором і свідомістю) неможливо осягнути розумом.

Отже, істина може відкритись тільки художнику, який перебуває з нею в містичному контакті. При такому розумінні митець стає «напівбогом», нічим і ніким не обмежений, наділений здатністю перетворювати дійсність в пошуках сутності.

Екзистенціалізм. Однією з провідних світоглядних течій 1940-1950-х рр. був *екзистенціалізм**, представлений в Франції видатними мислителями і письменниками Жаном Полем Сартром (1905-1980) і Альбером Камю (1913-1960).

Спираючись на вчення датського мислителя Сьо́рена Кьє́ркегора, екзистенціалізм поширився після Першої світової війни, яка до основ підважила весь європейський уклад життя і особливо офіційну християнсько-ліберальну ідеологію, суттєвою складовою якої було просвітницьке переконання в неподоланності прогресивного руху людства завдяки успіхам науки і цивілізації. «Західна демократія», імперіалізм, тоталітаризм і породжені ними дві світові війни виявили дефіцит гуманності в самому фундаменті науково-технічної цивілізації — в відносинах між людьми. Тоді і настав час екзистенціалізму, який стає найвпливовішою течією думки в 1940-1950-х рр.

Екзистенціалізм сприйняв основні категорії Кьєркегора — «Бог», «Ніщо», «Жах», «гріхопадіння», «бунт», «екзистенція», правда, вклавши в них зміст, що відповідав новій епосі і враховував досвід, пройдений філософією від часів романтизму.

Так, життя людей екзистенціалісти окреслюють термінами «зовнішнє існування», «несправжнє існування», «буття-для-себе», що приблизно відповідає кьєркегорівському «гріховному існуванню» — звичайному, буденному, сірому животінню «людини юрби», зосередженої на дрібних матеріальних інтересах і поневоленої соціумом. Таким чином підкреслюється «проміжний характер» людської реальності, її принципова несамостійність, залежність від чогось іншого, що не є самою людиною.

В якийсь момент людина, переживши особливий досвід, може раптово усвідомити несправжність свого існування. Для Ж.П. Сартра цей досвід полягав в нудотному почутті «огиди до всього сущого», а для А. Камю — в усвідомленні «абсурдності буття». Подібне потрясіння не тільки демонструє людині нікчемність її рабського існування, але і відкриває безодню буття («Ніщо»), споглядання якої викликає «Жах». Після цього екзистенціаліст розуміє необхідність «бунту і звільнення»: тепер для нього не існує спокою, залишився тільки ризик рішення, яке не гарантує успіху. Це і є «свобода» або «справжнє існування», витримати яке набагато важче, ніж бездумне животіння в рамках заведеного порядку речей.

Дійсний пафос екзистенціалізму полягає в усвідомленні того, що «космічний сенс буття» концентрується в існуванні окремого індивіда, що тільки взяте по відношенню до існування індивіда (тобто екзистенції), поняття буття взагалі може мати сенс. Таким чином здійснюється зведення метафізичної проблематики до проблематики індивідуального існування, а потім вже через неї екзистенціалісти переходять до проблеми людства як загальнокультурної проблеми, яка, на їх думку, вичерпує зміст сучасної філософії.

Висуваючи на перший план абсолютну унікальність людського буття, мислителі цього напряму звертаються до тих питань, які називаються «остаточними», «крайніми» питаннями людського існування — питання сенсу життя, смерті, страждання, страху. В цьому відношенні екзистенціалізм є дітищем епохи *тоталітаризму** і світових воєн, з їх цілковитим пригніченням людської особистості, коли двохтисячолітній розвиток християнської цивілізації був перекреслений і вся її витончена культура була різко зведена до елементарного рівня біологічного виживання.

Заслуга екзистенціалізму якраз і полягає в тому, що він став духовною основою Опору, світоглядом протесту, бунту і свободи, що допоміг вистояти гуманізму в часи, ворожі будь-якій людяності.

Структуралізм. Засновник структуралізму Клод Левї-Строс (нар. 1908), синтезувавши ідеї Ж.Ж. Руссо, марксизму, неокантіанства, психоаналізу і структурної лінгвістики, назвав цей філософський напрям «надраціоналізмом», вважаючи головним його завданням «включення почуттєвого в раціональне».

Об'єктивна реальність, по Леві-Стросу, ніколи не відкривається людині в безпосередньому досвіді (тобто є кантівською «річчю-в-собі») і збагненна лише шляхом синтезування (конструювання, моделювання) людським розумом окремих своїх проявів (фено́менів). Однак, якщо неокантіанство (і раціоналізм взагалі) припускає, що розум оперує при цьому раціональними (філософськими) категоріями, спираючись на закони логіки, то французький дослідник розглядає людський розум як ідеальний «механізм», що упорядковує будь-який досвід (у тому числі почуттєвий, містичний тощо) згідно певних моделей (*структур**), «закладених» в підсвідомості.

В зв'язку з цим універсальні закони мислення слід шукати не в філософських працях (оскільки вони є результатом діяльності мозку окремої людини), а в ритуалі, міфології, *мистецтві**, мові, особливостях соціальної організації різних суспільств, досягненнях науки і т.д. — тобто в «культурних феноменах», які для людини є єдино можливим достовірним проявом об'єктивної реальності. Виняткову роль в цих пошуках займає *антропологія**, — наука, що спираючись на етнографічний і етнологічний матеріал (або використовуючи методи етнографії і етнології при вивченні індустріальної цивілізації), досліджує стан суспільства, що перебуває на межі між природою і культурою, коли універсальні закони мислення вже «проявлені» в доступних «культурних феноменах», але ще не «спотворені» філософською рефлексією або ідеологією.

Інтерес до цих феноменів визначає вибір об'єктів структуралістського дослідження, а саме: тотемізм, міфологія, застільні манери, правила присвоєння імен, татуювання, структура поселень і т.д. Спільним для них є те, що як в первісному, так і в сучасному суспільстві правила, які покладаються ними, «ретельно дотримуються кожним, хоч їх походження і реальні функції не стають об'єктом рефлексивного дослідження». На матеріалі міфів індіанців Південної Америки Леві-Стросу вдалося найбільш послідовно провести в життя критику філософського раціоналізму.

Підводячи підсумки, він пише, що вихідний його принцип «я мислю, отже, я існую» є не більш як точкою в просторі міфологічного мислення: свідомість чудова не своєю псевдосубстанціональністю, а тим, що вона служить «місцем зустрічі» структур підсвідомості.

Мішéль Фукó. Близьким до структуралізму був і Мішéль Фукó (1926-1984). Він вперше виклав свої ідеї в книзі «Історія божевілля в класичну епоху» (1961 р.), де стверджував, що в «епоху розуму» (кінець XVII—XVIII ст.), коли розум намагається визначити себе, виключаючи будь-які елементи нерозумності, виникає зовсім нове розуміння божевілля. Божевільних людей починають ув'язнювати в лікарні. В кінці цього періоду винаходять божевільні, а також виникає нова лікарська професія, в компетенцію якої входить контроль над хворими і жорстке поводження з ними. Загальний урок: людська думка характеризується радикальною *дискретністю**, поняття раптово виникають і так само раптово зникають. Фуко намагається дати визначення божевілля, як воно розуміється в дану епоху, беручи до уваги все, що говорилося про божевільних, і все, що з ними робили. Мається на увазі, що ця концептуальна схема, яка належала минулому, є передумовою нинішніх уявлень.

Інший приклад такої історичної трансформації понять наводиться в книзі «Народження клініки» (1963 р.), що простежує появу клінічної медицини в період *Великої французької буржуазної революції**. Нові клініки — не просто зміна в медичній практиці, але також зміна в мисленні лікаря. Тепер лікуються окремі органи хворого, а не людина в цілому. Медики переключають увагу на зовсім інший клас об'єктів. Фуко також простежує зв'язки цього фено-

мена з іншими змінами і стверджує, що філософські рухи *позитивізму** і феноменології є необхідними наслідками нових способів «розгляду» і «бачення».

Ряд підходів поєднує Фуко з структуралізмом: 1) холізм, тобто бачення системи знання як зв'язного цілого, а не сукупності окремих одиниць; 2) увага до слова, тобто бачення системи знання насамперед як витонченої мережі зв'язків між висловленнями; 3) презирство до «змісту». *Дискурс** повинен аналізуватися не з погляду того, що він означає або має на увазі; він являє собою більш-менш несвідоме відображення міцно вкорінених передумов і установок; 4) прагнення до виявлення «глибинних структур» дискурсу, набору принципів, що лежить в його основі, які визначають те, що висловлюється. Пошуки такого «архе́», або керівного принципу дискурсу, Фуко називає «археологією»; 5) віддання переваги анонімним висловленням перед висловленнями відомих авторів.

Всі ці теми розробляються в його основній праці — «Слова і речі» (1966 р.), дослідженні гуманітарних наук і тих структур мислення, які їм передували. Публічний дискурс про працю, життя і мову — економіка, біологія і філологія — має своє особливе походження, це мутація класичного (картезіанського) аналізу багатства, природничої історії і загальної граматики. «Людина», істота, що є одночасно і об'єктом вивчення, і його суб'єктом, є побічним продуктом нового дискурсу про життя, працю і мову. Фуко стверджує, що гуманітарні науки повинні мати інший предмет, і книга завершується драматичним, але не цілком ясним міркуванням, з якого випливає, що псевдопредмет «людина» незабаром зникне і буде замінений анонімним і автонімним дискурсом, в якому полярне протиставлення суб'єктивного і об'єктивного, властиве поняттю «людина», буде переборене. До головної праці примикає спроба описати нову методологію, почата в книзі «Археологія знання» (1969 р.).

Дослідження в'язниці «Наглядати і карати» (1975 р.), багато в чому подібне з попередніми роботами Фуко, однак містить, крім того, опис нових установлень у владній структурі суспільства. Його трьохтомна «Історія сексуальності» (1976-1984 рр.) починається з типово іконоборського спостереження, що вікторіанська епоха була одержима сексом. Але допускалися лише певні форми відповідного дискурсу. Фуко вважав, що це спосіб контролю суспільства над самим собою, здійснюваний не за допомогою явних заходів, але через більш глибокі структурні принципи, визначаючі, які слова можна говорити, а які — ні.

Постмодернізм. До кінця XX століття філософська думка Франції приходить до усвідомлення внутрішньої антропологічної кризи, сумнівності Західної цивілізації. Думка про ненадійність і хиткість його цінностей — одна з постійних ідей 1970-1990-х рр.

Жак Деррідá (нар. 1930 р.) вважає, що людина пізньої Західної цивілізації живе в такій дійсності, яка повна «невизначеностей». Звичайна людина не знає — і не може знати — принципу дії небувалих механізмів і приладів, які полегшують їй працю і життя. Вона може не знати і не розуміти письменників і філософів, але сяк-так цитувати їх — тому що комп'ютер знайде і скомбінує ці цитати. Людина не розуміє як діють банки і як влаштована фінансова система — їй достатньо знати, що красиво зроблений шматок пластика, який називається «кредитна картка», забезпечить їй життя і комфорт. Світ складений з невідомих величин, про які необов'язково турбуватися — хтось цим займеться: роби свою справу як слід, і не ламай собі голову або, як кажуть неоконсерватори, «поменше міркуй». Це не дуже інтелігентно, зате зручно. Однак, як виявилось, комфортність існування при мінімальній кількості «міркувань» про світ, який значною мірою складається з невідомих величин («невизначеностей») — це дуже складна справа. Якесь безпричинне сум'яття поселяється в душах людей. Світ навколо неясний, а тому непривітний, при тому, що він ніби безтурботний, багатий і влаштований.

До останнього часу людина орієнтувалась в реальності і визначала своє місце в ній за рахунок того, що протиставляла одне одному поняття, які розглядались як протилежності — опозиції. Від стадії первісного міфу до філософії *структуралізму** людина виходила з того, що протилежними є небо і земля, чоловік і жінка, життя і смерть, добро і зло, істина і обман. Але в кін. XX ст. всі ці речі, які здаються очевидними, піддаються сумніву. Філософська думка розглядає таку ситуацію, коли в свідомості руйнується і зникає система символічних

протилежностей (опозицій), коли сам принцип опозиції і закон виключеного третього втрачають владу. І це не просто гра розуму, а гостра актуальна проблема життя.

Жан-Франсуа Ліотáр (нар. 1924 р.) описує *ментальність** кінця XX ст. як «хаотичний стан душі» і «розгубленість розуму». Такій свідомості реальність здається сумнівною і непереконливою — твердих параметрів не існує ні в об'єктивному світі, ні в людині. Ліотар назвав таке становище «кризою легітимності», маючи на увазі те, що будь-яке знання сучасної людини про дійсність і будь-яка інтерпретація нею дійсності втратили переконливість. Все те, що раніше допомагало осмислювати світ і легітимізувати його, тобто вважати його існування оправданим і потрібним (наука, мистецтво, релігія), виявилось «необов'язковим». ***Людство відчуває глибоку байдужість до пояснення світу, до філософських систем, до ідей про світ, і до образів світу.***

Історичний досвід XX ст. дав свої плоди. Нечуване за масштабами і глибиною насильство над людиною в вигляді тоталітарних, націоналістичних і теократичних режимів, а також «глобальних систем» показало людям такі істини про них самих, яких вони раніше не знали. З'явилась реалія «кінця історії» — самогубства людства в результаті ядерної або екологічної катастрофи. Сучасний пароксизм націоналізму, фундаменталізму і глобалізму відтінюють ці «досягнення» цивілізації. По-суті, ***тріумфи наукової думки і реальна можливість осягнення достатку для всього людства одержали «доповнення» в вигляді знищення всього живого на планеті.*** Вивчення західного суспільства — суспільства споживання, інформації і дозвілля — показало, що «якість людини» в ньому не зростає, а падає. Невтомний трудівник і автономна індивідуальність, — тобто і людина, на плечах якої збудована західна цивілізація, — сходить з суспільної арени, а «одновимірна людина» і конформіст беруть гору.

Жан Бодрійáр (нар. 1929 р.) досліджує наслідки розвитку масових комунікацій і інформаційної революції. Його думка про те, що в кінці XX ст. сама дійсність «агонізує», стала крилатою. Він мав на увазі, що «ідея реальності» як чогось об'єктивного, незалежного від людини і відмінного від вигадки або ілюзії витісняється з свідомості. Дійсність «агонізує» — тобто ***людині вже точно невідомо, чи існує те, що за традицією називається «реальністю» або «об'єктом».***

Причиною цієї трансформації свідомості Ж. Бодрійар вважає перш за все засоби масової комунікації. Здавалось би, що їх небувалий розвиток в другій половині XX ст. повинен був забезпечити і нечуване наближення до реальності. Кожен може дізнатись якщо не про все на світі, то стільки, скільки ще недавно і мріяти не можна було. Можна миттєво зв'язатися з будь-якою точкою планети і дізнатись не тільки про те, що там відбувається, але і про те, що зберігається в пам'яті людства: натиснення кількох клавіш комп'ютера — і факти, відомості, дані будь-якого роду опиняються в вашому розпорядженні. Людина таким чином наближає до себе реальність і добивається нових успіхів в освоєнні дійсності.

Але ось тут і відбувається непередбачуване: ***суспільство тотальної інформованості зовсім не є суспільством істини***, стверджує Ж. Бодрійар, навпаки, ***реальність чомусь втікає тим далі, чим ближчою вона здається на екрані.***

Вся справа в тому, що наймогутніша в історії технологія «одержання правди» повністю позбавлена здатності відрізняти істину від фікції; система масових комунікацій сучасного типу дає змогу «фабрикувати реальність» за розсудом політиків, політтехнологів і різного роду продюсерів. Тому єдиної реальності ніби немає зовсім: без всякої брехні можна — за допомогою деякої однобічності або неповноти в висвітленні фактів — створювати різні, однаково обгрунтовані фактами картини дійсності. Якщо ж вимагається радикально підмінити реальність, то сучасна технологія дозволяє вже «документально відтворити» факти, предмети, процеси, явища, яких ніколи не існувало насправді.

Поки що є методи і критерії, які дозволяють викрити підробку, але очевидно, що наука досягне такого розвитку, коли і цього не стане. Можливо, що вже в недалекому майбутньому можна буде відтворити (або створити) реальність (або «реальність») не на фотографії або екрані, а в мозку людини і ***людина зможе жити в тій реальності, в якій схоче або яку їй нав'яжуть в якості реальності.***

2. МИСТЕЦТВО

В кінці XIX — на початку XX ст. в образотворчому мистецтві Франції виникають модерністські напрямки (див. *Модернізм**), вихідним пунктом для яких стала спадщина художників *імпресіонізму** і *постімпресіонізму**, виставки яких в 1890-1900-х рр. набули нечуваного розголосу. В Ван Гога молоді художники вчились експресії і сугестивності кольору і форми, в Гогена декоративності і символічності, в Сезанна — аналітичного підходу до форми.

Фовізм. В 1905 р. першу «незалежну» виставку зробила група художників фовізму, до якої входили М. Вламінк, А. Матісс, Ж. Руо, А. Дерен і інші. Їх назвали «дикими» за несамовитість їх робіт, серед яких, за словами сучасного спостерігача, «почуваєш себе як в клітці з дикими звірами». Художники обирали ***звучні, яскраві, чисті кольори, поєднуючи їх в найнеймовірніші сполучення, надаючи предметам довільного забарвлення.***

Для «найбільш дикого» — Моріса де Вламінка (1876-1958) головною метою було досягнення найінтенсивнішого кольору, щоб, за його словами, «картина валила з ніг, наче удар кулака». Його пейзажі, надзвичайно напружені і експресивні, в той же час сповнені незвичної, навіть химерної краси («Червоні дерева», 1906 р.).

На другому полюсі фовізму був Анрі Матісс (1869-1954), який виразив святкову барвистість світу в ясних за композицією, виразних і чистих за кольором картинах, що утверджують красу і радість буття («Танець», 1910 р.; «Червоні рибки», 1911 р.), в вітражах, гравюрах, літографіях. Мистецтво, вважав він, повинно бути «чимось схожим на хороше крісло, в якому можна відпочити від фізичної втоми».

На відміну від Вламінка і Матісса, Жорж Руо (1871-1958) в своїх гротескно-драматичних, контрастних за кольором творах прагнув виразити глибокі містичних істини, так що з часом його живопис набув релігійного характеру.

Кубізм. Після першої посмертної виставки Поля Сезанна в 1907 р. і не без її переможного впливу, в Парижі виникає *кубізм**, творцями якого стали Пабло Пікáссо (1881-1973) і Жорж Брак (1882-1963).

В 1907 р. Брак познайомився з Пікассо і в наступні роки в тісному співробітництві двох художників був вироблений новий метод, що поклав початок кубізму як напрямку. В період «аналітичного кубізму» (1909-1911 рр.) колорит Брака обмежений вузькою гамою глухих тонів, натурні форми розсікаються на дрібні призматичні грані, що утворюють рухливу кристалічну структуру («Скрипка і палітра», 1909-1910 рр.; «Португалець», 1911 р.).

В композиції наступної, «синтетичної» фази кубізму художник включає графічні знаки (цифри, ноти, уривчасті написи) і коллаж (наклейки газетних обривків, рекламних оголошень, *шпалери** і клейонки з імітацією різних текстур). Предмети розщеплюються на окремі якості: колір, малюнок, фактура відшаровуються від образотворчої форми, знаходячи автономність. Візуальні знаки різних регістрів зорово перебудовуються, вступають в складну гру пластичних відносин і миттєвих образно-значеннєвих комбінацій («Келих, скрипка і нотний зошит», 1913 р.; «Стіл музиканта», 1913 р.; «Гітарист», 1914 р.).

Марсель Дюшан. Помітним явищем художнього життя Західної Європи став *дадаїзм**, вирішальний вплив на формування якого зробив французький художник Марсéль Дюшáн (1887-1969).

Поштовхом для нього стало викрадення в 1911 р. з Лувру «Джоконди» Леонардо да Вінчі, яка була символом європейської культурної традиції. В 1914 р. картину знайшли в Флоренції і повернули до Лувру, що викликало в паризькій пресі рідкісний ентузіазм і нестримні славослів'я «таємничому усміхові» Мони Лізи. Однак проникливим коментаторам ці події навіяли думку, що сучасна культура більше прив'язана до символів, ніж до самих мистецьких творів, оскільки найбільше відвідувачів приходило до Лувру якраз тоді, коли «Джоконди» там не було — щоб побачити порожнє місце на стіні, де вона висіла. Після повернення картини газети були вщерть заповнені її репродукціями, листівки з її подобою знаходили все нових покупців, причому серед людей, які раніше ніколи не цікавились мистецтвом.

Переосмислюючи ці події, Дюшан на звичайній репродукції «Джоконди» домалював Моні Лізі вуса і борідку, загадково назвав її «L.H.O.O.O.» і підписав своїм ім'ям, ніби власний твір. Зроблено це було так само, як молоді люди в кожному поколінні домальовують вуса на літографіях коронованих осіб, портретах політичних діячів чи фотографіях членів родини. Однак, Дюшан дозволив собі цю профанацію (лат. profano — осквернення, неповага, наруга) не в ім'я дитячої помсти, але з позиції серйозного митця. Крім того, препаруючи таким чином репродукцію, він передбачив ту величезну роль, яку репродукції відіграватимуть в сучасній цивілізації, впливаючи на уяву не тільки пересічних людей, але і митців.

Також Дюшан першим став виставляти звичайні предмети масового виробництва, даючи їм назви і споряджаючи власним підписом. Називався такий твір реді-мейд (ready-made), що в перекладі з англійської значить «зроблений з готового» або «готовий продукт» — означення, прийняте в торговій рекламі. Першим «готовим продуктом», що потрапив в 1913 р. до художньої експозиції було «Велосипедне колесо на табуреті», потім, в 1914 р. він виставив «Сушарку для пляшок» і «Гребінь для зачісування псів». В 1918 р. його «Фонтан» — звичайний пісуар — був проданий на виставці в Нью-Йорку.

Таким чином, Дюшан порвав з всякою «мистецькою традицією» і «художнім смаком» — як «хорошим», так і «поганим», замінивши художні дії простим, неповторним актом вибору готової речі. Цим він кардинально змінив проблему авторства: відтепер ***митець може відмовитись від власноручного виконання художнього твору і лише шляхом акту вибору встановлювати «творчу владу» над матеріалом.*** Так вибір став одним з основних факторів творчого акту в культурі XX ст. «Поріж газету, — закликав поет-дадаїст Тцара́, — перемішай і склей зі слів статті нову поему».

Ле Корбюзьє́. В архітектурі Франції міжвоєнного періоду формується *функціоналізм**, найвизначнішим представником якого був Шарль Ле Корбюзьє́ (1887-1965). Вже в проекті «Будинку Іно» (1914 р.) він в полемічно-загостреній формі виразив нові перспективи індустріально-типового будівництва (вся структура будинку складається з опор і трьох залізобетонних плит).

З 1916 р. Корбюзьє осів в Парижі, де служив управителем на заводі будматеріалів, а вільний час під впливом свого приятеля французького художника-кубіста Амедé Озанфа́на (1886-1966) присвячував заняттям з живопису і теорії мистецтва. Разом вони опублікували маніфест «Після кубізму» (1918 р.), в якому сформулювали основні положення пуризму — нової течії в мистецтві, розвинуті Ле Корбюзьє в книгах «До архітектури» (1923 р.) і «Містобудування» (1925 р.).

Наочними маніфестами цих концепцій стали (в галузі індивідуального житлового будівництва) вілли і особняки, аскетично-геометричні за своїми формами, зведені відповідно до принципу функціоналізму (комплекс особняків Р. Ла Роша і А. Жаннере в Парижі, 1923-1934 рр.; вілла Савой в Пуассі біля Парижа, 1929-1931 рр. і інші; до цих будівель примикав павільйон «Еспрі нуво» на Всесвітній виставці декоративного мистецтва в Парижі, 1925 р.).

В них чітко втілилися сформульовані Корбюзьє «п'ять відправних точок нової архітектури» (будинок на стовпах-опорах, плаский дах-сад, вільне внутрішнє планування, стрічкове вікно, фасадна стіна, звільнена від опірних функцій).

Ставши сенсацією модерністської моди, «будинки-маніфести» гостро, іноді на грані іронії виразили динаміку нових ритмів життя, їх різкий контраст з традицією, заклавши в той же час основи найважливіших будівельно-технологічних нововведень (в області скління, каркаса, облицювання, інженерних комунікацій — все це ретельно розроблялося самим Корбюзьє).

В паризькому Осінньому салоні 1922 р. Корбюзьє представив проект «Міста майбутнього» на 3 мільйони жителів, запропонувавши ***будувати нові міста за єдиним планом, раціонально використовуючи відведену площу з метою максимального задоволення економічних і культурних потреб населення.***

Корбюзьє і близькі до нього архітектори-авангардисти хотіли перебороти протиріччя між комфортабельним парадним центром і убогими житлами окраїн, створити економічні і зруч-

ні стандарти будівництва, впровадити в архітектуру естетику демократичної простоти. В приватновласницькому суспільстві цей містобудівний план, що малював ідеальну картину світлого, потопаючого в зелені, широко розкинутого, простого і красивого міста, був прекрасною, але незбутньою мрією. Згодом Корбюзьє і його соратникам довелося задовольнятися лише частковим здійсненням принципів, що пропагувалися ними.

Своєрідним явищем в мистецтві Франції цього часу стала так звана Паризька школа — умовне означення творчості групи художників різних країн, переважно живописців і графіків, що працювали в Парижі в 1910-1930-і рр. Для майстрів цього кола (Моріс Утрілло́, Амедéо Модільяні, Х. Сутін, М. Шагалл, Пікассо і ін.) характерний своєрідний ліричний експресіонізм, в якому домінували меланхолія, споглядальна усамітненість, еротична чуттєвість. Цікаво, що серед митців, яких зараховують до Паризької школи, майже немає французів, однак, тільки завдяки цьому місту і країні їх творчість набула світового розголосу і значення.

Пабло Пікáссó. Іспанія і Франція з називають Пабло Пікáссó (1881-1973) своїм «національним геніем». Сам же він вплинув на художників всіх країн, ставши найвідомішим майстром в мистецтві XX ст.

Ранні періоди творчості. Вчився Пікассо в художніх школах Ла-Коруньї, Барселони і в Мадридській академії «Сан Фернандо», захоплюючись французьким мистецтвом, знайомим по репродукціях. Зазнав впливу анархізму.

В 1900 р. Пікассо вперше приїжджає в Париж, з 1904 р. живе там постійно. Виставляється з 1901 р. В цей час він виходить з-під впливу стилю *сецессіон**, який, однак, ще довго зберігається в манері підкреслювати силуети фігур, а також в колористичній монохромії. Своїми «вчителями» Пікассо обирає Ван Гога, Гогена, Сезанна, Тулуз-Лотрека. Він починає писати яскравими пастозними мазками, що на кілька років попереджують манеру *фовізму**.

На роки поїздок між Парижем і Барселоною (1901-1904 рр.) припадає «блакитний період»: в палітрі майстра переважають блакитні відтінки. Для картин цього періоду характерні образи убогості, меланхолії і суму (Пікассо вважав — «хто сумний, той щирий»); рухи людей уповільнені, вони немов вслухуються в себе («Любителька абсенту», 1901 р.; «Побачення», 1902 р.; «Старий жебрак з хлопчиком», 1903 р.).

В наступний період, що одержав назву «рожевого», з'являються сцени дружби, захоплення красою оголеного тіла. Найвідоміший образ перехідного періоду — від «блакитного» до «рожевого» — «Дівчинка на м'ячі» (1905 р.).

Кубістичний період. В 1907 р. Пікассо пише велике панно «Авіньонські дівиці», персонажі якого — відвідувачі і дівиці публічного дому в барселонському кварталі Авіньон — постають безстатевими істотами, якимись страхітливими ідолами. В творі поєднуються різні стилістичні манери: рожеві фігури персонажів геометризовані, лики окремих з них написані в штриховій манері, що імітує прийоми африканських скульпторів. «Авіньонські дівиці» зробили сенсацію, картина поклала початок багатьом експериментам.

Прагнення різкої, руйнівної деформації виявилося знаменням нового віку. В 1908-1809 рр. Пікассо разом з Ж. Браком, впливаючи один на одного, розробляють новий стиль — *кубізм**, що став радикальним поворотом від пошуків художнього еквівалента реальності до її повного перетворення. Використовуються нейтральні, переважно вохристі, сірі, коричневі і зеленуваті тони, характерні для живопису Сезанна, але помітно «важчі», помутнілі; вони комбінуються в геометричні формули, оголюючи якісь споконвічні «прототипи» людських фігур, речей і світу природи («Корольова Ізабо», «Дама з віялом», обидві 1909 р.; «Портрети А. Воллара», 1910 р.; «Дріада», «Фермерша», «Три жінки», ряд натюрмортів, 1909-1910 рр.).

Перша стадія кубізму одержала згодом назву «аналітичної». З 1909 р. вона поступово перероджується, і в 1913 з'являється «синтетична» стадія, для якої характерні велика барвистість форм, прагнення до площинного трактування об'єктів. Починають переважати натюрморти, переважно з музичними інструментами, трубками і коробками з-під тютюну, нотами, пляшками з вином і т.п. — атрибути, властиві способу життя художньої богеми початку століття. В композиціях з'являється «кубістичний тайнопис»: зашифровані номери телефонів,

будинків, обривки імен коханих, назв вулиць, кабачків. Пікассо використовує *колаж** — вклеювання в полотно реклам, етикеток і вирізок з газет; згодом обсяг стороннього матеріалу в картині збільшується (присипки піском, умонтування шматочків дерева і металу, осколків скла, використання гіпсу і т.п.). В «синтетичному» періоді з'являється також прагнення до гармонізації колориту, урівноважених композицій, що іноді вписуються в овал.

Надалі захоплення кубізмом сходить нанівець, однак окремі його риси продовжують зберігатися в картинах до кінця життя художника (наприклад, «Троє музикантів», 1921 р.).

Неокласицистичний період. Вже в картині «Художник і його модель» (1914 р.) і в ряді малюнків проявився інтерес Пікассо до точних контурів і пластики форм. Незабаром неокласицистичні і реалістичні тенденції стають очевидними для всіх. Багатьох це бентежить: новатор, що спокусив стількох художників, повернувся до традицій. В пресі з'явилися критичні замітки про «художника-хамелеона».

В 1917 р. Пікассо робить декорації для балету «Парад» композитора-модерніста Еріка Сатї (текст Ж. Кокто) в «помпейському стилі». Одруження з балериною Ольгою Хохловою, народження сина Поля супроводжуються поверненням до світу ясних, зрозумілих, далеких від драматичної експресії форм. Поїздка в Італію також підсилює інтерес до класики. Деякі малюнки майстер робить по фотографіях. Він відходить від гротескної манери 1900-х рр., по-іншому «активізує» форму, немов змагаючись зі своїм кумиром тих років — Енгром (цей період нерідко називають «енгрівським»). При цьому в творчості майстра зберігається тенденція до одночасних пошуків в різних напрямках.

Так, в середини 1920-х рр. він зазнає впливу *сюрреалізму** — пише кілька полотен з зображенням жінок на пляжі, в трактуванні форм яких з'єднує геометричну манеру кубізму з підкреслено вітальними елементами. Він продовжує активно займатися скульптурою, поєднуючи враження від африканської скульптури з прийомами кубізму і сюрреалізму. В 1930 р. художник робить серію з 30 офортів до «Метаморфоз» Овідія. В 1930-1937 рр. створює «Сюїту Воллара»; в числі ста офортів, що продовжують традиції Рембрандта і Гойї, — сцени з чоловікобиком, де міфологічний житель лабіринту Мінотавр перетворюється в «міф Пікассо», тому що художник дуже довільно трактує стародавнє сказання.

Під час Громадянської війни в Іспанії 1936-1939 рр. симпатії Пікассо — на боці республіканців: серія *акватинт** «Мрії і неправда генерала Франко», видрукувана в вигляді листівок, розкидалася з літаків над позиціями франкістів.

«Герніка». В квітні 1937 р. німецька і італійська авіація знищила невелике містечко басків Герніку — культурний і політичний центр життя цього волелюбного народу. За два місяці Пікассо створює свою «Герніку» — величезне полотно, що було виставлене в республіканському павільйоні Іспанії на Всесвітній виставці в Парижі. Світлі і темні монохромні фарби немов передають відчуття від спалахів пожежі. В центрі композиції, на зразок фриза, в комбінаториці кубістично-сюрреалістичних елементів показані полеглий воїн, жінка, що підбігає до нього і поранений кінь. Основну тему супроводжують зображення плачучої жінки з мертвою дитиною і биком за її спиною і жіночою фігурою в полум'ї з піднесеними догори руками. В темряву маленької площі, над якою висить ліхтар, протягається довга рука зі світильником — символом надії.

Константин Бранку́зі. Видатний скульптор XX століття Константин Бранку́зі (1876-1957) народився в румунському селі біля підніжжя Карпат в багатодітній сім'ї. В 12 років покинувши рідний дім, він працював рознощиком, офіціантом, віддаючи вільний час заняттям мистецтвом і ремеслами (сам зробив скрипку). Закінчивши провінційну школу мистецтв і ремесел, вивчав скульптуру в Державному інституті образотворчих мистецтв в Бухаресті. В 1904 р. пішки дістався до Парижа, де жив на випадкові заробітки і продовжував професійну освіту: відвідував заняття в Державному інституті мистецтв, брав участь у виставках молодих художників, в 1907 р. протягом двох місяців працював в майстерні великого Огю́ста Роде́на.

На ранній стадії творчості Бранку́зі виконував з гіпсу і каменю реалістичні портрети, потім захопився стилем *сецессіон**, декоративізмом форми, передачею світлотіньової вібрації.

В 1907 р. в його творчості відбувся перелом: від техніки ліплення за моделями він перейшов до безпосередньої роботи в матеріалі (камінь і дерево), а від реалістичного портретування — до абстрактних тем і геометризованих форм. Скульптура «Благання» (1907 р.), де лапідарність силуету поєднується з конструктивністю композиції, — данина Родену і одночасно відмова від його наставлянь. Скульптуру «Поцілунок» (1907 р.), за визнанням Бранкузі, можна назвати його «шляхом в Дамаск»; ставши своєрідним логотипом творчості майстра, вона позначила розрив як з академічною традицією (див. *Академізм**), так і з мистецтвом рубежу століть: пара, що цілується, у вигляді слабко розчленованого блоку вапняку з прорізаними на ньому волоссям і очима заклала основи модерністської мови в європейській скульптурі. Інтерес до геометрично спрощеної, сходячої до архаїки форми і ємна образність, що проявилися в цьому творі, стали характерними рисами мистецтва Бранкýзі.

З кінця 1910-х років час для скульптора немов застиг: він відкрився для найновіших художніх віянь — кубістичного розчленовування композиції, інтересу до неолітичного мистецтва і, особливо, африканської скульптури, до народного *примітивізму**. Разом з тим, не віддаляючись від сучасників і беручи участь в бурхливому паризькому житті (на виставці Салону Незалежних в 1920 р. в Парижі зображена в вигляді фаллоса «Принцеса Х» викликала публічний скандал), Бранкузі виробив самобутню мову, позапрограмну і позастильову, що зберігає дух стародавньої майстерності, і здійснив прорив в розумінні скульптури. Абстракціоністська форма його творів заснована як на органіці природи (округлі форми, лапідарний силует), так і на принципах класичної тектоніки (золотий перетин). Міфопоетична насиченість образу виростає з логіки форми і спирається на глибинну суть матеріалу.

Протягом всього творчого шляху Бранкузі працював над кількома циклами і створював репліки однієї і тієї ж композиції в різних матеріалах (дерево, мармур, бронза), змінюючи лише деталі, масштаб і постаменти. Серед улюблених тем Бранкузі — абстрактні жіночі портрети («Мадемуазель Погані», «Спляча Муза»), еротика («Поцілунок», «Принцеса Х»), персонажі казок і античної міфології («Леда», «Прометей», «Жар-птиця», «Відьма»), біблійні сюжети («Адам і Єва»), тваринний світ («Птах», «Риба», «Тюлень», «Черепаха», «Півень»). Один з шедеврів майстра — «Нескінченна колона» — виявляє його прихильність утопічному ідеалізму модернізму.

Все життя проживши в Парижі, Бранкузі завжди залишався вірний природній красі народного румунського промислу — різьбленню по дереву, для якого характерне відношення до скульптури як до речі, утилітаризм якої одухотворяється творчим зусиллям художника. В 1937-1938 рр. Бранкузі створив дивовижний меморіал жертвам *Першої світової війни** в рідному місті Тіргу-Жіу — «Стіл мовчання». Мармуровий моноліт столу, оточений дванадцятьма табуретами, — образ, перебуваючий на грані між буденним життям і вічністю. Він насуває на думку про поминальну трапезу, поєднуючись з темою Таємної Вечері, говорить про порожнечу смерті і животворну силу родинних зв'язків (недарма сидіння здаються «відгалуженнями» великого столу, його «дітьми»).

Творчість Бранкýзі ввійшла в скарбницю художнього досвіду XX століття. Затворник по натурі, скульптор не мав прямих послідовників або учнів, однак його самобутність і сміливі шукання багато в чому визначили образ сучасної скульптури. Твори майстра зберігаються в усіх провідних музеях світу, особливо багато їх в Парижі і в США.

Звернення до скульптури було природним для кубістів, які намагались пізнати і відобразити приховану, внутрішню структуру звичайних речей. В статуях Олександра Архипенка (1887-1964), Осипа Цадкіна (1891-1967) і Жака Ліпшиця (1871-1973) форма живе доволі химерним життям. Фігури складені з різноспрямованих поверхонь: то випуклих, то увігнутих. Тим самим скульптори прагнули показати модель одночасно з різних точок зору (О. Архипенко, «Жінка, що розчісує волосся»; О. Цадкін, «Зруйноване місто», 1953 р.).

Амедéо Модільяні. Народжений в Ліворно (Італія) Амедéо Модільяні (1884-1920) більшу частину життя прожив в Парижі. «Живопис вимагає, — писав він, — щоб я жив в Парижі, атмосфера Парижа мене надихає. В Парижі я нещасний, але працювати я можу тільки тут». Він зазнав впливу Тулýз-Лотрéка, Сезáнна, Пікáссо, африканської скульптури з її грубувато-

простими, але виразними формами і чистою лінією силуету. Разом з тим джерелом натхнення майстра було мистецтво рідної Італії: насамперед рисунок Ботічеллі, живопис сієнського Треченто і віртуозно складна графіка маньєристів. Рисунок в його полотнах панує над кольором: вишукані фігури обрисовані гнучкою безперервною лінією, здатною виявити і підкреслити об'єм форми.

Найповніше талант Модільяні розкрився в портретному жанрі; він писав тільки людей, долі яких добре знав, немов відтворюючи свій власний образ моделі. В гостро виразних портретах Дієго Рівери, Пабло Пікассо, Макса Жакоба, Жана Кокто, Хаїма Сутіна точно знайдені деталі, жест, лінія силуету, колірні домінанти; ключ до розуміння всього образу — завжди тонко вловлений «стан душі». В образах витонченої Л. Чеховської, ексцентричної Б. Хестінгс, мрійливої Ж. Ебютерн звучить тема людської краси, трепетної натхненності, любові. Портрети Модільяні повні особливої, то незграбної, то плавної грації, вони виразні і гостро характерні — при повній своїй бездіяльності і відсутності міміки. На його картинах шиї натурниць перетворюються в лебедині, обличчя — в видовжені овали, голови граційно схиляються. А очі він звичайно залишав без зіниць. Герої портретів Модільяні, які сидять або стоять нерухомо, наче на старих фотографіях, часто показані в кутках приміщень і роблять враження безпритульності, крихкості і беззахисності перед довколишнім світом.

Настільки ж портретні *ню** Модільяні («Лежача ню з намистом», «Ню сидяча»). В них, як і в олівцевих малюнках художника або в виконаних в техніці пастелі і акварелі «Каріатидах» («Каріатида», 1909 р.), можна відчути руку скульптора. Як скульптор Модільяні сформувався під впливом Константина Бранкузі (1876-1957), тяжіючи до спрощених форм і видовжених пропорцій (т.зв. «голови» з дерева, піщанику, мармуру).

За життя Модільяні мав лише одну виставку; попит на його картини виник лише після трагічної ранньої смерті майстра і самогубства вслід за тим його юної супруги (роботи стали скуповувати вже в день похорон художника). Ці печальні події, а головне сама творчість Модільяні створили з його імені і долі легенду.

Хаїм Сутін. В долі Хаїма Сутіна (1893-1943), який приїхав до Парижа в 1913 р., важливу роль зіграла зустріч і дружба з Модільяні, який на перших порах допоміг емігранту з Білорусії. Очевидець єврейських погромів, він дуже схожий на героїв своїх картин — безправних, убогих і самотніх. На картині «Пиріжник в блакитному ковпаку» (1923 р.) зображений хлопчик з величезними відстовбурченими вухами. В нього видовжене серйозне личко, жалібні очі і покірливо складені ручки. Робочий одяг — білий халат і високий ковпак — явно завеликі для нього. Незграбність маленького кондитера ще більше підкреслюється виразністю палітри — чудовими переливами білого з блакитними тінями в складках тканини. Але вона в той же час оповиває його магічним ореолом симпатії і теплого співчуття.

Сутін подовгу спостерігав за роботою паризької бойні, переміщенням червоних закривавлених туш. Ці туші стали однією з головних тем творчості художника, а картини з їх зображенням зробили його відомим. Незвичайний інтерес до червоного — кольору крові — породив і своєрідну манеру його письма. З лютою енергією художник накладав довгі завихрені мазки, передаючи на полотні скривавлену тушу, підвішену в крамниці м'ясника («Туша бика», 1924 р.). Цей несамовитий натиск, рівного якому немає в сучасному мистецтві, і насичені барви — червона, чорна, біла, жовта — породжують відчуття страти, тривоги, насильства, жорстокості.

Марк Шага́лл. Виходець з білоруського Вітебська Марк Шага́лл (1887-1985) на все життя зберіг дитячі спогади про це єврейське містечко. Переїхавши в 1910 р. в Париж, він близько зійшовся з кубістами — Г. Аполлінéром, М. Жакóбом і ін. Новаторські формальні прийоми кубізму, засвоєні за роки паризького життя, — геометризована деформація і огранювання об'ємів, ритмічна організація, умовний колір — в Шагалла були спрямовані на створення напруженої емоційної атмосфери картин. Повсякденну дійсність на його полотнах освітлювали і одухотворяли вічно живі міфи, великі теми круговороту буття — народження, весілля, смерть. Дія в картина Шагалла розгортається за особливими законами, де були сплавлені минуле і майбутнє, фантасмагорія і побут, містика і реальність. Візіонерська сутність творів,

сполучена з фігуративним началом, з глибинним «людським виміром», зробила Шагалла предтечею таких напрямків, як експресіонізм і сюрреалізм.

В 1915-1917 рр. Шагалл жив в Петрограді, служив в одному з військових відомств. В цей час були створені епічно монументальні типажні портрети («Продавець газет», «Зелений єврей», «Єврей, що молиться», «Червоний єврей»), картини з циклу «коханці» («Блакитні коханці», «Зелені коханці», «Рожеві коханці»), жанрові, портретні, пейзажні композиції («Дзеркало», «Портрет Белли в білому комірці»). В Вітебськ художник повернувся після Жовтневої революції. Написані в 1918 р. на батьківщині полотна «Над містом», «Вінчання», «Прогулянка» і ряд інших, розцінювані нині як вершинні його досягнення.

В 1923 р. Шагалл остаточно засновується в Парижі, виконує цикл ілюстрацій до роману М. Гоголя «Мертві душі» і «Байок» Лафонтена. В 1927 р. виникла серія гуашей «Цирк Воллара» з її карнавальними образами клоунів, арлекінів, акробатів, наскрізними для усієї шагалівської творчості. В 1920-1930-і рр. художник багато подорожував по Франції, жив в Нормандії, Бретані і інших провінціях, де були створені численні роботи, натхненні місцевими ландшафтами. В 1931 р. здійснив подорож по Сірії і Палестині, пов'язану з ілюструванням Біблії. Одержані враження стали фундаментом величезного циклу, над яким художник працював майже все життя: велике число гравюр, малюнків, картин, вітражів, шпалер, керамічних скульптур, рельєфів, натхненних Біблією, склали в підсумку колосальне «Біблійне послання» Марка Шагалла.

В 1933 р. твори майстра, що знаходились в Німеччині, були привселюдно спалені за наказом Геббельса. Гоніння на євреїв в фашистській Німеччині, передчуття катастрофи забарвили твори Шагалла в апокаліптичні тони: в передвоєнні і військові роки однією з провідних тем його мистецтва стало розп'яття («Біле розп'яття», 1938; «Розп'ятий художник», 1940; «Мученик», 1940; «Жовтий Христос», 1941 і ін.).

3. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

На початку XX ст. в літературі Франції виникає ряд нових напрямків. Прагненням відродити строгі форми французького класицизму (головним чином Расіна) і певним поверненням до поетики парнасців відрізнялася творчість Поля Валері і Поля Клоде́ля. Тяжінням до соціальної проблематики, гуманістичним ставленням до принижених і ображених відзначена творчість поетів-унанімістів — Жоржа Дюамеля, Жюля Ромена, Шарля Вільдрака і ін. Ця літературна течія проповідувала на противагу декадентському індивідуалізму ідеї братерства, єднання народів, руссоїстське злиття людини з природою.

Анатоль Франс. Реалістичні традиції продовжив і розвинув в своїй творчості найбільший французький письменник цього часу Анатоль Франс (1844-1924). Перейнявшись соціалістичними ідеями, він з захопленням зустрів російську революцію 1905-1507 рр. і був засмучений її поразкою. Тема революції стає однією з головних в творчості письменника, який приходить до думки про споконвічний «круговорот історії»: ***в світі все повторюється, і будь-який прогрес є ілюзорним.***

В романі «Острів пінгвінів» (1908 р.) в гротескно-карикатурній формі пародіюється історія Франції: помилково похрещені дурні птахи були перетворені на людей, і їх еволюція повторила всі злочини, зроблені по ходу розвитку людської цивілізації.

В романі «Боги жадають» (1912 р.), присвяченому *Великій Французькій буржуазній революції**, відкидаються будь-які форми насильства: головний герой книги, якобінець Гамле́н (див. *Якобінці**) наділений високими душевними якостями і готовий на будь-яку жертву заради торжества революційної ідеї, в кінцевому рахунку перетворюється в жорстокого фанатика.

В 1914 р. виходить «Повстання ангелів» — фантастичний роман, що вирізняється своєрідним змішанням побутової правдоподібності (картини французького суспільства перед *Першою світовою війною**) з гіперболізованою фантастикою (зображення ангельського воїнства) і ідилічною умовністю (описи минулого). Ангели, обурені тиранією Ієгови, спускаються

на землю, щоб навчитися в людей робити революцію. Вони прибирають вигляду людей, змішуються з ними і успішно готують повстання. Але їх вождь Люцифер бачить віщий сон, в якому він перемагає Ієгову, займає його престол, але незабаром перетворюється в такого ж грубого деспота. Вранці Люцифер відмовляється бути вождем бунтівних ангелів.

Парадоксальне змішання небесного і земного, «богохульне» зіставлення Бога і земних правителів привело до включення роману до *Індексу заборонених книг**.

На самому початку XX ст. в Франції з'явилося багато новаторських мистецьких груп. Вони називали себе «модерністами», вважаючи свою творчість останнім словом нового мистецтва. Їм надзвичайно імпонувала філософія Бергсона з її звеличенням суб'єктивістського принципу і абсолютної свободи творчості, що допускала «деформацію» і навіть «деструкцію» реальності. Однак, поети-модерністи (Гійом Аполлінер, Макс Жакоб, Андре Сальмон і ін.) не відмовлялися від реалізму і навіть вважали, що, «деформуючи реальність», вони досягали більшої художньої правди, входили в сферу «надреалізму» (франц. «сюрреалізму»). «Коли людина вирішила наслідувати ходу, вона створила колесо — предмет, несхожий з ногою. Це був несвідомий сюрреалізм», — писав Аполлінер.

Гійом Аполлінéр (1880-1918) був зачинателем поезії кубізму, для якої характерні симультанність (одночасність), деформація, нагромадження випадкових деталей, довільно поєднаних в певну цілість. Він шукав нових зв'язків між художнім образом і дійсністю, вважаючи, що мистецтво повинно виражати індивідуальність художника, і тільки її. Для цього поет вільно сполучає в одну картину різноманітні за часом і місцем події, деталі пейзажу, власні думки і почуття інших людей — все, що завгодно, тільки б з цього народжувався образ душі автора:

«Старовина обридла нам безмежно // Ти чуєш бекають мости пастушко Ейфелева вежо // В печінках сидять антична Греція і Рим // Автомобіль і той здається тут застарим // Тільки релігія в нас залишилась нова-новісінька // Проста як аеропортівський ангар як трамвайна вісімка // Тільки християнство в Європі не встигло ще оепопеїться // І папа Пій являє собою тип най модернішого європейця // А тобі сором бо вікна цікаві їдять тебе поїдом // Зайти до церкви на вранішню сповідь // Читаєш проспекти каталоги співучі горласті афіші // От поезія ранку а для прози газети зручніші // 25 сантимів за випуск пригоди кримінальна хроніка // Портрети знаменитостей інформація он яка // Я бачив сьогодні вранці вулицю забув як зветься // Нова і чиста сурмою сонячною ллється // Робітники урядовці вродливі стенотипістки // Щобудня чотири рази по ній проходять пішки // Уранці тричі ревуть там сирени мідні // Дзвін як скажений гавкає там опівдні // Вивіски написи об'яви реклами // Лящать звідусіль папужими голосами // Я люблю цей симпатичний індустріальний модерн...» («Зона», 1913 р.).

Поет оперує словами, так як художник формами і для цього йому не потрібні ніякі граматичні і логічні умовності – все вирішує його творча інтуїція.

В ім'я пошуків «незбагненного», трансцендентального Аполлінер і поети-кубісти намагаються проникнути до «четвертого виміру», що відкриває шлях в «космічну реальність». Фраза стає уривчастою, стиль здобуває телеграфний лаконізм. Поети винаходять нові форми вірша і взагалі оголошують себе противниками всякої традиційності. Іноді їх нововведення віддає хуліганством, бажанням епатувати обивателя. Аполлінер відмовляється, наприклад, від розділових знаків.

Ненависть до буржуа-обивателя надзвичайно виразно виявляється в творчості модерністів. Цей соціальний тип представляється насамперед лютим ворогом мистецтва: Аполлінер в поемі «Убитий поет» малює жорстокі картини побиття поета каменями озвірілими «добропорядними громадянами».

Марсель Пруст. Видатним представником літератури *«Потоку свідомості»** був всесвітньо відомий письменник Марсель Пруст (1871-1922), автор епопеї в 15 томах «В пошуках втраченого часу» (1913-1927 рр.). Це психологічний і філософський роман, основні ідеї якого розкриваються на фоні детального опису побуту і нравів французького панівного класу кінця XIX — початку XX ст. Окремі його томи виходили в світ ще за життя письменника, але літе-

ратурною подією міжнародного значення стала посмертна публікація роману в завершеному вигляді, оскільки лише тоді його ідейна сутність і формальна довершеність стали зрозумілими повністю.

Хоча його роман є класикою літератури «потоку свідомості», Пруст був далекий тим напрямкам модернізму, що заперечували класичну спадщину і відмежовувалися від неї. В рамках того соціального середовища, до якого належать всі його персонажі — представники так званого «вищого товариства», письменник з іронією, а іноді і в плані сатиричного гротеску створив багату портретну галерею. В романі є вискочки з буржуазних сімей і родовита знать. Одні персонажі вульгарні, інші володіють бездоганною добірністю манер, але всі вони однаковою мірою провадять порожнє, безглузде життя, а в поведінці і розмовах кожного з них просвічує злиденність думок і почуттів, навіть якщо вони і намагаються вести бесіди на інтелектуальні теми або прикидатися сентиментальними. Усі ці люди вкрай егоїстичні, їх взаємини фальшиві.

Хоча критичні спостереження Пруста не виходять за межі вузького і замкнутого середовища, основна і принципова відмінність його роману від реалістичного не в обмеженості соціального кругозору, а в самому творчому методі письменника. Пруст не мав наміру зображувати явища зовнішнього світу в їх об'єктивній сутності і причинних взаємозв'язках. Він поставив перед собою іншу задачу: ***показати, як реально факти і події переломлюються в суб'єктивному сприйнятті окремої людини (у даному випадку героя роману), стаючи для нього об'єктом спочатку безпосереднього враження, а потім спогаду.*** Тому сюжет роману «В пошуках втраченого часу» — це безперервний потік емоцій і викликаних ними роздумів, які вільно народжуються в свідомості головного персонажа — Марселя.

Автор дав героєві не тільки своє ім'я, але і багато особливостей власного характеру і біографії. Марсель, як і він сам, любить і розуміє мистецтво, з ніжністю згадує рідний дім в тихому патріархальному містечку, дитячі роки, свою першу юнацьку закоханість. Йому огидне дозвільне існування людей, з якими йому доводиться зустрічатися. Але він сам — натура бездіяльна, цілком занурена в свій духовний світ.

З потоку спогадів Марселя виключений будь-який організуючий початок. В романі відображені лише чергування фрагментів різноманітних вражень, що мимоволі і неспинно заповнюють його внутрішній світ. Події розгортаються в романі не за хронологічною або логічною послідовністю, а в міру того як вони за випадковою асоціацією раптово спалахують в його свідомості. Внаслідок цього порушується історична перспектива, зникають пропорційні співвідношення між істотними і незначним, наприклад, між подіями політичного масштабу і дрібних деталей приватного життя. Власне кажучи, притаманний Марселеві асоціативний характер мислення і визначає стиль роману. Кожен з персонажів, епізодично виникаючи з різних приводів в спогадах Марселя, позбавлений цілісності характеру, непостійні і його зовнішні ознаки. Від одного тому до іншого міняється і сам герой, оскільки рух часу спонукує його багато в чому розчаровуватися, багато що переоцінити.

Як це видно з самого заголовку, проблема часу займає в філософській концепції роману велике місце. Марсель, а разом з ним і сам автор, схильний вважати життя, проведене серед безглуздої суєти «вищого товариства», «втраченим часом». Але коли безпосередні враження перетворюються в спогади, свідомість якби фільтрує все пережите, оскільки пам'ять, згідно Пруста, перетворює і поетизує минуле.

Письменник вважав процес спогадів важливішим за реальне життя, а вищий прояв людської пам'яті бачив в безсмертних творах мистецтва, що, втілюючи минуле в художніх образах, зберігають його навіки. Пам'ятки стародавньої архітектури, яскраві деталі музичних, літературних і живописних творів асоціативно виникають на багатьох сторінках роману разом з іменами тих, хто ці твори створив.

Тема переваги пам'яті над живим враженням і високого мистецтва над швидкоплинністю і засміченістю життя з особливою наочністю розкривається в заключному томі роману «Знайдений час». В цьому томі Марсель знаходить сенс існування в літературній творчості: тут

наплив його безладних спогадів гармонійно зливається з діяльністю інтелекту, яку він осмислює і втілює в художньому слові.

Андре Жід. В перші післявоєнні роки у французькій літературі позначився вплив *модернізму**. Найбільш видним його представником був письменник, критик і публіцист Андре Жід (1869-1951). Твори цього майстра інтелектуальної прози, і в першу чергу роман «Фальшивомонетники» (1926 р.), містили, незважаючи на декадентські настрої, гостру критику буржуазної ідеології, моралі і наочно демонстрували спустошливий вплив, який робить капіталізм на психологію людей. Письменник показав, як в умовах капіталістичного суспільства розпадаються і гинуть кращі людські якості, поступаючись місцем холодному розрахунку, лицемірству і повсюдному поширенню фальшивих цінностей в літературі, політиці, у світі ділових відносин і навіть в родині.

Побувавши в СРСР, А. Жід, на відміну від більшості своїх колег, не повірив сталінській пропаганді і виразив своє різке неприйняття радянської дійсності в книзі «Повернення з СРСР» (1936 р.).

Кілька яскравих сторінок історії французької літератури пов'язані з *дадаїзмом** і *сюрреалізмом**.

Трістан Тзара́. Дадаїзм виник в 1916 р. у Швейцарії як естетично-мистецька реакція на жахи світової війни. Один з його засновників, французький поет Трістан Тзара́ (1896-1963) писав: «До 1916-1917 років війна здавалась установленою навічно і кінця їй не було видно. Звідси наші відраза і гнів. Ми були рішуче проти війни, ми знали, що війни не припинити, якщо не вирвати її з коренем. Всі прояви цієї сучасної цивілізації були нам огидними — самі її підвалини, її логіка, її мова. І ось обурення набуло таких форм, в яких гротескне і абсурдне брало гору над естетичними цінностями».

Трістáн Тзара́ намагався створити свій, не схожий на реальний, особливий світ, позбавлений «осоружної буденної логіки». Він захоплювався словесним трюкацтвом, відтворенням звуків, позбавлених будь-якого сенсу. Однак, якщо подивитись на творчість Т. Тзари уважніше, то часто за цією демонстративною кучерявістю можна розпізнати наївну свіжість погляду на речі і навіть певний культуркритицизм (наприклад, антиклерикальні настрої):

«Эта песня дадаиста // сердцем истого дада // стук в моторе не беда // ведь мотор и он дада // граф тяжелый автономный // ехал в лифте невредим // он мизинец свой огромный // оторвал и выслал в рим // ... // эта песня дадаиста // ни опти ни пессимиста // он любил мотоциклистку // ни опти ни пессимистку // муж негаданно нежданно // обнаружив их роман // в трех шикарных чемоданах // выслал трупы в ватикан // не крути // с мотоциклисткой // ни опти ни с пессимисткой // воде нужны круги // мозги твоя еда // дада // дада // отдай долги...» («Пісенька дада»).

Сюрреалізм. Поняття «сюрреалізм» створив французький поет Гійом Аполлінер. В 1917 р. в Парижі відбулася прем'єра його п'єси «Груди Тіресія», яка мала підзаголовок «Сюрреалістична драма».

«Груди Тіресія». Тіресій — герой грецького міфу, який в покарання був перетворений богами на жінку і пробув в цьому стані сім років. Повернувшись до свого чоловічого образу, він зберіг пам'ять про свої жіночі відчуття, ставши таким чином єдиним чоловіком, що побував в «шкірі» жінки. В Аполлінера якась жінка, не бажаючи мати дітей, випустила свої груди в небо ніби повітряні кульки, і тоді її чоловік перетворився на жінку і народив дітей. Вистава викликала обурення і галас аудиторії. Згодом група митців-модерністів використала це поняття для окреслення нового напряму в мистецтві — сюрреалізму.

Андре Бретон. Одним з основоположників і провідним теоретиком сюрреалізму був Андре́ Бретóн (1896-1966), поет, есеїст, критик, видавець. Ще будучи студентом-медиком, він зацікавився природою психічних захворювань, натомість читання праць З. Фрейда відкрило йому ідею підсвідомого. Пройшовши через захоплення психіатрією і символістською поезією, Бретон приєднався до руху дадаїстів. Разом з друзями він заснував журнал «Litterature», на сторінках якого опублікував свою сюрреалістичну пробу — «Магнітні поля» (1919 р.), по-суті, перший твір, створений згідно методу «психічного автоматизму»:

«Ніч країни гніву //Фінанси морська сіль // Залишилась чудового літа долоня // Цигарок помираючих».

В 1924 р. Бретон в «Маніфесті сюрреалізму» визначив його як ***«чистий психічний автоматизм, призначений для вираження дійсних процесів мислення. Це диктат думки, вільної від усякого контролю з боку розуму і будь-якої естетичної і моральної упередженості»***. Ось зразок поетичної творчості А. Бретона:

«Філософський метелик // Сів на рожеву зірку. // І так сотворилось вікно до пекла. // Чоловік в масці предстоїть перед голою жінкою» (вірш «Сивоволосий револьвер»).

Сюрреалізм прагнув до стирання границі між сном і дійсністю, розумом і божевіллям, об'єктивністю і суб'єктивністю. В романі Бретона «Надя» (1928 р.) епізоди повсякденного життя зливаються з спотвореним їх сприйняттям. В книгах «Сполучені посудини» і «Божевільна любов» досліджується зв'язок між сном і явою.

В 1930-і рр., коли сюрреалізм як інтелектуальний рух виявився втягненим в політику, Бретон вступив в комуністичну партію. В «Другому Маніфесті сюрреалізму» (1930 р.) він розглядає філософський зміст сюрреалізму і знаходить в ньому споріднені риси з марксизмом-ленінізмом (в його троцькістському тлумаченні). В 1935 р. він порвав з комуністичною партією, однак залишився прихильником троцькізму. В 1938 р. разом з Л. Троцьким Бретон організував в Мексиці «Федерацію незалежного революційного мистецтва».

Поль Елюа́р. Найвидатнішим поетом сюрреалізму був Поль Елюа́р (1895-1952). Майже всі його вірші — це спроби передати в ліричному видінні «інший світ», за межами реальності. Серед його поетичних книг 1920-1930-х рр. — «Вмирати від того, що не вмираєш», «Місто скорботи», «Саме життя». Спираючись на твердження поета П. Реверді, що образ виникає «із зближення віддалених одна від одної реальностей», Елюар будує свої вірші на крайньому загостренні алогічності, парадоксальності, неочікуваності, поєднанні непоєднуваного, за рахунок чого виникала особлива, ірреальна художня атмосфера, притаманна тільки творам сюрреалістів:

«О погруддя пам'яті, хибна форма, далекі лінії, полум'я, згасле під моїми повіками, я став перед твоєю ласкою, як хлопчик в воді, як букет в лісі. Дитино ночі, всесвіт прагне твоєї теплоти, і жести вчорашніх вулиць сьогодні тендітніші за глід, пронизливіші за час. Вдалині земля розколюється на непорушні усміхи, і небо огортає це життя: скрізь сходять нові світила кохання — все, досить шукати доказів ночі».

В 1930 р. разом з Бретоном Елюар випустив свого роду «дослідження підсвідомого» під назвою «Непорочне зачаття», яке являє собою спробу відтворити словесний образ різних типів божевілля.

Пізні вірші Елюара, написані під час окупації Франції нацистами свідчать про його частковий відхід від «чистого мистецтва» убік політичних і соціальних тем — збірки «Гідні жити», «Віч-на-віч з німцями», «Нещастя безсмертних» (1945 р.).

Реалізм. Незважаючи на поширення модерністських течій, реалізм залишався авторитетним і продуктивним напрямом, в руслі якого працювали багато визначних майстрів слова.

Ромен Роллан. Видатним письменником-реалістом був Ромен Ролла́н (1866-1944), реалізм якого мав героїчний, навіть патетичний характер.

Особливість Роллана як художника полягає в його інтересі до глибоких історико-філософських проблем. В центрі уваги художника — великі події. Він пише п'єси про французьку революцію («Драми Революції»), створює цикл «Героїчні життя». В монументальному циклі романів «Жан-Крістоф» розгортає теми великого мистецтва, складний і трагічний ріст сильної особистості в балаганному світі буржуазного суспільства. Композитор Крафт в Роллана майже символічний. Це син двох народів — Франції і Німеччини, проста і сильна музика якого протистоїть звироднілому мистецтву сучасності.

В центрі іншого відомого твору Роллана — повісті «Кола́ Брюньо́н» (1914 р.) — образ вільнолюбного, енергійного і життєрадісного народного умільця епохи французького Ренесансу.

В роки Першої світової війни Роллан став лауреатом Нобелівської премії (1915 р.). В цей час він виступив зі збірником антивоєнних статей «Над сутичкою» (1915 р.), за що був оголошений антипатріотом. Рисами інтенсивних ідейних і художніх шукань відзначена його повість «Пьєр і Люс» (1918 р.) і роман «Клерамбо» (1920 р.). В них письменник, заперечуючи мілітаризм, зображає війну як божевільну криваву бойню.

Змушений жити в Швейцарії, Роллан захоплюється ідеями ненасильства індійського політика Махатми Ганді (1869-1948) і видатного письменника Рабіндраната Тагора (1861-1941). Згодом це переростає в стійкий інтерес до філософії і релігії Індії.

Однак, загроза нацизму змушує письменника відмовитись від своєї позиції «над сутичкою». В 1922-1933 рр. він випустив монументальну серію романів «Зачаклована душа», в яких, описуючи життя Європи в період зародження нацизму, аналізує, яким чином «зачакльована» ілюзіями буржуазної цивілізації людська душа поступово звільняється з цього полону.

Коли головна героїня твору Аннета Рівьєр всупереч суспільній думці визнає свою незаконнонароджену сестру, народжує поза шлюбом сина Марка, рятує під час війни німецького солдата — вона бунтує проти антигуманних і лицемірних моральних норм буржуазного суспільства, за яким приховується ксенофобія і расизм — живильний грунт для нацизму.

Рожé Мартéн дю Гар. Серед творів нових письменників-реалістів одне з видних місць зайняла багатотомна епопея Рожé Мартéн дю Гара (1881-1954) «Сім'я Тібó» в 8 томах (1922-1940 рр.). Вона примикає до «родинних» епопей початку XX ст. («Будденброки» Т. Манна, «Сага про Форсайтів» Д. Голсуорсі), але і істотно відрізняється від них. Там в центрі оповідання — історія одного роду, що розкриває деградацію буржуазного класу; в Мартен дю Гара інший задум.

Оповідь про братів Тібо закономірно переростає в широку історичну панораму, що включає дослідження причин виникнення світової війни 1914-1918 рр. Війна вторгається в долю героїв як доля. В той же час стихія війни, спрямовуючись похмурим абсурдом проти мільйонів людей, ставить на порядок дня питання про контроль над ходом історії, оволодіння її таємницею. Керувати подіями, не опиняючись в них в полоні, провидіти розвиток історії — така проблематика роману.

Франсуа Моріак. Своєрідним спадкоємцем реалізму Бальзака і Золя виступив на початку 1920-х рр. Франсуá Моріáк (1885-1970). Але якщо для Бальзака і Золя характерне зображення висхідного шляху буржуазного підприємця, то Моріак звичайно показує своїх героїв в зеніті їх матеріального благополуччя. Тема грошей одержує в його творчості нове рішення. Якщо для персонажів літератури XIX ст. гроші були могутнім важелем, що давав їм майже необмежену владу над суспільством, то для героїв Моріака вони стають вже їх владарем, що підкорює їх собі; нездоланних пут грошей люди XX ст. скинути не в силах.

В яке кромішнє пекло може часом перетворитися буржуазна родина під впливом грошей, показує кращий твір Моріака — роман «Клубок змій» (1932 р.). Написаний в формі щоденника-сповіді героя, роман буквально зриває маски з освячених багатовіковими традиціями сімейних відносин. В «добропорядній» буржуазній родині усі ненавидять один одного, прагнуть обдурити і принизити. Спроби вирватися з цього побудованого на купівлі-продажу суспільства нерідко приводять героїв Моріака до злочину.

Так, Тереза Дескейру, героїня однойменного роману (1927 р.), лише ціною замаху на життя чоловіка добивається жаданої свободи. Для Моріака безперечною є ілюзорність і безперспективність боротьби проти світу, побудованого на грошах, закони якого представляються письменнику загальними і обов'язковими. Тому в наступному романі про Терезу Дескейру — в «Кінці ночі» (1935 р.) героїня, опинившись на свободі, залишається самотньою, приреченою на повільне вмирання.

В розкритті психології героїв Моріак багато в чому йде дорогою Марселя Пруста.

Жан Жіродý. Пошуки нових засобів виразності характерні для творчості Жана Жіродý (1882-1944). Він почав писати ще до Першої світової війни, але кращі його твори з'явилися у 1920-1930-х роках. Він висунувся як блискучий і вишуканий стиліст, як письменник-інтелігент, що пише про інтелігентів. Основна тема творчості Жіродý — доля культури в су-

часному суспільстві. Його мало цікавлять відносини всередині сім'ї і загострені класові конфлікти, але він все-таки ставить глибокі і актуальні проблеми. Дія його романів, повістей, оповідань, п'єс відбувається в сучасній письменнику Франції («Белла», 1926 р.), на пустельному острові Тихого океану («Сюзанна і Тихий океан», 1921 р.), в світі модернізованої Античності («Амфітріон-38», 1929 р.; «Електра», 1937 р.) і біблійних легенд («Юдіфь», 1931 р.).

Антуан де Сент-Екзюпері. Глибоким, правдивим і разом з тим романтичним, пронизаним світлою мрією про братерство і щастя людей була творчість Антуана де Сент-Екзюпері (1890-1944). Його порівняно невелика літературна спадщина (романи «Південний кур'єр», «Нічний політ», «Земля людей», «Військовий льотчик», кілька новел, філософська казка «Маленький принц», статті і репортажі) дотепер благотворно впливає на розвиток гуманістичної літератури в Франції і далеко за її межами.

До початку 1930-х років завдяки діяльності письменників-комуністів в Франції склався великий табір прогресивних літераторів, що боролись за мир і демократію, проти загрози нацизму.

Анрі Барбю́с. В зімкненні передових письменницьких сил особливо великі заслуги Анрі Барбюса (1873-1935). В його довоєнних романах («Благаючі», «Пекло») і збірках віршів («Плакальниці») ще сильно відчувався вплив натуралізму і символізму. Пішовши на фронт, письменник навіч побачив жах і безглуздість кривавої бойні, яку шовіністи всіляко прагнули оточити ореолом героїзму. Так народилася чудова книга Барбюса «Вогонь. Щоденник одного взводу» (1916 р.) — роман не тільки про жахи війни, але насамперед про людину на війні, про те, як людина перемагає війну в своїй свідомості і готується до відкритої боротьби проти неї.

«Перетворення цілковито неосвіченого, цілковито подавленого ідеями і забобонами обивателя і масовика в революціонера саме під впливом війни показане надзвичайно сильно, талановито, правдиво», — писав В.І. Ленін про роман Барбюса. Ця книга — етапний твір, що поклав початок складанню методу *соціалістичного реалізму** в Франції.

На цей шлях вступають Поль Вайян-Кутюр'є, Леон Муссінак, Жан-Рішар Блок, Жан Фревіль, Луї Арагон і інші. В центрі їх уваги боротьба робітничого класу, гострі класові зіткнення, становлення революційної свідомості в масах. Такими є романи «Важкий хліб» (1937 р.) Фревіля, «Заборонена демонстрація» (1935 р.) Муссінака, «Сталь» Андре Філіппа, «Велика боротьба» (1937 р.) Трістана Ремі. Такими є перші томи епопеї «Реальний світ» Арагона — «Базельські дзвони» (1934 р.) і «Багаті квартали».

Луї Арагóн (1897-1982) пройшов складний творчий шлях. На початку своєї літературної діяльності він був одним з найбільш значних представників *сюрреалізму**, але до кінця 1920-х років відійшов від нього. Велике враження зробили на Арагон поїздки до СРСР, знайомство з Горьким і Маяковським. Він пише ряд поетичних творів, що знаменують розрив з естетикою сюрреалізму («Червоний фронт», «Комуністи праві», «Ура, Урал!» і ін.), і незабаром висувається як теоретик і пропагандист *Соціалістичного реалізму** в Франції. В роботах «За соціалістичний реалізм» (1935 р.), «Реалізм соціалістичний і реалізм французький» (1938 р.) Арагон доводив, що соціалістичний реалізм зовсім не є імпортованою теорією і що передумови для його виникнення є і в Франції.

Глибоке осмислення естетичних проблем соціалістичного реалізму допомогло Арагону застосувати у власній художній практиці його прийоми. В циклі «Реальний світ» письменник зображує не тільки конфлікт між працею і капіталом, він розкриває і інший, менш помітний, але дуже характерний конфлікт всередині класу буржуазії, окремі представники якого залишають його ряди і приходять до робітничого класу, до народу.

Письменницький талант Арагона з найбільшою силою проявився в характеристиці продажної французької буржуазії, життя провінційної глушини і паризького «напівсвіту».

4. ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

В післявоєнні роки світове значення французької літератури забезпечили письменники-екзистенціалісти і «новий роман».

Жан Поль Сартр. Головною темою літературної творчості Жана Поля Сартра (1905-1980) є проблема свободи, яку він вирішує так: свобода — це звільнення від ілюзії безсмертя, якою несвідомо потішають себе люди. В філософському есе «Екзистенціалізм — це гуманізм» (1946 р.) він писав, що людина — єдина в світі істота, сутність якої не передує її існуванню (екзистенції). В житті людина постійно зіштовхується з необхідністю вибору і, обираючи, вона робить себе такою, а не іншою. Сартр визначав «ситуацію людини як вільний вибір, без виправдань і без опори».

«Стіна». Всесвітню славу письменнику принесла новела «Стіна» (1937 р.), написана під враженням громадянської війни в Іспанії. Головний герой новели Пабло Іббієта (від його особи ведеться оповідь, а його переживання складають зміст твору) і двоє його товаришів по нещастю арештовані і засуджені до розстрілу. Їх поєднує втрата зв'язку з зовнішнім, тілесним світом, з власним тілом:

«Тепер мене ніщо не турбувало, ніщо не порушувало мого спокою. Але це був жахливий спокій, і провиною тому було моє тіло: очі мої бачили, вуха чули, але це був не я — тіло моє самотньо тремтіло і обливалося потом, я більше не впізнавав його».

Людина опиняється по той бік Стіни, вона вже не живе, а відчуває себе «знекровленою примарою»:

«Якби в ту хвилину мені навіть оголосили, що мене не вб'ють і я можу спокійно податися геть, це не порушило б моєї байдужності: ти втратив надію на безсмертя, яка різниця, скільки тобі залишилося чекати — кілька годин чи кілька років».

І от Іббієта «став нелюдяним... був уже не в змозі пожаліти ні себе, ні іншого», його охопило абсолютна байдужість до світу, до коханої, до Рамона Гріса, видачі якого від нього вимагають.

Кінець новели трагікомічний в своїй абсурдності. На світанку Іббієту не розстрілюють — його намагаються зламати, щоб він видав Рамона Гріса. Але ламати вже нікого: Іббієті, що відчуває себе по той бік Стіни, байдуже, залишать йому чи життя ні. Щоб посміятися зі своїх катів, він посилає їх за Грісом на цвинтар, тому що впевнений, що його там не може бути. Однак, за іронією долі Гріс виявився саме там і його вбивають, а страта Іббієти відкладена:

«Перед очима в мене все поплило, я звалився на землю. Я реготав так нестримно, що з очей заюшили сльози».

«Нудота». В 1938 р. Сартр опублікував свій перший роман «Нудота». Створений до появи основних філософських праць письменника, роман багато в чому розкриває шлях, яким Сартр йшов до своїх поглядів на людину і світ.

Твір має форму щоденника Антуа́на Рокантéна, який поїздив по світі і, втомившись, оселився в приморському містечку. Він пише історичне дослідження про якогось авантюриста XVIII ст., прогулюється по набережній, заводить інтрижку з власницею готелю і т.д. Якось Рокантéн усвідомлює, що з ним щось негаразд — при зіткненні з речами на нього накочує незрозуміле відчуття огиди і він усвідомлює абсурдність існування, те, що світ позбавлений будь-якого божественного, згори визначеного виправдання.

Подібну тезу поділяли з Сартром і інші письменники, але художня картина світу в «Нудоті» цілковито інша. Скажімо, в Альбера Камю світ наповнений сяйвом і блиском Середземномор'я, в ньому володарює язичницький бог-сонце, і людині тут дано пережити екстаз радісного злиття із стихійним буттям. Інший образ світу — в Антуана де Сент-Екзюпері: мертвотно-мінеральний, майже марсіанський пейзаж гір і пустель, велично байдужна природа, яку вже самі люди, покривають «силовими лініями» своєї культури, вносячи в світ відсутній духовний сенс. Як бачимо, природа тут хоч недобра і неласкава до людей, але вона залишає їм досить простору, не ущемляє їх внутрішню гідність, тому в ній відчувається краса і спокійна

велич. В Сартра ж природа всюдисуща, огидна і агресивна (і тому аж ніяк не абсурдна — ворожість вже є певною осмисленістю).

В «Нудоті» матеріальний світ складається не стільки з речей, скільки з речовин — аморфних, болотно-хитких, прилипливо-клейких субстанцій. Герой роману сприймає їх засилля панічно, як «страшну загрозу»: на вулиці містечка наповзає щільний, в'язкий туман, під прикриттям якого от-от відбудеться щось жахливе, хвиляста поверхня води ховає від очей якесь мерзенне чудовисько, що копошиться в твані, навіть м'яке сидіння в трамваї вселяє відразу, немов роздуте черево дохлої тварини...

Природа в Сартра — не творить, а поглинає, вона обволікає людину вологою, брудною поверхнею предметів, не залишає їй ані найменшого просвіту, норовить без залишку розчинити в своїй холодній, безрозмірній утробі. Від її агресії не захищає м'яко-податлива, теж природна оболонка людського тіла. Тіло по-зрадницьки відкрите, проникне для природних обмінних процесів; про це говорять нав'язливі, демонстративно непристойні мотиви потіння, тілесних запахів, випорожнення, нарешті, горезвісної нудоти, що зробилася епатуючим «фірмовим знаком» сартрівської прози; персонажів тут раз в раз нудить — від морської хитавиці і від вагітності, від банального перепою і від екзистенціального жаху...

Весь цей відразливий «натуралізм» істотно відрізняється від «фізіологізму» *натуралізму** XIX століття. Золя писав про патологічні відхилення від норми, Сартр — про нормальні, природні реакції організму: не всяка людина алкоголік або істерик, але кожній властиво упрівати. Звідси важливий висновок: для Золя фізіологія цілком обумовлювала поведінку персонажів, а в Сартра фізіологічна основа людини — саме тому, що вона спільна для всіх людей, — виноситься за дужки її особистості. Сартрівські герої ***опираються своєму тілу, відстоюють свою духовну незалежність від нього. Тому-то вони і не бояться смерті: їм просто не до того, їм щогодини загрожує не фізичне знищення, а підпорядкування тілу, розчинення в безформній і безособовій стихії біологічного існування. Сартр не натураліст, а саме «антинатураліст» — в його художньому світі страшною є не стільки смерть, скільки життя.***

Підриваючи цілісність фізичного і духовного буття людини, агресивний природний світ одержує в Сартра еротичне забарвлення (еротичні емоції виникають, власне, тоді, коли порушується, ставиться під питання тілесна самодостатність нашого «я»).

Сартр не був шанувальником фрейдизму і сюрреалізму, навіть зло висміював захоплення ними, але сам досить широко користувався художньою мовою сюрреалістів, що прагнули виразити в творчості несвідомо-еротичну «надреальність».

Відверто сюрреалістичні мрії Антуана Рокантена про можливий бунт матерії проти людей: з прищика на щоці дитини вилуплюється глумливо підморгуюче третє око... в роті замість язика поселяється дивовижна стонога... заснувши в себе в постелі, людина прокидається в фаллічному лісі, залитому кров'ю і спермою... Ці кошмарні видіння відповідають загальному тону сартрівської еротики: вона викликає недовіру і побоювання, як і всяка причетність людини до природного існування.

Зрештою, Сартр робить висновок: підкоряючись вимогам «натури», людина відмовляється від самостійності, від відповідальності за свої вчинки.

Альбер Камю. Творчість Нобелівського лауреата 1957 року Альбе́ра Камю́ (1913-1960) по праву вважається класикою французького екзистенціалізму. Згідно Камю, свідомість, вийшовши з замкнутого кола повсякденної текучки і «машинального» життя, прозріває і осягає абсурд існування. Очевидність кінця робить безглуздими і смішними будь-які прогнози на майбутнє, адже з ним наближається смерть: «Все дано, щоб бути відібраним безжалісно».

В світі, позбавленому ілюзій, людина відчуває себе сторонньою. Але повернення до колишнього вже неможливе, тому що разом з ілюзіями людина позбавляється і «спогадів про втрачену батьківщину, і надії на набуття життя обітованого». Свою основну задачу Камю бачить в подоланні песимізму і в створенні нових моральних орієнтирів: «Встановити абсурдність життя — це зовсім не кінець, а тільки початок. Нас цікавить не саме по собі відкриття, а правила поведінки, які з нього випливають».

«Потрібно любити життя перш, ніж його сенс. Та і коли любов до життя зникає, жоден сенс нас не втішить». Недарма як епіграф до есе «Міф про Сізіфа» (1942 р.) Камю взяв вираз давньогрецького поета Піндара: «О, моя душе, не прагни безсмертя, а сповни усе на землі».

«Сторонній». Свою правду про життя Камю прагнув виразити в романі «Сторонній» (1942 р.). Герой роману Мерсó — дрібний службовець в одній з контор Алжиру. Його існування нічим не примітне — чергування сірих буднів і не менш тужливих неділь. Мерсó сам неодноразово підкреслює свою ординарність: «Я такий, як всі».

В першій частині роману відтворюються роздроблені, незв'язні події, відбиті в сприйнятті героя, — про них Мерсó розповідає тьмяним, безбарвним голосом. Байдужність — його стихія: «Життя все одно не перемінити, як не живи, все однаково». Блискуча пропозиція патрона, що обіцяє переїзд в Париж, або ж питання Марі, чи думає він женитися на ній, викликають одну і ту ж реакцію: «Мені байдуже, мені все рівно».

Протиприродна логіка Мерсó виявляється вже з самого початку роману. Відчуженобайдуже відноситься він до смерті матері: «Сьогодні вмерла мама. А може, вчора — не знаю... Ну от, подумав я, неділю я скоротав, маму вже поховали, завтра знову піду на роботу, і, загалом, нічого не змінилося».

Байдужність Мерсо розглядається Камю як втілення «справжнього» існування в світі абсурду. Герой живе лише поточною миттю. Випадково зустрівши на пляжі друкарку Марі, він не задумуючись поступається почуттєвим бажанням. І хоча це було наступного дня після похорону матері, Мерсо не відчуває докорів сумління, тому що поняття совісті для нього просто не існує.

Наприкінці першої частини сумовитий речитатив героя ніби вибухає божевіллям — не оправданим, незрозумілим вбивством араба. Мерсо навіть не знає своєї жертви — просто в той день занадто пекло сонце.

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

Логіка поведінки Мерсо, людини абсурду, не відповідає загальноприйнятим нормам. Спокій під час похорону матері, чашка кави, випита біля її труни, зв'язок з Марі — все це витлумачується суддями Мерсо як «крайня нечутливість і порожнеча серця». Прокурор, діючи від імені правосуддя, спритно підганяє факти під заздалегідь задану схему «страшного злодіяння», адвокат, граючи роль захисту, характеризує Мерсо як «щирого трудівника і відданого сина». Суд в очах Мерсо перетворюється в спектакль, в якому всі ролі наперед розподілені і в якому він, головна дійова особа драми, не впізнає себе в підсудному. «Все йшло якби без моєї участі. Мою долю вирішували, не запитуючи моєї думки. Час від часу мені дуже хотілося перервати цих балакунів і запитати: "А хто тут підсудний?"»

Безглуздість існування Мерсо починає усвідомлювати в «пограничній ситуації», напередодні страти. «З безодні мого майбутнього протягом всього мого безглуздого життя піднімався до мене подих мороку крізь роки, які все ще не настали. Він все зрівнював на своєму шляху, все доступне в моєму житті, такому несправжньому, такому примарному житті. Що мені смерть "наших близьких", материнська любов, що мені Бог, той або інший спосіб життя, що обирають для себе люди, долі, обрані ними, якщо одна-єдина доля повинна обрати мене самого, а разом зі мною і мільярди інших обранців...»

«Чума». Друга світова війна внесла серйозні корективи в світогляд А. Камю́, і це знайшло відображення в його наступному романі — «Чума» (1947 р.). Тепер письменник захищає загальнолюдські цінності, ратує за активний опір і боротьбу зі злом. Своєму улюбленому жанрові — філософській притчі — Камю надає рис хроніки; абсурд наповняється конкретноісторичним змістом.

На відміну від інших творів Камю, в романі, нехай і умовно, фіксується дата подій — 194... р. Виникають асоціації з недавнім минулим — Друга світова війна, окупація, фашизм. Докладна оповідь про спалах епідемії чуми в XX столітті сприймається як міф про боротьбу

людини зі злом. Образ чуми, писав Камю, передає «атмосферу ядухи, небезпеки і вигнання», характерну для періоду окупації.

Алжирське місто Ора́н ізольоване від всього світу, і його жителі залишилися сам на сам зі смертю. Поява щурів на вулицях Ора́ну, перші симптоми хвороби, прагнення адміністрації і населення сховатися від грізної очевидності, зробити вигляд, що нічого особливого не відбувається. Потім здивування обивателів, що стали бранцями чуми. Заціпеніння оранців, що впокорилися своїй долі і намагаються налагодити побут: в місті оживляється чорний ринок, виходять газети з пророкуваннями, прискорений обряд похорону, а з труб крематорію постійно йде дим... За клінічними ознаками вимальовується історично визначений лик чуми — фашизм.

Кожний з героїв хроніки — ланка в збагненні сенсу того, що відбувається. Паризький репортер Рамбе́р, що випадково затримався в зачумленому місті, запекло, підкупом і обманом, намагається пробитися на волю. Але коли переборені всі перешкоди, він вирішує залишитися, тому що випробування чумою привело його до прозріння: «Соромно бути щасливим самому».

Лікар Бернáр Ріє́ — літописець оранської трагедії. Мораль «тверезої ясності» дозволяє йому реалістично оцінювати те, твориться навколо. Позиція Ріє — це позиція «трагічного стоїцизму». Він знає, що чуму перемогти не можна: вона — невід'ємна частка людського існування, але обов'язок людини вимагає бунтувати, чинити їй опір. Як лікар він повинен відстоювати життя — лікувати людей. Епідемія мало що змінила в самому Ріє. Для доктора вибір був заздалегідь вирішений. Він звалив на себе відповідальність за порятунок Орану: організацію лікарень, санітарних дружин, налагодження карантинної дисципліни.

Помічник доктора Ріє — пересічний статистик Гран, невдаха по службі, невдаха в сімейному житті. Гран сповідає ту ж мораль «трагічного стоїцизму», що і доктор Ріє. Смішна пристрасть до творчості, якою одержимий Гран, — це спроба перебороти хаос життя. Бідолаха протягом багатьох років править першу і єдину фразу свого роману про прекрасну амазонку, домагаючись стилістичної досконалості. Але фраза все не дається, вислизає. Точно так само вислизає з рук лікарів і адміністрації міста перемога над чумою.

Афоризм одного з пацієнтів Ріє: «А що таке в сутності чума? Те ж життя, і все тут» — є ключем до притчі. Хвороба відступила, однак доктор Ріє розуміє, що перемога над нею тимчасова і радість людей завжди буде під загрозою, тому що мікроб чуми невигубний.

«Вслухаючись в радісні крики, що йдуть з центра міста, Ріє знав, що будь-яка радість завжди перебуває під загрозою... мікроб чуми ніколи не вмирає, ніколи не зникає, він може десятиліттями спати де-небудь в завитушках меблів або в стопці білизни, він терпляче чекає своєї години... і, можливо, прийде на горе і в науку людям такий день, коли чума розбудить щурів і пошле їх здихати на вулиці щасливого міста».

Чума — багатозначний образ. Це не тільки смерть, стихійні лиха, війни і насильство, це насамперед уособлення зла як невід'ємної частини світобудови.

Пізні твори. В кінці творчого шляху Камю пише роман «Падіння» (1956 р.) і збірку новел «Вигнання і царство» (1957). В романі Камю фактично зводить рахунки з екзистенціалізмом, показуючи «фальшивого пророка», що спочатку був цілком врівноваженим міщанином, потім відчув себе «абсурдним героєм» і переконався, що «Неба немає», а на третій стадії розвитку усвідомив егоїстичну сутність своєї «гуманності», що служила йому лише для догоджання власним примхам.

В новелах Камю зробив спробу примирити потребу в абсолютній свободі з тяжкою необхідністю існувати в реальному світі: його герої — самотні «вигнанці» в житті — спрямовуються до моря і зірок як до вічних символів краси.

«Новий роман». В 1950-х рр. паралельно з аналогічними явищами в інших областях мистецтва — «антитеатром», «новою хвилею» в кіно і «новою критикою» в літературі склалася школа«*нового роману*»*, до якої увійшли письменники, що виступали за радикальне оновлення головного літературного жанру XX ст. Групу утворили Але́н Роб-Гріє́ (нар. 1922), На-

талі Сарро́т (1902-1999), Мішель Бюто́р (нар. 1926), Клод Моріа́к (1914-1996), Клод Сімо́н (нар. 1913) і Жан Рікарду́ (нар. 1932).

«Автор запрошує читача побачити лише ті предмети, вчинки, слова, події, про які він повідомляє, не намагаючись нічого їм не додавати крім того значення, яке вони мають по відношенню до його власного життя або його власної смерті». Так звертається до читача свого роману «В лабіринті» (1959 р.) Ален Роб-Грié. На перший погляд програмні гасла «нового роману» здаються зовсім не новими: що може бути традиційніше заклику до реалізму, зображення «неухильно реальної дійсності», з яким виступив той самий Роб-Грієт? І все-ж тільки так «новороманісти» могли вирішити проголошене ними головне творче завдання — відмовитися від «декількох застарілих понять» літератури, інакше кажучи, від принципів бальзаківського реалістичного роману.

Різниця між двома «реалістичними» естетиками полягає насамперед в предметі зображення. Якщо роман бальзаківського типу оповідає про події, що сталися з вигаданим, але «життєвим» героєм, то «новий роман» прагне неупереджено описати те, що постає поглядові пишучих: світ, де люди і речі зрівняні як об'єкти. При такому підході персонаж в звичному розумінні стає зайвим.

Зразком «нового роману» вважаються «Ревнощі» (1957 р.) Роб-Грієт, де на перший погляд нічого не відбувається, розвиток подій передається через мінливий опис повсякденних дій і предметів і де в героя немає зовнішності, голосу, імені, він навіть не позначений займенником: оповідання безособове. З цим запереченням (або переглядом) поняття персонажу зв'язаний один з центральних принципів «нового роману» — речовність, тобто чисто зорове, об'єктивне (наче крізь об'єктив) зображення зовнішнього світу. Воно часто зустрічається в ранніх романах Роб-Грієт.

Вдягаючись в слова, річ оживає, подібно стародавній статуетці з роману Сарро́т «Ви чуєте їх?» (1972 р.). Сам же герой, навпаки, немов би «оголюється», позбавляючись зовнішності, власного «Я», усіх невід'ємних атрибутів літературного персонажу. З тексту зникають вчинки, які здійснює герой, і події, що з ним відбуваються, вони поступаються місцем сприйняттю, переживанню: «Ревнощі» — це роман про почуття ревнощів як таке, а не про ревнощі даного персонажа. Тому в «новому романі» можливі настільки несподівані ходи, як підкреслена відсутність центральної сцени: в «Спостерігачі» Роб-Грієт на її місці — чиста сторінка. Минуле і майбутнє перетворюються в умовність — реальними є лише сьогодення, час сприйняття.

Часто роман створюється з оглядкою на міф. При цьому стародавні міфи природно сполучаться з «міфами», породженими сучасною *Масовою культурою**: книги Саррот будуються на схемах детективу, казки, авантюрного роману, байки, вестерну або античної трагедії. Буття в «новому романі» з'являється системою символів-цитат. Письменники цієї школи люблять звертатися до мотиву «оживаючої картини», що, замикаючи на собі сюжет, додає йому одночасно і умовності символу, і циклічності міфу. Солдат, що блукає містом в Роб-Грієт («В лабіринті»), сходить з висячої в кафе картини, що зображує те ж саме кафе і одночасно прикрашає стіну в домі оповідача, не менш примарного, ніж вся атмосфера роману.

Те, як персонаж породжується споглядаючою свідомістю найбільш чітко описано в «Зміні» (1957 р.) Бюто́ра. Мова йде про картини Пусе́на і Лорре́на, виставлені в Луврі:

«Ти став розглядати людей на цих картинах — вони написані з такою простодушністю, що ніби волають до твого розуму і просять вдихнути в них життя, — і зрештою ти піддався спокусі і почав придумувати для кожного з них історію, уявляючи собі все, що вони робили до зображеної на полотні сцени і після цього вихопленого і намальованого живописцем жесту...».

Позначивши героя «Зміни» займенником «ти», Бютор оголив ще один центральний принцип «нового роману». В класичному романі автор, подібно *деміургу**, підноситься над світом персонажів, розкриваючи читачеві їх думки і вчинки і дозволяючи співпереживати їм, ототожнювати себе з ними. В романі «новому» проміжна ланка між автором і читачем (твір) зникає, і вони опиняються віч-на-віч, включаючись в простір тексту, беручи на себе функції

персонажів. «Я» з роману «В лабіринті» належить автору, в чиїй свідомості «оживає» картина з солдатом, і одночасно персонажу — адресату коробки з листами, яку солдат носить з собою по місту. В «Дорогах Фландрії» (1960 р.) Сімóна займенники, що чергуються, «Я» (оповідач) і «він» (персонаж) позначають ту саму людину. Нарешті, «ти» в «Зміні» прямо звернене до читача: це він подорожує в поїзді з Парижа в Рим і все збирається прочитати книгу, яку перекладає з полички на сидіння під час відвідувань вагону-ресторану. Книга заміщає відсутню людину.

Якщо персонажі не здійснюють вчинків, то їх «життя» заміщається історією самого процесу письма, народження книги зі словесної матерії: зливаючись з персонажем, автор передає йому творче начало. Непрочитаний роман в «Зміні» виявляється тією самою книгою, яку тримає в руках реальний читач. Герой-«ти», почавши з прагнення змінити своє життя, приходить до його втілення в тексті:

«Впавши до щілини між спинкою і сидінням, лежить книга, яку ти купив перед від'їздом; ти її не прочитав, але всю дорогу зберігав як свій розпізнавальний знак... Ти береш її в руки і думаєш: "я повинен написати книгу; тільки так я зможу заповнити виниклу порожнечу, свободи вибору в мене немає, поїзд мчить мене до кінцевої зупинки, я зв'язаний по руках і ногах, приречений котитися цими рейками"».

Таким чином, персонаж здатен реалізувати своє «я», тільки написавши книгу. Але книга і сама може стати героїнею роману: «Золоті плоди» (1962 р.) Саррот — це історія книжної новинки, що проходить шлях від гучного успіху до повного забуття.

Отже, «новий роман» жадає від читача ***не співпереживання героям, не вживання в їх долі, але діяльної участі в процесі власного творення.*** Тому книга (як матеріальний предмет, видання) перестає бути нейтральним носієм тексту: її шрифт або формат (аж до поліграфічного браку) може служити композиційним і стилістичним прийомом. Вона прочитується і з початку, і з кінця: роман Рікардý «Взяття Константинополя» (1965 р.), пропонує різні «маршрути» і «способи просування» текстовим «простором»; книгу можна просто розглядати, а можна з нею заснути, продовжуючи співтворчість в сновидінні.

Руйнування загальноприйнятого — от головний естетичний принцип «нового роману». Стираються границі між жанрами (Роб-Грієт пише роман — підручник французької мови для американських студентів), між культурними епохами і видами мистецтва (Бютор використовує в своїй творчості прийоми музичної композиції, живопису, архітектури, скульптури).

5. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР

В XX ст. на сценах Франції поряд з традиційним театром існує модерністський — «інтелектуальна драма» і «драма абсурду», що спиралися на філолофсько-етичні ідеї *екзистенціалізму** і відображали ситуацію можливого «кінця світу» внаслідок ядерної катастрофи, коли прийшов час підводити підсумки розвитку європейської цивілізації.

Альфред Жаррì. Зародження французького модерністського театру пов'язане з іменем Альфрéда Жаррì (1873-1907), який заклав основи антипсихологічного і антигероїчного театру абсурду в перейнятих чорним гумором фарсах для театру маріонеток: «Король Убю» (1896 р.), «Убю в ланцюгах» (1900 р.), «Приборкування Убю» (1910 р.) і ін., об'єднаних гротескним героєм.

Убю втілює образ людини, що, увібравши всі огидні якості обивателя (обжерливість, скнарість, боягузтво, хитромудрість і фанфаронство), виростає до дивовижних розмірів, стаючи якби карикатурою на все людство, на увесь світ, який представляється автору суцільною нісенітницею і абсурдом.

Жак Копó і «Старий голуб'ятник». Знаменитий режисер і актор Жак Копó (1879-1949) в 1913 р. відкрив власний театр під назвою «Старий голуб'ятник». В канун Першої світової війни він поставив спектакль «Ніч королів» за комедією Шекспіра «Дванадцята ніч». В цій вишуканій постановці режисер ніби передбачив кінець того періоду в історії культури, який французькою називався «la belle époque» («прекрасна епоха») і прихід похмурого XX століт-

тя. З початком війни була оголошена мобілізація і театр закрили. В 1915 р. вцілілі актори зібрались навколо вчителя і Копо вивіз їх на село — подалі від Парижа. Так він хотів виховати творчо мислячого актора, щоб ставити кращі твори світової драматургії. «Вся оригінальність нашої інтерпретації, — заявив режисер, — буде витікати з глибокого знання тексту». Такий підхід дозволив «Старому голуб'ятнику» здійснити епохальні постановки п'єс Мольєра, Клоделя, Гоголя. Правда, сам Копо скоро покинув своє дітище, побачивши в ньому тенденцію до комерціалізації.

«Картéль». Учні Копо Луї Жувé і Шарль Дюллéн разом з відомими режисерами Гастоном Батї і Жоржем Пітóєвим в 1926 р. вирішили об'єднати свої театри і таким чином утворили корпорацію з спільними фінансами, управлінням, афішею і рекламою, яка одержала назву «Картель». Його творча діяльність знаходилася в опозиції як до цитаделі класичних традицій — театру «Комеді франсез», так і до буржуазно-розважального бульварного театру. Головним гаслом і естетичною програмою «Картелю» було художнє оновлення, але не модерністське, а сперте на традицію, з більшою турботою про гармонію і красу, з пошуками витончено інтелектуального стилю.

Найважливіше досягнення «Картелю» полягало в тому, що була зруйнована одна з самих стійких традицій французького театру, в силу якої репертуар складався майже виняткова з творів французьких драматургів, класичних і сучасних, тоді як закордонні класики звичайно йшли в переробках або стилізованих перекладах. Діяльність «Картелю» зблизила французьку сцену з творчістю найбільших європейських драматургів XX ст.— Чехова, Піранделло, Шоу, творчість яких вплинула на французьких драматургів і на французький театр у цілому. Разом з тим, «Картель» допоміг висунутися плеяді чудових французьких драматургів, п'єси яких не з'являлися на сценах академічних або бульварних театрів. Наприклад, в 1943 р. була поставлена антинацистська п'єса Жана Поля Сартра «Мухи», яка прямо закликала народ до боротьби з німецько-нацистськими загарбниками.

Самим талановитим з режисерів «Картелю» був Шарль Дюллéн (1885-1949). Його психологічно поглиблена майстерність (як актора і як режисера) мала на меті звільнити театральну творчість від натуралізму, а також від декадентських елементів, що дісталися театру в спадщину від «прекрасної епохи». В цьому відношенні велике значення мала постановка Дюлленом «Скупого» Мольєра (1936 р.).

Луї Жувé. Видатний режисер і актор Луї Жувé (1887-1951) створив яскраві сценічні інтерпретації драматургії Жана Жіродý (1882-1944) з її гострою проблематикою, грою інтелекту, парадоксальними ситуаціями. Самою знаменитою стала постановка п'єси «Троянської війни не буде» (1935 р.). Антична тема долі звучить тут сучасно і насторожуюче. Марні спроби головних героїв п'єси: і мудрий Пріам, і обережний Одіссей, і пристрасний Гектор, і навіть спустошена і холодна Єлена прагнуть врятувати світ від крові і жаху, але смерть висить над ними як доля; істерична витівка прагнучого війни жерця, п'яний розгул грубого Аякса в останньому акті приводять до невідворотного результату — Троянська війна буде! Виступаючи також як актор, Жуве в ролях мольєрівського репертуару, завдяки своїй відточеній майстерності словесної виразності, очистив французьку класичну традицію від застарілих умовностей співучої декламації, від формалістичного абстрактного розуміння сценічної «краси».

Жан Ануй. Одним з найвідоміших драматургів XX ст. був Жан Анýй (1910-1987). Він відкидав в своїй творчості і *натуралізм**, і *реалізм** і відстоював «театралізм», тобто прагнув повернути на сцену поезію і фантазію. Для творчості Ануя характерне жанрове різноманіття: від стилізації грецького міфу до *перифразу** історичного епізоду, від комічного балету до комедії характерів. Основні драматургічні прийоми Ануя — «п'єса в п'єсі», зміна ролей, ретроспекція і проекція в майбутнє.

Не будучи «ідеологом», Ануй виробив власний погляд на життя, поставивши в голову кута реалії людського існування, неоднозначні взаємини між добром і злом. Ключовим для драматурга було питання про те, як далеко може зайти особистість в своєму компромісі з істиною заради досягнення щастя.

Успіх драматургові принесла п'єса «Горностай» (1932 р.). Головний герой, молодий Франц, бідний вихованець багатої герцогині, жадає грошей, «щоб бути щасливим», тому що доля бідняків — злиденність важкої і безрадісної праці, неприйнятної для тонкої натури. Юнак шляхетний і відкидає «брудні» гроші, але все-таки вбиває стару, щоб, одержавши спадщину, одружитися з її онукою, в яку він романтично закоханий.

Гастон в п'єсі «Пасажир без багажу» (1937 р.) втратив під час війни пам'ять і видумує своє дитинство, уявляючи себе «чудесною дитиною». Довідавшись, що він є насправді Жаком — рідкісним негідником і мерзотником, герой відмовляється від своєї сім'ї і свого минулого.

В п'єсі «Еврідіка» (1942 р.) трагічне народжується з зіткнення романтичного кохання і фарсу життя. Прекрасні герої, що невипадково мають античні імена, розлучені і погублені, натомість гротескні персонажі, що символізують «правду життя», не мають власних імен — при усій своїй жвавості вони безликі, вони лише фон для юних героїв, які протиставляють їм своє чисте і тому таке беззахисне почуття.

Вершина творчості Ануя — п'єса «Антігона» (1943 р.). Поставлена в розпал війни і окупації, вона піднімає проблеми вибору, совісті, злочинної влади і опору їй. В п'єсі два трагічних герої, дві ідеї — державний порядок (правитель Креóнт) і бунт (Антігóна). Давньогрецька трагедія переосмислена, але сюжет збережений. Сини царя Едіпа вбили один одного в боротьбі за владу. Креонт, щоб зміцнити розхитану державу, одного з них оголошує національним героєм, іншого ж — зрадником батьківщини і під страхом смерті забороняє його хоронити. Заборону порушує сестра загиблих Антігона, що дитячою лопаткою насипала жменю землі на труп брата. Вона бунтує проти закону, що здається їй нелюдяним, проти міркувань здорового глузду і політики. Що робити Креонту, який виховав Антігону, подарував їй першу іграшку, а тепер збирається одружити з нею свого сина і спадкоємця? Креонт розуміє, що світ злий і суворий, і хоче його покращити, тому виконує «брудну роботу» з почуття обов'язку, бачачи в цьому державну необхідність. Він переконує Антігону покаятися, намагається врятувати її, але дівчина непохитна: всі докази розуму тут неспроможні — вона і сама розуміє за що віддає життя. Парадоксально, але вперта Антігона виявляється права: сувора державна влада, навіть з «людським обличчям», згубна для людини, суспільства і самої ж держави. В фіналі п'єси після страти Антігони син Креонта плює батькові в обличчя і заколюється; покінчує життя самогубством і його супруга, побачивши мертвого сина.

Вся справа державного будівництва рухнула: цілковито самотньому Креонту нічого не залишається, крім як, займаючись звичними справами правління, чекати смерті.

Драматургія екзистенціалізму. Знамениті філософи і письменники-екзистенціалісти Ж.-П. Сартр і А. Камю для пропаганди своїх ідей активно використовували і мистецтво театру — їх драматургічна творчість стала помітним явищем післявоєнного театру.

Сартр. Трагічно безнадійне сприйняття дійсності поєднується в художній творчості Жана-Поля Сартра (1905-80) з покладанням відповідальності на особистість і проповіддю «дії і вирішального вибору» самої людини. Сартр твердить, що людина вільна, що в будь-якій ситуації вона є такою, яку сама із себе зробила.

В роки Другої світової війни ці ідеї набули особливого сенсу, тому що допомагали протистояти нацизму. Поряд з «Антігоною» Ануя театральним маніфестом Опору стала знаменита драма-притча «Мухи» (1942 р.), в якій також переосмислювався давньогрецький міф.

Вирісши в Афінах, Орéст інкогніто приїжджає в свій рідний Áргос і бачить сумне, вмираюче місто, яке обсіли мухи, наслані Юпітером. Мухи в п'єсі символізують докори совісті, почуття провини жителів міста за співучасть в здійсненому Егісфом і Клітемнéстрою вбивстві Агамемнона, батька Ореста і Елéктри. Це почуття провини, на думку Сартра, використали Юпітер (представлений як бог мух і смерті) і його спільник Егісф (прототипом персонажа був глава колабораціоністського режиму маршал Петен), щоб нав'язати жителям Аргосу «релігію мертвих», позбавити їх свободи свідомості і, отже, свободи дії.

Орест бачить жалюгідну долю співгромадян і своєї сестри Електри, перетвореної в рабиню, і перед ним постає проблема вибору: або не втручатися і виїхати з міста, або помститися за загибель батька і приниження сестри, повернути громадянам Аргосу свободу духу. Обрати

перше — значить відмовитися від себе, від своєї батьківщини і продовжити нескінченні блукання. Однак обрати помсту означає для Ореста, вихованого в дусі ідей Добра і Блага, відмовитися від засвоєних раніше істин.

Орест зважується діяти: він вбиває Егісфа і свою матір, Клітемнестру. На нього і Електру обрушується відплата богинь помсти Еріній. І тут з героями п'єси відбувається дивна метаморфоза: Орест, зробивши вибір, стає все більш рішучим. Електра ж, така непримиренна спочатку, після здійснення акту помсти метається в страху, намагається вимолити собі прощення і, постарівши за одну ніч, робиться схожою на свою ненависну матір.

Каяття — це обіцянка покори, за яку бог Юпітер готовий простити будь-який злочин. Електра кориться своєму страху, Орест, навпаки, не кається в вчиненому і відводить Еріній з міста. Важливо, що про вбивство Егісфа і Клітемнестри довгі роки мріяла саме Електра, але вона склала уявлення про сутність вчинку раніше від його здійснення. Реальні ж наслідки розійшлися з її уявленнями — звідси і розчарування в самому вчинку. Орест, навпаки, нічого не планував заздалегідь — він зробив рішучий крок спонтанно і безоглядно прийняв його наслідки.

В 1943 р. Сартр створив одноактну п'єсу «За закритими дверми». Троє померлих — Гарсе́н, Іне́с і Ете́ль — потрапляють до пекла, але там немає ні чортів, ні казанів, ні знарядь тортур — це звичайна вітальня. Герої замкнені в ній, поставлені перед необхідністю бути разом. Свідомість кожного відкрита свідомості іншого, і кожен готовий заподіяти сусідові муки, щоб забути про власний біль, який завдають спогади про вчинені злочини.

«От воно яке, пекло! Ніколи б не подумав... Пам'ятаєте, сірка, грати, казани... Нісенітниця все це. Навіщо, з біса, казани: пекло — це Інші».

Таким чином, п'єси стали художньою ілюстрацією філософської концепції Сартра, згідно якої, ***в кожній людині бореться усвідомлення нею себе як вільної особистості зі свободою вибору (буття-для-себе) з відчуттям себе під поглядом інших людей (буття-для-інших). Людина, що «відмовляється від себе» (тобто від свободи), або потрапляє в становище жертви, коли сенс життя нав'язується їй ззовні (іншими), або в становище ката, що повністю ігнорує свободу інших людей.*** Так виникає замкнуте коло несвободи, в якому одна і та ж сама людина може виступити і в ролі ката, і в ролі жертви.

Камю. В своїй драматургічній творчості Альбер Камю (1913-1960) віддавав перевагу відомим сюжетам, прагнучи виявити «загальнолюдську» значимість кожної конкретної події.

В основу «Непорозуміння» покладена фольклорна ситуація: рідні не впізнають і вбивають людину, яка повернулись додому після тривалої відсутності. «Непорозуміння в готелі» служить в п'єсі доказом трагічної самотності людей: матір і дочка протягом багатьох років грабують багатих постояльців, підсипаючи їм снодійне, і черговою жертвою стає їх син і брат.

Сюжет «Калігули» запозичений з «Життя дванадцяти цезарів» римського історика Светонія, який зобразив маніяка на троні, що збожеволів після смерті своєї сестри-коханки і загинув під кинджалами змовників.

Камю досить близько слідує оригіналу, але інтерпретує факти інакше. Його Калігула користується «божевільною владою руйнівника, в порівнянні з якою влада Творця Небесного здається мавпячим кривлянням». Він знущається з поміркованості і терплячості своїх патриціїв, бо розуміє, що насправді ними рухає страх і жадібність. «Дивись, Цезоніє, — каже Калігула супрузі, — всі мовчать. Честь, достоїнство, як там ще, мудрість нації нічого більше не говорять. Все зникло перед страхом». Імператор зневажає своїх підданих, як зневажав «стадо рабів» ніцшеанський Заратуштра.

Калігула в п'єсі — вбивця за переконанням, але, знемігши від своїх злочинів, він сам кинувся на кинджали змовників. Автор призначив йому цю долю, оскільки хотів показати, що «філософія, яка реалізується в трупи» в самій собі несе зерна своєї неспроможності і загибелі. Тому в кінці свого кривавого життя Калігула усвідомлює, що «обрав не той шлях, він веде в нікуди».

В п'єсі «Облогове становище» унтер-офіцер в чорному мундирі, що уособлює Чуму, за допомогою секретарки-смерті перетворює середньовічне місто в концтабір новітнього типу.

П'єса написана за зразком іспанських áуто (див. *Ауто Сакраменталь**) і французьких містерій, звідси свідома умовність часу дії і розв'язки: пануванню Чуми приходить кінець, як тільки знаходиться людина, що переборола страх перед смертю, і її самопожертви досить для звільнення співгромадян.

П'єса «Праведні» має історичною основою вбивство великого князя Сергія Олександровича, організоване в 1905 р. групою Бориса Савінкова. Камю спеціально вивчав російський тероризм — ці матеріали він використав в нарисі «Делікатні вбивці» (1948 р.) і в трактаті «Людина бунтуюча» — однак в п'єсі він прагнув усунути реальні прикмети часу.

Проблема революційної етики поставлена в плані споконвічного *антагонізму** мети і засобів: герої «Праведних» в ім'я свободи готові зазіхнути на життя людини. Вихід з протиріччя драматург знаходить в позиції центрального персонажа: за життя великого князя він віддає власне і сприймає смертний вирок як спокуту, оскільки відкидає тиранію «революційної доцільності», якою можна виправдати будь-яке насильство, безчестя і навіть особисту вигоду.

Театр абсурду. Важливим явищем драматургії Франції післявоєнних років став *Театр абсурду** («антитеатр»), найвідомішими представниками якого були Е. Іонеско і С. Беккет.

Ежен Іонеско. Постановка в 1950 р. драми Ежена Іонéско (1912-1994) «Лиса співачка» приголомшила глядачів демонстративною безглуздістю. Драматург виходив з переконання, що ***театр повинен максимально перебільшувати споконвічно властиву йому умовність, одночасно оголюючи «фантастику повсякденності»***, тому в п'єсі абсурдним є все, починаючи з заголовка, обраного автором тільки тому, що про жодну лису співачку в драмі не згадується.

Задум п'єси був підказаний підручником англійської мови: драматурга розсмішили речення, в яких люди, тісно зв'язані родинними узами (син і батько, брат і сестра, чоловік і супруга), повідомляли один одному загальновідомі факти. Так і персонажі «Лисої співачки» змагаються в самій дивовижній нісенітниці під акомпанемент годинника, що втратив здатність вимірювати час: то він б'є сім разів, то три рази, то зовсім замовкає. Ця п'єса, за визначенням самого автора, — є «трагедією мови», що, ставши автоматичною, паралізує свідомість людей.

По-суті, Іонеско в своїй творчості викриває ***репресивний, нівелюючий характер сучасної цивілізації, яка пригнічує людську особистість, редукує її до найпримітивніших соціально-антропологічних характеристик («політик», «споживач», «пролетар») з метою використання в абсурдній грі «великої політики».***

В «комічній драмі» «Урок» (1951 р.) вчитель отупляє і морально калічить своїх учнів; в «натуралістичній комедії» «Жак, або Підпорядкування» (1955 р.) родина перетворює людину в конформіста; в п'єсі «Учитель» (1953 р.) шанувальники сліпо коряться безголовому вождю. В «псевдодрамі» «Жертви обов'язку» (1953 р.) поліцай принижує драматурга, який доводив, що «нового театру» не існує (характерно, що нещасного рятує поет, прибічник ірраціонального театру). Драматургом є і головний герой комедії «Амедей, або Як його позбутися?» (1954 р.), який з величезними труднощами звільняється від гігантського трупа, що зайняв всю його квартиру, — символу згаслої любові і підсвідомих страхів.

На відміну від ранніх коротких творів «Амедей», як і інші трьохактні п'єси, будується вже не на мовному, а на ситуаційному абсурді з гранично натуралістичною фантастикою. Найпослідовніше цей принцип реалізується в циклі п'єс з наскрізним персонажем — Беранжé, самою знаменитою з яких є «Носоріг» (1960 р.).

Дія в «Носорогу» розвивається послідовно, репліки взаємозалежні, персонажі мають імена, але продовжують залишатися масками, наочно втілюючи різні моделі поведінки. На фоні охоронців прописних істин з їх культом поміркованості і особистого благополуччя виділяється фігура Беранжé, який живе всупереч здоровому глузду. На відміну від своїх співгромадян він не прагне процвітати, робити кар'єру, йому огидна звичка підкорятися не роздумуючи. Вторгнення «носорогової» хвороби обиватели сприймають як чергову необхідність, якій необхідно скоритися, а то запідозрять в неблагонадійності. Тільки Беранже вдається зберегти

людський вигляд в атмосфері загального озвіріння, тоді як інші персонажі — самовдоволений поборник культури, фанат логіки, борець за соціальну справедливість, старики-обиватели і навіть кохана героя — не здатні протистояти масовому психозу і з захватом перетворюються в носорогів.

Відомий режисер Жан Барро́ (1910-1994) надав п'єсі яскраво вираженого антифашистського характеру: за ревінням носорогів, що лунало за сценою, чітко чулася популярна в роки Третього рейху пісенька «Лілі Марлен» і грюкіт солдатських чобіт. Сам Іонеско заявив, що «Носороги», безсумнівно, антифашистський твір, але насамперед це п'єса спрямована проти колективних істерій і епідемій, що виправдовують різні ідеології.

Беккет. Творчість Семюела Бе́ккета (1906-1989) зосереджена на сутнісних аспектах людського існування. ***Традиційні теми світового мистецтва — соціальні відносини між людьми, їх характери і матеріальне становище, боротьба за суспільний статус і владу або за оволодіння сексуальним об'єктом — він вважав чисто зовнішніми прикметами буття, що приховують його глибинні проблеми.***

В своїй драматургії Беккет використав естетику і *сценографію* комедії дель арте**, що, по-суті, і дозволило йому очистити представлений на сцені образ дійсності від його випадкових і поверхневих проявів, спрямувавши таким чином думки і почуття глядача до першооснов людського існування. Саме тому більшість персонажів беккетівських драм є істотами злиденними і ущербними, викинутими на саме «соціальне дно», що нагадує «світ після ядерної катастрофи», в якому від колишньої матеріально-технічної цивілізації залишились тільки смітники, підвали і нетрища, а від духовної культури — тільки фрагменти текстів, озвучення яких в жалюгідній обстановці «нового світу», здійснюване скаліченими персонажами, створює вражаючий ефект, причому не тільки трагічний, але і комічний.

Найвідоміша п'єса Беккета — «В чеканні Годо́» (1952 р.). Двоє волоцюг, Владімір і Естраго́н, проводять дні в томливому чеканні таємничого Годо́; вони одягнені в жалюгідні лахміття, ледь пересуваються. Естрагону тиснуть черевики, з нього падають штани. Ущербність персонажів підкреслюється їх недорікуватістю. Періодично звучить той самий діалог: «Підемо», — говорить Естрагон, «Ми не можемо», — відповідає Владімір, «Чому?» — «Чекаємо на Годо», — «А і справді».

Владімір і Естрагон — це просто двоє чоловіків, які перебувають в «екзистенціальній ситуації» і не знають, з якою метою вони опинилися в цьому світі. Оскільки людина — істота раціональна і не здатна уявити собі існування, начисто позбавленого мети, обидва герої здогадуються, що їх перебування в світі, представленому порожньою сценою з поодиноким висохлим деревом, пояснюється очікуванням когось. Однак вони не мають жодних доказів, що цей хтось, кого вони називають Годо, призначив їм зустріч і що він взагалі існує. Їх терпляче і пасивне чекання контрастує з безглуздим і настільки ж безцільним блуканням, що заповнює існування другої пари персонажів — Лакі і Поццо. Звичайно люди переслідують цілком певні цілі, домагаючись влади, багатства, шлюбу з бажаним партнером і т.д. Проте, одержавши бажане, чи наближаються вони, так само як і глядачі, до відповіді на основні питання буття?

Дія більшості п'єс драматурга розгортається на подібному ж рівні абстракції.

В «Ендшпілі» (1957 р.) показаний розпад відносин між хазяїном Хаммом і його слугою Кловом, що знаходяться в круглій кімнаті з двома вікнами під самою стелею. Саму дію можна розглядати як символічне відтворення розпаду особистості в мить смерті, коли порушується зв'язок між її духовною і фізичною природою.

В одноактній п'єсі «Остання стрічка Среча» (1958 р.) огидний старик слухає власні сповіді, записані на магнітофоні в молодості, і потішається зі своєї наївності, ідеалізму, прагнення добра і щастя.

В «Щасливих днях» (1961 р.) жінка, все ближче і ближче просуваючись до смерті, продовжує робити вигляд, начебто життя ніколи не кінчається.

Незважаючи на те що Беккет сміливо проникає в глибину споконвічної таємниці і жаху людського буття, він переважно — письменник комічний.

В французькому *фарсі** сміх виникає внаслідок запеклої і, як правило, безуспішної гонитви персонажів за вульгарними любовними утіхами. Аналогічним чином в творах Беккета визнання сутності і остаточної безглуздості всякої людської діяльності повинно робити на глядача очищувальний вплив, ставлячи під сумнів його власні устремління і турботи. Сміх повинен виникати при спогляданні ідіотського самовдоволення і усвідомлення власної значущості, з якими людина віддається ілюзорним і дріб'язковим потягам.

В остаточному підсумку драми Беккета не залишають похмурого і гнітючого враження, але приносять звільняючий *ка́тарсис**, що є метою всякого театру від самого його зародження.

Національний народний театр (TNP). З кінця 1950-х рр., найбільш значним явищем театрального мистецтва не тільки Франції, але і Європи став театр Жана Віла́ра (1912-1971), актора і режисера. В 1951 р. він очолив Національний народний театр (TNP), прагнучи створити справді народний театр. Ціни на квитки були знижені, і люди з невисокими статками могли відвідати будь-який спектакль TNP. Театр перетворився у величезний просвітительський центр. Його двері відкривалися задовго до початку вистави, щоб глядачі могли відвідати виставки, присвячені спектаклям, що йдуть на сцені TNP. Закінчувалися вистави не пізно, і додому можна було добратися на міському транспорті, а не на дорогому таксі. TNP випускав журнал і газету, в яких знайомив читачів з світовими театральними новинами. По суботах і неділях труппа влаштовувала виїзні спектаклі і концерти в робітничих передмістях Парижа.

На афіші TNP шедеври драматургії змінювали один одного: «Дон Жуан» Мольєра, «Марія Тюдор» Гюго, «Принц Фрідріх Гомбургський» Клейста, «Лорензаччо» Мюссе, «Антігона» Софокла, «Саламейський алькальд» Кальдерона, «Мир» Арістофана, «Кар'єра Артуро Уї» Брехта. І майже в усіх спектаклях панував зоряний дует — Жерар Філіп (1922-1959) і Марія Казаре́с (1922-1996).

На весь світ прославився «Сід» Пьєра Корнеля, поставлений Віларом в 1949 р., з Жераром Філіпом в головній ролі. В цьому спектаклі яскраво виразився героїчний і вільнолюбний дух Франції, що було характерно для післявоєнних настроїв. Роль Сіда зробила Ж. Філіпа національним героєм. Однак в 1963 р. Жан Вілар пішов з TNP. Уряд скоротив грошові субсидії, ціни на квитки піднялися — театр, на думку Вілара, перестав бути народним. Через рік після смерті режисера, в 1972 р., TNP був закритий.

Жан Луї Барро́. Одна з самих яскравих фігур французького театру XX ст. — Жан Луї Барро́ (1910-1994). Його можна назвати «синтетичним» актором: на сцені він міг все, так що здавалося, ніби він сам по собі — цілий театр. Блискуче виконання ролі Скапена в спектаклі Луї Жуве «Витівки Скапена» увійшло в аннали французького театру.

З 1958 по 1968 р. Барро очолював паризький театр «Одеон», в якому йшли його відомі спектаклі «Нумансія» (за Сервантесом), «Спокуса святого Антонія» (за Флобером). В 1968 р. в дні «*Студентської революції*»* бунтівна молодь вигнала режисера з театру, а в приміщенні «Одеону» організувала штаб повстання, розгромивши декорації і гримерні. Переживши ці події, Барро знову почав працювати, вже на інших майданчиках. Так, спектакль «Рабле» (1968 р.) він поставив на боксерському ринзі.

Авіньонський фестиваль. В 1947 р. в стародавньому місті Авіньон Жан Вілар провів перший фестиваль драматичного мистецтва. З тих пір щороку театри з різних країн привозять сюди кращі драматичні спектаклі. В кінці XX ст. зустрічі в Авіньоні вважаються самим великим і престижним театральним фестивалем. Організовуючи фестиваль, Вілар, за його власним визнанням, хотів просто втекти з Парижа — в пошуках нового театрального мистецтва і нового глядача. В колишньому парадному дворі Папського палацу (XIV ст.) режисер побудував сцену і розташував місця для глядачів амфітеатром. Вечорами, під оксамитово-чорним середземноморським небом, на фоні середньовічних стін, актори і сьогодні грають спектаклі. В програму фестивалю включаються роботи провідних режисерів світового театру.

6. КІНЕМАТОГРАФ

Франція — батьківщина кіно. 28 грудня 1895 р. біля входу в «Гран-кафе» на бульварі Капуцинок, з'явилася афіша, яка запрошувала відвідати видовище «Кінематографу Люмьєр». Люмьер — прізвище винахідників кіно, братів Луї Жана (1864-1948) і Огюста (1862-1954). (Слово lumiere французькою означає «світло». Доля, можна сказати, подбала про те, щоб в творців мистецтва, заснованого на відтворенні руху за допомогою світла, було відповідне прізвище.) Ті, кого цікавість змусила заплатити один франк за квиток, спускалися крученими сходами в нижній зал кафе. Тут біля однієї стіни було натягнуте біле прямокутне полотнище, а біля протилежної стояла на штативі шухляда, нагадуюча фотографічний апарат. В середині залу в кілька рядів стояли стільці. Коли глядачі зайняли місця, світло в газових ріжках, що освітлювали приміщення, згасло, а екран освітився яскравим тріпотливим сяйвом.

За кілька хвиль на білому прямокутнику з'явилася проекція фотографії площі Белькур в Ліоні. «Невже нас обдурили і заманили в цей зал тільки для того, щоб побавити картинками з "чарівного ліхтаря"?» Але не встигли глядачі так подумати, як кінь на фотографії, запряжений у візок, пішов на них, а разом з ним зарухалися перехожі і покотились екіпажі. Глядачі остовпіли від здивування: адже те, що наші сучасники бачать щодня і на що вже не звертають уваги, в кінці XIX сторіччя побачили вперше!

Тим часом рухомі картини змінювали одна другу. Човен колисався на хвилях. Пожежні виїжджали на пожежу. Стіна обрушувалася в клубах пилу... А коли в глибині екрану з'явився паровоз і, збільшуючись в розмірах, став насуватися на глядачів, багато з них мимоволі скрикнули і відсахнулися.

На закінчення сеансу була показана комічна сценка «Политий поливальник» — про те, як пустун хлопчисько пожартував над садівником. Вода, що зненацька вдарила в обличчя поливальникові, — типовий зразок кінематографічного трюку, а маленький фільм «Политий поливальник» — прообраз більш пізніх незліченних трюкових комедій.

Жорж Мельє́с. На першому сеансі «Кінематографу Люмьєр» був присутній Жорж Мельє́с (1861-1938) — майстер чарівних, феєричних спектаклів, які він ставив на сцені свого театру. Кіно він сприйняв як новий засіб для створення фантастичних видовищ. Мельєс був фокусником за покликанням: заможна людина, він присвятив себе професії ілюзіоніста винятково з любові до справи. Про себе Мельєс говорив так: «Я народився з душею артиста, обдарованого спритністю рук, спритністю розуму і вродженим акторським талантом. Я був одночасно і розумовим, і фізичним трудівником».

Найбільш успішний період діяльності Мельєса прийшовся на 1902-1906 рр., коли режисер приступив до постановки «великих» (тривалістю до півгодини) видовищних картин на казкові і фантастичні сюжети. В багатьох з них режисер грав сам. Величезний успіх приніс йому фільм «Подорож на Місяць» (1902 р.), задуманий як пародія на театральні феєрії, однак при цьому в картині був використаний весь арсенал засобів, характерних саме для театрального спектаклю.

Мельєс вважається основоположником ігрового кіно на відміну від братів Люмьєр, що поклали початок кінодокументалістиці. Ще Мельєса називають родоначальником жанрів кінофантастики і фільмів жахів. При створенні трюкових фільмів він застосовував спецефекти, наприклад стоп-кадр, що є унікальним винаходом.

Успіх Мельєса, однак, тривав недовго: він не витримав конкуренції з більш могутніми фірмами, які поставили виробництво фільмів на промислову основу. «Чарівник екрана», що відкрив для кіно нову, в порівнянні з Люмьєрами, область фантастичного, розорився і закінчив своє життя хазяїном маленького павільйону, що торгував дитячими іграшками. З 1896 по 1912 р. Жорж Мельєс встиг зняти біля чотирьох тисяч короткометражних картин, з яких дотепер збереглося лише тільки сорок.

«Фантомас». Одним з щасливих конкурентів Мельєса була фірма «Гомо́н». Найгучніший успіх їй приніс поставлений режисером Луї Фейадом (1873-1925) фільм «Фантомас» (1913-1914 рр.) про зледеняючих душу пригодах невловимого злочинця. За таємничим Фантомасом

з серії в серію ганяються невгамовний комісар поліції Жюв, журналіст Фандор і його наречена Елен (вона ж, як з'ясовується потім, дочка Фантомаса). В основу фільму покладений багатотомний пригодницький роман П. Сувестра і М. Аллена, що виходив починаючи з 1911 р. по одному тому на місяць і мав карколомний успіх.

Фантомасу було призначене довге життя в кіно. Згодом він неодноразово повертався на екран. Після класичної картини Луї Фейада найбільшої удачі домігся режисер Андре Юннебе́ль, знявши три фільми «Фантомас» (1964 р.), «Фантомас розбушувався» (1965 р.) і «Фантомас проти Скотленд-Ярда» (1966 р.). Головні ролі в них виконали Жан Маре́ (Фантомас і Фандор) і Луї де Фюне́с (комісар Жюв). Правда, пригоди героїв тут трактуються вже в комедійному ключі.

Макс Ліндер. Першим актором, що користувався захопленим поклонінням глядачів у Франції і далеко за її межами був Макс Ліндер (1883-1925). Про сюжети його фільмів красномовно говорять їхні назви «Макс-повітроплавець», «Макс упускає багату наречену» (обидва 1910 р.), «Макс жениться», «Макс-гіпнотизер» (обидва 1911 р.), «Ах, ці жінки!» (1912 р.) і ін. Однак в усіх екранних ситуаціях актор був вишуканий, дотепний і не переходив границь хорошого смаку. Недарма великий Чарлі Чаплін назвав Ліндера своїм вчителем.

В роки, що передували Першій світовій війні, слава актора досягла апогею. Він зробив тріумфальне турне по Німеччині, Іспанії, Росії. Виступи Ліндера на сценах європейських столиць чергувалися і поєднувалися з демонстрацією його фільмів. В Німеччині актор знайомив своїх шанувальників з новомодним (який вважався тоді не зовсім пристойним) танцем — танго. В Іспанії Ліндер виходив на арену під час кориди, а в Петербурзі юрба шанувальників впряглася в його коляску замість коней.

На початку війни Ліндер пішов на фронт добровольцем. Помилкова звістка про його смерть потрясла Францію. Але виявилося, що актор не вбитий, а лише легко поранений. Після демобілізації він продовжував зніматися у Франції, в США, Австрії.

Цей артист, що веселив глядачів всього світу, в житті був меланхоліком і страждав важкими приступами депресії. Під час одного з них Макс Ліндер розкрив собі вени. Разом з ним покінчила з собою і його молода супруга.

Авангардизм. На початку XX ст. європейське мистецтво було охоплене пошуками нових шляхів. Естетична лихоманка не минула і кінематограф, особливо в післявоєнні роки, коли кіно стало усвідомлювати себе як новий вид мистецтва зі своєю специфікою.

Молоді режисери, які часто приходили з літератури, живопису і інших областей мистецтва, захоплено експериментували в області кінематографічної форми. Серед них — Луї Деллю́к (1890-1924), Абель Ганс (1889-1981), Жермен Альбе́р-Дюла́к (1882-1942), Ман Рей (1890-1976), Ферна́н Леже́ (1881-1955) і багато інших. Їх стали називати модерністами, а сам їхній рух — *модернізмом**.

Багато модерністських напрямків, що виникли в літературі і інших видах мистецтва, відразу ж переходили в кіно. Так відбулося і з *сюрреалізмом**. Представники цього напрямку прагнули осягти «надреальність», занурюючись в глибини людської психіки, які не піддаються контролю розуму. В навколишній дійсності сюрреалісти шукали прояви дивного, неправдоподібного, порушуючого закони нормального сприйняття. Серед фільмів цього напрямку особливо виділялися зняті у Франції роботи іспанського режисера Луїса Бунюеля (1900-1983): «Андалузький пес» (1928 р.) і «Золотий вік » (1930 р.), співавтором яких виступив Сальвадор Далі. Вони являли собою чергу дивних, жорстоких, алогічних видінь, не зв'язаних яким-небудь літературним сюжетом. В цих роботах кінематографісти дали надзвичайно яскраве вираження естетики емоційного вибуху, лютого, руйнівного і ірраціонального бунту.

В фільмі «Страсті Жанни д'Арк» (1927 р.), поставленому в Франції датським режисером Карлом Теодором Дре́йєром (1889-1968), звучать зовсім інші мотиви — вірність моральному обов'язку і релігійному покликанню. Його героїня Жанна д'Арк (близько 1412-1431 рр.) — реальна історична особа. Проста селянська дівчина, вона очолила під час Столітньої війни (XV ст.) загін французької армії, одержала ряд перемог над англійцями, але зрештою потра-

пила в руки ворогів. Переконана, що захист Франції доручений їй Господом, Жанна однак була засуджена церковним судом і спалена на багатті як єретичка.

Дрейєр відтворив на екрані тільки один день з життя героїні: останній допит, вирок і страту. Практично весь фільм, за винятком сцени страти, побудований на великих планах облич — самої Жанни і її суддів. Глядачі були вражені правдивістю гри усіх виконавців, і насамперед акторки Рене Фальконетті (1892-1946), що зіграла Жанну з граничною психологічною самовіддачею. Повна відсутність гриму, характер освітлення, гра акторів якби оголювали перед глядачами не тільки обличчя, але і душі персонажів. Судді-священики — у всеозброєнні церковного авторитету; на їхній стороні і заплічних справ майстер з знаряддями катування, і могутність іноземної армії. Але вони нічого не можуть зробити з нехитрою вірою неписьменної селянки. Фільм Дрейєра залишився в історії кіно як шедевр, над яким час не владний.

Ренуáр. Режисер Жан Ренуáр (1894-1979) перший свій фільм «Донька води» (1924 р.) повністю зняв на природі; залиті сонцем пейзажі нагадують полотна художників-імпресіоністів.

Властиве Ренуарові відчуття єдності і різноманітності життя виразилось в фільмі «Велика ілюзія» (1937 р.) — історія втечі трьох французьких військових з німецького полону. Образи героїв забарвлені класово і національно — це аристократ, пролетар (його грає Жан Габéн) і банкір-єврей; вони зібрались разом тільки завдяки винятковим воєнним обставинам. В кожного з них свої соціально визначені нрави, забобони і етикет, тому втупити один з одним в контакт їм дуже непросто. Ось ця тема подолання бар'єрів між людьми і стала центральною в фільмі. Оскільки дія відбувається під час війни, то патріотичні почуття героїв розжарені. Однак, варто їм трохи охолонути, щоб зрозуміти просту істину: всі вони люди і людське взаєморозуміння вище ненависті і ворожнечі.

Клер. Видатним режисером був Рене́ Клер (1898-1981). Хуліганистий, іронічний, наповнений трюками «Антракт» (1924 р.) здобув визнання в модерністських колах. Фільм починається монтажем забавних атракціонів: надуваються і здуваються повітряні кульки в вигляді людських голів, миготить карусель, двоє чоловіків грають в шахи і в смішній шевелюрі одного з них спалахує сірник. Чергування мало пов'язаних між собою кадрів робить життєрадісне враження завдяки світлому колориту, відчуттю відкритого простору і стрімкому монтажу.

Перша звукова картина Р. Клера «Під дахами Парижа» (1930 р.) за настроєм і ідейним змістом стоїть на грані між «танцюючими» 1920-ми і грозовими 1930-ми роками, між радісною ілюзією і похмурою реальністю. Вуличний співак Альбер і бандитський ватаг Деде закохані в кокетливу і віроломну красуню Полу і в суперництві за неї проявляють всі свої фізичні і духовні якості. Фільм поетичний і емоціональний, однак любовна історія розгортається на фоні неприваблівої, часто потворної дійсності.

Післявоєнні картини Р. Клера «Краса диявола», «Нічні красуні», «Великі маневри», «На окраїні Парижа», «Все золото світу» і ін. перейняті ліричною ніжністю, поетизують життя паризьких окраїн, які не знайшли собі місця в божевільному світі споживання. Незважаючи на найвищу майстерність і оригінальні знахідки, ці фільми не мали особливого успіху ні в глядачів, ні в критики.

Автор смішних і умовних за манерою фільмів, які знімалися в стилізованих декораціях, Рене Клер залишився символом самого щасливого періоду кіно Франції, яке зуміло відстояти свою незалежність і оригінальність.

Карнé. Більшість французьких картин 1930-х рр. розповідають про реальне життя, але неодмінно додають до нього ліричні переживання і фантазії. Такі фільми утворили цілий напрям, що одержав назву ***поетичний реалізм***. Головним його майстром став Марсéль Карнé (1909-1996). Його фільми відрізняє меланхолійно-сумний погляд на життя в цілому і, разом з тим, віра в людину: над героями часто нависає злий рок, але вони воліють загинути, ніж поступитися підлості і насильству.

Кращий фільм М. Карне «Набережна туманів» (1938 р., створений в співавторстві з поетом Жаком Превéром) розповідає історію солдата-дезертира Жана, роль якого виконує вида-

тний актор Жан Габе́н (1904-1974). Жан утік з армії, тому що не міг більше вбивати. Він проводить ніч в підозрілій нічліжці, зустрічається з дивними людьми, також викинутими на узбіччя життя, зустрічає ідеальне кохання і, захищаючи його, ще раз вбиває людину і гине сам.

Таким чином, фільми «поетичного реалізму» розвивали реалістичний напрямок в мистецтві, вносячи до нього, однак, елементи ***соціального песимізму, породженого передчуттям прийдешньої війни.*** Тема фаталізму, фатального приречення долі людини, звичайно трагічної, була властива творчості митців Франції 1930-х рр. і вона відповідала настроям французького суспільства, що бачило непідготовленість своєї країни до важких випробувань.

В ході Другої світової війни північна частина Франції була окупована німецькою армією. В південній частині країни до 1943 р. існувала маріонеткова республіка з урядом (в місті Віші), що цілком залежала від німецької влади. Багато діячів кіно покинули батьківщину, але ті, хто залишився, відчували необхідність підтримати моральний дух народу. М. Карне́ і Ж. Превер створили фільм «Вечірні відвідувачі» (1942 р.), в якому в алегоричній формі закликали співвітчизників не схиляти голови перед нацистами.

Дія фільму перенесена в Середні віки і стилізована під народну легенду. До замку барона, де святкується весілля його дочки Анни і рицаря Рено́, проникають під виглядом менестрелів двоє посланців Диявола — Жіль і Домінік, що сіють ворожнечу, руйнують дружні і любовні зв'язки. Вони розбивають щастя наречених: Жіль спокушає Анну, а Домінік — Рено. Але любов Анни до Жіля виявилась настільки сильною, що розтопила крижану броню, в яку було закуте серце посланника Диявола. Покохавши земну дівчину, Жіль зрадив хазяїну. Тоді Диявол перетворює закоханих в кам'яні статуї. Але серця їх продовжують битися. Глядачі сприймали цей образ як *метафору**: Франція перебуває під владою демонічних сил і змушена скоритися, однак під каменем мовчання продовжує битися вільне серце.

Після війни французьке кіно продовжило традиції поетичного реалізму. М. Карне́ знімає новаторський за драматургією фільм «Жюльєтта, або Ключ до сновидінь» (1951 р.), екранізацію роману Е. Золя «Тереза Ракен» (1953 р.), в якій повертається до центрального для своєї творчості ***конфлікту між особистістю і міщанським суспільством, не здатним зрозуміти індивідуальність.*** Режисер намагається подивитися неупереджено на молодь, яка відкидає світ батьків і будь-яку мораль взагалі («Ошуканці», 1958 р.).

Комедія. В усіх своїх різновидах (лірична, сатирична, фарсова і т.д.) комедія завжди була сильною стороною французького кінематографу. Згодом вона трохи огрубіла, їй стали зраджувати її «фірмові» якості: вишуканість і гарний смак.

В повоєнний час французькі кінематографісти злісно висміювали німців в фільмах про окупаційний період. З'явилась ціла серія посередніх комедій, створених з метою «компенсаторної терапії»: нищівна поразка французької армії — безспірний історичний факт (див. *Дивна війна**), але герої з істинно французьким характером і підприємливістю «обводять навколо пальця» ідіотів-німців. Наприклад, в фільмі «Корова і в'язень» (режисер Анрі Верне́йль, 1959 р.) французький військовополонений, якого грає знаменитий комік Фернанде́ль (1903-1971), в супроводі корови перетинає всю Німеччину; в стрічці Жерара Урі «Велика прогулянка» (1966 р.) героям не менш знаменитих коміків Бурвіля і Луї де Фюне́са без особливих труднощів вдається обдурити придуркуватих окупантів і подолати лінію фронту.

Проте комедії таких майстрів, як Жерар Урі («Роззява», 1965 р.; «Укол парасолькою», 1980 р. і ін.) і Клод Зіді («Гірчиця б'є в ніс», 1974 р.; «Банзай», 1983 р. і ін.), мали успіх у Франції і за її межами не один десяток років. Немала заслуга в цьому належить чудовим комедійним акторам, особливо тим, хто зумів створити власний постійний комедійний персонаж (або маску). В першу чергу це Луї де Фюне́с (1914-1983), герой якого — маленький чоловічок, самовпевнений, заповзятливий, запальний. Він вічно потрапляє в дурне становище, але в останній момент знаходить самий неймовірний вихід з нього (досить згадати його комісара Жюва з гумористичної серії фільмів про Фантомаса).

Пьєр Рішар (нар. 1934 р.) запам'ятався глядачам в таких фільмах, як «Високий блондин в чорному черевику» (1972 р.), «Іграшка» (1976 р.) і ін. Його персонаж — це незграбний роззя-

ва, який весь час залишається в дурнях через неуважність, але зрештою бере верх завдяки своїй щиросердості і доброті.

В комедіях Франсіса Вебе́ра «Невдачливі», «Татусі» і «Втікачі» Пьєр Рішар зіграв в парі з Жераром Депардьє́ (нар. 1948). Втім, Депардьє — актор не тільки комічний; діапазон його можливостей надзвичайно широкий. Режисери різних країн охоче запрошують його на психологічні, історичні і романтичні ролі («Останнє метро», «Сусідка», «Дантон», «Сірано де Бержерак»). Депардьє не дуже привабливий зовні, але завдяки своїй «фактурності» (тобто фізичній виразності), сильному темпераменту і неабиякій акторській майстерності він завоював велику популярність.

«Нова хвиля». З кінця 1950-х років в кіно прийшло нове покоління молодих кінематографістів. В них не було спільної програми, вони не складали групи, однак їх творчість відзначалась певною ідейно-естетичною і формальною єдністю. Журналісти назвали цю течію «новою хвилею».

Рух за відновлення розгорнувся спочатку в області короткометражного кіно, де комерційні інтереси були не такі сильні. Ці фільми набагато дешевші і режисери могли більш вільно експериментувати з кіномовою. В 1953 р. група кінематографістів виступила з маніфестом на захист короткометражного фільму. Під документом стояло 30 підписів, тому творче об'єднання одержало назву «Група тридцяти». В надрах групи сформувався стиль багатьох майбутніх майстрів великого кіно.

Іншою областю, де в 1950-х рр. бурхливо розвивалася кінематографічна думка, стала критика. Тут навколо визначного кінокритика Андре́ Базе́на (1918-1958) і журналу «Кайє дю сінема» зібралася молодь, що виступила проти рутини і штампів, що, на їх думку, давно заволоділи вітчизняним кіно. Вони вважали, що ***фільм — це засіб вираження індивідуального погляду на світ, а не просто цікавий сюжет, покликаний розважити глядача. Кінематографіст повинен використовувати кінокамеру так само вільно, як письменник використовує перо.***

Трюффо́. Одним з найвизначніших режисерів «нової хвилі» був Франсуа́ Трюффо́ (1932-1984). Перша ж його повнометражна картина «400 ударів» (1959 р.) принесла йому світову славу.

Герой фільму, 13-річний Антуан Дуанель, не знаходить з дорослими спільної мови, відчуває себе чужим і в сім'ї, і в школі, і на вулиці. Потрапивши до колонії, він не витримує її нравів і втікає до моря — мрії і символу свободи.

Года́р. В стилістиці «нової хвилі» також працював Жан Люк Года́р (нар. 1930 р.), автор культової картини «На останньому подиху» (1959 р.). Кримінально-мелодраматична історія молодого правопорушника, виданого подругою-американкою, не тільки робила враження документальної: вона містила духовний портрет нового «втраченого покоління», дуже далекого від традиційних буржуазних уявлень про моральність і нрави. Головний герой в виконанні Жана-Поля Бельмондо́ кидав запеклий виклик абсурду регламентованого буття.

Протягом 1960-х рр. Годар, як і його соратники по «новій хвилі», зробить тему нонконформістської молоді центральною своїй творчості; однак, досліджуючи генезис молодіжного протесту в філософському, політичному і соціологічному плані, кожним з цих напрямків він піде набагато далі за своїх колег. В фокусі його уваги — мілітаризм і придушення особистості («Маленький солдат», 1959 р.; заборонений цензурою аж до 1963 р.), проституція як універсальна доля індивідуума в буржуазному суспільстві («Жити своїм життям», «Презирство»), виворіт респектабельного шлюбу («Заміжня жінка»), джунглі політичного суперництва («Зроблено в США»), тупики індивідуалістичного бунту («Божевільний П'єро») і молодіжного екстремізму («Окрема банда»), джерела і перспективи тоталітаристських тенденцій в сучасному світі («Карабінери», «Альфавіль»).

Жера́р Філіп. В 1950-х рр. Жера́р Філіп (1922-1959) був більше ніж актором — він був національним символом. Справжня популярність прийшла до нього в 1947 р. в стрічці «Диявол у плоті» — мелодрамі «виховання почуттів». Успіх визначив подальше амплуа актора романтичного героя. В екранізаціях романів Стендаля «Пармська обитель» (1948 р.) і «Чер-

воне і чорне» (1954 р.) він зіграв молодих честолюбців, в яких прагнення до кар'єри і багатства зійшлося в двобої з силою кохання, що і привело до трагічних фіналів. Присмак іронії, властивий його таланту, надавав створюваним образам додаткового глибинного підтексту, що особливо позначилося в фільмі «Великі маневри» Р. Клера (1954 р.). Проявилася ця особливість Філіпа і в пригодницьких стрічках, насамперед, в одному з кращих фільмів з його участю — «Фанфан-тюльпан» (1952 р.). Актор створив тут істинно народний галльський характер, що сполучив в собі героїку і лірику, лукавство і практицизм, зухвалість і м'якість.

Крім Жерара Філіпа славу кіно Франції склали Жан Маре́ (1913-1998), Жан Поль Бельмондо́ (нар. 1933 р.), Жан Луї Трентіньян (нар. 1930 р.) і Ален Делóн (нар. 1935 р.).

Бріжіт Бардо́. Стрімким і яскравим метеором пронеслася французьким екраном Бріжіт Бардо́ (нар. 1934). Скромну дівчину і посередню актрису зробив кінозіркою режисер Рожé Вадім (1928-2000), знявши в фільмі «І Бог сотворив жінку» (1956 р.). Дуже швидко красуня перетворилася в символ емансипованого молодого покоління, хоча по суті, її героїня не робила нічого недозволеного, просто вона хотіла жити і кохати так, як підказувало їй серце. Дівчата всього світу в кінці 1950-х рр. наслідували її героїнь: вони вдягалися, зачісувалися, поводилися так само, як їхній кумир.

Колосальна популярність виявилась важким тягарем для молодої жінки: Бардо переслідували репортери, безсоромно влазячи в її особисте життя. Доведена до крайності, вона навіть намагалася покінчити з собою. Цю драматичну ситуацію режисер Луї Маль відобразив в фільмі «Приватне життя» (1962 р.), де акторка виконала головну роль, багато в чому зігравши саму себе. Однак, коли молодість минула, Бардо була змушена зійти з екрану: ні для глядачів, ні для себе самої літня кінодіва була абсолютно немислима.

Документальне кіно. Цікаві процеси відбувалися в документальному кіно: ***не просто ковзати поверхнею явищ, а проникати в їх суть*** — таким було його завдання. Мова йшла не про екзотичні феномени, а про самі звичайні речі. Наприклад, в фільмі «Хроніка одного літа» (1961 р.) показано, як живуть прості парижани і що вони думають про своє життя. Авторами картини був відкинутий і метод інсценівки, і метод «підглядання» схованою камерою. Зйомки будувалися як експеримент, на який його учасники йшли свідомо і добровільно.

Творці фільму — режисер Жан Руш (нар. 1917) і соціолог Едгар Морéн (нар. 1921) назвали свій метод ***«сінемá-верітé»***, що означає «кіноправда», тобто — об'єктивний аналіз суспільства.

Музикальне кіно. В 1960-х рр. піднявся на новий рівень музикальний фільм: «старі добрі» кінооперети і комедії з вставними музичними номерами відійшли в минуле. Музика органічно ввійшла до фільму, стала його «атмосферою». З'явилися актори, для яких співати в кадрі було так само природно, як говорити, — причому не в умовних, романтичних, а в самих звичайних, життєвих ситуаціях.

На перетворення музикального кіно помітно вплинули режисер Жак Демі (1931-1990) і композитор Мішéль Легрáн (нар. 1932 р.). Разом вони створили такі фільми, як «Шербурські парасольки» (1964 р.) і «Дівчата з Рошфора» (1967 р.), героями яких були молоді французи з їх повсякденними проблемами. Однак завдяки музиці і вишуканій режисурі життя персонажів піднялося над щоденністю і заграло свіжими барвами. Прості і поетичні мелодії Леграна, зійшовши з екрану, зазвучали з естради і музичних дисків. В фільмах Демі розкрився талант молодої акторки Катрін Деньóв (нар. в 1943 р.), якій судилася слава зірки світового кінематографу.

Люк Бессóн. Серед французьких режисерів кінця XX ст. немало таких, що намагаються внести в свої фільми частку «американізму»: пригодницький сюжет, головоломні трюки, герої-супермени, погоні, бійки, стрімкий ритм... Однак вони хочуть зберегти і національну своєрідність; звідси злегка іронічне ставлення до того, що відбувається на екрані.

Це досить характерно для творчості Люка Бессóна (нар. 1959 р.), творця пригодницьких стрічок «Блакитна безодня» (1987 р.) і «Леон» (1994 р.). Його фільм «Нікіта» (1989 р.) — про жінку, завербовану секретною урядовою службою і перетворену в супервбивцю, — мав та-

кий успіх, що в Канаді на його основі, але вже іншими режисерами був зроблений довгий нудний серіал.

Використовуючи популярний жанр футуристичної казки, Бессон поставив сенсаційний блокбастер «П'ятий елемент» (1997 р.) про вторгнення космічного Зла, загрожуючого загибеллю Землі. Відбити це вторгнення можна тільки за допомогою «п'ятого елемента», яким є Кохання. В фільмі його втілює субтильна, але безстрашна героїня, а допомагає їй відданий супутник. Головних героїв зіграли американська акторка і модель Мілла Йовович (нар. 1975 р.) і прославлений ролями в бойовиках американський актор Брюс Уїлліс (нар. 1955 р.). Дія відбувається попеременно то в минулому, то в фантастичному майбутньому: на Землі і на невідомих планетах. За технікою комбінованих зйомок фільм Бессона не поступається знаменитим блокбастерам Джорджа Лукаса і Стівена Спілберга.

§5. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ

1. АНГЛІЯ В XX СТОЛІТТІ

*Англо-бурська війна 1899-1902 рр.** і смерть королеви Вікторії (1901 р.) позначили для Великобританії кінець епохи вікторіанства, вершинного розвитку Британської імперії, і настання цілковито нових часів, до яких країна пристосовувалася не дуже успішно. В неї з'явився грізний конкурент — Німеччина, і їх суперництво стало головним каталізатором *Першої світової війни**. Великобританія як одна з головних її учасниць одержала значну частину колишніх німецьких володінь в Африці і більшу частину територій, відібраних в Туреччини (в тому числі Палестину).

Перша світова війна виявилась небувалим духовним потрясінням для англійської інтелігенції. Старі принципи і ідеали рухнули, вікторіанські ілюзії розсіялись. Традиційне позитивістське розуміння прогресу показало свою неспроможність: політична, економічна, соціальна система, що протягом XIX століття приносила країні процвітання і стабільність, ввергла Британію і всю Європу в саму руйнівну з війн, які до того знав світ. Разом з тим, найбільш проникливі митці побачили кризу вікторіанства ще на переломі XIX і XX ст., для них світова війна не стала раптовим ударом, а лише підтвердженням багатьох висновків про світ і суспільство, що були зроблені ними раніше. Так, навіть консервативно налаштований Голсуорсі в своїх романах про Форсайтів чудово показав всю обмеженість свідомості вікторіанського буржуа — безоглядного в гонитві за прибутками і, разом з тим, по-фарисейськи прив'язаного до ханжеської риторики. Уе́ллс і Шоу в боротьбі проти вікторіанського світогляду, спираючись на витлумачені в дусі соціалізму просвітницькі ідеали, намагались відкрити всю гірку правду про буржуазне суспільство — здавалось би ліберальне і просвічене, а насправді наскрізь агресивне і антигуманне.

В міжвоєнний період (1918-1939 рр.) Об'єднане Королівство намагалось вести свою традиційну колоніально-імперіалістичну політику, однак, зустрічало на цьому шляху все більше перешкод. З економічної точки зору, самою насущною проблемою післявоєнного часу був перехід від економіки військової до економіки мирного часу. Цей процес виявився важким і тривалим, трудящі були змушені боротися за свої права шляхом демонстрацій і страйків. Хоча демобілізація була проведена швидко, але розміщення великої кількості чоловіків в мирному секторі економіки виявилося для уряду непосильним завданням, що створило додаткові напруження в суспільстві.

Зовнішня політика Британії в цей період відзначалась непослідовністю: якщо ставлення до СРСР було ворожим, то по відношенню до нацистської Німеччини здійснювалась політика «умиротворення», яка завершилась укладенням *Мюнхенської угоди 1938 р.**, що відкрила шлях до розв'язання *Другої світової війни**.

В умовах масових нальотів німецької авіації і безпосередньої загрози вторгнення уряд запеклого антикомуніста Уїнстона Черчілля (прем'єр-міністр в 1940-1945 і 1951-1955 рр.) пі-

шов на військовий союз з СРСР. Разом з СРСР і США Великобританія була головним учасником антигітлерівської коаліції.

Протягом 1940-1960-х рр. Англія втратила позицію світового лідера і перетворилась в політичного сателіта США. *Фултонської промова** Черчілля ознаменувала перехід країни до ідеології і політики антикомунізму: країна взяла повномасштабну участь в усіх військово-політичних блоках, спрямованих проти СРСР і соціалістичних країн.

Під тиском надзвичайних обставин воєнного і післявоєнного часу Британська імперія була змушена піти на соціальні реформи, немислимі для неї ще в недалекому минулому. Так, була впроваджена загальна безкоштовна середня освіта, значно розширена державна допомога бідним, пенсіонерам, дітям, націоналізовані лікарні тощо. Уряди лейбористів також встановили контроль над відбудовою і розвитком основних галузей економіки. Все це стало можливим завдяки широкій допомозі США: Британія була основним об'єктом дії *Плану Маршалла**. Разом з тим, післявоєнні реалії змусили імперію відмовитися від більшості колоній.

Незважаючи на те, що в 1950-1960-х рр. країна процвітала, розрив між багатими і бідними особливо не зменшився. Ще більш разючими були соціальні і культурні різниці між класами: для більшості громадян освіта обмежувалася середньою школою і закінчувалося в 15 років.

В умовах енергетичної кризи 1970-х рр., що покликала за собою інфляцію, ріст цін і безробіття, загострилась класова боротьба: страйки шахтарів і металургів не дозволяли урядові скоротити соціальні програми. Це змусило панівний клас в 1980-х рр. перейти на принципи *неолібералізму** в економіці і *неоконсерватизму** в політиці, символом чого став стала діяльність прем'єр-міністра Ма́ргарет Те́тчер (1979-1990 рр.). Особливістю «тетчеризму» було демагогічна пропаганда «свободи особистості» і «вільної ринкової економіки» з метою прикриття різкого скорочення соціальних програм, знищення мільйонів робочих місць, значного подорожчання освіти, медичного обслуговування, комунальних послуг тощо. В найбільш напружений момент протистояння з трудящими уряд Тетчер розв'язав «маленьку переможну війну» з Аргентиною за Фолклендські острови (1982 р.) і на хвилі націоналістичної істерії розправився з головними ворогами панівного класу — шахтарями і металургами, «попутно» знищивши гірничодобувну і металургійну галузі промисловості. В результаті найбільш організований в світі британський пролетаріат був дезорієнтований і, зрештою, декласований, що дозволило консерваторам довести до кінця приватизацію і звільнити багатих від соціальних зобов'язань.

«Оновлені» лейбористи, прийшовши до влади в 1997 р. (прем'єр-міністр Ентоні Блер), повністю продовжили політику консерваторів, досить успішно відволікаючи увагу суспільства такими заходами як децентралізація влади в Шотландії і Уельсі, скасування права спадкоємних перів голосувати в палаті лордів, прийняття законів про неповнолітніх правопорушників і сексуальні меншини тощо.

2. ЛІТЕРАТУРА

Перелом XIX—XX ст. в Англії відзначений творчістю цілої плеяди блискучих письменників, досягнення яких не втратили свого значення дотепер.

Герберт Уеллс. Близький до *неоромантизму** Ге́рберт Уе́ллс (1866-1946) став класиком науково-фантастичної літератури. Будучи прихильником справедливої перебудови суспільства, він невипадково звернувся до фантастики, як найбільш вільної форми, здатної умістити в себе найрізноманітніші тенденції сучасної історії. Однак, на відміну від інших письменників-фантастів Уеллс не став пропагандистом або ілюстратором науково-технічних відкриттів. Його головна заслуга полягає в тому, що він завжди прагнув уявити психологічні, соціальні, політичні наслідки тих або інших змін в науці чи виробництві. Він умів не тільки передбачати технічні нововведення майбутнього, але був також здатен пророчити появу нових соціальних типів і заздалегідь обрисувати їх.

Так, в романі «Людина-невидимка» (1897 р.) письменник поставив важливу проблему відповідальності вченого за власні відкриття, що можуть стати засобом руйнування, і викрив

тип цинічного індивідуаліста, що прагне до панування над суспільством. В інших романах — «Машина часу» (1895 р.), «Коли сплячий прокинеться» (1899 р.) — Уеллс, користуючись *гротеском** і *фантазією**, зобразив жахливі наслідки утвердження бездушної науково-технічної цивілізації.

На самому початку XX ст. Уеллс вступає до Фабіанського товариства, що пропагувало реформістський шлях перетворення капіталістичної системи в соціалістичну, але незабаром свариться з його засновниками, подружжям Сіднеєм і Беатрисою Вебб, висуваючи власну ідею перебудови світу шляхом просвітництва широких мас народу під керівництвом «інтелектуальної меншості» і виступаючи проти традиційного шлюбу за ідеал вільної любові між чоловіком і жінкою. Свої ідеї Уеллс висловлює в численних соціально-політичних працях, мріє про створення єдиної Світової Держави «без королів, границь і націоналізмів» («Сучасна Утопія», 1905 р.; «В дні Комети», 1906 р.; «Соціалізм і сім'я», 1906 р.).

Величезну пропагандистську мобілізуючу роль зіграли його антимілітаристські статті напередодні Першої світової війни: він задовго до неї попереджає про військову загрозу, про неприпустимість вдосконалення озброєння, про те, що війна може погубити сучасну цивілізацію. В «Війні в повітрі» (1906 р.) Уеллс пророкує руйнівне використання авіації в військових цілях. В оповіданні «Звільнений світ» (1914 р.) пророчо зображує, як валиться весь світовий лад від «атомних бомб». В 1916 р. публікує блискучий антивоєнний роман «Містер Брітлінг п'є чашу до дна».

Джон Го́лсуорсі. Поряд з Томасом Манном Джон Го́лсуорсі (1867-1933) став творцем типових для початку нового століття епопей про «вимираючий клас» ліберальної буржуазії XIX ст. Початкові книги його багатотомної «Саги про Форсайтів» (перший роман «Власник» вийшов в 1906 р.) зображують, подібно «Будденброкам», розвал буржуазного роду, який ще недавно мав міцні традиції. Як і інші реалісти, Голсуорсі бачить в цьому символічну картину загнивання всього суспільного укладу. За словами самого письменника, в його романах представлений «у власному соку» той соціальний тип, що повинен зійти з історичної арени.

В ряді реалістичних драм («Срібна скринька», «Боротьба») Голсуорсі правдиво малює гострі соціальні конфлікти свого часу.

Модернізм. Історичні переміни, які знаменував собою XX вік, ніде не викликали такого впертого опору як в Великобританії. Коли всюди на Заході голосно заявив про себе *модернізм**, на англійському грунті він приживався дуже погано. Тільки завдяки зусиллям визначних письменників, таких як Джойс, Еліот, Вулф і ін., що сміливо пішли по шляху творчого експериментування, в художній культурі Англії відбулося оновлення, в чому, власне кажучи і полягала історична місія модернізму. Його головним завданням був ***пошук художньої мови, яка достовірно передавала б дух часу і самовідчуття людини в світі індустріальної і науково-технічної цивілізації XX ст., де особистість безпорадна перед соціальними конфліктами, загублена серед жорстокого хаосу буденності, змушена коритися законам загальної стандартизації і механічних ритмів життя.***

Джеймс Джойс. Найвидатнішим письменником-модерністом англійської літератури був ірландець Джеймс Джойс (1882-1941). Будучи патріотом Ірландії, він, однак, не став націоналістом і не приєднався до політичних і літературних рухів, що ставили своєю метою звільнення Ірландії. «Коли душа людини народжується в цій країні, на неї накидають тенета, щоб не дати їй злетіти», — писав Джойс про батьківщину, маючи на увазі «тенета націоналізму». Ще з юності митець тяжів до загальноєвропейської і світової культури, що стало головною причиною його виїзду за кордон.

«Дублінці». Перший зрілий твір письменника — збірник оповідань «Дублінці» (1914 р.). За задумом Джойса, він являє собою цільну симфонію, в якій головна тема «духовного паралічу» — підтримується безліччю мотивів і варіацій. На фоні сірого, нудного побуту Ірландії розігрується «драма життя». На думку митця, моральне заціпеніння нації породжене католицизмом, з його догматизмом і непримиренністю. У відкриваючому збірник оповіданні «Сестри» очам дитини постає важке обличчя священика Джеймса Флінна, що помер від паралічу. На його грудях порожня дароносиця — символ релігії, позбавленої духовної сутності. Герої

оповідання «Мертві» Габріел і Грета Конрой поглинені стихією банального. Сімейні ритуали, буденні турботи, автоматизм звичок, що складають повсякденне існування, перетворюють їх у живих мерців. Але у Різдвяну ніч усе раптом змінюється: Грета чує мелодію стародавньої ірландської пісні, яку колись співав закоханий у неї юнак, і цей напівзабутий мотив повертає її до днів юності, у світ чистоти й невинності. Сльози Грети — момент духовного просвітлення, коли вона усвідомлює всю самотність і порожнечу власного існування.

«Портрет художника в юності». В 1916 р. побачив світ перший роман Джойса «Портрет художника в юності» — сублімована біографія письменника, історія його дитинства і юності. Зовсім недарма Джойс назвав свого героя ім'ям міфологічного винахідника і будівельника Дедáла, що символізує зухвалий виклик творчої особистості всім заборонам, обмеженням і законам.

В першому розділі розповідається про враження і переживання дитини: святкування Різдва в рідному домі, епізоди шкільного життя. В сім'ї Стівен вперше зіштовхується з релігійними суперечностями і неправдою. Його батько вважає, що Ірландія — «нещасна країна, задушена попами». Тітонька, переконана католичка, обурюється і схаменувшись, батько намагається виправити помилку. Він переконує Стівена, що мова йшла про дублінських носильників, відомих лихословів. Цей випадок змушує хлопчика засумніватися в «ідеальності» світу дорослих. В єзуїтському коледжі Стівен одного разу розбив окуляри і через короткозорість не міг писати. Класний наставник, помітивши учня, що ледарює на уроці, покарав його різкою. Вперше Стівен зазнавав біль приниження, вперше зштовхнувся з «мерзенною підлістю» і по-новому оцінив проповіді про добро, людинолюбство в сполученні з байдужістю, черствістю «святих отців».

Другий і третій розділи відтворюють важливі моменти в духовному формуванні героя. Він був кращим учнем коледжу, виділяючись серед однолітків благочестям, служачи їм гідним прикладом. Але в свідомості Стівена поволі намічалося протиріччя. З одного боку, «світ постав перед ним величним, струнким вираженням божественної могутності і любові». З іншого — його улюбленими поетами були засуджувані церквою Бодлер і Байрон, під впливом яких він сам став писати. Тільки в такі хвилини Стівен відчував себе по-справжньому щасливим. Для нього переставав існувати навколишній світ — злиденність життя в рідному домі, монотонність буднів в коледжі. Болісна роздвоєність поглиблюється конфліктом плоті і духу. Навіяна священиками думка про споконвічну гріховність людини, про руйнівну дію жадань плоті, бореться в ньому з «бажанням згрішити і насолодитись гріхом». Але візит до публічного дому залишає тільки почуття провини і каяття. Стівена мучить страх перед Судом Божим, він відчуває відразу до власної плоті — джерела гріха. Обітниці, меси, молитви, причастя і самокатування не допомагають йому позбутися спокус і віра поступово вгасає в його душі. Зрештою, юний митець відмовляється від сану священика: «Я не буду служити тóму, в що я більше не вірю...».

Кульмінація роману — «осяяння» Стівена, що усвідомив своє покликання художника. Тепер більше, ніж будь-коли, він відчуває внутрішній зв'язок з легендарним Дедалом. В останній главі книги Стівен покидає Ірландію, вириває́ться з полону всіляких уз — суспільних, релігійних, сімейних — для того, щоб втілити своє прагнення художньої творчості.

«Улісс». Тема Стівена Дедала одержить своє завершення в головному творі Джойса — романі «Улісс» (1922 р.). В заголовку підкреслений зв'язок з поемою Гомера «Одіссея» (Улісс — латинська форма імені Одіссей).

Всі 18 епізодів цього роману про мандрівку і повернення співвідносяться з відповідними епізодами античного епосу. Кожен з головних героїв «Улісса» — іронічне переосмислення класичного зразка. Леопольд Блум, новий Одіссей, — не цар, відірваний від своєї батьківщини війною, а всього лише 38-літній єврей, дрібний рекламний агент, який обожнює дочку, сумує за померлим в дитинстві сином і страждає від зрадливості супруги, яку боготворить. Стівен Дедал, новий Телемах, — молодий публіцист і поет, посварений з родиною і змушений заробляти собі на життя вчителюванням. Нова Пенелопа Моллі Блум — співачка, і на відміну від класичного символу вірності часто зраджує чоловіка. Всі події роману відбуваються-

ся з 8-ї години ранку 16 червня до 3-ї над ранок 17 червня 1904 р.: Блум і Дедал, розпочавши свої «одіссеї» з різних кінців Дубліна, зустрічаються в нічний чайній для кучерів. Блум запрошує юного поета в гості, вони випивають по чашці какао і Стівен, помочившись в саду, «відбуває в невідомому напрямку». Дія розгортається в точно окреслених місцях Дубліна, в багатьох виданнях роману кожен епізод постачений картою. Детальний опис вулиць міста, його будинків, визначних пам'яток даний в формі довідника.

Блум-Улісс в своїх нескінченних блуканнях по місту прагне думкою до жінки, домашнього вогнища, сина; Стівен-Телемах — до батька. Але, на відміну від міфологічних прототипів, Блуму і Стівену немає про що говорити. Таким чином, з'єднання «батька» і «сина» не відбулося, спілкування пройшло для героїв безслідно. Навіть зрада Моллі — основне джерело хворобливих переживань Блума — позбувається драматичної гостроти і зображується письменником як банальна повсякденна подія. Блум повертається на подружнє ложе не палаючим від ревнощів месником, а з колишнім почуттям тепла і ніжності. Сам Леопольд Блум — великий любитель жіночої статі, але більше в фантазіях; він любить музику, хоча і не обізнаний в ній. Таємний світ героя, підпілля його душі розкриваються письменником за допомогою драматичної фантазії, уявлюваної інсценівки (епізод «Цірцея», дія якого відбувається в публічному домі). Образи, що вириваються з підсвідомості Блума, свідчать про примітивність, приземленість його мислення. Але Джойс представляє в цьому персонажі загальнолюдську сутність. Недарма наприкінці роману письменник наділяє його новим ім'ям — Всякий і Ніхто.

На відміну від Блума свідомість Стівена Дедала являє собою складну інтелектуальну мозаїку: він — шанувальник Данте і Ренесансу, тонкий знавець музики і філософії. Як і Джойс, Стівен — патріот Ірландії. Але свобода і покликання художника для нього важливіша від боротьби за незалежність. Стівен скептично ставиться до політики, до історії як до «процесу і прогресу» і навіть до власних літературних амбіцій. Джойс наділяє Стівена своєю власною свідомістю. В сприйнятті героя світ провінційного Дубліна — дріб'язковий, вульгарний, «заслинений в крамниці на торговищі нового Вавілону». В нього складні взаємини з релігією: з одного боку, він порвав з церквою, не приймаючи її догматичності, з іншого боку — цінує в ній велич історії, красу мистецтва, відчуває ностальгію за Духовним Отцем.

*Потік свідомості** — відтворення процесу безупинного внутрішнього мовлення — в романі чітко поділяється на два типи: чоловічий і жіночий. Перший характеризується лаконічністю, стислістю, уривчастістю фраз, що можуть обриватися на півслові. Натомість потік свідомості Моллі Блум — це промова, що вільно тече з різкими стрибками, перебоями думок, їх довільним переплетенням. Джойс відмовляється від розділових знаків, абзаців, щоб передати особливу, «нелогічну логіку», що часто поєднує поняття і явища, опускаючи причинно-наслідкові зв'язки. Ця вкрай примхлива, алогічна мова відповідає, на думку автора, жіночій природній суті. Джойс відкриває «нову мову». Словесний образ твориться «звучанням» тексту. Наприклад, лейтмотив — тема Блума-рогоносця — різко перебивається прозою життя (плітками, обривками розмов, звуками вулиці, кафе, лазні тощо) і образним описом стихії співу, плину людського голосу. Думки Блума заповнюються музичними враженнями, що несуть йому розраду. А потім іде особлива звукова кінцівка — могутнє випущення газів Блумом — іронічне зниження теми. Також в потоці свідомості Блума виникають історичні паралелі: Ірландія і її переможниця Англія співвідносяться між собою, як Греція і Рим, Ізраїль і Єгипет. Їх загальна суть — псевдо-перемога грубої сили імперій над тендітним духовним началом, цивілізації над культурою.

Вірджинія Вулф. Автору витонченої експериментальної прози Вірджинії Вулф (1882-1941) належить унікальне місце в літературі XX ст.: інтелектуал, блискучий знавець літератури, критик і феміністка, вона зробила істотний вклад в формування модерністської традиції. Письменниця народилася і виросла в дуже освіченій і витончено-інтелектуальній родині, дім якої в лондонському районі Блумсбері став справжнім салоном художників-модерністів. Блумсберійці не мали чіткої естетичної програми, гурток об'єднав людей з різними творчими установками і соціальними поглядами. Але всі вони були переконані в необхідності вільного

самовираження особистості і прагнули знайти художні засоби, які б відповідали новим часам.

Критичні погляди Вулф на літературу випереджали її письменницький досвід. В програмному есе «Сучасна література» (1919 р.) вона, полемізуючи з Уеллсом, Голсуорсі і іншими старшими сучасниками, дорікає їм в перебільшеній увазі до зовнішньої канви оповіді. Описуючи ***життя як «напівпрозору оболонку, що оточує нас з початку життя свідомості до її смерті», вона стверджувала, що нове розуміння реальності вимагає іншої техніки писання.***

«Місіс Деллоуей». В 1925 р. виходить найвідоміший роман В. Вулф «Місіс Деллоуей», написаний в повній згоді з цими поглядами. Немалий вплив зробив на нього «Улісс» Джойса. Як і в «Уліссі», дія роману Вулф займає всього один день. Зовнішньому, дієвому плану відводиться другорядна роль. В центрі книги — думки, спогади, міркування героїв. Тут в письменниці вперше з'являється *Потік свідомості**, коли внутрішнє життя персонажів відтворюється за допомогою передачі асоціацій, що проносяться в їхніх головах.

Світська дама Клариса Деллоуей готується до вечірнього прийому. Попутно вона згадує юність в маєтку своєї тітки, перше кохання, міркує над своїми відносинами з чоловіком і дочкою, засмучується, побачивши порване плаття, досадує, що на прийом доведеться запросити несимпатичну гостю. Тим часом запрошені зайняті своїми справами, але їх думки, в зв'язку з майбутнім вечором, раз в раз повертаються до Клариси. Короткими спалахами перед нами миготять реакції і думки випадкових перехожих, другорядних персонажів.

Особливе місце в романі відведене трагічній історії солдата Першої світової війни, поступово божеволіючого Септімуса Уоррен-Сміта, і його супруги Реції. Вулф дає змогу читачеві самому скласти з «потоків свідомості» героїв їхні психологічні портрети. Вона зі скрупульозністю відтворює маршрути персонажів: в кожен момент оповідання ми знаємо, в якому районі Лондону відбувається та або інша подія; вулиці і будівлі мають реальні назви.

Ця скрупульозність — частина експерименту: географія міста, бій Біг-Бена, аероплан і проїзд екіпажу з членом королівської родини поєднують персонажів і служать контрастним фоном для різноголосиці їх внутрішніх монологів. Ось Клариса Деллоуей дивиться на переполох, викликаний появою автомобіля, їй цікаво і трохи прикро, що вона опускається до загальної суєти. Божеволіючому Септімусу затор на дорозі здається катастрофою, світ для нього страхітливо «похитнувся».

Годинник б'є дванадцяту: Річард Деллоуей снідає з впливовою місіс Брутн; Клариса розкладає на ліжку вечірнє плаття; Уоррен-Сміти прийшли на прийом до доктора Бредшоу, що мимоволі підштовхує Септімуса до самогубства; Пітер Уолш відпочиває на ослоні в Рідженс-парку. Амбіції, нудьга, безтурботність, розпач, смуток співіснують і не перетинаються. Персонажі бачать ті самі події, але відчуження нездоланне — кожен заточений всередині власного «я».

В центрі творчості Вірджинії Вулф — жінка, слабка, обожнена, щедра в любові, наділена талантом до життя. Або, якщо спиратися на феміністські переконання письменниці, жінка, що знайшла своєму таланту єдино можливе застосування, яке не приводить до конфлікту з навколишнім світом.

«Своя кімната». В знаменитому ессе «Своя кімната» (1929 р.) екскурс в історію жіночої літератури доповнюється метафоричною історією «сестри Шекспіра» — жінки, що нібито існувала, і генієм була рівна великому драматургу. Осміяна і розтоптана світом чоловіків, вона загинула, не написавши жодного рядка. Вулф формулює умови, в яких жінка зможе діяти нарівні з чоловіком: «Дайте їй ще сотню років, свою кімнату і 500 фунтів на рік, можливість думати відкрито і позбутися зайвих слів, і, запевняю вас, дуже скоро вона напише свою кращу книгу».

«Орландо». Вулф не намагається применшити значення різниць між чоловічою і жіночою свідомістю, не закликає жінок уподібнюватися чоловікам. Вона вважає, що жінки повинні знайти свої власні шляхи в мистецтві. Зрештою, письменниця приходить до думки, що, можливо, в свідомості є дві статі, і для повного задоволення і щастя людині необхідно стати анд-

рогіном — тобто двостатевою істотою. Художнє втілення ці ідеї знайшли в романі «Орландо» (1928 р.) — історичній фантазії, в якій «герой-героїня» проживає життя то жінки, то чоловіка в різні історичні епохи, від XVI до XX століття.

Олдос Хакслі. В XX ст. бурхливий розвиток науки, а головне, небачені досі суспільні перетворення викликали стурбованість тим, куди ж рухається суспільство. Коли прекрасний сон про майбутнє став перетворюватися в кошмар, народився жанр роману-попередження — *антиутопія**. Автором одного з перших творів цього жанру став Óлдос Хáкслі (1894-1963).

«О, новий чудовий світе». Епіграфом свого роману «О, новий чудовий світе» (1932 р.) Хакслі зробив слова російського філософа Миколи Бердяєва (1874-1948): «Утопії виявилися набагато здійсненнішими, ніж здавалося раніше. І тепер постало інша болісна проблема: як уникнути їх остаточної реалізації?»

В «чудовому новому світі» суспільство прагне споживати якнайбільше товарів і послуг. Господом цього світу (замість Саваóфа) є Генрі Форд (1863-1947), американський автомобільний магнат, що став символом технічного прогресу і споживацької цивілізації.

Суспільство поділене на касти (позначені буквами грецького алфавіту від альфи до іпсилону), причому поділ закладається хімічними методами ще на ембріональній стадії розвитку. Стабільність соціуму грунтується на знищенні особистості: шляхом маніпуляцій з ембріонами одержують кілька десятків близнюків. При вихованні дітей використовується гіпнопедія — нескінченне повторення тих самих фраз під час сну. В результаті вони сприймаються як незаперечні істини, в яких навіть в голову не прийде сумніватися. Герої Хакслі спілкуються гіпнопедичними фразами, впровадженими в їх свідомість, вони не звикли думати, — по-суті, їм немає про що говорити один з одним. Якщо ж сталася помилка і хтось з громадян «ідеальної держави» не вписується в загальний стандарт, проблема вирішується рішуче і радикально: в «чудовому новому світі» всіх «несхожих» засилають на острови. В будь-якому випадку суспільство важливіше, ніж людина. «Убивство означає загибель особи, а, власне, що для нас одна особа? Ми ж легко можемо створити скільки завгодно нових», — міркує герой роману. В результаті знеособлювання губиться неповторність, а значить, і цінність окремої людини.

Відносини між чоловіком і жінкою засновані на принципі «взаємокористування»: «Кожен належить усім іншим», що, зрозуміло, виключає душевність і кохання. Сімейні відносини повністю руйнуються: слова «батько» і «мати» стали непристойними лайками.

Все життя зводиться до матеріальних інтересів, нехай люди навіть не підозрюють, що в світі є щось крім ідеалів споживання. І хоча в романі присутній певний сурогат релігійних обрядів — «фордослужіння» — в новому світі не можна допустити і думки, що «життєва мета знаходиться десь далі, десь поза нинішньою сферою людського життя, що призначення життя полягає не в підтримці благоденства, а в поглибленні, облагородженні людської свідомості». Глобальна зміна свідомості, мови приводить до нерозуміння колишньої культури, до розриву з традиціями. Старі книги або заборонені, або «перекладаються» так, що від їх змісту нічого не лишається. І навіть розумний поет Гельмгольц, «технолог почуттів», глузує з «Ромео і Джульєтти», настільки ідіотською здається їх трагедія в контексті сучасної йому моралі.

В світі майбутнього знищуються мистецтво, література: їх виробництво машинізоване, зведено до техніки, вони стали звичайними «споживчими товарами»: Гельмгольц болісно намагається зрозуміти, про що можна писати в тій духовній порожнечі, в якій живе суспільство.

Назвою роману Хакслі послужила фраза з драми Шекспіра «Буря». Шекспір, цитатами з якого говорить один з героїв, Дикун Джон, стає в романі символом всього того, що виходить за рамки «чудового нового світу», людської індивідуальності, сили почуттів, поезії.

Девід Герберт Лоуренс. Одним з найвідоміших письменників XX ст. став Девід Герберт Лóуренс (1885-1930), про якого інший відомий письменник — Річард Олдінгтон написав: «Лоуренс не мав нічого, крім таланту. Він був робітником, сином шахтаря, і володів характерною для трудової людини пильністю, від якої не вислизає облудність і дурість буржуазії».

Лоуренс добре знав класичну і сучасну літературу, розбирався в філософських поглядах В. Джеймса, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше. Письменник не відмовився від реалістичного форми оповіді, але вплив фрейдизму і натуралізму дозволив йому вийти за рамки традиційного англійського реалізму. В першу чергу він сприйняв від них їх підкреслений інтерес до фізіологічної боку життя, але так само пильно він вивчав найтонші порухи людської душі. В основу світогляду митця лягла думка: «Моя велика релігія — це віра в кров і плоть, що є мудрішими за інтелект». Спираючись на неї, Лоуренс, за його словами, одержав можливість «перейти від первинних інстинктів до правди». І ніщо не могло похитнути переконання Лоуренса в тому, що цивілізація зайшла надто далеко, понівечивши людську душу. В пошуках рівноваги він, будучи натурою піднесено-почуттєвою, бачить потребу ще раз наголосити на емоційному. Злим вампіром в його ідеології стає індустріалізація, що спотворила пейзаж його юності, механізувала людство, звівши до становища автомата і позбавивши здатності «усвідомлювати релігію життя».

«Жоден з англійських романістів, — писав один з дослідників його творчості — не засвоїв такої різноманітності людських контактів як Лоуренс». З цього безконечного розмаїття Лоуренс насамперед виділяє відносини між чоловіком і жінкою, в яких, на його думку, криється «основна рушійна сила життя». З небувалою проникливістю психолога і талановитого майстра слова він розкриває перед читачем діалектику почуттів, що сплітають між собою діаметрально різних людей, і, вникаючи в природу їхніх відносин, розширює межі нашого уявлення про справжню інтимність, в якій сексові належить головна роль.

«Білий павич». В першому романі Лоуренса «Білий павич» (1911 р.) розказана історія любові сина убожіючого фермера Джорджа Сакстона і дочки багатих батьків Летті. Різниця в соціальному стані заважає щастю молодих людей, Летті виходить заміж за людину свого кола. Письменник зумів передати важке життя простих людей, драматизм долі Джорджа, красу рідних місць.

«Сини і коханці». Літературна популярність прийшла до Лоуренса після виходу у світ другого роману — «Сини і коханці» (1913 р.). В романі розкриті причини розладу в родині, що походять від соціальної нерівності. Захоплення фрейдизмом проявилося в підкресленні влади матері над сином в дусі «комплексу Едіпа». Письменник згодом все більше уваги звертав на підсвідоме в людині, на сексуальні взаємини (романи «Веселка», 1915 р., «Закохані жінки», 1920 р.).

«Коханець леді Чаттерлей». В 1928 р. Лоуренс публікує роман «Коханець леді Чаттерлей», який одразу ж був заборонений в Англії як «непристойний».

В кінці Першої світової війни Конні, 22-літня дівчина-аристократка, дочка художника, виходить заміж за баронета Кліффорда Чаттерлея. Через півроку після весілля баронет, що перебував в діючій армії на континенті, повертається з паралізованою нижньою частиною тіла. Незабаром подружжя поселяється в родовому маєтку Чаттерлеїв. Потворний дім оточений прекрасним парком і лісом, але крізь столітні дуби видніються труби шахт з хмарами диму і кіптяви. Майже одразу за брамами парку починається робітниче селище — скупчення старих, брудних домівок з чорними дахами, мешканці яких здаються такими ж обірваними і похмурими, як і вся ця місцевість.

Кліффорд не здається одним з сучасних жіночних чоловіків, однак при удаваній своїй владності і самостійності без Конні він зовсім безпомічний. Навіть в своїй творчості (він пише оповідання) баронет цілком залежить від думки супруги. Через якийсь час сер Мальком, батько Конні, зауважує, що його дочку вкрай обтяжує її «напівдівоцтво», вона марніє, худне, і підказує їй ідею завести коханця. Занепокоєння опановує нею, вона відчуває, що втратила зв'язок з справжнім і живим світом. Якось до них приїжджає письменник Мікаеліс. Це молодий ірландець, що досяг успіху в Америці своїми дотепними п'єсами зі світського життя, в яких їдко висміює лондонське вище товариство, яке спочатку пригріло його, а потім викинуло на смітник. Мікаелісу вдається зробити враження на Конні і на якийсь час стати її коханцем. Однак це зовсім не те, за чим тужить її душа: драматург занадто егоїстичний і жіночний.

Чаттерлеїв часто відвідують гості, в основному літератори, і незабаром Кліффорд вже вважається одним з самих популярних письменників, заробляючи на цьому великі гроші. Нескінченні розмови про стосунки статей, про їхнє нівелювання стомлюють Конні. Кліффорд бачить смуток і невдоволення супруги і зізнається, що він не проти, щоб вона завагітніла від когось іншого, за умови, що між ними все залишиться по-старому. Під час однієї з прогулянок Кліффорд знайомить Конні з їхнім новим лісником, Олівером Меллерсом. Це високий, стрункий, мовчазний і фізично сильний чоловік, син шахтаря. В нього манери джентльмена і його навіть можна назвати гарним. В молодості Олівер женився на жінці, набагато старшій за нього і з характером гарпії. Коли його призвали в армію, вона пішла до іншого, залишивши його матері маленьку дочку.

До Конні приїжджає її сестра і, звернувши увагу на її хворобливий вигляд, змушує Кліффорда найняти для себе доглядальницю і лакея. В Конні з'являється вільний час, який вона використовує для тривалих прогулянок. Одного разу вона натикається на сторожку лісника і тепер майже щодня приходить до нього в гості, хоча Меллерс спочатку непривітний і навіть грубий з нею. Конні любить спостерігати за птахами, особливо як з яєць вилуплюються курчата. Одночасно в ній росте відраза до супруга, яка посилюється відчуттям агонії свого жіночого начала.

Ставши зрештою коханкою лісника, Конні розкріпачується і вперше усвідомлює, що значить кохати глибоко і почуттєво, і бути коханою, і кохатися пристрасно і безоглядно, і не обговорюючи цього. Вона хоче мати від Олівера дитину і вийти за нього заміж. Однак для цього лісникові необхідно оформити розлучення з своєю колишньою супругою, чим він і займається.

Тим часом Кліффорд покидає письменництво і з головою занурюється в модернізацію шахт. Бачачи, що вона вже не так необхідна йому, як колись, Конні вирішує піти назовсім. Вона вже знає, що вагітна, і з нетерпінням чекає появи на світ дитини. Однак супруга Меллерса не бажає давати йому розлучення і розпускає по селищу підлі чутки. Кліффорд звільняє лісника, і той їде в Лондон. Конні приїжджає до нього, і обоє вони остаточно утверджуються в своїх намірах жити разом.

Вся ця історія змальована з ніжністю, болем і сміливою чесністю. Прихильники роману захищали його, твердячи, що відвертий опис еротичних сцен викликаний прагненням письменника збагнути суть людського існування, знайти його рушійні сили. Захисники публічної моралі вбачали в романі лише порнографію.

Дуже важливим моментом є те, що письменник переконливо показав суспільні процеси, що відбуваються в Англії після Першої світової війни, переважання грошового інтересу над духовним в старих аристократичних сім'ях, важку, отупляючу працю шахтарів.

Джордж Оруелл. Виразником антикомуністичної тенденції ще в міжвоєнний період виступив Джордж Оруелл (1903-1950). В 1937 р. він випустив документальну книгу про життя безробітних «Дорога на Уїган-Пірс», де різко критикував англійський соціалізм. Під час Громадянської війни в Іспанії (1936-1939 рр.) Оруелл воював в складі партизанського загону «марксистської робітничої партії» проти комуністів і в есе «Пам'яті Каталонії» (1939 р.) оголив наміри сталіністів захопити владу в Іспанії. Свій письменницький обов'язок Оруелл бачив в тому, щоб відстоювати ідеали «ліберального соціалізму» і боротись з тоталітарними тенденціями, що загрожували епосі.

«Ферма для тварин». В 1945 р. Оруелл написав «Ферму для тварин» — злобну сатиру на історію СРСР, особливо цинічну і несправедливу в тій частині, де пародіюється Велика Вітчизняна війна.

Якийсь Джонс володіє фермою Манор в Англії. Старий кабан Майор збирає вночі у великому амбарі всіх проживаючих тут тварин. Він говорить, що вони живуть в рабстві і убогості, тому що людина привласнює плоди їхньої праці, і закликає до повстання: потрібно звільнитися від людини, і тварини відразу стануть вільними і багатими. Підготовку до повстання беруть на себе свині, що вважаються самими розумними тваринами. Серед них виділяються Наполеон, Сніжок і Крикун. Вони перетворюють вчення Майора в стрункУ «філософську си-

стему» під назвою «Анімалізм» і викладають її основи іншим на таємних сходках. Самими вірними учнями виявляються ломові коні Боксер і Кловер.

Повстання відбувається раніше, ніж можна було очікувати, тому що Джонс пиячить, а його працівники зовсім закинули ферму і перестали годувати худобу. Терпінню тварин настає кінець, вони накидаються на своїх мучителів і проганяють їх. Тепер ферма Манор належать тваринам. Вони знищують все, що нагадує їм про господаря, а дім його залишають як музей, але ніхто з них ніколи не повинен там жити. Садибі дають нову назву: «Ферма для тварин».

Принципи «Анімалізму» свині зводять до загальнообов'язкових «Семи Заповідей» і записують їх на стіні амбару: 1) всі двоногі — вороги; 2) всі чотириногі або з крилами — друзі; 3) тварини не повинні одягатися; 4) тварини не повинні спати в ліжках; 5) тварини не повинні вживати алкоголю; 6) тварини не повинні вбивати інших тварин без причини; 7) всі тварини рівні. Для тих, хто не може запам'ятати всі «Заповіді», Сніжок скорочує їх до однієї: «Чотири ноги добре, дві ноги — погано».

Тварини щасливі, хоча і працюють від зорі до зорі. Боксер працює за трьох. Його девіз: «Я буду трудитися ще старанніше». По неділях проводяться загальні збори; резолюції завжди висувають свині, інші тільки голосують. Самі свині фізичною роботою не займаються, вони керують іншими.

Джонс і його працівники нападають на «Скотарню», але тварини безстрашно захищаються, і люди в паніці відступають. Перемога приводить тварин в захват. Вони називають бій «Битвою біля Корівника», засновують ордени «Тварина-герой» першого і другого ступеня і нагороджують Сніжка і Боксера, що відзначилися в бою.

Сніжок і Наполеон постійно сперечаються на зборах, особливо про будівництво вітряка. Ідея належить Сніжку, що сам виконує виміри, розрахунки і креслення: він хоче приєднати до вітряка генератор і постачити ферму електрикою. Наполеон з самого початку заперечує, а коли Сніжок переконує тварин голосувати на його користь, за сигналом Наполеона до амбару вриваються люті пси і кидаються на Сніжка. Той ледь рятується втечею, і більше його ніхто ніколи не бачить. Наполеон скасовує будь-які збори: всі питання буде тепер вирішувати спеціальний комітет з свиней, очолюваний ним самим; вони будуть засідати окремо, а потім повідомляти свої рішення. Загрозливе ричання собак заглушає заперечення.

Наполеон повідомляє, що вітряк все-таки повинен бути збудований. Виявляється, Наполеон завжди наполягав на цьому будівництві, а Сніжок просто викрав і привласнив всі його розрахунки і креслення. Наполеону довелося робити вигляд, що він проти, оскільки не було іншого способу позбутися Сніжка. Однієї ночі вибух руйнує наполовину збудований вітряк. Наполеон говорить, що це помста Сніжка за його ганебне вигнання, обвинувачує його в безлічі злочинів і оголошує йому смертний вирок. Він закликає негайно почати відновлення вітряка.

Незабаром Наполеон, зібравши в дворі тварин, з'являється в супроводі собак. Він змушує свиней, що заперечували йому колись, а потім декількох овець, курей і гусаків зізнатися в таємних зв'язках зі Сніжком. Собаки відразу перегризають їм горло.

Живучий по сусідству містер Фредерік з озброєними робітниками нападає на «Ферму», вони ранять і вбивають багатьох тварин і підривають недавно побудований вітряк. Тільки ціною величезних жертв тварини відбивають атаку. Однак, слухаючи урочисту промову Наполеона, вони вірять, що здобули найбільшу перемогу в «Битві біля Вітряка».

Від непосильної роботи помирає Боксер. З роками все менше залишається тих тварин, пам'ятаючих життя на фермі до Повстання. «Ферма для тварин» поступово багатіє, але всі, крім свиней і собак, як і раніше голодують, сплять на соломі, п'ють зі ставка, день і ніч трудяться в полі, страждають взимку від холоду, а влітку від жари. За допомогою звітів і зведень Крикун незмінно доводить, що з кожним днем життя на фермі стає все кращим. Тварини пишаються, що вони не такі, як всі: адже їм належить єдина в цілій Англії ферма, де всі рівні, вільні і працюють для власного блага.

Тим часом свині переїжджають в дім Джонса і сплять в ліжках. Наполеон живе в окремій кімнаті і їсть з парадного сервізу. Свині починають вести торгівлю з людьми. Вони п'ють ві-

ські і пиво, які самі ж варять. Вони вимагають, щоб всі інші тварини поступалися їм дорогою. Порушивши чергову Заповідь, свині, користуючись довірливістю тварин, переписують її так, як їм вигідно, і на стіні амбара залишається єдина заповідь: «Всі тварини рівні, але деякі тварини більш рівні за інших». Зрештою свині нап'ялюють на себе одяг Джонса і починають ходити на задніх ногах під схвальне бекання овець, вимуштруваних Крикуном: «Чотири ноги — добре, дві ноги — краще».

В гості до свиней приходять люди з сусідніх ферм. Тварини заглядають у вікно вітальні. За столом гості і господарі грають в карти, п'ють пиво і виголошують тости за дружбу і нормальні ділові відносини. Наполеон показує документи, які підтверджують, що відтепер ферма — спільна власність свиней і знову іменується «Ферма Манор». Потім розпалюється сварка, всі кричать і б'ються, і вже не можна розібрати, де людина, а де свиня.

«1984». Найвідомішою книгою письменника став випущений в 1949 р. роман «1984», *антиутопія**, в якій він зі страхом і гнівом малює тоталітарне суспільство. Планета в романі розділена між трьома супердержавами, що постійно конфліктують одна з одною. Натомість англійське суспільство поділяється на членів партії (всередині якої в свою чергу є привілейована «внутрішня партія») і про́лів (скорочення від слова «пролетар»), які живуть під владою Старшого Брата, що все бачить і чує, і якого треба не просто слухатися, а потрібно любити. Злочином вважається не тільки протизаконний вчинок, але і незалежна думка («думкозлочин»). Життя людини цілком прозоре для держави: в кожній кімнаті є «телекран», що працює не тільки на передачу інформації, але і на прийом, тобто в будь-який момент влада контролює всі дії і слова громадян.

Все побудоване на неправді, точніше на тому, що називається «двозначність», яка «означає здатність одночасно триматися двох протилежних переконань».

Стверджується, що минуле не існує об'єктивно, а лише в документах і спогадах, тому «мінливість минулого — головний догмат ангсоцу» (англійського соціалізму). Партія керує не тільки сьогоденням і майбутнім, але і минулим: особливе відомство — Мініправ (Міністерство правди) — займається створенням і поширенням неправди, фальсифікацією історії (подібно цьому, Міністерство миру зайняте війною, а Міністерство достатку — убогістю).

Знищення думки здійснюється також засобами мови: винайдена «новомова», відмінна від інших мов тим, «що словник її з кожним роком не збільшувався, а зменшувався». Кожне скорочення було успіхом, тому що «чим менший вибір слів, тим менша спокуса задуматися».

Знамениті новомовні скорочення і складні слова — «благомислення», «ангсоц», «неособи» (стрічені, а тому люди, що нібито ніколи не існували) — нагадують мову радянської епохи. Всі слова, що виражають щось неортодоксальне, виключаються з мови: людина буде «не в силах зробити багато злочинів і помилок просто тому, що вони безіменні і, отже, немислимі».

Бути не таким, як всі, не можна, страшно, це підрив суспільних основ, зло, яке суспільство карає. В «1984» для цього існує поліція думок — жахливе Міністерство любові. Відносини між чоловіком і жінкою спрямовані на повне утримання (Молодіжний антисексуальний союз і ін.), можливий тільки шлюб з дозволу партії (але якщо є взаємна схильність, дозволу не дадуть). В такій сім'ї вже немає любові і довіри, а діти доносять на батьків. Все життя зводиться до ідеологічних інтересів, нехай люди навіть і не підозрюють, що існує ще щось крім волі партії. З цією метою держава запровадила сурогат релігійних обрядів — «двохвилинки ненависті». В цьому світі знищуються мистецтво, література: їх виробництво машинізоване, зведене до техніки, вони стали звичайними «споживчими товарами, як повидло і шнурки для черевиків».

Спроби протистояти такому суспільству приречені. Головні герої Уїнстон і Джулія дерзають боротись за право на свою думку, на свободу, на любов. Але потрапивши в підвали Міністерства любові, Уїнстон після довгого опору спочатку капітулює інтелектуально, а потім і духовно — в запеклій спробі врятуватися він кричить: «Віддайте їм Джулію! Не мене!». Остання фраза роману говорить про повне торжество партії: «Він полюбив Старшого Брата».

Хоча «1984» Оруелла сприймається як класика антикомунізму, не слід забувати, що завдяки своєму генію письменник також вловив і кардинальні тенденції розвитку «ліберально-демократичної» держави, що також прагне до тотального контролю над суспільством, здійснюючи його, правда, більш тонкими і замаскованими методами. Недавні викриття таємних операцій спецслужб США і Великобританії показали, що принаймні з середини XX ст. існує глобальна система стеження, яка дозволяє фіксувати будь-яку телефонну розмову і будь-який радіосигнал по всій земній кулі (система «Ешелон»).

Ян Флемінг. В популярній формі антикомуністичну тенденцію представив Ян Фле́мінг (1908-1965), автор численних романів про агента британської таємної служби Джеймса Бонда (найбільш відомі «Живи і нехай помирають інші», «Діаманти вічні», «З Росії з любов'ю», «На таємній службі її Величності»,«Голдфінгер»). Майже всі романи Флемінга були екранізовані і принесли славу не тільки письменникові, але і акторам, що втілили образ суперагента — Шону О'Коннері, Пірсу Броснану і ін.

Головний герой, «агент 007» (дві цифри 0 надають право на вбивство), швидко завоював любов публіки. Розумний, чарівний, жорсткий і незмінно удачливий в досягненні своїх цілей, Бонд вступає, ніби міфологічний герой, в смертельну сутичку зі Злом (переважно комуністичним) на боці Добра і Справедливості, уособлюючи такі поняття, як «обов'язок» і «вірність». Особливу привабливість оповіданню надають (незважаючи на умовність подій і ситуацій) точність автора в описі деталей, обстановки і місця дії, легка іронія по відношенню до героя і самого себе.

Івлін Во. В повоєнній англійській літературі не забракло і традиційних консерваторів, найвизначнішим з яких був сатирик-мораліст Івлін Во (1903-1966). Послідовно заперечуючи підвалини сучасної цивілізації, в пошуках ідеалу він звертався до релігії і культури минулого як осередку непорушних чеснот і неминущих духовних цінностей, що, врешті-решт, приводить його до прийняття католицизму.

«Повернення в Брайдсхед». В 1945 р. виходить роман «Повернення в Брайдсхед». Це історія занепаду стародавнього католицького роду Марчмейнів. В авторській передмові говориться про те, що книга була спробою відшукати сліди Божественного Провидіння в сучасному, на його думку, язичницькому світі. За формою це роман-спогад. Оповідь ведеться від імені головного героя Чарльза Райдера. Випадково опинившись під час війни в родовому замку Брайдсхед, Райдер згадує все, що відбулось з ним тут 10 років тому. Його знайомство з родиною Марчмейнів починається в Оксфорді з дружби із Себастьяном, молодшим сином. Часто буваючи у Брайдсхеді, Райдер все більше зближається з родиною і стає свідком багатьох подій її життя. Себастьян поступово спивається, їде з дому і зрештою потрапляє до Тунісу. Джулія, сестра Себастьяна, нещасливо виходить заміж. Пізніше в Райдера і Джулії починається роман. Однак в останній момент, коли от-от уже повинно відбутися весілля, Джулія обирає сувору релігійність: «Чим я гірша, тим більша моя потреба в Богові. Я не можу відмовитися від надії на Його милість. А було б саме це — нове життя з тобою, без Нього». Це самий католицький романі Во — згодом до віри приходять і старий маркіз, і сам Райдер. Так що традиційний роман про занепад родини несе в собі позитивний ідеал, який письменник протиставляє порожнечі і безглуздості сучасного життя.

«Незабутня». Досить своєрідний сатиричний роман Во «Незабутня» (1948 р.), написаний після війни і заснований на враженнях від перебування в Америці. Як і в ранніх творах письменника, абсурд і гротеск тут поєднуються з реаліями життя. «Гігієнічний» тип американської краси (головна героїня, збираючись на побачення, «упевненою рукою проробила весь ритуал, що пропонується американській дівчині, яка готується до побачення з коханим»); дівчата, схожі одна на іншу; журнальна рубрика, до якої читачі пишуть, щоб одержати пораду або розраду (рубрика «Пошта тітоньки Лідії», перейменована згідно духу часу в «Мудрість Гуру Браміна», де роль Браміна грають «двоє похмурих чоловіків і здібна юна секретарка»), — от лише деякі з характерних деталей американського життя, описаних автором.

Обидва головних героя працюють в похоронних агентствах: Денніс Барлоу — в похоронному бюро для тварин «Угіддя кращого світу», Еме Танатогенос — в агентстві ритуальних

послуг «Шелесткий діл». Це агентство — цілий світ з своєю мовою, де небіжчик іменується Незабутнім, родичі — Очікуючими Свого Часу, а укладання договору заздалегідь — Системою Дострокових Приготувань.

В романі постійно присутній оповідач, завжди готовий прокоментувати події. Описуючи роботу Гуру Браміна, він так характеризує американське суспільство: «Може виникнути враження, що в цьому краї Нового Світу безцеремонність звертання і відвертість висловлювань не залишають місця для сумнівів, а бадьорість духу не дає впасти у відчай. На жаль, це не так: проблеми етикету, дитячої психіки, естетики і сексу питально піднімають свої зміїні голови і в цьому раї, а тому Гуру Брамін пропонував своїм читачам слово розради і відповідь на питання, що їх турбували».

Вільям Голдінг. Песимізм щодо майбутнього цивілізації яскраво виразив в своїй творчості Вільям Гóлдінг (1911-1993), учасник Другої світової війни і тривалий час шкільний вчитель. Він прославився в 1954 році з виходом роману «Володар мух».

«Володар мух». Твір був задуманий як пародія на героїчні робінзонади, зокрема на повість «Кораловий острів» (1858 р.) Р.М. Беллантайна. В цій книзі четверо хлопчаків після кораблетрощі потрапляють на острів і, як належить справжнім синам Британської імперії, непохитно витримують всі випробування: перемагають піратів, навертають в християнство дикунів-тубільців і відучують їх від людожерства.

В «Володарі мух» група англійських підлітків опиняється на незаселеному острові після авіакатастрофи. На початку роману герої Голдінга також намагаються «по-дорослому» організувати своє життя. Вони встановлюють порядок, споруджують укриття, розподіляють обов'язки і слідкують за багаттям — сигналом для можливих рятувальників. Однак дуже скоро цей уклад валиться. На острові розпалюється боротьба за владу — частина хлопчаків під керівництвом честолюбного і неврівноваженого Джека відколюється від «хранителів вогню» і утворює плем'я «дикунів». І от вже захисники «розумного порядку» Ральф, Хрюша і Саймон не можуть пояснити, навіщо цей порядок потрібен — встановлена «демократія» виявляється занадто тендітною. Незабаром полювання на диких свиней із здобування їжі перетворюється в полювання заради полювання, а потім і в ритуальне убивство.

Розгублених і беззахисних дітей охоплює страх, втіленням якого служить вигаданий ними ж самими «звір». Властолюбець Джек досить уміло використовує цей страх: обіцяючи вдосталь годувати дітей м'ясом і захищати від «звіра», він по-одному поступово переманює їх в свій стан «дикунів».

Зримим вираженням зла в романі стає обліплена мухами гниюча свиняча голова, яку мисливці приносять в жертву «звірові». В видінні перед епілептичним припадком вона постає Саймону Володарем мух, Вельзевулом, що відкриває йому правду про хлопчиків і про нього самого: «Але ти ж знав, правда? Що я — частка тебе самого? Невід'ємна частка!». Хлопчак хоче розповісти про своє відкриття іншим, але юрба, що біснується в дикунському танці, не має потреби в істині і його забивають на смерть. «Звір», істинну природу якого розкрив Саймон («звір цей і є... ми самі»), виривається назовні.

Вбивство Саймона — поворотний момент, після нього ніщо вже не стримує остаточного здичавіння дітей. Якщо Саймона вбивають в екстазі ритуального танцю, то Хрюшу холоднокровно знищують як ворога. Наступною жертвою сп'яненої вседозволеністю юрби повинен стати Ральф, якого переслідують, як тварину. Хлопчака рятує англійський морський офіцер — військові з моря побачили дим на острові.

Однак, головним підсумком твору є не порятунок героя, а його духовне прозріння: «З очей в Ральфа бризнули сльози, його трусило від схлипувань... Голос піднявся під чорним димом, що застелив гинучий острів. Заразившись від нього, інші діти теж розревілися. І, стоячи серед них, брудний, кошлатий, з сопливим носом, Ральф ридав над втраченою невинністю, ридав над тим, якою темною є людська душа».

«Спадкоємці». В другому романі, «Спадкоємці» (1955 р.), Голдінг ставить перед собою майже нерозв'язну задачу: розповісти про світ від імені істоти, не наділеної мовою, — і блискуче з нею справляється. В романі зіштовхуються первісне плем'я неандертальців і Нові лю-

ди, що ступили на шлях цивілізації. З марновірного страху вони знищують мирну общину неандертальців, оскільки в їхній міфології виродливі мавпоподібні істоти — це демони в плоті. А первісні люди навіть не усвідомлюють, що їх вбивають, — поняття вбивства їм незнайоме. Неандертальці безневинні, між собою їх зв'язує зворушлива містична близькість, і, щоб спілкуватися, їм не потрібна мова. В «Спадкоємцях» автор бере під сумнів теорію прогресу, згідно якої історія людства є послідовний розвиток від нижчого до вищого, від тварини до людини.

Книги Вільяма Голдінга вже за життя письменника стали класикою. В 1983 р. йому була присуджена Нобелівська премія з літератури «за романи, що з прозорістю реалістичного мистецтва, поєднаного з різноманіттям і універсальністю міфу, допомагають осягнути умови людського існування в сучасному світі».

Айріс Ме́рдок. Відома письменниця Айріс Ме́рдок (1919-1999), авторка 26 романів, численних наукових праць і філософських есе, формувалася під впливом *екзистенціалізму**. Центральною проблематикою її творчості є дослідження співвідношення інтелекту і почуття, мистецтва і реальності, одухотворене пафосом філософсько-моральних пошуків у вік перегляду і ламання традицій.

«Під неводом». В її першому романі «Під неводом» (1954 р.) метафора «неводу» символізує споконвічний хаос буття, який в житті людини найчастіше перетворюється в трагікомедію. Живить цю трагікомедію нездатність і небажання сучасної людини зрозуміти інших людей і навіть саму себе. Повна зосередженість на самих собі робить персонажів Мердок сліпими, глухими, дурними, самовдоволеними і самовпевненими. Через це вони часто потрапляють в гротескні ситуації — безглузді і гіркі одночасно. Звідси — примхливі, дивовижні, воістину фантастичні схрещення, протистояння і розбіжності їхніх доль; плутаний і дисгармонійний, але заворожливий танець пристрастей, в змалюванні якого — з усіма його неймовірними фігурами — була такою сильною Мердок.

«Хороший підмайстер». В романі «Хороший підмайстер» (1985 р.) психоаналітик Томас Мак-Каскервіль у відповідь на прохання дружини допомогти її племінникові, винному в смерті друга і тепер страждаючому від важкої депресії, відмовляється втрутитися в життя юнака. «Це як хімічний процес, — говорить Мак-Каскервіль. — Едвард повинен змінитися, а ми повинні на певний час стати просто глядачами».

Цей Томас Мак-Каскервіль — один з численних «чарівників» в романах Мердок. Їх надприродні здібності виражаються в умінні розпізнавати внутрішнє життя інших людей і керувати ним. Антагоністом «чарівника» виступає «демон» — носій негативної енергії, що володіє необмеженою владою над людьми, які його оточують. Мердок називала таких героїв «приблудні боги». Її, як філософа і письменника, цікавили сили, що керують поведінкою людини сьогодні, коли релігія втратила панівну роль, коли місце Бога в свідомості пустує і його може зайняти людина, що представила себе богом.

«Час ангелів». Таким є священик Карел в романі «Час ангелів» (1966 р.): «Є тільки влада і захоплення владою, є тільки випадок і страх випадковості. А якщо є тільки це, виходить, Бога немає, натомість абсолютне Добро, вигадане філософами, всього лише ілюзія і рок», — говорить він своєму братові Маркусу, його слабкому антиподові, що пише книгу про мораль в епоху безбожництва.

Ізольований світ, створений Карелом, складається з його дочки Мюріел, племінниці Елізабет (втім, згодом з'ясовується, що і вона його дочка) і служниці-мулатки Петті. Чужих до нього не допускають. Карел багато років живе з Петті, навіюючи їй уявлення про себе як про надлюдину. Коханкою священика стає і юна Елізабет, що страждає хворобою хребта. Повстання Мюріел, як і будь-який індивідуальний бунт, не здатне зруйнувати маленьку імперію зла. Але світ Карела приречений, тому що створений людською примхою проти законів Природи і любові. До руйнування його підштовхує переїзд в новий прихід, але головним винуватцем цього руйнування стає той, хто був далі всіх від сутички, — лагідний емігрант з Росії Євгеній Пєшков, сторож і двірник в новому будинку Карела, якому вдається відвоювати в нього місце в серцях Петті і Мюріел.

Ще на початку свого творчого шляху Айріс Мердок зробила відкриття: для будь-якого оповідання важливо, щоб кожен міг знайти в ньому щось для себе. Тому, навіть коли читач не згоден з ідейним змістом книг письменниці, він все одно прочитає роман до кінця, як читають детектив, щоб довідатися, як же все відбувалося насправді. У вік безсюжетної або автобіографічної літератури Айріс Мердок реабілітувала сюжетність. Реальні події або персонажі ніколи не були основою її книг: вона могла відштовхуватися від вражень реального життя, але історії народжувалися цілком в її уяві. Можливо тому романи Мердок, незважаючи на пильну увагу авторки до мотивів поведінки людини, не можна назвати «психологічними». Найчастіше її герої мало нагадують реальних людей — вони набагато більше говорять і думають, ніж їдять і сплять. Однак саме ця риса творчості письменниці безпосередньо зв'язана з реальністю, тому що є автобіографічною: вона відображає, з одного боку, спосіб життя англійської інтелігенції, з іншого — існування самої письменниці в цьому суспільстві.

Ті персонажі, яким вона довіряє виразити словами авторський світогляд, — творчі, пишучі люди. Але на відміну від Мердок, що випускала по роману майже кожного року, це люди, що пишуть мало і з зусиллями. На перший погляд вони ніби паралізовані лінню, але насправді — наділені пильною уважністю до світу, яка утримує їх від поспішності і суєти.

«Чорний принц». Такий письменник Бредлі Пірсон в романі «Чорний принц» (1973 р.). А от Баффін, колись помічений як письменник саме Пірсоном, пише легко і багато публікується. Він здається успішним професіоналом і хорошим сім'янином, в нього розумна помічниця-дружина і гарненька дочка. Пірсон же розлучений, самотній і перебуває в творчій кризі; у нього на руках опинилася сестра з важкою формою депресії. Дочка Баффіна Джуліан, не знаючи всіх подробиць відносин між батьками, інстинктивно відчужується від родини, до того ж вона невисоко цінує творчість батька. Звернення Джуліан за літературним наставництвом до Пірсона зненацька виливається в кохання між стариком і дівчиною. Кілька днів роману, рішуче перерваного Баффіном, приводять до результату, що виправдує все: Пірсон, обвинувачений в убивстві Баффіна, пише книгу про кохання до Джуліан, а сама Джуліан згодом стає поетесою. Така розв'язка — майже формула світогляду Мердок. Кохання і близькість смерті відкривають істину. Прагнення до істинного бачення речей — основа творчості. Творчість же не повинна заколисувати свідомість, не повинна втішати, бо реальність, яку вона відкриває, трагічна.

Ентоні Берджесс. Помітне місце в літературі зайняв Е́нтоні Бе́рджесс (1917-1993), в творчості якого злободенні проблеми постають в вигляді гротескних історій, в яких проникливість і дотепність поєднуються з жорсткою моральною позицією.

«Механічний апельсин». Світову славу принесла письменнику *антиутопія** «Механічний апельсин» (1962 р.), в якій він намагається заглянути в недалеке майбутнє сучасного капіталістичного світу, охопленого розгулом насильства і сексуальної розбещеності. З одного боку він досліджує державну машину з її репресивним апаратом масової маніпуляції, а з іншого — саму людину і її психологічні трансформації в подібних соціальних умовах. Дія роману відбувається в Лондоні найближчого майбутнього.

Головний герой — перерослий школяр А́лекс, пристрасний любитель класичної музики і неймовірно жорстокий хуліган. Вечорами він і його приятелі збираються в барі «Корова», де п'ють молоко з наркотиками, а потім починають бійки з бандами таких же покидьків, ганяють містом на автомобілі, вдираються до крамниць і чужих осель, щоб «розважитись», грабуючи, знущаючись, гвалтуючи, вбиваючи. Характерно, що найстрашніші діяння Алекса супроводжує велика музика (особливо Дев'ята симфонія Бетховена), натомість модний рок-н-рол викликає в нього майже фізіологічну огиду.

Після одного невдалого пограбування, Алекс потрапляє до в'язниці, а потім до спеціального закладу, де його, згідно урядової програми, «виліковують» від агресивності. Метод «терапії» наступний: вколовши юнакові певний препарат, викликаючий страшну нудоту і біль, його прив'язують до крісла і одягають на голову розпірки, що не дають змогу закрити очі, а потім щодня на протязі багатьох годин демонструють фільми зі сценами жорстокості і порнографією. І ось незабаром навіть думка про насильство або секс стає для Алекса неможли-

вою, бо одразу викликає болісну блювоту і муки: з «людини» він перетворився на «механічного апельсина», думки і вчинки якого перебувають під повним контролем спеціалістів.

«Вилікуваний» таким чином юнак повертається в суспільство, яке, однак, залишилося таким, яким було, і тепер всі ті, кого Алекс мучив, повністю відіграються. Існування обеззброєного «апельсина» стає настільки нестерпним, що він здійснює спробу самогубства. Лише завдяки тому, що опозиційна політична партія вирішила використати його історію для своєї перемоги, Алекса рятують і реабілітують (в медичному і правовому сенсі): «механічний апельсин» знову стає «істотою людською».

Весь жах, однак, в тому, що повернення Алексові його «природного стану» означає відродження в ньому мерзотника і злочинця.

«Сердиті молоді люди». В середині 1950-х рр. в літературу прийшли кілька обдарованих молодих письменників, в яких було чимало спільного, і насамперед, — виражене в їхніх творах відчуття гострого невдоволення порядком речей в тодішній Англії. Це прозаїки Джон Уе́йн (1925-1994), Кінгслі Вільям Е́міс (1922-1995) і ін. Їх твори передавали складний настрій: тут було багато скепсису з приводу розмов про благополуччя і стабільність, що нібито запанували в Англії навіки. Була роздратована, навіть гнівна одповідь поколінню батьків, презирливо іменованому ними мовчазною або законослухняною більшістю. Було і відчуття якоїсь загальної моральної корупції, яку суспільство просто перестало зауважувати, і образа на епоху, що виявилася такою безбарвною і безликою. Цих письменників стали називати «сердиті молоді люди». Найбільший резонанс викликав роман «Щасливчик Джім» (1954 р.) Еміса.

«Щасливчик Джім». Герой Е́міса Джіммі Діксон, асистент кафедри історії провінційного університету, став, напевно, найтиповішим з усіх персонажів, створених «сердитими молодими людьми». Джіммі лютує через те, що на видних ролях в суспільстві знаходяться нікчеми на зразок його безпосереднього начальника, сухаря і педанта, що зробив завидну академічну кар'єру. Він тяготиться своєю рабською залежністю від міщанських норм і стандартів поведінки, він жагуче хотів би перебороти їх гніт. В його свідомості постійно зіштовхуються бунтарські устремління і боягузливий інстинкт пристосування, причому цей останній і бере верх. Тому бунт Джіммі — це тільки жести, або передражнювання, або глузування, приховувані від усіх. Або жагучі мрії в роді тієї, котра спокушає Діксона в першому епізоді його оповіді: от зараз він збереться з духом і, скрутивши свого мучителя-шефа, запхне його, обм'яклого і розгубленого, в унітаз, а потім прийметься з садистською насолодою спускати і спускати воду.

Нічого цього, звичайно, не буде, і, побавившись своєю клоунадою під час відсутності глядачів, герой слухняно прийметься виконувати відведену йому функцію. Діксону на роду написано вести нудні семінари, ні хвилини не вірячи тому, що сам же говорить з кафедри. А при необхідності він не полінується ретельно розкланятися перед невігласом в професорських лаврах. Відкриту лекцію, від якої багато в чому залежали його університетські перспективи, Діксон провалив, і, схоже, доля готова остаточно загнати героя в кут. Однак, ***суспільство має потребу в тих, хто, вміло маскуючи свої істинні почуття, навчився догоджати і пристосовуватися.*** В підсумку Діксон здається щасливчиком, якщо судити по тому, як щасливо складаються для нього обставини.

Пітер Акро́йд. Література *Постмодернізму** в Англії пов'язана в першу чергу з ім'ям Пітера Акро́йда (нар. 1949 р.). До того як був написаний його перший роман, «Велика лондонська пожежа» (1982 р.), він сумнівався, не знаючи, чи присвятити себе художній творчості, чи критиці, чи історії літератури. В підсумку переміг романіст, однак багато творів Акройда — це свого роду філологічна проза, синтез наукового дослідження і вимислу, заснованого на якому-небудь дотепному здогаді, що за добре відомими фактами виявляє безодню дивних, ніким не помічених подробиць. За характером дарування Акройд — імпровізатор, що вміє тонко відчувати і віртуозно розвивати мотиви, образи, сюжетні лінії письменників самих різних епох, пишучи так, що наслідування практично неможливо відрізнити від оригіналу. В

його прозі постійно звучать чужі голоси, він захоплений стихією літературної гри або містифікації, його оповідання неодмінно містить в собі щось екстравагантне.

Пишучи біографію Чарльза Діккенса, Акройд розповідає сни свого героя і навіть вступає з ним в дискусію. А торкнувшись історії геніально обдарованого юнака-поета Томаса Чаттертона, що покінчив з собою в 1770 р., в 18-річному віці, виходить з припущення, що самогубство було розиграшем. Перемінивши ім'я, Чаттертон нібито дожив до старості і заробляв на життя ремеслом «літературного негра» — продавав свої вірші іншим поетам, що тепер вважаються величинами, хоча насправді всі вони плагіатори.

В прозі Акройда факт починає здаватися фантастичним, а зухвалий вимисел викликає повну довіру — це його улюблений художній хід. Про що б він не писав — про серії загадкових вбивств, що відбувалися в лондонських церквах в кінці XVIII ст. і якимсь чином були пов'язані з готичною архітектурою («Хоуксмур», 1985 р.), про вікторіанство, з його лицемірною мораллю і наївною вірою в невідворотність соціального прогресу («Процес Елізабет Крі», 1994 р.), — Акройд завжди використовує величезний, часто малодоступний фактичний матеріал і намагається засвоїти психологію зображуваної епохи.

Здійснюється такого роду історична реконструкція насамперед для того, щоб перекручення, які нескінченно повторювалися і набули вже вигляду аксіом, стали перекрученнями, і не більше. А головне, стараннями Акройда з-під академічної бронзи починає проступати живий образ героїв: вони виявляються не просто носіями звучних імен, а реальними людьми з своїми яскравими індивідуальними властивостями, достоїнствами, слабостями, страхами — причому тут немає жодного смакування подробиць приватного життя.

Жанр творів Акройда не піддається однозначному визначенню. «Чаттертон» (1988 р.) названий романом, але це скоріше щось нагадуюче літературознавчу фантастику. «Діккенс» (1990 р.) виданий як літературна біографія, але чи багато ще знайдеться біографій, де автор поруч з героєм навіть в дуже відверті хвилини? Акройд немов би стоїть за спиною Діккенса, коли той з пером в руці схиляється над своєю конторкою, щоб написати самі приголомшливі сторінки «Крихітки Дорріт».

Герої Акройда, чи йде мова про «біографії» або «романи», частіш за все аутсайдери: недооцінені і невизнані, як Блейк (роман про нього вийшов в 1998 р.), оббрехані і гнані, як Уайльд («Заповіт Оскара Уайльда», 1983 р.). Або ж такі знаменитості, про які ми вірогідно знаємо дуже мало, зате занадто багато некритично засвоїли з міфів і легенд, найчастіше створених недоброзичливцями. І щораз письменникові вдається вхопити приховані духовні імпульси або хитросплетення обставин, якими пояснюються трагічні злами доль тих, кому присвячені його книги.

3. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ

Гордон Крег. Найвідомішим театральним режисером кінця XIX — початку XX ст. був прибічник *символізму** Гордон Крег (1872-1966). Оголосивши реалізм «вульгарним способом вираження», він ратував «за чисту красу» (книга «Мистецтво театру», 1905 р.).

Однак, він справді прагнув до оновлення театрального видовища за рахунок нової сценографії (яку він створював завжди сам), нового стилю акторської гри і нової організації *мізансцени**. *Сценографії** Крег надавав чи не вирішального значення; по-суті, він і став творцем цього поняття. В ескізі, як потім і на сцені, режисер прагнув, щоб відповідність місця дії сюжетові полягала не в розкритті реальних обставин середовища, а в безпосередньому «вираженні духу», самої сутності трагедії. Розрахунок був на уяву глядача, його здатність робити асоціації, на інтуїтивне сприйняття ним сценічного образу. Дія доповнювалась інтенсивним використанням світла і кольору, яким надавалось символічне значення.

Крег також висунув принцип «актора-надмаріонетки», який досконало володіє пластикою, ритмом, голосом і до того ж абсолютно покірний задумові і волі режисера. Він пробував закрити обличчя актора маскою або і зовсім замінити його маріонеткою, що, з його погляду, було б ідеалом. Разом з тим, це не виключало і права актора робити і свій творчий вклад в

розвиток образу, але, звичайно, в тому напрямі, який передбачало режисерське прочитання п'єси. В випадку Крега це означало створення ***надособового узагальненого виразу певної абстрактної сутності.***

Бернард Шоу. Видатний драматург Джордж Бернард Шóу (1856-1950), будучи прихильником *соціалізму**, був творцем жанру драми-дискусії, в центрі якої — зіткнення ворожих ідеологій і соціально-етичні проблеми. На його думку, сучасна драматургія повинна викликати прямий відгук в аудиторії, яка впізнає в ній ситуації з власного життєвого досвіду, і провокувати дискусію, що виходила б далеко за межі окремого випадку, показаного зі сцени. ***Колізії цієї драматургії***, на відміну від шекспірівських, які Шоу вважав застарілими, ***повинні мати інтелектуальний або соціально-викривальний характер, відрізняючись підкресленою злободенністю, а персонажі важливі не стільки своєю психологічною складністю, скільки рисами типу, виявленими повно і наочно.***

Ранні п'єси. В своїх ранніх творах, об'єднаних в цикли «Неприємні п'єси» («Дім вдівця», «Професія місіс Уоррен», «Серцеїд») і «Приємні п'єси» («Кандіда», 1897 р., «Обранець долі» і ін.), Шоу послідовно реалізує свою творчу програму. Характеризуючись сміливістю зображення табуйованих сторін життя і нетрафаретними художніми рішеннями, вони торкаються тем, що ніколи не розроблялись драматургією Англії: безчесні махінації, на яких наживаються респектабельні домовласники; любов, що не рахується з міщанськими нормами і заборонами; проституція, показана як хвороблива соціальна виразка вікторіанської Англії. Метою Шоу було «перетворити сцену в трибуну пропаганди і арену дискусій», для він тепер охоче використовує прийоми розважального театру, щоб говорити з публікою звичною їй мовою, не відмовляючись ні від значної і гострої проблематики, ні від іронії і пристрасті до парадоксу, який багато в чому визначав його стилістику. Всі ці п'єси написані в жанрі трагікомедії або трагіфарсу, самому органічному для дару Шоу.

Світова слава приходить до Шоу після постановки п'єс «Людина і надлюдина» (1905 р.), «Майор Барбара» (1905 р.), «Цезар і Клеопатра» (1907 р.). Вони остаточно закріпили за Шоу репутацію руйнівника мнимих очевидностей, що замахнувся на фундаментально важливі поняття загальноприйнятої моралі і на уявлення про історію, які здаються аксіоматичними. Іронія Шоу, в якого сатиричний пафос поєднується зі скепсисом, що ставить під сумнів розумність соціального устрою і реальність прогресу, є головною відмітною властивістю його драматургії, все більш відзначеної тяжінням до філософських колізій. Докори в «недостатній серйозності», висловлювані на адресу Шоу, повторюються з появою кожної його нової п'єси, набуваючи особливо наполегливого характеру в тих випадках, коли предметом уїдливих нападок драматурга стають найбільш вкорінені вірування його епохи.

«Пігмаліон». Найбільш популярна п'єса Б. Шоу — «Пігмаліон» (1913 р.). В давньогрецькій міфології Пігмаліон — легендарний цар Кіпру, відомий тим, що цурався жінок і жив самотньо. В своїй самоті Пігмаліон зробив з слонової кістки статую прекрасної жінки і закохався в неї. Він звернувся з благанням до Афродіти, щоб богиня вдихнула в статую життя. Вражена таким коханням, Афродіта оживила статую, яка стала супругою Пігмаліона Галатеєю і народила йому дочку.

В комедії Шоу професор фонетики Хіггінс стояв з записною книжкою на одній з вулиць Лондона і кожній людині, що до нього зверталась (людина з записною книжкою — підозріла особа!), надзвичайно точно говорив, з якого району Англії вона родом або навіть в якому районі Лондону живе. Випадково на цьому ж місці опинився полковник Пікерінг, вчений-індолог, який розшукував Хіггінса. Хіггінс запрошує Пікерінга до себе, щоб показати свою фонетичну апаратуру. При розмові присутня квіткарка Еліза Дуліттл, з приводу вульгарної мови якої Генрі Хіггінс робить кілька їдких зауважень. Спочатку квіткарка не на жарт ображається, але потім метикує: якщо дивак-вчений навчить її говорити «по-культурному», вона зможе змінити свій соціальний статус і стати власницею квіткового магазину. Вона приїжджає до Хіггінса і вимагає, щоб він давав їй уроки.

Спочатку професор з обуренням відмовляє — адже в нього навчаються провінційні мільйонери, але поведінка дівчини настільки ексцентрична і забавна, що Хіггінс укладає з Піке-

рінгом парі: він береться за півроку навчити Елізу літературній мові так, що вона зможе вийти заміж за знатного і багатого джентльмена.

Спочатку експеримент вдається лише частково. Еліза виявляється здібною ученицею і їй влаштовують «генеральну репетицію» на прийомі в матері Хіггінса. Але Елізу забули навчити самому головному — мовній прагматиці, тобто навичкам світської розмови. Заговорюючи про погоду, Еліза збивається на манеру диктора, що читає метеопрогноз, а потім і зовсім починає на звичному жаргоні розповідати історії зі свого життя «в народі», що, втім, сходить за «новий стиль», який здається чарівним молодому Фредді, так само як і сама Еліза. Однак дівчина виявляється здібною не тільки в плані оволодіння літературною мовою, вона перевтілюється як особистість, закохується в Хіггінса і дорікає йому за те, що він поводиться з нею як зі своєю іграшкою. Хіггінс з подивом виявляє, що перед ним прекрасна жінка.

Фінал п'єси відкритий, хоча Шоу в «Післямові» і запевняє, що Еліза вийшла заміж за Фредді. Паралельно батько Елізи зі сміттяра стає багатієм і переходить в середній клас — а все тому, що Хіггінс виявляє в нього ораторські здібності.

«Дім, де розбиваються серця». Війна і післявоєнна дійсність викликали нове піднесення драматургії Бернарда Шоу, який переживає в цей час свої головні сценічні тріумфи і як їх увінчання одержує в 1925 р. Нобелівську премію. В цей час войовничий атеїзм поєднався в Шоу з апологією «життєвої сили», яка, в згоді з об'єктивними законами еволюції, повинна в остаточному підсумку створити вільного і всемогутнього індивідуума, позбавленого як своєкорисливості, так і міщанської обмеженості і моральних догм ригористичного характеру. Соціалізм, проголошуваний Шоу як ідеал, уявлявся йому як суспільство, засноване на абсолютній рівноправності і всебічному розвитку особистості.

В п'єсі «Дім, де розбиваються серця» (1919 р.) зображений дім відставного капітана Шотовера, побудований в формі корабля, яким старий моряк управляє за допомогою криків і свистків. Все тут здається неймовірним, доведеним до гротеску (слід розуміти, що цей дім символізує стару Англію, яка пливе в невідомість, а його дивний богемний побут (див. *Богема**) уособлює безладне життя англійської інтелігенції початку XX ст.).

Дочки-красуні старика, його зять і гості відчувають свою приреченість і нікчемність і страждають від цього. Їх рідкісні особисті якості, які могли б принести користь батьківщині і всьому людству, їх витонченість, освіченість, дотепність, сміливість — все це пропадає даремно, вироджується в нескінчену балаканину і животіння.

Так, капітан Шотовер — талановитий винахідник. Однак, за військові винаходи йому платять величезні гроші, а за мирні винаходи — нічого. Іноді з ним поступають ще гірше: придбавши в нього проект і креслення корисного винаходу, кладуть їх під сукно, зате його проекти смертоносних знарядь негайно втілюються в життя.

На утримані капітана величезна сім'я: його дочки, зяті і онуки не вміють і не хочуть працювати, і з відчаєм в душі Шотовер змушений створювати все нові і нові засоби вбивства і руйнування для ненависної йому буржуазії. Свою нечисту совість моряк заливає хмільним. Є в домі і підвал, повний вибухових речовин, куди він частенько спускається з запаленою свічкою (це знову ж таки символізує негаразди і приреченість Британської імперії).

Завершується п'єса катастрофою — нальотом німецьких бомбардувальників. Однак, мешканці «дому, де розбиваються серця» очікують смерті як звільнення: вони запалюють світло, щоб привернути увагу ворожих льотчиків. Тільки двоє людей тремтять за своє життя і втікають в схрон до порожнього кар'єру за домом: капіталіст Менген і грабіжник, що проник в дім з метою шантажу. За іронією долі скинута німцями бомба потрапляє саме до кар'єру і обидва «бізнесмени» гинуть.

«Назад до Мафусаїла». Песимістичні погляди на перспективи сучасної цивілізації Шоу виразив в філософській комедії в 5 частинах «Назад до Мафусаїла» (1920 р.). Згідно його концепції, люди, здатні перебудувати суспільство, повинні мати «надлюдську» енергію, талант, доброту і, крім того, володіти виключним, просто Мафусаїловим довголіттям. Події твору охоплюють історію людства від біблійних часів до віддаленого майбутнього.

В першій частині дія відбувається в раю, в ній беруть участь Адам, Єва, Змій і Каїн; в останній частині дія відбувається в 31920 році. В цьому «новому, прекрасному світі» діти виводяться з величезних яєць і виходять на світ дорослими юнаками і дівчатами, підготовленими для різноманітного і щасливого життя. Протягом чотирьох років вони розважаються, танцюють, займаються науками, інтенсивно кохаються, але потім втрачають інтерес до всього, швидко старіють і переходять до касти Старожитніх: перетворюються в трухлявих стариків і проводять цілі віки в «чистому споглядані».

«Свята Іоанна». В 1923 р. Шоу пише один з найкращих своїх творів — трагедію «Свята Іоанна», в якій виразив свої антибританські настрої. Якщо офіційна вікторіанська ідеологія засновується на переконанні, що англійська культура — краща в світі, британці — взірцева нація, а державний устрій Сполученого Королівства втілює в собі розум і справедливість, то Шоу притримується прямо протилежної думки.

Не випадково героїнею п'єси є Жанна д'Арк, яка врятувала Францію саме від «найкращих в світі» англійських завойовників. Вона є не тільки вірною дочкою свого народу, але і узагальненим образом народної героїні. Однак, драматург і тут залишився вірним собі і додав до п'єси майже буффонний епілог (див. *Буффонада**): Жанна дізнається від якогось «пана з клерикальною зовнішністю» про свою майбутню канонізацію в 1920 році і, хоч і відчуває себе улещеною, все ж ставиться до цього достатньо іронічно. Шоу висміює католицьку церкву, яка спалила французьку героїню в XV ст. і з метою релігійної пропаганди оголосила її святою столітті XX.

Сомерсет Моем. Визнаним майстром драматургії був Сóмерсет Мóем (1874-1965): починаючи з «Леді Фредерік» (1907 р.) на англійській сцені до 1930 року було поставлено понад 30 його п'єс, що користувалися незмінним, часто гучним успіхом; певний час твори Моема навіть потіснили Шекспіра. Він писав легкі комедії характерів і положень, злі сатири на англійські нрави і соціально-психологічні драми.

«Домашнє вогнище і супруга-красуня». В 1919 р. Моем пише саму гостру з своїх п'єс — «Домашнє вогнище і супруга-красуня». З війни повертається майор, якого вважали загиблим, але його супруга вже встигла вийти заміж за його приятеля, теж майора. Обидва майори виявляють чудеса благородства: кожен з них готовий поступитися «цією винятковою жінкою іншому». Але чарівна Вікторія розлучається з ними обома і виходить заміж за розбагатілого на війні спекулянта, що їздить на «каділлаку» і може дістати без карток будь-які продукти. Тим не менше, покинуті чоловіки в захваті: вони вже давно зрозуміли, що їх супруга — істота бездушна, жадібна, лицемірна. Саме так, на думку Моема, і виглядає насправді те «домашнє вогнище», за яке боролись і гинули англійці на фронті.

«Коло». Визнаний драматичний шедевр Мóема «Коло» (1919 р.) теж примикає до циклу п'єс про буржуазний шлюб. Супруга молодого честолюбного політика Елізабет розчарована в своєму чоловіку і заочно захоплюється його матір'ю, що колись втекла з дому з приятелем чоловіка лордом Протеусом, що мітив в прем'єр-міністри. З тих пір вони вигнані з суспільства, але Елізабет таємно від чоловіка запрошує їх в гості. Однак замість романтичних коханців перед нею постають хамуватий, дурний, злісний старик і молодящася старуха. І все-таки Елізабет, закохана в молодого колоніального чиновника, що повертається в Малайю, знаходить в собі сили кинути супруга. Побачене зробило її мудрішою, але не змусило відмовитися від кохання, нехай і не вічного.

«За бойові заслуги». В п'єсі «За бойові заслуги» (1932 р.) показана сім'я провінційного адвоката, воліючого заради власного спокою вірити в благополуччя суспільства. Однак все, що відбувається з дітьми адвоката, служить наочним спростуванням цієї обивательської благодушності. Син повернувся сліпим з війни, і одна з дочок цілком присвятила себе турботам про нього, але тяготиться цим. І коли один фронтовик, за якого вона мріяла вийти заміж, кінчає життя самогубством (він так і не зумів пристосуватися до мирного життя), вона божеволіє. Інша сестра виходить заміж за демобілізованого офіцера, що представляє з себе закінчене втілення снобізму і хамства. Третя втікає з дому з багатим спекулянтом. Вона розуміє, що це огидний тип, але для неї немає іншого шляху до свободи. В цій сім'ї ніяк не можуть забу-

ти про війну: «Я знаю, що всі ми були маріонетками в руках бездарних дурнів, які правили нашими країнами. Я знаю, що нас всіх принесли в жертву їх марнославству, жадібності і тупості. І найгірше це те, що вони, наскільки я розумію, нічому не навчилися», — говорить сліпий Сідней.

Томас Стернз Е́ліот. Особливе місце в театральному житті займає драматургія Томаса Стернза Е́ліота (1888-1965). Формуючись як поет і драматург в 1910-і рр., особливо під час Першої світової війни, Еліот зазнав серйозного впливу *модернізму**: нігілістично-анархістське осмислення реального світу і художньої творчості виразно проступає в його творах кінця 1910-1920-х рр. Він гостро відчуває ефемерність, хаотичність індустріального суспільства і в пошуках істинної цивілізації звертається спочатку до Античності, а потім до Середньовіччя. Згодом ця незадоволеність буржуазною дійсністю привела Еліота до консерватизму і католицизму, а його розчарування в модернізмі і реалізмі англійського мистецтва — до *неокласицизму**.

Звертання до драми для Еліота було осмисленим, логічним. Його завжди турбувала «соціальна корисність» творчості, він прагнув донести «істинну духовність» до людей. В 1920-х рр. поет дійшов висновку, що забезпечити соціальне значення поезії може тільки театр, оскільки йому ***притаманна універсальність, яка дозволяє виразити в упорядкованій формі трагічну суперечливість буття.*** Своєю драматургією Еліот неодмінно хоче переконати своїх глядачів в тому, що ***необхідно, відкинувши неправду, фальш буржуазних відносин, прийти до усвідомлення необхідності збереження справді людських, гуманістичних ідеалів. Порятунок духовності для Еліота означав спасіння людської особистості в часи потрясінь.***

«Вбивство в соборі». Краща його п'єса «Вбивство в соборі» (1935 р.) твір гармонійний і цілісний, в якому виразно відчутна грізна атмосфера передвоєнного часу, вимагаючого величезного внутрішнього напруження і зібраності перед лицем прийдешньої катастрофи. Ще в мирний час Еліот створив п'єсу, високий трагічний гуманізм якої повною мірою відкрився в роки війни з нацизмом: англійський поет в драматургії звернувся до теми особистої відповідальності людини за все, що відбувається в світі.

П'єса була написана для показу на Кентерберійському фестивалі, де представляли твори про життя архієпископа Кентерберійського Фоми Бе́кета (XII ст.), сподвижника короля Генріха II в боротьбі за централізовану монархію, що наприкінці життя став відкритим ворогом енергійного государя і був вбитий за його наказом. Для Еліота Фома — людина, що діяла в ім'я вищої духовності, проти мирської суєтності і низьких державних інтересів. Тут драматург не просто використовує історичний матеріал — з минулого він витягає один з найважливіших конфліктів англійського суспільного життя, який багато століть обумовлював розвиток країни.

Конфлікт між церквою і державою, цілком реальний і історично достовірний, драматург переводить в план метафізичної абстракції, перетворює в релігійно-поетичному дусі. Протистояння Бекета і рицарів, що вбили його, Бекета і хору кентерберійських жінок, що тривожаться за його долю, але не розуміють його вчинку, Бекета і священиків, яким відкрите лише дещо із справжньої, таємної істини, в трагедії Еліота здобуває характер всесвітній, всеосяжний. Прийнявши на себе мучеництво і всі гріхи світу, Бекет допомагає людству зробити ще один крок на шляху пізнання істини, на шляху утвердження гуманізму.

До цієї п'єси-реквієму також вторгається політична реальність 1930-х рр. Демагогічно суворі промови рицарів за змістом і фразеологією здаються прямо запозиченими з виступів пронацистськи настроєних ультраправих, що обіцяли «ніч довгих ножів» кожному, хто поставить під сумнів їхню ідеологію і соціальну практику.

Шекспірівський театр. Ще в міжвоєнний період на англійський сцені з'явилося ціле сузір'я видатних акторів, що стали символом театру XX ст.: Лоренс Олівьє (1907-1989), Джон Гілгуд (1904-2000), Майкл Ре́дгрейв (1908-1985), Вівьєн Лі (1913-1967), Пеггі Е́шкрофт (1907-1991). Їх самі яскраві творчі досягнення зв'язані переважно з класичним (в першу чергу шекспірівським) репертуаром. ***Епоха відображалася в дзеркалі шекспірівської сцени: в на-***

пружених, болісних пошуках акторів і режисерів, що прагнули через класичні тексти великого поета передати світовідчуття людей XX століття. В той же час п'єси сучасних драматургів якби відсунулись в тінь.

Подібне становище тривало ще ціле десятиліття і після Другої світової війни. Тільки в 1956 р. в театрі «Ройял Корт» труппа «Інгліш Стейдж компані», керована Джорджем Девіном (1910-1966) поставила п'єсу Джона Ósборна «Огляньсь в гніві». Разом з п'єсою, з цілою плеядою молодих акторів, режисерів, драматургів, критиків в театр Англії знову увірвалося життя, шокуючи енергійністю і непригладженістю. Нові таланти відкинули салонну манеру гри, що стала відмітною ознакою «добре зробленої п'єси», де все абсолютно правильне, але мертве.

Джон Óсборн. Свій творчий шлях Джон Óсборн (1929-1994) починав як репортер, потім протягом кількох років був актором одного з маленьких лондонських театрів. Багато що з того, що він сам пережив, зрозумів і перестраждав, він вклав в свою знамениту п'єсу «Огляньсь в гніві» (1956 р.), яка стала справжньою подією в історії повоєнного театру Англії.

«Огляньсь в гніві». Герой твору Джіммі Портер — інтелектуал, він закінчив університет і міг розраховувати на солідне місце, однак знехтував кар'єрою і став здобувати засоби на життя дрібною торгівлею. Його обурює, що ***не він сам, а поняття, які вважаються (не дивлячись на всю їх нісенітність) непорушними, визначають хід його життя.*** Портер не може з цим змиритись і не в силах зізнатися самому собі, що йому призначена доля раба якихось не ним винайдених і для нього абсолютно неприйнятних норм, коли панує вульгарне прагнення життєвого успіху і будь-які людські устремління або вчинки оцінюються за стандартними мірками соціального престижу. Ним захоплюється дівчина з «пристойної сім'ї», але Джіммі виявляється непримиренним ворогом нових родичів — він обрушує на них своє презирство до буржуазного способу життя.

Цинізм, зовнішня брутальність, постійна озлобленість поєднуються в Джіммі Портері з щемливою чистотою і незахищеністю. Викинутий з життя, в свої молоді роки вже нікому не потрібний, він безмірно страждає від усвідомлення власної нереалізованості і мріє створити книгу «заввишки з милю», книгу, написану «вогнем і кров'ю».

«Лютер». В історичній драмі «Лютер» (1961 р.) Осборн вивів героя, зовні зовсім не схожого з своїм вольовим, могутнім, справді ренесансним прототипом (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.2). Лютер — маленький чернець, фізично слабкий, навіть немічний, підкреслено хворобливий. І тим більше враження робить його непохитність: «Я не можу і не хочу ні від чого відрікатися, тому що не личить поступати проти совісті. На тому я стою... Я не можу інакше». Осборн не приховує, наскільки Лютер буває іноді і несимпатичний, і нещадний, і навіть страшний, однак його безкомпромісність і безкорисливість здаються авторові незмірно важливішими за все інше. Саме в цьому йому бачиться невластивий XX століттю і від того особливо дорогоцінний Знак Особистості.

«Непідсудна справа». Кращі п'єси, створені Осборном після «Лютера», — це варіації на тему знищення особистості сучасним життям. У п'єсі «Непідсудна справа» (1965 р.) відчуження і самотність головного героя Білла Мейтленда виявляються ще більш волаючими, болісними і безнадійними, ніж у Джіммі Портера. Ще більш вражає його внутрішня дисгармонія і спустошеність.

«Сердиті молоді люди». Драматурги «осборнівського призову», що одержали прізвисько «сердиті молоді люди», на багато років наперед визначили обличчя англійського театру. В кожного з них виявився власний шлях, своя тема, своя інтонація: підкреслена прозаїчність Арнольда Уескера (нар. 1932 р.), інтерес до історії Джона Ардена (нар. 1930 р.) і Роберта Болта (1924-1995), ліризм Шейли Ділені (нар. 1939 р.). Здавалося, що між ними і старшим поколінням митців розверзлася безодня. І першим, хто її подолав, показавши тим самим її надуманість і штучність, був Лоренс Олівьє. Великий артист зіграв маленького невдачливого актора мюзик-холу Арчі Райса — головну роль у п'єсі Джона Осборна «Комедіант» (1957 р.). Тому не випадково, що саме Лоренсу Олівьє нарешті вдалося те, про що протягом декількох сторіч мріяли видатні майстри англійського театру — в 1963 р. в стародавньому будинку ле-

гендарного театру «Олд Вік» відкрився перший в історії Англії Національний театр. Запросивши як помічника з літературної частини одного з головних діячів *контркультури** Кеннета Та́йнена (1927-1980), Олівьє тим самим дав зрозуміти, що головне призначення Національного театру — бути не театром-музеєм, але відображати у постановках дух народу, його сучасні проблеми.

Гарольд Пінтер. В кінці 1950-х рр. в Англії з'явився драматург, що змусив говорити про особливий англійський варіант *Театру абсурду** — Гарольд Пінтер (нар. 1930), лауреат Нобелівської премії 2005 р. Його п'єси, як і твори Іонеско і Беккета, можуть оцінюватися як абсурдистські *притчі**: позбавлені поверхневої злободенності, вони воістину «годяться на всі часи». Багато хворих проблем XX століття — самотність, роз'єднаність, розрив людських зв'язків, байдужість до чужих лих і страждань — знайшли в Пінтерові чуйного і тонкого дослідника.

«Сторож». В п'єсі «Сторож» (1959 р.) двоє співвласників великого особняка — добрий і слабкий Астон і злий, сильний Мік шукають людину на посаду сторожа. Якось Астон підбирає на вулиці і обігріває старика Дейвіса, «людину без паспорта», який і стає головним кандидатом на сторожа. Несправедливе суспільство кинуло Дейвіса на дно великого міста, роздушило, змусило животіти на самій нижчій сходинці соціальної драбини, тому він став безпринципним і жорстоким, прагнучи витягати вигоду з усього, що трапляється на його життєвому шляху, навіть в тому випадку, коли для цього треба обманювати і падлючити. Коли між співвласниками виник конфлікт, старик, не замислюючись, спрямовує ножа проти свого рятівника, бо життя навчило його, що вигідніше бути союзником людини сильної, практичної, знаючої всі входи і виходи в жорстокому світі.

«Колишні часи». Твори Пінтера часто мають форму п'єси-спогаду, герої якої прагнуть повернути минуле й повернутися в нього. Така одна із самих тонких п'єс — «Колишні часи» (1971 р.). Троє героїв намагаються втекти в минуле — але кожен бачить і пам'ятає своє колишнє життя по-своєму.

«Зрада». Не менш характерний для творів англійського драматурга і детективний підтекст. Він, наприклад, проступає в п'єсі «Зрада» (1977 р.). Це сімейна хроніка, в якій герої, намагаючись знайти істину, повертаються на багато років назад, але навіть в самому фіналі залишається безліч нерозв'язаних загадок.

Едвард Бонд. Форму *притчі** також часто використовував Едвард Бонд (нар. 1934 р.). Популярність драматургові принесла постановка в 1965 р. першої його п'єси «Врятовані». Реакція глядачів і критики виявилася різко полярною: твір або звеличували, або категорично не приймали, однак спочатку противників було явно більше, ніж прихильників. В ті далекі 1960-і рр. у «Врятованих» доглянули наругу над загальноприйнятою мораллю, демонстрацію жорстокості заради жорстокості.

Загострене відчуття людського болю стало визначальним в більшості написаних Бондом п'єс. У драмі «Літо» (1982 р.) мова йде про уроки і підсумки Другої світової війни, причому уроки не політичні і військові, а моральні і психологічні.

Багато творів Бонда — це притчі про художника. Наприклад, герой п'єси «Бінго» (1974 р.) — Шекспір, що пішов на покій; в «Вузькій дорозі на далеку Північ» (1968 р.) автор звертається до фігури японського поета XVII ст. Ма́цуо Ба́сьо, а в п'єсі «Блазень» (1976 р.) розповідається про англійського селянського поета XIX ст. Джоні Клера.

Шекспірівські мотиви виникли в творчості Бонда ще до «Бінго» — в п'єсі «Лір» (1972 р.), що стала справжньою сенсацією — це *парафраз** на теми шекспірівської трагедії. Однак до того моменту Бонд вже «приручив» і глядачів, і критиків: реакція на «Ліра» непорівнянна з тим неприйняттям, з яким були зустріті «Врятовані». Всесвіту, що бачиться Едварду Бонду осередком зла, насильства і жорстокості, в ряді п'єс протиставлені герої-одинаки, що гинуть в марній спробі щось виправити, когось вилікувати і врятувати. Такий Лір, така Гекуба — героїня п'єси «Жінка» (1979 р.).

Том Сто́ппард. Один з самих незвичайних майстрів британського театру Том Сто́ппард (нар. 1937 р.) починав театральну діяльність як критик (написав понад 100 рецензій), але справжнього визнання добився як драматург.

«Розенкранц і Гільденстерн мертві». В 1966 р. на Міжнародному фестивалі в Единбурзі глядачі побачили на сцені першу його п'єсу — «Розенкранц і Гільденстерн мертві». Традиція шекспірівських *парафразів**, що так міцно утвердилася в європейському театрі другої половини XX ст., веде свій початок саме з цієї роботи. Драматург якби дописує Шекспіра, розкриває «залаштунки» знаменитої трагедії, представляючи історію принца Датського очима його невдачливих друзів — Розенкранца і Гільденстерна. Ці персонажі в Стоппарда — типові герої літератури нашого часу, так звані маленькі люди, яким не дано збагнути природу страждань Гамлета і які стають мимовільними жертвами свого нерозуміння. В цьому здивуванні з приводу того, що відбувається, в цій розгубленості вони проживають на наших очах всю п'єсу і в фіналі вмирають, так нічого і не зрозумівши.

П'єса Стоппарда відразу після прем'єри обійшла підмостки багатьох театрів світу. В 1990 р. вона з'явилася на екрані (режисером став сам автор). Фільм одержав вищу нагороду Венеціанського фестивалю — «Золотого лева святого Марка».

В п'єсах 1990-х рр. («Аркадія», «Винайдення кохання») словесно-театральна гра Стоппарда стала ще більш витонченою, близькою до *Постмодернізму**. При читанні іноді здається, що розумінню рядового глядача такі твори майже недоступні: це скоріше інтелектуальні шаради, ніж п'єси. Автор з легкістю перемішує своїх героїв (письменників минулих епох) в часі і просторі. Однак приголомшливий успіх обох п'єс — не тільки в самій Англії, але і за її межами — підтверджує, яка велика театральна інтуїція в їхнього творця.

4. КІНЕМАТОГРАФ

Англійці завжди вважались манірними прибічниками своїх традицій і повною мірою ці риси властиві ігровим фільмам початкової ери кіно — досить холодним, з обмеженими культурними горизонтами. Зрозуміло, що за кордоном вони не мали успіху. Натомість всесвітнього успіху досягло з кінця 1920-х рр. англійське документальне кіно.

Джон Грі́рсон. Визнаним лідером документалістики був Джон Грі́рсон (1898-1972). Він вважав, що документальний фільм — це творча інтерпретація дійсності, а тому єдина різниця між ігровою та документальною картиною полягає в тому, що в документальному фільмі автори послугуються «дійсним» матеріалом, а не вигаданими ситуаціями й акторами, що грають свої ролі. Його фільми «Рибальські судна» (1929 р.), «Нічна пошта» (1936 р.) і ін. є не стільки журналістськими репортажами, скільки поетичними оповідями про нелегку працю трудівників.

Александр Ко́рда. Ситуацію в ігровому (художньому) кіно Англії змінив угорець Александр Ко́рда (1893-1956). Покинувши батьківщину в 1919 р., після падіння Угорської радянської республіки (в якій він був комісаром в справах кіно), він поселився в Англії і заснував компанію «Лондон філмз». Фільм «Приватне життя Генріха VIII» (1933 р.), що приніс успіх режисеру, відрізнявся від решти англійської кінопродукції і великим бюджетом, і постановочним розмахом, але головне — нотою людяності, яку Корда вніс в трактування долі англійського монарха.

«Приватне життя Генріха VIII». Фільм починається з підготовки страти другої супруги Генріха VIII (1491-1547), Анни Болейн, обвинуваченої в подружній зраді. Шлюб короля з нею не був визнаний церквою, що і послужило офіційною причиною розриву між королем і католицизмом. Корду не цікавили історичні події, їх соціальні причини і наслідки. Сюжет картини цілком зосереджений на взаєминах короля з його дружинами, на хитрості, обмані і сердечних справах. Останнє захоплення Генріха VIII — вихователька його дітей виявила себе доброю, турботливою супругою; з нею, після бур, що супроводжували його правління, король доживає свою старість.

Продукція «Лондон філмз». Успіх фільму в країні і за рубежем привернув увагу ділків до кіновиробництва: продюсери і фінансисти сподівалися на завоювання закордонних ринків. Корда теж сподівався на це, продовжуючи ставити історичні фільми. Його творча програма цілком суперечила устремлінням документалістів: героями Корди і режисерів, що працювали в «Лондон філмз» під його художнім керівництвом, ставали винятково всесвітньо відомі особистості — владарі (крім Генріха VIII також російська імператриця в фільмі «Катерина Велика», 1934 р.), геніальний художник («Рембрандт», 1936 р.), адмірал Нельсон («Ця жінка Гамільтон», 1941 р.). Корда, розраховуючи на міжнародний успіх, залучав знаменитих зірок, запросив на роботу відомих режисерів — француза Рене Клера в американця Джозефа фон Штернберга. Однак його екранізації романів Г. Уеллса і пригодницькі картини не мали касового успіху. Надії на завоювання світового кіноринку не збулися. Англійські фільми проходили екранами різних країн з більшим чи меншим успіхом, але тріумф, який дістався фільму про короля-багатоженця, не повторився.

Альфред Хічкóк. В міжвоєнний період розпочав свій творчий шлях Альфред Хічкóк (1899-1980), найбільший художник з тих, що присвятили себе жанрам детективу і фільму жахів.

Він починав свій творчий шлях в той же час, що і «королева детективу» Агата Крісті (1890-1976). Розквіт цього популярного жанру в Англії припадає на 1920-1930-і рр. в детективних романах геніальні сищики, мобілізувавши розумові здібності, розгадують заплутані і хитромудрі загадки. Натомість Хічкок не любив сюжети «з загадками», вважаючи, що вони залишають глядача байдужим, оскільки не дають можливості похвилюватися: глядач просто чекає, коли сищик піднесе йому розгадку «на блюдечку». Режисер називав свої картини «мелодрамами» — вони були особливими, нітрохи не схожими на класичні зразки, в яких обставини перешкоджають з'єднанню люблячих сердець, від чого в глядачів навертаються сльози на очі (див. *Мелодрама**). «Мелодрама» Хічкока — це не оповідання про бідних закоханих, а історія злочину, що створює атмосферу страху, напруженості і героя, втягненого до цієї атмосфери — і часто невинного. Такі відчуття назвали сáспенс (англ. «наростання напруженого очікування»). Хічкок конкретно пояснював, у чому полягає суть сáспенсу. Якщо, наприклад, за столом розмовляють два чоловіки і вибухає підкладена зловмисником бомба, глядач сприйме вибух як просту несподіванку. Але якщо він знає про бомбу, то хвилювання буде наростати, значно посилюючись тому, що нічого не підозрюючі співрозмовники обмінюються дріб'язковими фразами. Тільки знаючи всі обставини, глядач зазнає дії саспенсу.

«Жилець». Першу свою картину — кримінальну драму «Жилець» Хічкок поставив в 1926 р. Одним з самих знаменитих і загадкових англійських злочинців був Джек Різник, що вбивав ночами самотніх жінок, переважно повій, виступаючи таким чином своєрідним «захисником моральності». Вбивця не був впійманий, і особа його дотепер не розкрита.

В фільмі Хічкока якийсь незнайомець знімає кімнату в домі скромної англійської сім'ї. Незабаром домочадці і сусіди починають підозрювати, що новий жилець — це той самий Джек Різник, що ховається від правосуддя. Підозри виявляються марними. Так безневинний квартиронаймач став першим з героїв Хічкока, що мимоволі замішуються до злочину і потрапляють в трагічну ситуацію.

«39 сходинок». Дивовижним чином режисеру вдавалося домішувати до саспенсу іронію і гумор — як, наприклад, в «39 сходинках» (1935 р.). Герой фільму — типова для Хічкока жертва злочину, не ним зробленого. Скромний канадець, що приїхав в Лондон погостювати, дав притулок на ніч жінці, якій начебто хтось загрожує. Вранці він знаходить жінку вбитою. Канадець змушений рятуватися і від поліції, і від шпигунської організації, що переслідувала вбиту. Уникаючи пасток, він мчить в Шотландію, де, за деякими відомостями, знаходиться ватажок шпигунів, потрапляє в тихий, спокійний маєток, з полегшенням зітхає і розповідає його власнику, що побоюється людини, в якої не вистачає фаланги на мізинці однієї руки. Хазяїн показує руку з покаліченим мізинцем і запитує: «На цій?». Тут в героя стріляють, але куля потрапляє в Біблію, що зберігається в нагрудній кишені пальта, і не заподіює героєві шкоди.

Трагікомічні повороти подій слідують в фільмі в такому стрімкому темпі, що глядач не встигає перейнятися саспенсом — навпаки, стрімкість здається йому забавною.

«Психо». В 1939 р. Хічкок перебрався в США. Голлівудський період — вершина його творчості. В 1960 р. він знімає «Психо» — саму знамениту, найстрашнішу, новаторську і неповторну свою стрічку. Альфред Хічкок тонко відчував внутрішній механізм «створення» страху і, ніби досвідчений психіатр, знав таємні нервові закінчення, дотик до яких здатен збудити стан психозу, кошмару наяву. На відміну від багатьох епігонів, «майстер страху» відав, що переляк гніздиться всередині нас, а не знаходиться зовні. Режисер змушує нас боятися власних припущень, здогадів, тривожних чекань, розбурханої фантазії, сам лише конструюючи страшну вихідну ситуацію. Глядач ідентифікує себе з молодою секретаркою, що потрапила вночі в поодинокий мотель. В його власника Нормана Бейтса є своя таємниця, яку глядач розгадує разом з героїнею, що знаходиться в подвійній небезпеці, тому що її розшукує поліція. Кошмар, схований в повсякденній дійсності, психоз зовні нормального світу — от головне, чого страшиться людина в фільмах Хічкока. В «Психо» це відчуття доведене до межі, до краю, за яким — безодня божевілля. І відповідно відточені до досконалості всі кінематографічні прийоми, засоби художньої виразності: від блискучого монтажу до гнітючої музики.

«Птахи». В знятому в 1963 р. фільмі «Птахи» героїня приїжджає в маленьке каліфорнійське містечко на іменини сестри свого коханого. З собою вона привозить клітку з двома папугами. Зненацька самі невинні птахи — горобці, галки, ворони — приходять в шаленство, стають агресивними, починають нападати на людей. По суті, птахи «грають» ворожнечу матері героя до майбутньої невістки. Глядачі всіх країн, де показували «Птахів», особливо дивувалися шаленству пернатих, знемагаючи від цікавості, як режисер зміг підкорити їх своїй волі, але Хічкок завзято оберігав «виробничий секрет». Наприкінці життя він скаржився, що жодного разу не одержав премію «Оскар» за режисуру. І проте Хічкок дотепер залишається улюбленцем кіноманів, а на його фільмах вивчилось вже не одне покоління кінематографістів.

«Вільне кіно». Після Другої світової війни Британська імперія трансформується і в соціальному, і в морально-звичаєвому відношеннях, що привело до краху віками встояного укладу життя манірного суспільства. Необхідний був «новий порядок», який би відображав ці зміни. Одним з етапів формування цього «нового порядку» стало «вільне кіно», що хотіло знищити старий кінематограф, який тиражував музичні комедії і драми з життя вершків суспільства. Бунтуючи проти «добропорядної» продукції, «вільні» вважали себе спадкоємцями школи Джона Грірсона. Перші роботи «вільних» теж були документальними: вони хотіли говорити про простих людей в їх повсякденному існуванні. Справжню революцію в англійській культурі спричинив союз «вільного кіно» з «молодими сердитими людьми». Це сталося, коли режисер Тоні Річардсон почав ставити п'єси Джона Осборна.

Тоні Річардсон. Закінчивши Оксфорд, Тоні Річардсон (1928-1991) розпочав кар'єру як театральний режисер і продюсер на Бі-Бі-Сі. Свій стиль часів «вільного кіно» він називав «поетичним натуралізмом», коли «довіра до дійсності» поєднується з «поетичним відгуком на предмет зображення». Прикладом його стала короткометражка «Матінка не дозволяє» (1955 р.), яка в ліричній манері показує молодих людей, що прийшли після роботи в джаз-клуб.

«Оглянься в гніві». В 1958 р. Річардсон зняв фільм за своїм же спектаклем по п'єсі Д. Осборна «Оглянься в гніві», після якого словосполучення «сердиті молоді люди» міцно узвичаїлося в застосуванні до тих бунтівливо настроєних англійців до тридцяти років, які не хотіли бути засунутими на свою соціальну полицю згідно загальноприйнятих і віджилих свій вік норм.

«Комедіант». Арчі Райс, герой «Комедіанта», був повною протилежністю «сердитого» Джіммі Портера. Сім'я Райс здавна виступає в мюзик-холі, сам Арчі працює конферанс'є. Однак сім'я зубожіла, і Арчі всіляко викручується, щоб роздобути грошей, — принижується і шахраює. Якщо Портер втілював собою бунтарську сторону програми «сердитих», то Арчі

Райс намагався пристосуватися. Зубожілі герої «Комедіанта» свідчили про розпад старого укладу життя.

«Самотність бігуна на довгу дистанцію». Поставлений в 1962 р. фільм «Самотність бігуна на довгу дистанцію» розглядає проблему вибору в ключі модного тоді *екзистенціалізму**.

Герой фільму житель робітничого передмістя Колін Сміт здійснює пограбування і потрапляє до виправної колонії. Директор колонії — пристрасний любитель спорту. Довідавшись, що Колін — хороший атлет, директор пропонує йому змагання з учнями багатої приватної школи і в випадку перемоги обіцяє свободу. Але Колін сприймає «спортивне життя» як продовження законів і порядків суспільства, яке він ненавидить. Тому, обігнавши суперників, він як укопаний зупиняється біля фінішу — відкидаючи успіх і відмовляючись від сумнівної можливості свободи.

«Том Джонс». Наступна картина Ричардсона — «Том Джонс» (1963 г) — екранізація роману Генрі Филдинга «Історія Тома Джонса, знайди». Це перший фільм, в якому найбільш чітко проявилися тенденції англійського кіно 1960-х рр. Дух демократичного самоствердження одержує в ньому форму *гедонізму**, що значно розширило його аудиторію і відкрило джерела американського фінансування англійських фільмів (і сам фільм, і його режисер одержали премію «Оскар»). З «Тома Джонса» почалася американізація британського кіновиробництва.

Самого Річардсона запрошують в США, де він знімає «Незабутню» (1965 р.), отруйну сатиру на американський спосіб життя (зокрема, ставлення американців до смерті). У Франції він знімає фільм «Мадемуазель» (1966 р.), в Австралії — «Нед Келлі» (1970 р.) і остаточно осідає в США. З його американських робіт найбільш відомий «Готель Нью-Гемпшир» (1984 р.) і «Блакитне небо» (1991 р.), що вийшло в прокат вже після смерті Річардсона в Лос-Анджелесі від СНІДу.

Ліндсей Áндерсон. Ще одним лідером «вільного кіно» був Ліндсей Áндерсон (нар. 1923). Він народився в Бангалорі (Індія) в сім'ї офіцера-шотландця. Закінчив Оксфорд, після чого в 1947 р. став одним з засновників і видавців впливового кінематографічного журналу «Сіквенс», що виступав за соціальну заангажованість кінематографу, проти *конформізму** як ідеології і художньої мови післявоєнного англійського кіно.

Разом з К. Рейсом, Т. Річардсоном і Г. Лембертом Андерсон організував в Національному кінотеатрі перегляди короткометражних фільмів за назвою «Вільне кіно» як своїх, так і інших молодих режисерів, знятих в манері «поетичного натуралізму», коли відображення соціальної реальності забарвлене індивідуальним, особистісним підходом автора. В цьому дусі зняті і власні документальні фільми Андерсона: «Вейкфілд Експрес» (1953 р.), «О, країно чудес» (1953 р.), «Діти четверга» (1954 р.), «Щодня, крім Різдва» (1956 р.).

В своєму першому повнометражному ігровому фільмі «Це спортивне життя» (1963 р.) Андерсон оповідає про колишнього шахтаря, що став знаменитим регбістом. Незважаючи на славу і достаток, він не може покинути свого середовища. Він закоханий в жінку, яку не приваблюють ні слава, ні гроші. Їй чужі нові часи, коли можна опинитися на вершині успіху лише завдяки безглуздій біганині по стадіону. Герой повинен обирати. Його надить спортивне життя, успіх і слава, але серцем він прив'язаний до робітничого середовища, яке він покинув і яке не хоче покидати його кохана.

Надалі Андерсон обирає шлях соціальної сатири з елементами театралізації. Така його трилогія, об'єднана одним персонажем, якого грає Малькольм Макдауелл: «Якщо...» (1968 р.), що одержав Золоту пальмову гілку у Канні, «О, щасливчик!» (1973 р.) і «Лікарня «Британія» (1982 р.). Якщо в першому фільмі бунт учнів закритої приватної школи лише у фіналі набуває фантастичних обрисів, то в «Щасливчику», своєрідному *Шахрайському романі** про пригоди молодого конформіста, і в «Лікарні», алегорії сучасного англійського суспільства, елементи сатиричного загострення доходять до *гротеску**.

Девід Лін. Особливе місце не тільки в англійському, але і в світовому кіно займає Девід Лін (1908-1991). Він ріс в строгій протестантській сім'ї, де кіно вважалося мистецтвом гріховним. Лін, однак, збунтувався і пішов працювати на кіностудію.

«В якому ми служимо». В 1942 р. разом з драматургом Ноелом Кóуардом він поставили одну з самих помітних картин воєнного часу «В якому ми служимо», витриману в документальному стилі історію есмінця від його спуску зі стапелів до загибелі в морському бою біля острова Крит.

«Коротка зустріч». Фільм «Коротка зустріч» (1945 р.) Лін поставив в стилістиці гучного тоді *неореалізму**. Герої картини — домогосподарка і провінційний лікар, випадково познайомившись на лондонському вокзалі, пристрасно закохались одне в одного, але вирішили розстатися, щоб не руйнувати свої сім'ї.

«Міст через ріку Квай». Світова слава прийшла до Ліна після виходу на екрани картини «Міст через ріку Квай» (1957 р.). В головній ролі знявся відомий англійський актор і режисер Алек Гіннесс (1914-2000).

Герой фільму, полковник Ніколсон, під час Другої світової війни опиняється в японському полоні разом зі своїм загоном, і переможці змушують англійців будувати стратегічно важливий міст в бірманських джунглях. Полковник підкоряється, і поступово в ньому просинається пристрасть до творення. Вона трагічна і безглузда, оскільки іде на користь ворогові; абсурдність ситуації посилюється тим, що в той же самий час на американській базі триває підготовка диверсантів, що підірвуть цей міст.

«Лóуренс Аравійський». Наступну картину Ліна — «Лóуренс Аравійський» (1962 г.) — вважають шедевром, оскільки тут знайдена рівновага між видовищністю і глибоким змістом твору.

Герой, якого зіграв знаменитий актор Пітер О'Тул (нар. 1932 р.), — реальна особа, англійський розвідник, що піднімав арабські племена в роки Першої світової війни на повстання проти Османської імперії. В картині є вражаючі масові сцени (арабські загони рухаються через пустелю, облога фортеці), але головне в фільмі — драма самого Лоуренса. Він мріяв створити могутню арабську державу після повалення турків — і обманувся в своїй мрії, оскільки турецькі володіння розділили між собою Англія і Франція. Рішення проблеми арабської незалежності виявилося відкладеним на довгі роки.

Історії кохання. Кінематографічна рівновага, досягнута в «Лоуренсі Аравійському», було порушено картинами «Доктор Живаго» (1965 р.; екранізація роману видатного радянського поета Б.Л. Пастернака) і «Дочка Райана» (1971 р.). В центрі уваги обох фільмів — історія кохання, роздавленого історичними бурями і ненавистю ворогуючих мас — революцією в Росії і боротьбою ірландців за незалежність.

Пітер Грінуей. Англійське кіно відоме не тільки реалістичністю і гостросоціальною тематикою, але також красивим і високоякісним зображенням, неординарністю художнього рішення. Одним з найбільш цікавих режисерів в плані зображення є Пітер Грінуей (нар. в 1942 р.) — художник за освітою.

Вже перший повнометражний фільм Грінуея «Контракт рисувальника» (1982 р.) приніс йому міжнародну популярність. В ньому чітко проявилися дві основні особливості режисерського почерку Грінуея: виняткова роль живописного рішення як всього фільму, так і кожного кадру, а також відсутність звичного сюжетно-психологічного розвитку, оскільки сюжет зводиться до якоїсь вихідної ситуації, без особливої інтриги, що одержує в фіналі своє вирішення. В результаті будь-який грінуеївський фільм виглядає як вишукані живописні варіації на одну тему, які, взаємодіючи, утворюють два, за визнанням режисера, глобальних питання: секс і смерть.

В кожному фільмі ці варіації будуються на певному літературно-художньому мотиві. В «Контракті рисувальника» це комедія епохи Реставрації і англійський портрет XVIII ст. У фільмі «Зед і два нулі» (1986 р.) — це голландський живопис і природничонауковий пафос перших зоологічних класифікацій. «Живіт архітектора» (1987 р.) побудований на мотивах класицистичної архітектури. «Відлік потопельників» (1988 р.) йде на фоні самих фантастичних, придуманих на ходу ігор (за ідеєю, але не за зображальністю, нагадує «Дитячі ігри» Брейгеля). «Кухар, Злодій, його Супруга і її Коханець» (1989 р.) являє собою якби спектакль «театру жорстокості» з його поєднанням соціального пафосу, еротики і духу ритуального

жертвопринесення. «Книги Просперо» (1991 р.) — балетно-мімічні варіації на сюжет шекспірівської «Бурі». «Дитя з Макону» (1993 р.) виглядає як пишна бароккова «кривава трагедія». «Інтимний щоденник» (1996 р.) використовує японську каліграфію для ілюстрації постмодерністського положення, яке стверджує, що текст — це тіло, а тіло — не більше, ніж текст.

В своїх фільмах Грінуей поєднує театральне нагнітання шокових і «атракціонних» проявів жорстокості і еросу з холодною відчуженістю інтелектуальної гри. І якщо перше ріднить його з традиціями *модернізму**, то друге зближає з постмодерністським визнанням хаосу, пануючим в світі (див. *Постмодернізм**), на фоні якого всякі спроби його впорядкування за допомогою різного роду класифікацій і таксономій викликають відчуття абсурду. Поряд з цим, в фільмах Грінуея видні і цілком розхожі мотиви, зв'язані з злобою дня.

В «Кухарі, Злодії...» можна побачити антитетчерівський пафос, пов'язаний з критикою *неолібералізму**, який викликав в Англії ріст класу вульгарних нуворишів і скорочення університетської освіти. Розправа жінок над чоловіками в «Відліку потопельників» цілком читається в руслі розгулу фемінізму, а сумна доля Чудесного Дитяти з Макона віддалено перегукується з судовими процесами, що відкрили англійському суспільству жахливі факти знущання над дітьми, не кажучи вже про антирелігійний дух фільму, витриманого в традиціях англійського атеїзму.

Стівен Фрірс. Всесвітньо відомим режисером став Стівен Фрірс (нар. 1941 р.), учень «молодого сердитого» 1960-х років Ліндсея Андерсона. Працював на ТВ, де зняв біля сорока стрічок. В кіно дебютував пародійним детективом «Сищик» (1970 р.), але режисерське ім'я склав собі тільки після виходу «Моєї прекрасної пральні» (1985 р.), де поєднав документальний реалізм з атмосферою «чорного фільму» і комедійними епізодами в оповіді про молодого пакистанця, який за допомогою свого англійського коханця облаштовує пральню самообслуговування в іммігрантському районі Лондона.

Строкате ексцентричне життя сучасного Вавілону, а також його культурні ідоли досліджуються в фільмах «Будь насторожі» (1987 р.) і «Семмі і Розі сплять безоглядно» (1987 р.).

В 1988 р. Фрірс знімає «Небезпечні зв'язки» за романом французького письменника XVIII ст. Шадерло де Лакло з Мішель Пфайфер і Джоном Малковичем в головних ролях. Цей фільм про еротичну гру «галантного віку», що кінчається смертю, став великим міжнародним успіхом режисера.

В 1998 р. Фрірс зняв картину «В країні пагорбів і долин» — ковбойську драму, що розгортається на фоні розкладу традицій американського Заходу одразу після Другої світової війни. Фільм одержав головний приз Міжнародного кінофестивалю в Берліні.

5. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

В історії мистецтва XX століття Англія стоїть дещо особняком. Більшість відомих англійських художників не були послідовниками жодного з великих майстрів, не примикали ні до однієї гучної художньої школи або напряму. На відміну від більшості митців Сучасності, їх цікавили не так формальні проблеми, як, в першу чергу, зміст.

Генрі Мур. Одним з найбільших скульпторів XX ст. був Генрі Мур (1898-1986). Він народився в промисловому містечку Кастлфорд на сході Англії в сім'ї гірничого інженера і був сьомою дитиною з восьми. Незважаючи на матеріальні труднощі, Мур одержав серйозну художню освіту на відділенні скульптури коледжу мистецтв в Лідсі, а з 1921 р. — в Лондонському королівському коледжі мистецтв (після двох років навчання він сім років працював там викладачем). В Лондоні Мур уважно вивчав експозиції відомих музеїв. Особливо його приваблювали колекції стародавньої скульптури Месопотамії і Єгипту, егейської цивілізації і Греції періоду архаїки, Тропічної Африки і доколумбової Америки.

В своїх роботах Мур шукав іншої пластичної виразності, ніж та, яку пропонувала англійська художня традиція, заснована на *класицизмі**. До кінця 1920-х рр. випрацювалась художня мова Мура. Головною її особливістю стали плавні, текучі форми, які сам майстер нази-

вав «органічними». Мур добивався, щоб його твори сприймались скоріше як «пам'ятники» Природи, натуральні утворення. Його скульптури ніби зазнали впливу природних стихій — як вивітрені скелі або відполіровані морською водою камені. Перша персональна виставка Мура відбулась в 1928 р. Мистецьке життя Лондона того часу було достатньо консервативним, тому його роботи спочатку були зустрінуті нерозумінням. Знадобились роки, щоб майстер утвердив право на власну позицію в мистецтві, примирив глядача з своїми образами.

Ставлення до творчості Мура різко змінилось, коли під час Другої світової війни, в 1941 р. він виконав серію малюнків «Метро». Вона присвячена лондонцям, що сховались на платформах і в тунелі метро, перетвореного в бомбосховище. Не деталізуючи характерів і індивідуальних рис персонажів, він передав загальний настрій туги, вразливості, безпорадності людини, її самотність в натовпі і в той же час силу взаємної підтримки і тепла. Ім'я Мура стало надзвичайно популярним.

Діапазон образотворчих прийомів Мура коливається від цілком реальних форм до крайньої узагальненості і абстрактності. Наприклад, якщо в скульптурі «Напівлежача» (1930 р.) за всієї її умовності дуже легко розпізнати жіноче тіло, замилуватися плавним вигином ніг, закинутою рукою, то композиція «Струнні мати і дитина» (1938 р.) зовсім не асоціюється з людськими фігурами. Антропоморфні напівлежачі жіночі фігури Генрі Мура статичні, вагомі. Навіть найменші за розміром скульптури налиті вагою. При цьому в цілому ряді робіт, що створювались протягом кількох десятиліть, важка бронзова маса виглядає плинною і здається мінливою. Пози персонажів на перший погляд розслаблені, спокійні, але їх переповняє внутрішня енергія. Зображення матері з дитиною в Мура завжди сприймається як *символ**. Втім, якими б абстрактними не були форми його скульптур, майстрові вдавалося вкласти в них живі почуття, трагізм і ніжність, беззахисність і силу. В 1940-х рр. в його творчості з'явилась тема сім'ї, яка розкривається емоційно, навіть лірично. Так в «Сімейній групі» (1949 р.) зображення чоловіка, жінки і дитини складають нерозривне ціле.

З роками творчість Мура стало всесвітньо відомою. Він одержував призи на міжнародних виставках, премії і почесні звання. В 1958 р. одна з його «Лежачих фігур» була встановлена перед будівлею Головної квартири ЮНЕСКО (Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури) в Парижі. В 1982 р. королева Великобританії брала участь в церемонії відкриття галереї Генрі Мура і Центру навчання скульптури його імені в Лідсі.

Стенлі Спенсер. Відомий художник XX століття Стенлі Спенсер (1891-1959), продовживши традиції *прерафаелітів**, створив самобутній варіант *Магічного реалізму**. Сцени з побуту англійської глибинки перетворюються в нього в подобу містичних видінь, що включають християнські мотиви. Його улюбленими художниками були Джотто і Мазаччо, але в своїй творчості він походив більше всього на Вільяма Блейка, оскільки натхненне, глибоко особисте видіння людського спасіння в першу чергу визначає його значущість як художника. Суспільне визнання таланту Спенсера зростало повільно, досягши вершини в 1959 р., коли він був зведений в рицарське достоїнство.

Основи візіонерства Спенсера були закладені вихованням і оточенням, в якому пройшло його дитинство. Він був шостою дитиною вчителя музики і органіста-самоучки і провів своє безтурботне дитинство і більшу частину життя в селі Кукем, розташованому недалеко Лондона. Це ізольоване невелике поселення на Темзі, представляюче окремий, не порушений промисловістю світ, часто служило для нього джерелом натхнення, і він нерідко зображував на своїх картинах рідні місця.

Задумливо бродячи на самоті по селу і його околицям, Спенсер відчував, як писав згодом, «присутність якогось чуда, яке можна знайти в усьому», так що і його потворний вікторіанський дім, і звичне сільське життя, і позбавлені драматизму пагорби і заливні луги долини Темзи — все це наповнювалось якоюсь божественною пишнотою. Спокійне, щасливе дитинство і порівняна відсутність контакту з матеріалістичною і інтелектуальною стороною сучасної культури дали йому можливість відчувати це чудо і згодом передати це почуття на своїх полотнах.

Закінчивши провідне художнє училище Англії — Слейдський інститут мистецтва — він створив чудово виконану роботу «Йоахім серед пастухів» (1912 р.). Картина, очевидно, не зображує яку-небудь певну подію з Біблії. «Біблійна» назва скоріше відображає прагнення художника надати релігійного відтінку тóму, як він сприймав пейзаж і життя Кукема, що і є основним сюжетом картини. Взагалі, пронизуюча всі найбільш значні роботи Спенсера релігійність була не традиційним християнством, а свого роду *пантеїзмом**. Характер своїх вірувань він міг виразити лише в загальному: «Дитиною я тільки і думав про те, яке надзвичайне, яке чудове все створене Христом, і що, можливо, коли-небудь я зможу прилучитися до цієї благодаті».

Стенлі Спенсер був хворобливим, тому під час Першої світової війни служив санітаром в медичних частинах англійської армії, спочатку — в великому госпіталі в Брістолі, потім в Македонії. На початку 1918 р. він брав участь в останніх наступальних діях, після чого його звалила малярія.

Після демобілізації Спенсер повертається в рідний Кукем, де пише картину «Доставка носилок на перев'язний пункт в Смолле», ескіз якої був зроблений ще в Македонії. Картина надзвичайно вдала своєю виразною просторовою композицією. Примітною особливістю всього живопису Спенсера є точка, з якої дається зображення; вона знаходиться трохи вище рівня людського погляду і висунута вперед відносно площини картини. В результаті з неї зовсім зникає небо, елемент, що не відповідає відчуттю обмеженого простору, якого домагався художник.

Незабаром художник повертається до своєї довоєнної тематики. В 1920 р. він написав картину «Хресний шлях», про яку пізніше говорив: «Це була радість. І всі звичайні прояви повсякденного сільського життя були втішним і втішливим проявом цієї радості». Примарність зображення підкреслюється різкими, кутастими, неприродними лініями людських фігур — відмітна риса майже всіх серйозних творів Спенсера.

Одна з його кращих картин «Зняття одягів з Христа перед стратою» відноситься до числа найменш для нього типових. Вона була задумана як доповнення до його «Наруги над Христом» і входить до складу закінченого в 1922 р. циклу «Страстей Христових». Ця порівняно невелика картина чудова і за рисунком і за своїм емоційним забарвленням. Важкі громіздкі одіяння нагадують Ель Греко, самі ж фігури написані з такою чутливістю, яка надає всій сцені надзвичайної переконливості.

Осмислення того, що йому довелося пережити під час війни, з одного боку, і створення кукемської серії релігійних картин — з іншого, привели митця до задуму великого полотна, представляючого воскресіння з мертвих. Для нього воскресіння означало «перехід зі стану нездійсненних в цьому житті дарованих небом можливостей до раптового усвідомлення їхнього здійснення». Таким чином, в усіх своїх «Воскресіннях» він зображував повсталими з могил своїх живих сучасників. Проявом його візіонерського світосприймання було і те, що будь-яка значна тема його мистецтва була для нього виповнена благодаті.

«Воскресіння мертвих в Кукемі» (1927 р.) зображує близьких художникові людей, в тому числі Хільду Карлайн, з якою він одружився в 1925 р. після кількох років знайомства. На лівій стороні картини, поруч з стежиною, ми бачимо, як вона піднімається з могили з трояндою в руках і, перебравшись через огорожу, віддаляється до Темзи, де видніється маса прогулянкових човнів. Оголений чоловік з лицем, поверненим в профіль, — це сам художник, його ж представляє фігура людини, що лежить на передньому плані праворуч, неподалік від судді в перуці, що був його другом і покровителем. Всеохопність теми підкреслюється включенням в композицію негритянської пари. Фігури людей, що сидять вздовж церковної стіни, зображують, очевидно, «подвижників» або «мислителів», але їхній символічний зміст не цілком ясний. В церкві, біля дверей, стоїть Христос, за ним — Бог-отець. Показово, що їм — згідно того місця, яке вони займали в релігійній філософії Спенсера, — відведене в композиції досить незначне місце. «Воскресіння мертвих в Кукемі» принесло Спенсеру величезну популярність.

Слідом за цим художник приступив до створення настінного розпису каплиці в Берглері на тему «Воскресіння полеглих на війні» (1927-1932 рр.), ескізи до якого він зробив раніше, відвідавши для цього Македонію. За п'ять років він написав для каплиці 19 композицій. На причілках в два пояси тяглися сцени з повсякденного армійського життя. Над ними йдуть зображені горизонтально дві сцени з життя військового табору. Задня стіна зображує воскресіння. Це самий значний твір з усього, що він коли-небудь, створив. Якщо скористатися його словами: «Коли я працював над розписом в Бергклері, моїм бажанням було позбавити і врятувати від військових настроїв те моє "я", яке я бачив повсюдно, як в собі, так і в інших». Солдати звалюють на купу могильні хрести на передньому плані або здають їх Христу, що знову займає дуже скромне місце на задньому плані, здають їх так само, як солдати здають військове обмундирування.

Хоча серйозні твори Спенсера (всього ним створено 450 полотен), мабуть, відзначаються певною вузькістю діапазону, його тверду віру в спасіння людства необхідно вважати цінним внеском до світової культури, тим більше, що це рідкість в XX столітті, коли багато визначних художників уникали дотримуватись твердих переконань.

Лоренс Стівен Лаурі. Видатний художник Лоренс Стівен Ла́урі (1887-1976) народився в пригороді Манчестера, де жили представники середнього класу; його батько був агентом з нерухомості, мати, за освітою професійна піаністка, колекціонувала порцеляну і годинники. Від матері і успадкував Лаурі любов до музики і широкі пізнання в цій області, а також свій перший інтерес до живопису. Його талант проявився так рано, що ще будучи підлітком він почав брати приватні уроки живопису. В коледжі Лаурі провів 10 років і оскільки так і не здав жодного іспиту, йому зрештою в віці 28 років запропонували його покинути. В 1909 році їхня сім'я переїхала в Солфорд, індустріальне місто в районі Манчестера. Переселення в промисловий район привело його до відкриття теми, яка захоплювала Лаурі все життя. «В молодості я не бачив краси манчестерських вулиць. Звичайно я відправлявся за місто — писав пейзажі тощо. Потім я якось був в місті з одним чоловіком, і він сказав мені: "Дивися". І раптом я побачив красу вулиць і людських юрб. Я відчув, що повинен написати їх, і я писав те, що бачив...».

Це захоплення індустріальним пейзажем переросло в пристрасть. Між 1915 і 1929 роками Лаурі систематично відвідував найголовніші промислові центри Англії, в кожному з яких зупинявся на дві доби, гуляв вулицями, роблячи на ходу замальовки, звичайно в старих і бідних кварталах. Так він вдосконалював свою дивовижну техніку і поповнював скарбницю зорових образів, історій, сцен і їхнього індустріального фону, в якому він все життя черпав творче натхнення.

Домігшись творчого і матеріального успіху, Лаурі переїхав в відокремлений кам'яний котедж під Манчестером, де прожив на самоті 28 років. Про себе він говорив: «Три особистих рекорди, якими я особливо пишаюсь, — це те, що я ніколи не був за кордоном і ніколи не мав ні телефону, ні машини». Цей список можна продовжувати і далі: ніколи не курив, пив тільки апельсиновий сік, ніколи не літав на літаку, ніколи не був одружений (навіть ніколи не упадав за дівчинами) і не мав дітей.

Шедеври Лаурі являють собою серію складних композицій, що перетворюються в фантастичні пейзажі з зображенням різних архітектурних споруд і людських фігур — символів того оточення, в якому пройшла його молодість. Так, в «Поверненні з фабрики» (1930 р.) фоном служить накопичення площинних, вирішених в дусі *кубізму** архітектурних форм, що нагадують місто, немов би складене з дитячих кубиків: ряди прямокутників прорізують купола, шпилі і труби, з яких валить чорний дим. На передньому плані розповзаються в різні сторони малюсінькі, безликі фігурки чоловіків в казанках, жінок з дитячими колясками, дітей, і — неодмінно — собак. Ті ж компоненти, хоча і в іншому живописному рішенні, використані і в «Заводському пейзажі з фігурами» (1944 р.), центром якого цього разу служить дитячий майданчик.

Аналогічним чином в картині «Ставок» (1950 р.) розгорнута широка панорама навколо овальної водойми, по якій плавають малюсінькі човники з веслярами. Саме про неї Лаурі

сказав: «Це — складена картина, вона виросла на порожньому полотні. Приймаючись за неї, я не мав ні найменшого поняття про те, що збираюся на цьому полотні зобразити; зрештою вийшло те, що ви бачите. Такий метод роботи подобається мені більше всього». Ще фантастичніший «Індустріальний пейзаж» (1955 р.), з його скупченням фабричних корпусів, колон паруючих труб, залізничних мостів і віадуків і присадкуватих житлових будинків. Спочатку здається, що воно позбавлено всяких слідів людської присутності, поки не виявляєш на передньому плані і на малюсінькій, перпендикулярно ідучій вуличці схожі на мурах фігурки.

Великим відкриттям Лаурі в передачі цих нав'язливих образів було використання білого кольору. Хоча атмосфера його полотен похмура, сіра, насправді колір в нього прозорий: біло-рожеві стіни, жовто-біле небо, сірувато-білі дороги, відтворені в багатій, відчутній фактурі. Малюсінькі фігурки позначені єдиним мазком всього пензля — їх вигнуті, схожі на банани тіла з кінцівками, що умовно передають рух, сіро-блакитні, червонясто-бурі, створюють яскравий контраст монохромності фону. В цих картинах немає нічого гнітючого, а за колоритом вони утворюють колірні симфонії, що нагадують роботи англо-американського художника Джеймса Уїстлера (1834-1903).

«Мене називали художником манчестерських робітників, — відмітив одного разу Лаурі, — але мої фігури не зовсім те. Це примарні фігури, що тимчасово орендували ці двори і провулки; вони мені здаються такими прекрасними; це — символи власних моїх настроїв: вони — це я!» З якихось причин ці похмурі, потворні, обтяжуючі міські пейзажі і сумні, потворні, часто понівечені і самотні фігурки, що їх населяють, стали символом душевного стану художника. Імовірно, йому легше було переносити власну самотність, усвідомлюючи, що довкола нього всі охоплені сумом, самотні і збентежені власним існуванням. «Дивовижна штука — життя, ніяк не можу до нього звикнути», — частенько повторював митець, додаючи, що нерідко приходив в замішання від того, що йому здавалися забавними речі, які насправді, він знав, були трагічними і серйозними.

В лукавому гуморі Лаурі, його джентльменському достоїнстві, в старомодних манерах і звичках, яких він додержувався, є щось нагадуюче фігуру блазня, архетип XX сторіччя — Чарлі Чапліна. Художник часто вдягає своїх персонажів в мішкуваті штани Чарлі, надаючи їм вигляд гутаперчевих фігурок; ті, що відзначені респектабельністю, походжають в казанках і з тростинками. Як і Чарлі, він теж любить масові сцени, вихід робітників з заводу, футбольні матчі, вуличні бійки, прийомні лікарів, місцеві церемонії, в роді закладки фундаменту.

Нерідко Лаурі цілком поривав з людським світом, звертаючись в пошуках емоційної розради до предметного світу і природи. До похмурих, самотніх будинків, наприклад: «Самотні, порожні доми дивно приваблюють мене, — зізнався він одного разу. — Час від часу я повинен написати такий дім». Море, вічний символ людської ізоляції, найглибшої самотності і відчуженості, Лаурі зображував іноді з граничною суб'єктивністю. Пустельні, безлюдні пейзажі, гряди пагорбів, що тікають в нескінченність — ще один символ його життя. В роботах, створених в кінці творчого шляху, Лаурі в цілому відмовився від зображення масових сцен заради менш формалістичних і більш розкутих одиночних фігур — образу самого художника в різних обличчях.

Френсіс Бекон. Найвідомішим художником Великобританії повоєнного періоду є Френсіс Бе́кон (1909-1992), творчість якого за своїм змістом втілює відчуженість і самотність сучасної людини, а за стилістикою є сплавом *експресіонізму**, *сюрреалізму** і *абстракціонізму**.

Виставлятись Бекон почав ще в кінці 1920-х рр., але був незадоволений своїми роботами і майже всі їх знищив. В роки війни він виробляє манеру, яка, власне, і принесла йому успіх. Вже в картині «Три етюди фігур біля підніжжя Розп'яття» (1944 р.) людські фігури одержують характерні гротескні форми (див. *Гротеск**). В наступних роботах Бекон, поєднуючи примарно-фантастичне з фігуративним, включає до композиції незрозумілі, невизначені частини тіл, відрубані голови, фігури, прикуті до стільця або ліжка. Здається, що ці постаті піймані в пастку самою фарбою, що стирає їх обриси, проникає в їх плоть, перетворює їх на абстракцію.

Бекон також любив переказувати відомі твори, визнані шедеврами світового мистецтва. В «Штудії Папи Веласкеса» (1961 р.) він здійснює *парафраз** знаменитого портрету пензля Веласкеса «Інокентій X» (1650 р.).

Великий іспанець представив папу міцним стариком, колоритним, повним, мужнім, з тонкими, але чуттєвими губами. Здатність володіти ситуацією, підозріливий характер відчуваються в погляді папи, в позі, в тому, як він по-хазяйськи розсівся в кріслі. Натомість лице, намальоване Беконом, — трухляве і деформоване. Міцна шия зморщилася, м'ясисте вухо всохло, червоні і сині плями на обличчі створюють враження одутлості, навколо очей — кола. Очі, хворобливі і трохи зизуваті, дивляться не владно і уважно, як в Веласкеса, а відведені убік. Голова не піднесена високо над тулубом, а нахилена вперед. Вуса і гостра борідка зменшені і розтріпані. На відміну від багатого фону і трону, зображеного Веласкесом, папа Бекона сидить на чорному кріслі, що нагадує електричний стілець, а фон його картини — цілковито чорний.

Таким чином, для англійського художника XX ст. Інокентій не є могутнім папою епохи Бароко: це людина, розчавлена всупереч своєму становищу, яку мучить неспокій і страх, ***це образ насильства нашого часу, картина радикального песимізму.***

Поп-арт. В 1956 р. Річард Га́мільтон (нар. 1922 р.) виставив фотографічний колаж, який означив народження англійського *поп-арту** і став його своєрідним маніфестом. Вже в назві — «Так що ж це таке, що робить сучасні оселі такими різними, такими привабливими?» — проявляється іронія, якою був пронизаний твір: в інтер'єрі типового буржуазного житла зібрані символи *Масової культури**. Все це невід'ємні риси повсякденного життя, і в той же час здається цілковито неправдоподібним те, що вони зібрані і виставлені всі разом, ніби в вітрині крамниці.

Подібне прагнення до критики і викриття цінностей споживацького суспільства робило англійський поп-арт більш відкритим і інтернаціональним: художники цього напряму якби відсторонювались від сучасного світу, розглядаючи його критично.

Тонка сатира пронизує роботи Аллена Джонса (нар. 1937 р.), який відобразив сумарний жіночий образ з ілюстрованих журналів, художньо узагальнивши його в стилі рекламного плакату («Чудове поєднання», 1967 р.).

§6. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ

1. ІТАЛІЯ В XX СТОЛІТТІ

Об'єднавшись в 1870 р., Італія вже в 1882 р. вступила в Троїстий союз, що дозволило їй розпочати колоніальні війни і захопити Сомалі (1889 р.), Еритрею (1890 р.), Тріполітанію і Кіренаїку (1912 р.). *Перша світова війна**, хоча Італія і встигла прилучитись до табору переможців (вона одержала Південний Тіроль і майже всю Істрію), загострила внутрішні протиріччя в країні. Післявоєнна економічна криза, інфляція, безробіття, занепад сільського господарства викликали підйом революційних настроїв в масах. Під впливом Великої Жовтневої соціалістичної революції робітничий рух Італії набув такого розмаху, що до 1920 р. в країні склалася революційна ситуація. Однак на перешкоді соціалізму став *фашизм**. Ще в 1919 р. колишній соціаліст Беніто Муссоліні (1883-1945), спираючись на націоналістичні настрої фронтовиків, створив фашистський рух «Бойовий союз», який розпочав здійснювати погроми.

Муссоліні і його ідеї влаштовували монополістів, великих землевласників, королівський двір, Ватикан і частину трудового народу. Внаслідок цього в 1922 р. фашистський дуче (вождь) прийшов до влади. В 1926 р., після замаху на Муссоліні, в країні був введений надзвичайний стан, заборонені політичні партії, створені таємна поліція і Особливий трибунал. Насаджувався особистий культ диктатора. Боротьбою проти фашистської диктатури Муссоліні (1922-1943 рр.) керувала Італійська Комуністична партія (заснована в 1921 р.).

Проголосивши курс на «відродження Римської імперії», Муссоліні в 1930-х рр. ініціював загарбання Ефіопії (1935-1936 рр.) і Албанії (1939 р.). Разом з Німеччиною Італія взяла участь в інтервенції проти республіканської Іспанії (1936-1939 рр.).

В роки свого правління фашисти демагогічно закликали до відродження патріотизму і традиції, омолодження «національного духу» через воскресіння ідеалів Античності і Ренесансу. В середині 1920-х рр. Муссоліні спробував привабити на свій бік широкі кола інтелігенції. Ідеологи фашизму почали спекулювати на героїчних ідеалах *Рісорджіменто**, заявляючи, що прагнуть повернути народ до його витоків, для чого необхідно «очистити дух нації» від «шкідливих інтелігентських розумувань». Муссоліні ініціює видання Італійської енциклопедії (вийшло 37 томів), в створенні якої взяли участь понад 3 тис. авторів. Однак, коли прибічники режиму опублікували «Маніфест фашистських інтелектуалів», у відповідь одразу вийшов «Маніфест антифашистських інтелектуалів», що означало розкол інтелігенції на два табори і засвідчило формування інтелектуального опору фашизму.

Ліве крило інтелектуалів-антифашистів, очолене мислителем-марксистом і лідером комуністів Антоніо Гра́мші (1891-1937), бачило в мистецтві і літературі виховну і ідеологічну силу, тому закликало інтелігенцію до активного опору фашистському режиму. Грамші, перебуваючи у в'язниці, написав «Тюремні зошити», в яких утверджував необхідність інтелектуально підносити народні маси, налагоджувати контакти між простими людьми і інтелігенцією з метою «створення інтелектуально-моральний блоку, який зробить політично можливим прогрес всієї маси, а не тільки вузьких груп інтелігенції».

На противагу лівим, ліберальні антифашисти на чолі з неогегельянцем Бенедетто Кро́че (1866-1952) закликали рятувати «високу культуру», відокремлюючи її від політики і народних мас. Спираючись на цю ідею, частина інтелігенції стала на шлях пасивної опозиції режиму, здійснюючи політику «невтручання».

Уклавши військовий союз з Німеччиною, Італія в 1940 р. вступила в Другу світову війну. Після нападу Німеччини на СРСР в 1941 р. Італія теж взяла участь в «натиску на Схід». В 1943 р. на територію Італії висадились англо-американські війська і фашистський режим упав. Однак Німеччина, окупувавши північну частину країни, стримувала їхній наступ. Особливо важливу роль в русі італійського Опору зіграла комуністична партія, що визначило її роль в політичному житі країни в післявоєнні роки. Внаслідок квітневого повстання 1945 р. була ліквідована маріонеткова республіка Сало — останній притулок Муссоліні, а сам колишній диктатор страчений партизанами; наступного року Італія стала республікою.

В кінці 1940-х — 1960-х рр. була проведена земельна реформа, реалізовані широкомасштабні програми суспільних робіт, надання фінансової і технічної допомоги селянам, націоналізовані ряд галузей промисловості. Італія досягла значних успіхів в розвитку промисловості і сільського господарства і увійшла в десятку найрозвиненіших країн світу. Однак, нехтування соціальною сферою стало причиною трудової еміграції населення в 1940-1950-х рр. (особливо в США), а також спричинило в 1968-1969 рр. масові студентські заворушення і страйки робітників, які змусили уряд зробити серйозні поступки профспілкам і розпочати ряд соціальних програм.

Протягом 1970-х рр. внаслідок підвищення цін на нафту в країні виникла сильна інфляція і високий рівень безробіття. Становище було виправлене наступного десятиліття: в 1980-1990-х рр. підтримувався швидкий темп економічного росту, скоротилася інфляція, значно зменшився зовнішній борг країни. Разом з тим, збереглись суттєві диспропорції в рівні розвитку Півночі і Півдня, серйозною проблемою також залишається безробіття.

Помітною рисою життя Італії став тероризм лівих і правих екстремістів. Найбільш відомим угрупованням були «червоні бригади»; також з'ясувався тісний зв'язок правих екстремістів з секретними службами: було розкрите існування таємної організації «П-2», до складу якої входили політики, генерали, керівники поліції і священики.

В 1990-х рр., після краху соціалістичної системи, політичне життя країни різко правішає: пожвавлюються неофашистські партії і рухи, онука дуче Алессандра Муссоліні бере участь в виборах. Серед націоналістичних організацій виділилася Ліга Півночі, що відстоює ідею де-

централізації влади і відокремлення багатої промислової і урбанізованої Півночі країни. Продовжуються слідства і арешти в справах про корупцію і зв'язках з мафією, в причетності до якої були обвинувачені понад 1500 політиків і бізнесменів (серед них два прем'єр-міністри, три партійних лідери, сім міністрів, 100 членів парламенту, мери шести великих міст, керівники трьох великих державних компаній і провідних співробітників таких приватних фірм, як «Фіат»), на що мафія відповідає терактами.

Хоча суспільство і пережило модернізацію, сім'я продовжує відігравати велику роль на всьому протязі життя італійців. Це нерідко зв'язують з низьким рівнем соціального забезпечення, медичного обслуговування, а також безробіттям серед молоді. Італійці в масі — прихильники католицької церкви. Незважаючи на антиклерикальні тенденції, притаманні сучасному суспільно-політичному життю країни, в приходах священики все ще користуються великим впливом, особливо на півдні країни і в сільській місцевості. Церква зберігає авторитет також в культурних і благодійних організаціях, в профспілках та інших об'єднаннях трудящих.

Після Другої світової війни істотно змінилося становище жінок. Раніше вони, як правило, не брали участі в суспільному житті: оскільки сім'ї були великими, жінки були прикуті до будинку. Сьогодні багато молодих жінок з середніх і вищих верств суспільства продовжують освіту в університетах, щоб стати викладачами, працювати в соціальних службах або одержати яку-небудь іншу професію. Однак жінок, що працюють за фахом, в Італії менше, ніж в інших країнах Західної Європи.

2. ЛІТЕРАТУРА

Габріеле д'Аннýнціо. Знаменитий поет, аристократ по народженню і переконанням Габріеле д'Аннýнціо (1863-1938) розпочав свою творчість з наслідування веристам (див. *Веризм**) в прозі і Кардуччі — в поезії. Однак вже з кінця 1880-х рр. він стає зразковим декадентом (див. *Декаданс**) і одним з самих модних літераторів, що яскраво, красиво і доступно виразив захоплення публіки всім екстравагантним, потойбічним, еротичним; його ім'я гримить по всій Європі. Один за другим виходять романи («Насолода», «Тріумф смерті», «Діви скель», «Вогонь»), в яких д'Аннунціо сповідує *естетизм** і *аморалізм**, а смакування низьких інстинктів (оповідання «Вдова») сусідить з проповіддю аристократизму, який не цурається самих страхітливих злочинів. Так, герой роману «Невинний» (1892 р.), освічений і цинічний аристократ Тулліо понад усе жадає сімейного щастя. Він займається самоаналізом, але нічого не може зробити з своєю розбещеною натурою. З егоїзму Тулліо вбиває сина своєї супруги, сподіваючись цим зберегти власне благополуччя. Але, спостерігаючи муки дитини, раптом відчуває пробудження совісті, каяття.

Герої д'Аннунціо — витончені естети, що живуть для краси і насолод, заперечуючи прозаїчну тверезість буржуазного існування. Тим самим духом проникнуті його вірші, публіцистика, драми («Мертве місто», «Джоконда», «Франческа да Ріміні»).

Втім, гедоністичний (див. *Гедонізм**) культ краси поступово змінюється в нього культом « аристократа-надлюдини», причому супераристократичні погляди д'Аннýнціо майже тотожні з деякими ідеями Ніцше. Як і личить аристократові, він ненавидить буржуазну демократію. «В Римі, — пише він, — я бачив самі безсоромні опоганення, які коли-небудь, безчестили святиню. Подібно прорваній клоаці, хвиля низьких прагнень заливає майдани і вулиці... Король, нащадок войовничого роду, дає дивовижний приклад терпіння при виконанні низької і нудної посади, яку приписав йому плебейський декрет». Звертаючись до поетів, він говорить: «В чому ж тепер наше покликання? Чи вихваляти нам загальне голосування, чи прискорювати нам вимученими гекзаметрами падіння королівства, пришестя республік, захоплення влади черню? Ми могли б за помірну плату запевняти невіруючих, що в юрбі полягає вся сила, право, мудрість і світло». Але не в цьому завдання поетів: «Тавруйте тупі чола тих, що хотіли б зробити всі людські голови однаковими, подібними до цвяхів під молотком слюсаря. Хай лунає до небес ваш нестримний регіт, коли на зборах ви почуєте гамір конюхів ве-

ликої тварини — черні». Звертаючись до безсилих уламків аристократичного минулого, він вигукує: «Чекайте і готуйте подію. Вам неважко буде привести до покори стадо. Плебеї залишаться завжди рабами, тому що в них вроджена потреба простягати руки до ланцюгів. Пам'ятайте, що душа юрби піддається тільки паніці».

Цілком згідно з Ніцше д'Аннунціо вважає за необхідне переоцінити все цінності, і це буде зроблено: «Новий римський цісар, природою призначений до панування, прийде знищити або переоцінити всі цінності, що занадто довго були визнані різними доктринами. Він збудує і перекине в майбутнє той ідеальний міст, по якому привілейовані породи зможуть, нарешті, подолати провалля, яке тепер ще відокремлює їх ... від жаданого панування». Цим новим римським цісарем буде аристократ, «вродливий, сильний, жорстокий, пристрасний». Ця звіроподібна істота мало чим відрізняється від «надлюдини» Ніцше. Саме цей «хижий звір-аристократ» визначає цінність людини і кожної речі: що йому корисне або шкідливе, те добре або погане саме по собі.

Подібні погляди поступово зробили світогляд д'Аннунціо близьким до *фашизму**. Він став мріяти про відродження колишньої слави Італії, про героїчну зміну життя і встановлення «Третьої Римської імперії». Тому він в дусі *соціал-дарвінізму** оспівував війну, сам активно брав участь в Першій світовій війні, командуючи ескадрильєю аеропланів, а в 1919 р. навіть організував загарбання і приєднання до Італії одного хорватського міста. Тому не дивно, що фашизм здався йому тією ідеологією, яка зможе оздоровити «хвору націю». Однак, незабаром насильства фашистів і їх «плебейські смаки» відштовхували «аристократа духу і природи» д'Аннунціо. Тоді Муссоліні «прив'язав» класика до режиму, оголосивши його «офіційним поетом нації» і призначивши головою Італійської академії. В пізній період творчості письменник повністю зосередився на власних переживаннях, на своїй долі, створивши ряд ліричних автобіографічних творів («Ноктюрн», 1921 р.; «Сотні і сотні сторінок таємної книги д'Аннунціо, який прагне померти», 1935 р.).

Луїджі Піранде́лло. На початку XX ст. розпочинається творчий шлях видатного італійського письменника і драматурга Луїджі Піранде́лло (1867-1936). На ранньому етапі творчості він виступав в манері *веризму** з його увагою до повсякденного життя і «біологічних проявів» людини, з прагненням «науково» описувати темні сторони дійсності. Письменник співчуває бідним, пригнобленим, нещасним людям, але разом з тим намагається виявити за окремими випадками те спільне, що складає, на його думку, основу життя. Так він виходить за рамки веризму і виробляє свій власний неповторний стиль.

Визначаються основні теми творчості Піранделло: порожнеча і безглуздість життя, нікчемність «маленької людини», ілюзорність існування, неможливість збагнення істини — такої ж багатоликої і мінливої, як і сама людина. Звідси його улюблений образ — обличчя і маска. Привселюдно ми носимо маски, приховуючі нашу сутність. Але трагедія в тому, що під маскою немає обличчя: людина весь час змінюється, тому ніколи не тотожна сама собі. Більше того, сприйняття людиною самої себе дуже відрізняться від її сприйняття оточуючими, адже інші люди можуть зрозуміти в людині тільки те, що їм в ній в даний момент є близьким. Тому людські пов'язаності також неміцні і ілюзорні. Нереальний будь-який факт, оскільки кожний трактує його по-своєму. Значить, в кожного своя правда. Істинне тільки грубе, найелементарніше фізіологічне життя людини. І навпаки, ілюзія часто більш реальна, ніж дійсність. Звідси виникає те, що Піранделло називає «гумором» — гіркий, але холодний відчай спостерігача, що бачить неприродність так званого «нормального» існування і невідворотність долі.

Піранделло звичайно бере окремий випадок, що виявляє загальний абсурд життя. Як правило, це стан самотності, безглуздий бунт, божевілля, самогубство, смерть. Фабула багатьох новел парадоксальна. Віруючий бідняк на знак протесту проти свавілля панівного класу замінив собою Христа на розп'ятті в церкві («Капличка»). Герой гине в двобої з птахом («Крук з Мідзаро»). Самотній юнак, протестуючи проти розпаду сім'ї, вбиває свого маленького брата, а потім — себе («В мовчанні»).

В 1904 р. виходить кращий роман Піранделло «Покійний Маттіа Паскаль», що приніс письменнику славу. Герой служить в бібліотеці, до якої ніхто не ходить, бездумно читає книги і

прогулюється пляжем. Він одружився з коханкою багатого старика, і жінку не любить; в нього помирає матір, потім діти. Якось Маттіа виграє в рулетку величезні гроші, і того ж дня знаходять спотворений труп, який приймають за його тіло. Герой радіє цьому випадковому звільненню від оточення і від самого себе. Він змінює зовнішність, бере інше ім'я, видумує собі біографію, мандрує, потім знімає квартиру в Римі, де в нього закохується дочка власниці. Але свобода виявляється лише зміною маски: без паспорта не можна ні одружитися, ні заявити про пограбування. Краще, вирішує Маттіа, повернутися до своєї попередньої «іпостасі»: він інсценує самогубство, стаючи «подвійним трупом», повертається до свого містечка до звичного животіння і пише мемуари. Це той самий текст, який щойно прочитав читач.

В післявоєнній творчості Луїджі Піранделло помітний відхід від поетики *веризму**. Біль і розчарування «втраченого покоління» відгукнулися в його прозі пильним інтересом до відчуження і неможливості самореалізації «маленької людини», до світу суб'єктивних переживань людини, змушеної грати нав'язану їй роль. Ця «маленька людина» то жагуче бажає жити, то боїться проявити себе в реальній дійсності, яка вислизає в неї з-під ніг, як в маріонетки, покинутої лялькарем. Піранделло одним з перших художників на Заході заговорив про трагедію відсутності особистості в «маленької людини» індустріального суспільства. Гуманістичне співчуття митця до людей прямо суперечило нелюдськості фашизму.

В новелах цього часу Піранделло малює ряд образів з усіх верств суспільства, створюючи якби портрет страждаючої свідомості італійського народу. Всі його герої — від селянського хлопчика («Чінчі», 1932 р.), дрібного службовця («Втеча», 1923 р.) до відомого професора юриспруденції («Тачка», 1917 р.) — тяготяться своїм «нежиттям», приховують в собі темні пожадання.

Трагедія відчуження найбільш яскраво розкрита в останньому романі письменника «Хтось, ніхто, сто тисяч» (1926 р.). Герой твору банкір Вітанджело Москарда переконується, що в нього немає особистості, що він постійно міняється: він навіть захворів, довідавшись, що для оточуючих він не такий, яким вважав себе сам. Бажаючи вистежити незнайомця, що живе в ньому, визначити, ким він є як особистість, Москарда в паніці виявляє в собі «тисячі Москард», створених сприйняттям знайомих йому людей. Палким протестом проти зазіхання на цілісність його особистості, самостійність вибору життєвого шляху і незалежність духу породжені його «навіженства». Не бажаючи бути лихварем ні в очах навколишніх, ні у своїх власних, він дарує бідняку будинок, ліквідує свій банк. Ненависна маріонетка — Москарда-лихвар — розтрощена, але тепер всі (включаючи облагодіяного бідняка) вважають його божевільним. Закінчуючи своє життя в заснованому на його власні кошти притулку для бідних, Москарда проймається захопленням перед невичерпністю і нескінченністю життя. Побунтарському відвоювавши своє «Я», герой здобуває право на особистість.

Футуризм. З виникненням на початку XX ст. *модернізму**, в Італії з'являється його «національний» напрямок — *футуризм**, сама назва якого говорить про схильність його адептів до перемін і про рішучу відмову від традицій, про намір творити абсолютно нове мистецтво, мистецтво майбутнього. В футуризмі непрямо відобразилась розгубленість дрібної буржуазії і народних мас перед лицем гострих суперечностей соціальної дійсності. Футуристи провіщали крах сучасної цивілізації, бачили перспективу не в соціально-політичній і економічній перебудові життя буржуазного суспільства, а в перемозі техніцизму і тоталітаризму, що перетворював людину на «гвинтик» державного механізму. Натхненником і головним «двигуном» футуризму був поет Філіппо Томмазо Марінéтті (1876-1944) — людина талановита і пристрасна, що однаково захоплювалась спортом і містикою.

В першому з величезної кількості маніфестів — «Маніфесті футуризму» (1909 р.) — він відкидає всю стару, «музейну» культуру в ім'я сучасного життя, прославляє «ризик, зухвалість і нескориму енергію, сміливість, відвагу і бунт», стверджує, що «без нахабства немає шедеврів», а «ревучий автомобіль прекрасніший, ніж Ніка Самофракійська». В маніфесті звучать рішучі заклики: «Плюйте на вівтар мистецтва!»; «Підкладіть вогонь під бібліотечні шафи! Змініть течію каналів, щоб затопити музеї! Яка ж це радість бачити пливучі за водою, здані на ласку хвиль, подерті і вицвілі, стародавні чудові полотна»; «Геть мораль, боягузли-

вих угодовців і підлих обивателів! Геть жінок!». Оспівувати треба техніку, «робочий шум, бунтарський рев натовпу» і війну — «гігієну Всесвіту».

В Італії набирав силу *націоналізм**, що згодом трансформувався в фашизм, і футуризм з його прославленням війни, культом сили і агресивності немало посприяв цьому. Свої погляди Марінетті підкріпив романом «Футурист Мафарка» (1910 р.), що описує «безсмертну механічну літаючу надлюдину в комплекті з запчастинами». Виведена нова раса людей, що мешкають в повітрі, рухаючись з швидкістю 300 км/год., їх міста висять в небесах, в них немає поділу на класи, убогості і хвороб, а техніка служить людям. Після публікації роману розгорівся скандал і судовий процес по обвинуваченню автора в «зневаженні добрих звичаїв», але Марінетті вміло використав все це для реклами футуризму.

В «Технічному маніфесті футуристичної літератури» (1912 р.) Марінетті закликає знищити «Я» в літературі, оскільки «теплота шматка заліза або дерева віднині більше хвилює нас, ніж посмішка або сльози жінки». Проголошуючи тезу «слова на свободі», футуризм вимагає скасувати синтаксис, дієслова ставити лише в невизначеній формі, відмінити прикметники і прислівники, а образи «переплітати безладно і вроздріб». Так виявляється матерія самої мови, її графічні форми. Тепер сторінка тексту перетворюється в складний рисунок, де присутні не тільки букви, але також знаки і символи — наприклад, математичні або телеграфні.

В 1915 р. поет-футурист Арденго Соффічі (1879-1964) випустив поетичний збірник з такою назвою: «Bif§zf + 18 симультанностей і Хімічні ліризми», в якому застосував теорію «слів на свободі». Тут відсутні розділові знаки, і зміст цієї дезорганізованої мови залишається загадковим, оскільки втрачений не тільки логічний, але і асоціативний зв'язок слів:

«Автомобілі повсюди // королівські карети й трамваї // в пронизливих криках // зрешечених картеччю птахів // nous n'avons plus d'amor que pour nous-mêmes enfin // «не розмовляйте з водієм» // о плити як закохана риба що п'є смарагдт // в цих тенетах запахів і бенгальських вогнів».

В роки Першої світової війни і перші повоєнні роки футуристи беруть активну участь в політичному житті. Взагалі, політика для учасників цього руху була такою ж сферою творчості, як і поезія. Вони активно закликали до участі Італії у війні, йшли на неї добровольцями і гинули, оспівували війну як пробудження від слабкості, інструмент сили і здоров'я «нації», прорив до «споконвічного почуття єдності життя і смерті». Футуристи ненавиділи демократію, монархію, парламент і церкву, ратували за диктатуру «аристократів Духа» (поетів-футуристів), за революційне насильство. Тому Марінетті вітав більшовицьку революцію в Росії і становлення фашизму в Італії. В 1918 р. він створив партію футуристів, бойові загони якої — фаші (віхті, зв'язки) — послужили зразком для Муссоліні.

Втім, відносини футуристів з фашизмом були складними, часто змінювались. В фашизмі їх приваблювали антибуржуазність і націоналізм, а відштовхували католицизм, монархізм, солдафонщина. Марінетті вимагав, щоб фашисти визнали його своїм предтечею, зробили футуризм офіційним стилем, однак ті не могли пробачити поету його естетства, презирства до «реальної політики» (тобто її брудної сутності), симпатій до комуністів. Незважаючи на це, Муссоліні призначив Марінетті академіком і головою Союзу письменників.

Натомість як літературна і мистецька течія футуризм в 1920-х рр. переживає кризу. Неофіти руху випускають книгу «Динаміт. Пролетарська поезія. (Червоне + Чорне)», але вона відгонить вторинністю і навіть епігонством. Організаційне оформлення футуризму (створення «осередків на місцях» і проведення з'їздів) також нічого не додає ідейно-естетичному рівню «художньої продукції» поетів і художників. І ось в 1930-х рр. футуризм як струхлявіла інституція живе міфами про довоєнні і воєнні «подвиги» і «осяяння», а Марінетті звертається до містики і навіть до ще недавно осоружного християнства.

З початком Другої світової війни «мистецтво майбутнього» дещо пожвавлюється, футуристи вітають загарбання, битви тощо. Марінетті їде кореспондентом на німецько-радянський фронт, на Дон, але там починає сумніватися в правоті фашизму, впадає в песимістичний настрій. Останній його твір — «Аеропоема Ісуса» прокламував «прорив до вічності», «до нової

релігійності», «світу божественних енергій», проявом яких для Марінетті залишилась найсвятіша у Всесвіті річ — мистецтво.

Футуризм помер разом з Марінетті в 1944 р. В 1960-х рр. рух був визнаний історично і естетично цінним, футуристичні твори стали надбанням музеїв і бібліотек, які футуристи так і не почали палити в своєму пориві до утвердження живої енергії м'язів і механізмів. А створені ними образи техногенного майбутнього частково втілилися в життя, частково стали елементом кінематографічної фантастики.

Італо Свéво. Ще в ранніх романах «Одне життя» (1892 р.) і «Трухлявість» (1898 р.) відомий письменник Італо Свéво (1861-1928) розкривав драматизм внутрішнього існування середніх буржуа на фоні безбідного монотонного існування; життя безвладних, душевно струхлілих людей, уповаючих лише на рятівну силу пам'яті, здатної магічно перетворювати минуле.

В післявоєнній прозі Свево відчутний вплив Джеймса Джойса (в якого він брав уроки англійської мови в Трієсті і який високо цінував Свево-прозаїка) і З. Фрейда. Прославився письменник завдяки роману «Самопізнання Дзено» (1923 р.), написаному в формі щоденникових записів героя, які опублікував його психоаналітик. Дзено — пасивна, аморфна людина, що намагається відшукати об'єктивні причини своєї повної байдужості до життя. Все в його житті випадкове, навіть одруження. Познайомившись з родиною Малфенті, він, одержавши відмову в уподобаної дівчини, робить пропозицію її сестрам за абеткою їх імен, поки не одержує згоди Аугусти. Життя його пущене на волю випадку також в стосунках і з вмираючим батьком, і з коханкою, і з діловим партнером. Його бездіяльність, безвір'я (про віру він після одруження міркує так: «Якби я вірив, інше не мало б жодного значення») — це симптоми його повного «виключення» з реального життя. «Я все пам'ятаю, але нічого не розумію» — так нещадно судить він себе. Іронічно змальовані в романі дві проблеми, якими герой намагається зайняти своє життя, — «гамлетівське» питання «курити чи не курити» і домисли про мнимому хворобу.

Нещадно правдивий роман про безглузде існування, соціальну і душевну апатію буржуазії своєю художньо-образною системою протистояв войовничим доктринам італійського фашизму і модернізму, які утверджували культ «надлюдини».

Коррадо Альва́ро. Вже з перших публікацій (збірник «Вірші в хакі», 1917 р.) Коррадо Альва́ро (1895-1956) проявляє інтерес до життя простих людей, їх болів і надій. Цьому інтересу він не зрадить протягом всього життя. В повісті «Людина в лабіринті» (1926 р.) розповідається про демобілізованого солдата, який до війни був селянином з Калабрії, а тепер потрапляє до гігантського міста, яке бачиться йому ворожим, заплутаним і страшним — справжнім лабіринтом з міфології.

Самий значний твір Альваро 1930-х рр., повість «Люди з Аспромонте» (1930 р.), близька до традицій *ведизму**. Оповідаючи про життя бідних пастухів в Аспромонте, письменник з гіркотою свідчить про несправджені мрії італійського народу, адже саме в горах Аспромонте боровся за кращу долю простих людей Гарібальді. Сюжет повісті драматичний: сім'я Медзатеста, що чваниться своїм дворянством, жорстоко переслідує селян, яких вважає своїми рабами. Найменший проблиск в долі пастуха викликає в «шляхетної родини» обурення, штовхає на злочин. Прознавши, що сім'я Арджіро вибивається з останніх сил, щоб відправити в семінарію обдарованого Бенедетто, Медзатеста підпалює в Арджіро стійло з мулом, морить голодом, а потім звільняє з роботи їх старшого сина Антонелло. І юнак не витримує: підпалює ліси, що належать хазяям. Цей вчинок, символізуючи страшний народний гнів, одержує мовчазне схвалення селян — жодними обіцянками Медзатеста не може вмовити їх вступити в боротьбу з вогнем.

Італійський південь в повісті Альваро, а також в численних новелах 1930-х років представлений як особливий світ, письменник тяжіє до поетизації психологічного складу південного селянства, глибоко проникає в народне світосприйняття. Показуючи, що життя селянства з установленням фашистського режиму анітрохи не змінилася, що світ бідних як і раніше безправний, Альваро як художник-реаліст викривав соціальні міфи фашизму.

Альберто Мора́віа. Визначний письменник Альберто Мора́віа (1907-1990) прославився вже першим своїм романом «Байдужі» (1929 р.).

«Байдужі». Події твору, динамічного, багатого драматичними колізіями, розгортаються протягом двох діб в сім'ї середніх римських буржуа. Старіюча вдова Маріаграція Арденго, її цинічний коханець Лео, діти Маріаграції, Мікеле і Клара, — типові представники свого середовища і свого часу. Вони перестали розрізняти добро і зло, моральність і порок, вони воістину байдужі. Події, люди мало торкають їх, все тоне в безбережному морі їхньої байдужості. Вони сліпі навіть до знамень наближення сімейної катастрофи. Дозволяючи Лео спокусити себе, Клара розраховує лише реанімувати своє життя, знайти якусь твердь під ногами.

Центральний персонаж роману — студент права Мікеле — іронічно розмірковує про життя матері і сестри, розуміючи його безглуздість. Усвідомлює він і свою нікчемність і нездатність зробити хоч щось для зміни цього життя. Адже і він байдужий, хоч і боїться собі в цьому зізнатися. Силкуючись відшукати в своїй душі хоч якісь залишки мужності і щирості, побороти байдужість, він задумує вбити Лео, що розбестив їхню сім'ю, але замах обертається дурнуватим фарсом. Байдужість — не тільки біда морально скалічених героїв, але і зрада по відношенню до часу і суспільства, тому що соціальною апатією таких, як вони, скористалися для утвердження тоталітарного режиму фашисти. В байдужих конформістів немає майбуття — як у старшого, так і в молодого покоління, що духовно сформувалося в роки фашизму.

«Маскарад». Дослідження психології байдужих надовго захоплює письменника, визначаючи його песимістичне ставлення до можливостей морального вдосконалення людини і соціального відновлення суспільства. В романі «Маскарад» (1941 р.), розкриваючи суть диктаторського режиму однієї з латиноамериканських країн, Моравіа показав згубний вплив фашизму на особистість людини.

«Епідемія». Глибокі міркування над майбутністю людини і людства відображені в збірниках оповідань «Нещасливий закоханий» (1943 р.) і «Епідемія» (1944 р.). В оповіданні «Епідемія» недвозначним натяком на фашизм звучить опис дивної хвороби, що вражає величезне число людей. Вона заявляє про свою появу смородом з голови. Заражений втрачає нормальний нюх, упивається запахом тліну і розкладання і вимагає захоплення ним навіть від здорових поки що людей.

Перекладна література. Цікавим феноменом культури Італії фашистського періоду було розповсюдження перекладних творів іншомовних, переважно американських і англійських авторів, що було з одного боку викликом ізоляціоністським принципам фашистської культурної політики, а з іншого заспокоювало потребу читачів в творах, зображаючих «нормальне», не заражене нацизмом життя.

Чезаре Паве́зе. Відомий поет Чезаре Паве́зе (1908-1950) якраз починав свій творчий шлях з перекладів американських прозаїків. Першою його власною книгою стала збірка віршів «Робоча втома» (1936 р.), що явила собою рідкісний для італійської літератури тих років приклад соціально забарвленої поезії. В віршах «Ледарство» і «Покаяння» поет звертається до подій політичної боротьби туринських робітників після Першої світової війни.

З кінця 1930-х років Павезе працює над повістями, в яких знаходить висвітлення трагічна дійсність Італії. «В'язниця» (1949 р.) — це сповідь політичного засланця, буржуазного інтелігента, що замкнувся в своєму світі і переоцінює систему ідейно-моральних цінностей. Шквал обурення викликала у фашистського режиму (критики навіть обвинувачували автора в «зраді батьківщини») повість «Твої рідні краї» (1941 р.). в кращих традиціях веристської прози письменник правдиво обрисував життя п'ємонтського села, соціальну нерівність, дикість і неприборканість пристрастей.

Герметизм. Для італійської поезії 1920-1930-х років характерна особлива зосередженість на внутрішньому світі художника, в зв'язку з чим провідним її напрямком був герметизм. Це — особливий, інтроспективний, орієнтований тільки на внутрішній світ поета метод, вимагаючий відмови від класичної поетики і пошуку символічних можливостей поетичного слова. Свого роду маніфестом герметизму став вірш Еудженіо Монта́ле (1925 р.):

«Не обращайся к нам за словом, которое могло бы вдруг // расправить нашу бесформенную душу, // и, выражая, выставить наружу, // и озарить, как крокус — пыльный луг. //…// Не жди, что мы открыть миры тебе поможем, // будь рад убогим звукам и, как ветка, сухим. // Одно тебе сказать сегодня можем: // чего в нас нет, чего мы не хотим».

Разом з тим, складна асоціативність, навмисна незрозумілість і зашифрованість творів були для поетів-герметиків не був тільки самоціллю. Цей свідомий відхід в вузький світ особистого «Я» був єдиною пасивною формою протесту проти нав'язаних фашизмом умов життя. Збірки віршів «Веселощі корабельних катастроф» (1919 р.) Джузеппе Унгаре́тті (1888-1970), «Панцирі каракатиць» (1925 р.) і «Випадковості» (1939 р.) Еудженіо Монта́ле (1896-1981 р.), «Води і землі» (1930 р.) і «Ерато і Аполлон» (1936 р.) Сальваторе Квазімодо (1901-1968) заворожують могутнім поетичним подихом.

Втім, в роки Другої світової війни герметики відкрито маніфестували свою громадянську позицію. Так, Д. Унгаретті у 1944 р. видав книгу «Окупований Рим», де зібрані його антифашистські і антигітлерівські вірші.

Поезія Опору. В 1940-і рр. особливе значення в житті італійського народу мала поезія Опору. Одержали широке розповсюдження похідні пісні партизан, солдатські пісні. Вони часто складалися на багатій фольклорній основі — як, наприклад, ломбардська пісня «Белла, чао» («Прощавай, красуне»), що стала партизанським гімном. В цій воістину народній поезії жагуче бився пульс подій, вона була і переживанням, і дією Опору:

«Прощай, родная, вернусь не скоро, // О белла чао, белла чао, белла чао, чао, чао // Я на рассвете уйду с отрядом // Гарибальдийских партизан // Отряд укроют родные горы, // О белла чао, белла чао, белла чао, чао, чао // Прощай, родная, вернусь не скоро // Нелегок путь у партизан // Нам будет трудно, я это знаю // О белла чао, белла чао, белла чао, чао, чао // Но за свободу родного края, // Мы будем драться до конца!»

Сальваторе Квазімодо. Одним з найвідоміших поетів Італії XX ст. став Сальваторе Квазімодо (1901-1968), який одержав в 1959 р. Нобелівську премію. Він пройшов школу герметизму, але після Другої світової війни звернувся до суспільно значимих і вічних тем війни і миру, руйнування і творення, страждання і мужності:

«И креста, и молотка с Голгофы, // и святых воспоминаний детства // мало, чтобы раздавить войну. // Ночью, перед самой смертью // сильные солдаты плачут // у подножья слов, давно известных, // выученных в годы мира. // Многими любимые солдаты... // слез безымянные потоки...» («Солдати плачуть вночі»).

Італо Кальвіно. В дивних романах-притчах Італо Кальвіно (1923-1985) багато казковості, гротеску, алегорій. То дві половинки розсіченої від верху до низу людини ведуть самостійне життя, то барон, забравшись на дерево, займається звідти добродійністю (трилогія «Наші предки», 1952-1959 рр.). Кальвіно переконаний, що «сучасна людина роздвоєна, покалічена, зайва, ворожа сама собі» і при цьому стандартна, звичайна. Письменник мріє про повернення до цілісності і ясності, про набуття людиною свого неповторного обличчя.

Інтелектуальні «ігри» в кінці XX ст. продовжив Умберто Еко, шукаючи сучасні смисли в культурі минулих епох. Поєднавши, здавалося б, непоєднуване, він зробив бестселером «вчені» філософські матерії.

Умберто Еко. Відомий семіотик (див. *Семіотика**), історик культури, професор Болонського університету і почесний доктор багатьох університетів Європи і Америки Умберто Еко (нар. 1932 р.) в 1980 р. постав в новому вигляді — як автор сенсаційного роману «Ім'я троянди». Це своєрідний переклад наукових ідей Еко на мову художньої літератури. В своїй книзі «Відкритий твір» (1962 р.) він стверджує, що поетичний текст здатен породжувати безліч різних прочитань. Як віяло нескінченних прочитань, що залишають зміст невичерпним, будується і «Ім'я троянди».

Перший і найбільш доступний шар — детективний. Роман про Середньовіччя, дія якого відбувається в XIV ст., в якомусь бенедиктинському абатстві, створений за зразком класичного детективного роману. Вже імена головних героїв — францисканськогоченця Вільгельма Баскервільського і його учня Адсона — змушують згадати про Шерлока Холмса і його ві-

рного помічника. А епізод, коли Вільгельм Баскервільський, застосувавши дедуктивний метод, не тільки безпомилково описує, як виглядав кінь, що втік, але і моментально визначає його місцезнаходження, просто пародійна цитата. Еко прагне переконати читача, що його герой покликаний розплутати цілий ряд злочинів, що здійснилися в абатстві.

Однак Вільгельму Баскервільському, незважаючи на його бездоганний дедуктивний метод, не вдається ні розслідувати, ні запобігти жоден зі злочинів: гинуть ченці, згоряють в пекельному полум'ї пожежі абатство і бібліотека з безцінними рукописами. Вільгельм не сищик, він — вчений, що займається в абатстві розшифровкою рукописів.

Його вустами Еко перекладає сучасні ідеї семіотики на мову Середньовіччя. Розгадуючи сон Адсона, Вільгельм шукає в ньому код, за допомогою якого хаотичне поєднання персонажів і дій набуло б стрункості і змісту. Він знаходить його відразу ж: сон організований за системою образів популярного в Середньовіччя твору «Кіпріанів бенкет». Вільгельм говорить Адсону: «Люди і події останніх днів стали в тебе частиною однієї відомої історії, яку ти сам десь вичитав або почув від інших хлопчиків в школі, в монастирі». З міркувань Вільгельма слідує, що реальність може бути осмислена за допомогою *тексту**.

Пробираючись лабіринтом здогадів в пошуках організатора вбивств, що відбуваються в абатстві, Вільгельм використовує код Апокаліпсиса. «Вистачило однієї фрази, щоб я уявив, що череда злочинів повторює музику сімох апокаліптичних труб». Розгадка виявилася помилковою. Однак деталі останнього вбивства збіглися з апокаліптичним текстом не випадково — чернець Хорхе здійснив його, використовуючи припущення Вільгельма. «От, виявляється, як вийшло! — говорить Вільгельм. — Я склав помилкову версію злочину, а злочинець підстроївся під мою версію».

Ситуація обіграється на рівні ідей семіотики: якщо реальність може бути осмислена за допомогою тексту, то текст, навіть неправильний, впливає на цю реальність.

Важливе місце в романі «Ім'я троянди» займає інтелектуальний двобій старця Хорхе і Вільгельма Баскервільського. Хорхе уособлює світ догм, світ абсолютної істини, в якому немає місця сумніву. Недарма він забороняє сміх — це «непристойне марнослів'я», що спотворює створений Творцем світ, — і всіма силами заважає Вільгельму знайти рукопис Арістотеля, «який посвятив другу книгу своєї "Поетики" сміху як "найкращому пізнанню істини"». Один з ченців говорить: «Якщо філософ настільки великий відвів сміху цілу книгу, сміх, доважно будь, річ серйозна». Для Вільгельма сміх пов'язаний з творчим світом, що народжує нові ідеї і образи. Існуючий світ, вчить Вільгельм Адсона, відображається в символах, в «невичерпному багатстві символів, якими Господь, через створіння свої промовляє до нас про вічне життя». Однак слово, що було в Бога, для нього незбагненне: «Я не впевнений в жодній істині — навіть в тій, в яку я вірю». Вільгельм не знає відповідей на поставлені питання, тому що впевнений в невичерпності різних версій і гіпотез: «Я намагаюся, щоб їх було декілька, інакше стаєш рабом однієї-єдиної». Для нього характерне ігрове, іронічне відношення до реальності. Недаремно Хорхе називає Вільгельма блазнем.

Хорхе виходить з того, що істина дана споконвічно і створювати нові тексти є блюзнірством. Світ Хорхе — це світ фанатичної віри. Така суть не тільки середньовічного аскетизму, але і сучасного тоталітаризму. Не випадково Вільгельм говорить Хорхе: «Ти диявол. Диявол — це не перемога плоті. Диявол — це зарозумілість духу, це істина, яка ніколи не піддається сумніву». І хоча Вільгельму важко упокоритися з ідеєю, що «все відносне», проте він визнає, що такий світ буде кращим, ніж той, де вогонь і розжарене залізо інквізитора Бернарда Гі воює з вогнем і розжареним залізом єретика Дольчіно.

Історія в романі теж розглядається з позиції наукових інтересів автора. Еко використовує всі «аксесуари» історичного твору: точно зазначений час дії (1327 р.); введені реальні історичні особи — Убертін Казальський і Михаїл Чезенський; відображені боротьба за папський престол і діяльність єретичних сект. Для більшої вірогідності вводиться стереотипний для будь-якого історичного роману зачин. Автор тримає в руках стародавній рукопис, цікаву за змістом, але написаний варварським стилем. Авторське слово заховане всередині трьох ін-

ших оповідальних структур: «Я говорю, що Валле говорить, що Мабійон говорив, що Адсон сказав».

Оповідь ведеться від імені 80-літнього Адсона, що згадує про події, пережиті ним більше 60-ти років тому. Він тільки фіксує їх, навіть тепер, ставши старим, не розуміючи їхніх причин. Такою подвійною грою — Адсон в старості коментує те, що він бачив і чув в молодості, — Еко створює ефект відчуженості: «Хроніст скаже за мене, я буду вільний від підозр».

Історія єретика Дольчіно, що підняв маси «простаків» на боротьбу за «рівність, справедливість і братство», — це історія *утопії**, реалізованої в потоках крові: «Ми хотіли кращого світу, спокою і благодаті, щастя для всіх... Ми крові не щадили». Коментар Вільгельма красномовний: «Часто буває так, що єретик спочатку прославляє Мадонну, Бідність, а потім сам не вміє справитися зі спокусами війни і насильства. Грань, що відокремлює добро від зла, така хитка». Ці історичні події породжують асоціації з сучасністю, з епохою тотальних воєн, революцій і масових вбивств в ім'я благородних цілей.

Роман про Середньовіччя за всієї своєї історичної правдоподібності насичений проблемами, в однаковій мірі актуальними як для XIV століття, так і для століття XX. Недарма Еко називає Середньовіччя «дитинством» сучасної культури. Роман починається цитатою з Євангелія від Іоанна: «На початку було Слово» — і кінчається латинською цитатою, в якій повідомляється, що троянда зів'яла, а слово «троянда», ім'я «троянди» існує. Люди створюють слова, а слова керують людьми.

3. МИСТЕЦТВО

В XX ст. образотворче мистецтво Італії пройшло складний і неоднозначний шлях розвитку. Завдяки модерністським напрямам — футуризму і метафізичного живопису — воно знову набуло європейського і навіть світового значення, однак, і традиційні напрями, засновані на реалізмі, не тільки продовжували існувати, але і вийшли на нові горизонти збагнення дійсності.

Футуризм. Під першим маніфестом футуристів також підписались художники — Умберто Боччóні (1882-1916), Джакомо Бáлла (1871-1952), Карло Каррá (1881-1966), Джіно Северіні (1883-1966) і Луїджі Руссоло (1885-1947). Вони прагнули передати в мистецтві внутрішню динаміку предмету і перенасиченість свідомості сучасної людини безліччю вражень, що тіснять одне одного. Головним фактором вираження сучасності вони проголосили час (четвертий вимір), відчуття якого намагались передати в художньому творі за допомогою роздроблення і спотворення зорового образу реального світу шляхом багатократної фіксації послідовних етапів руху тіл в просторі.

Футуристи прагнули засобами образотворчості освоїти ритми, рухи, форми сучасного великого міста, світу техніки, авіації, спорту. «Рух, який ми хочемо відтворити на полотні, більше не буде зафіксованою миттю всесвітнього динамізму, це буде саме динамічне відчуття». Реальні, натурні мотиви та їх фрагменти динамічним чином сполучаються з лініями, площинами, гранями і т.п., які служили вираженню феномену руху. Футуристи розбивали і фіксували фази ходи, бігу, жесту, пересування об'єкта і суміщали ці елементи в одному «кадрі» картини. При цьому в їхній манері членувати об'єми помітний вплив *кубізму**, який, втім, вони звинувачували в «застиглості».

Наприклад, в картині Джіно Северіні «Танцівниця» представлене обличчя в профіль і тут же поруч — в фас, а трохи вище та ж сама постать зображена в зменшеному вигляді з піднесеними вгору руками. Композиція картини складається з площин, виконаних в техніці пуантилізму, однак, вона не утворює жодної логічної цілості. Траплялись, однак, і більш зрозумілі і комунікативні твори. Так, Луїджі Руссоло в картині «Революція» представив цей соціальний катаклізм у вигляді клину, що, увірвавшись до міста, руйнує все навколо. Іноді розкладення руху і членування об'єму приводили зображення до повної абстрактності, як це відбулося, наприклад, в циклах Джакомо Балли «Швидкість-пейзаж» (1912 р.), «Лінія-Швидкість», «Вихор» (1914 р.).

Перша світова війна, яку футуристи радісно вітали, приводить до остаточного і драматичного розриву в їхньому русі, в тому числі внаслідок загибелі на фронті Умберто Боччоні і інших художників.

В повоєнний період футуризм маніфестує «повернення до пластичності» через «синтез об'ємів» і створення «пластичного комплексу», що складається з «динамічних і узагальнених кольорів». В 1922 р. група футуристів, очолена Прамполіні, оголошує заснування «механічного мистецтва», близького до пуризму і *конструктивізму**. В 1929 р. Джакомо Балла проголосив народження «аероживопису», наполягаючи на вільному польоті фантазії, що ширяє над буденністю.

Метафізичний живопис. В 1910-х рр. в італійському образотворчому мистецтві склався «метафізичний живопис» — напрямок, що протиставив футуризму, технократично спрямованому в майбутнє, принципи поетичної споглядальності і спокою, ідею повернення до «класичних цінностей». Представники напрямку поєднали в своїх полотнах класичні — античні і ренесансні — мотиви з настроями ірреальності, де «метафізичні» речі замінили людину. Ставши одним з передвісників *сюрреалізму**, «метафізичний живопис» розвивався і як самостійна тенденція, близька до *Магічного реалізму** і *неокласицизму**.

Засновником і найяскравішим представником цієї течії був художник і культуролог Джорджо Де Кіріко (1888-1978). В 1910 р. він вперше назвав свою картину «Таємниця осіннього вечора» метафізичною (в сенсі «по той бік фізичної реальності»). З 1911 р. Де Кіріко жив в Парижі, виставлявся в Осінньому салоні і в «Салоні незалежних». Його творчість вітали метр *модернізму** Гійом Аполлінер і майбутній лідер сюрреалізму Андре Бретон. Творчі погляди Де Кіріко були діаметрально протилежні футуризму з його культом нестримного руху. Художник поетизував вічний спокій; улюблений його образ — південне місто влітку, в спекотні післяполуденні години, коли мешканці сидять вдома і вулиці порожні, коли світло досягає граничної сили, а тіні — граничної глибини. В цій «спокійній і безглуздій красі речовини» він відчував близькість істини, першооснови світу, яка, втім, завжди залишиться таємницею для людського розуму. «В тіні людини, що йде сонячного дня, — стверджував Де Кіріко, — більше таємничого, ніж в усіх релігіях».

«Таємниця» — улюблене слово в лексиконі художника. На зворотному боці автопортрету 1908 р. він написав: «І що ж мені любити, як не таємницю?» В 1910-1914 рр. він написав картини «Таємниця оракула», «Таємниця години», «Таємниця дня». Здавалось би, художник навмисне забуває академічні уроки майстерності. Грубо окреслені форми і чисті фарби, звичні автору деталі середземноморського міського пейзажу — башта, басейн, аркада — виражають його ідеал простоти і постійності. Але буденність світу оманлива. Серед білого дня звичні предмети набувають потойбічної сили: могутня башта готова відірватись від Землі, ніби ракета («Ностальгія за нескінченим», 1913 р.); кінний монумент, перетворившись в суцільну тінь, ніби привид вислизає з-за рогу будинку («Рожева башта», 1913 р.).

В 1915-1916 рр. до Джорджо де Кіріко приєднуються його молодший брат Андреа, що взяв собі псевдонім Альберто Савініо (1891-1952), Луїджі де Пісіс (1896-1956) і Карло Карра́, що тоді якраз порвав з футуризмом. Художній кругозір Де Кіріко і його соратників обмежувався в ці роки тісним світом майстерні. Основна тематика їхньої творчості — геометрія простих предметів, взаємовідносини живого і неживого — знаходить вираз в натюрмортах або в фантастичних композиціях з фігурами, складеними з манекенів і шевських лекал.

«Метафізичний художник знає занадто багато. В його голові, в його серці відбито занадто багато речей, і відголосів, і спогадів, і передчуттів... і ось він знову і знову розглядає стелю і стіни своєї кімнати, оточуючі його предмети і людей, що проходять внизу по вулиці, — але все це вже не має нічого спільного з логікою минулого, теперішнього і майбутнього». Ці слова Де Кіріко доповнює його картина «Дитячий розум» (1917 р.). Її герой — білотілий споглядач з напівзакритими очима — був би схожий на гіпсову статую, якби не натуралістично виписані чорне волосся, вуса і вії. В Парижі це полотно зробило велике враження на сюрреалістів, які проголосили його живописним маніфестом свого руху.

Втім, починаючи з 1919 р. художники-метафізики звернулись до досвіду старих майстрів — переважно художників Ренесансу. «Я повертаюсь до примітивних і конкретних форм. Я відчуваю себе Джотто нашого часу», — писав К. Карра. Натомість Де Кіріко з захопленням копіював Тіціана і писав картини, насичені ренесансними ремінісценціями («Римська вілла», 1922 р.). Сюрреалісти сприйняли це як зречення істини; згодом співпраця Де Кіріко з фашистським режимом привела до остаточного розриву з паризькими митцями, яких він обізвав «міжнародною бандою сучасних живописців».

«Валорі Пластічі» і Джорджо Моранді. В 1918-1921 рр. виходить журнал «Валорі Пластічі», що публікує ілюстрації і теоретичні статті всіх противників модернізму — від метафізиків до примітивістів. Серед них виділяється Джорджо Моранді (1890-1964), що деякий час був близьким до «метафізичних живописців», так як поділяв їх інтерес до мистецтва Ренесансу і розуміння простору картини як порожнечі, що повинна бути заповнена предметами, розташованими за правилами геометрії, і залита уявним світлом, що підкреслює контури предметів і профілі. Згодом Моранді пише переважно пейзажі і натюрморти великої виражальної сили. Середовище, в яке занурені предмети, тут ближче до повітряного, фарби нанесені рельєфно, тонкими, м'якими шарами. Вони трансформують одна одну, утворюють модуляції тонів і багаті вишуканими нюансами відтінки, що свідчать про гармонію між людиною і довкіллям («Натюрморт з фіолетовими предметами», 1937 р.).

«Новеченто». В 1920-х рр. Італія здійснює інтенсивний культурний обмін з Німеччиною. Він починається з появи «метафізичного живопису» і групи «Валорі Пластічі» на виставках в Берліні і Мюнхені і має в своїй основі спільне для обох країн повернення до натуралістичної образотворчості, яка, втім, є трансформованою і витончено-двозначною, з претензією на утвердження себе як «абсолютної і вічної». Інтерес до фігуративності переважно йде через звертання до традицій класики і примітивізму, що розглядаються як найважливіше культурне надбання. Представляє цей напрямок група живописців, що об'єдналась під назвою «Новеченто» (за аналогією до художньої періодизацією Ренесансу — Треченто, Кватроченто і т.д.). В подальшому цим ярликом наділили напрям італійського мистецтва 1920-1930-х рр., який взяв в модернізму принцип спрощення форми і поєднав його з цитатами в дусі класичного мистецтва, прагнучи до монументальності, ясності інтерпретації, використання звичних і заспокійливих своєю повсякденністю образів і гармонійних форм.

Досить своєрідно складались стосунки «Новеченто» з фашистами. Прагнучи використати пропагандистські потенції мистецтва, Муссоліні в 1926 р. поставив завдання «створити нове мистецтво, мистецтво нашого часу, фашистське мистецтво» — і побачив його риси в творчості митців «Новеченто». В тому ж році дуче урочисто відкрив першу виставку напряму, в якій взяли участь 110 художників.

Разом з тим, фашисти в Італії так і не наважились повністю взяти в свої руки керівництво художнім процесом, як це було зроблено в нацистській Німеччині. Культурна політика і пропаганда уряду Муссоліні зводилась головним чином до заохочення митців через систему премій, виставок, конкурсів і посад «творити мистецтво героїчне, святкове і підкреслено італо-римське», далеке від модернізму і інтелектуалізму. Ось в цьому відношенні творчі принципи «Новеченто» парадоксально співпали з естетикою і ідеологією італійського фашизму. Втім, користуючись відсутністю репресій і взагалі будь-якого прямого тиску з боку уряду, митці не дуже-то і прислухались до його рекомендацій. Так, коли на пошукування державної премії були запропоновані теми «Слухання по радіо промови дуче», «Боротьба за хліб» тощо, більшість представлених робіт лише з великою натяжкою можна було співвіднести з ними.

Серед художників «Новеченто» виділяється Феліче Казораті (1886-1963), який в «Портреті Сільвани Ченні» (1922 р.) через ієратичність і фронтальність пози, що нагадує стиль П'єро делла Франческа (XV ст.), надав образу сучасної жінки на фоні міської панорами характеру релігійного образу. Антоніо Донгі (1897-1963) в роботі «Маргеріта» (1936 р.) представив молоду жінку, що викладає з кошика на стіл яблука. Нерухоме рівномірне світло і застиглий

вираз обличчя зануреної в себе жінки надають цьому повсякденному сюжету відблиску іншого виміру, що робить картину близькою до «метафізичного живопису».

«Новий Фронт мистецтв». По закінченні війни в художніх колах Італії виникла необхідність переосмислити недавні події, що ввергли країну до занепаду, і знайти нові стимули для загального відродження. Кроком в цьому напрямку став маніфест прибічників реалізму «Більше Герніки» (1946 р.), після якого в Венеції утворився «Новий Фронт мистецтв», що був зв'язаний з Комуністичною партією і проголосив Пікассо періоду «Герніки» (1937 р.) зразком громадянської заангажованості. В митців було велике бажання брати участь в суспільно-політичному житті і об'єднати свої зусилля. Якщо Ренато Гуттýзо (1912-1987) був близьким до *соціалістичного реалізму**, то Ренато Біроллі, Джузеппе Сантомазо і ін. схилялись до *абстракціонізму**.

Суперечності між членами «Фронту» проявились вже 1948 р., коли керівництво Компартії розпочало проводити більш непримиренну політику відносно абстракціонізму, який, на його думку, мало надавався для пропагандистської роботи. В результаті Гуттузо посилив ідейну спрямованість і дидактизм своїх робіт, створюючи героїко-монументальні сцени з народного життя і революційної боротьби, викриваючи протиріччя сучасного світу («Селяни займають пусті землі в Сицилії», 1950 р.). Натомість їх соратники-абстракціоністи проявили нетерпимість до будь-яких обмежень і незабаром покинули «Фронт».

«Форма 1». В 1947-1950 рр. в Римі існувала група «Форма 1», члени якої заявили про свою протидію реалізму, який вони сприймали як анахронізм. Карла Аккарді, Уго Аттарді і їхні соратники оголосили себе «формалістами і марксистами», наполягаючи на можливості мирного співіснування політичної заангажованості і пошуків в області форми, тоді як поборники реалістичного і народного мистецтва підозріло ставились до абстракції, ототожнюючи її з буржуазним *декадансом**. Ця спроба поєднати абстракціонізм з ідейністю завершилася нічим, оскільки члени групи «Форма 1» були цілковито байдужі до змісту мистецтва: «Нас цікавить форма лимона, а не сам лимон», — заявили вони.

«Рух конкретного мистецтва». Пошуками в сфері геометричної абстракції також займався «Рух конкретного мистецтва», що виник в 1948 р. в Мілані. Джілло Дорфлес і його однодумці виступили за підтримку «чистих форм», не заснованих на схожості, тобто мистецтво не повинно навіть натякати на яку-небудь реальність.

«Інформальне мистецтво». Ще далі пішли представники так званого «інформального мистецтва»: відмовившись від образотворчості і навіть від геометричної форми, вони звернулись до «живопису жесту і знаку», приділяючи основну увагу художньому матеріалу. На їхню думку, подібний підхід дозволяє втілити внутрішній світ митця, не прибігаючи до художнього образу, що є запорукою звільнення від знеособлюючого впливу індустріального суспільства.

В 1947 р. в Мілані виник різновид «інформального мистецтва» — «спаціалізм» або «просторове мистецтво». Його лідер Лучо Фонтана (1899-1968) прагнув відкрити нові горизонти в мистецтві, які дозволили б вийти за межі звичайних художніх прийомів. В своїх власних картинах він робив численні дірки, забезпечуючи «контакт» картини з оточуючим її простором. Крім концептуального значення, ця «операція» набула також характеру живописного прийому: розриви полотна утворювали випуклості і вгнутості, що створювали гру світла і тіні. Незабаром Фонтана став прикрашати полотно пофарбованими скельцями і камінцями.

Близькими до «спаціалізму» були пошуки Альберто Буррі (1915-1995), медика за професією, який прилучився до живопису під час ув'язнення в концтаборі. В 1949 р. він організовує з друзями групу «Оріджіне», як сказано в їхньому маніфесті, «з метою звільнення від численних надбудов і пізнання свого власного "Я"». Пліснява, сажа, мішковина, целофан — ось засоби, часто зношені, убогі, штучні, за допомогою яких митець з дивовижною елегантністю, великою силою і вишуканим відчуттям кольору зображає зруйнований світ, його тишу, розпад і убогість («Мішковина і червоне», 1954 р.).

Поп-арт і концептуалізм. Як реакція на «засилля» абстракціонізму в 1960-х рр. поширюється *поп-арт** і *концептуальне мистецтво**. Однак, якщо в Англії і США основним об'єк-

том цього напрямку служив предмет споживання, то італійцям часто було властиве іронічне прочитання творів і напрямів мистецтва минулого. Так, в картині Тано Феста «По Мікеланджело» (1967 р.) скульптура великого майстра стає пласким елементом орнаменту «в горошок». А концептуаліст Джуліо Паоліні, здійснивши просте відтворення на полотні фотографії портрету, написаного художником епохи Ренесансу Лоренцо Лотто, назвав свій твір «Молода людина, що дивиться на Лоренцо Лотто» (1967 р.). По ідеї, ця назва повинна викликати цікавість глядача, змусити його задуматись над її значенням. Якщо молода людина, зображена на портреті, дивиться на Лоренцо Лотто, то глядач врешті-решт починає ототожнювати себе з автором портрету. Таким чином, сутність твору Паоліні полягає в створенні уявної ситуації, визначеної назвою, тобто в можливості глядача на мить самому ототожнитись з автором оригіналу, подумки переміститись в час і місце, де знаходився Лоренцо Лотто і писав свою картину.

Взагалі, концептуальне мистецтво ставить перед глядачами багато питань, часто використовуючи самі звичайні речі і не гребуючи при цьому ефектами, що викликають негативні емоції. Так, на *Бієннале** в Венеції 1972 року Джіно Де Домінічіс представив психічно неповносправного юнака, що сидів на обмеженому лінією майданчику, звідки на нього могли дивитись відвідувачі виставки. Подібні провокації, на думку авторів, повинні були зламати пасивність публіки.

4. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР

В період між двома світовими війнами культурне життя Італії характеризується боротьбою суперечливих напрямків. Головний конфлікт епохи — зіткнення між фашизмом і революційно-демократичними силами робить і питання культури, естетики, мистецтва питаннями політичної боротьби, предметом ідеологічної дискусії. Реакційні письменники пускають в хід літературну зброю для пропаганди ідей насильства і тоталітаризму. Значна частина італійської інтелігенції займає позицію «невтручання», чревату компромісами, лавіруванням між антифашистськими настроями, пристосовництвом і колабораціонізмом. Досить часто вступали у співробітництво з фашистським урядом чесні, але короткозорі діячі італійської культури, які не одразу зрозуміли справжній сенс того, що відбувається. Володіючи величезною владою, здійснюючи постійний адміністративний і цензурний тиск на різні установи культури і її діячів, фашисти досить ефективно здійснювали свою політику в галузі керівництва культурними процесами.

Футуризм. Після Першої світової війни в італійському мистецтві продовжував розвиватись *футуризм**. Відчуваючи назрілу потребу у відновленні сцени, футуристи пропонували засоби, розраховані більше на епатаж глядачів, ніж на художнє перетворення нових форм. Захоплені технократичними ідеями (див. *Технократія**), вони прагнули впровадити до театру урбаністичні ритми, механізовані конструкції, телеграфну мову, блиск електрики, гуркіт аеропланів і електропоїздів. Італійському театру і справді бракувало виражальних засобів, адекватних прискореним ритмам сучасного життя, тому заклики футуристів створити динамічний, швидко реагуючий на зміни в світі театр мали свій прогресивний сенс. Біда, однак, полягала в тому, що в «театрі майбутнього» не знаходилося місця для людини і для вирішення проблем її життя. Адепти Марінетті вимагали мистецтва ірреального, аморального, асоціального, апсихологічного. В «Маніфесті театру Вар'єте» вони теоретично сконструювали той тип «практичного» розважального видовища, який пізніше утвердився в *Масовій культурі**.

Драматургію футуризму склали «п'єси-синтези» — коротенькі сценки-картини, іноді зовсім позбавлені тексту. Покликані синтезувати дух сучасності, ці п'єски являли собою то замальовки побуту (переважно примітивні і фрагментарні), то алегорії (часто пласкі), що ілюстрували різні ідеї і лозунги. Вихоплені з життя і довільно з'єднані або протиставлені одні одним, вони були покликані передавати враження складності життя.

Футуристи зробили і ряд сценографічних нововведень (див. *Сценографія**). Ілюзіоністські декорації вони намагалися замінити умовними верстатами, абстрактними конструкціями,

сполученням різнобарвних променів і світлових плям, піротехнічними ефектами; все це одержало значний розвиток і широке застосування в театрі другої половини XX ст. В 1930-і роки, коли Муссоліні вирішив, що місія футуристів вичерпалась, він санкціонував закриття їхніх театрів.

«Інтимісти», «театр сутінок», «театр гротеску». Пошуками нових форм були зайняті і такі представники італійського модернізму, як «інтимісти», «театр сутінок», драматурги «театру гротеску». На відміну від футуристів вони не намагалися різко порвати з традиціями. Їхні експерименти також зіграли свою роль, тому що прибічники цих напрямків виступали з творами, спочатку опозиційними відносно буржуазно-охоронної драми, потім відносно «неокласичного» театру, насаджуваного фашистським режимом. Ставлячи метою описувати «непомітне, протікаюче в мовчанні» життя приватних осіб, «інтимісти» і представники «театру сутінок» не заглиблювалися в аналіз соціальних протиріч. При цьому вони, однак, ухилялися від участі в пропагуванні офіційної ідеології.

Напрямок «гротеску», очолюваний автором знаменитої комедії «Маска і обличчя» (1916 р.) Л. Кьяреллі (1880-1947), займався пародіюванням буржуазної «сімейної» п'єси і, орієнтуючись на Ібсена, ближче підходив до соціальної проблематики.

Луїджі Піранде́лло. Творцем по-справжньому нової художньої концепції в італійському театрі став Луїджі Піранде́лло (1867-1936), письменник кризової епохи, що зберіг соціально-критичний пафос і реалістичний підхід до зображення людського життя і долі. Саме в його драматургії 1910-х років завершився відхід італійського театру від веристського методу (див. *Веризм**).

В комедії «Ліола» (1916 р.) Піранделло полемізував з Дж. Вергою і пояснював конфлікт п'єси не укладом селянського побуту, а протиріччями в свідомості дійових осіб. В драмі «Це так, якщо вам так здається» (1917 р.) вніс в дію логіку філософської дискусії, а в п'єсах «Блазнівський ковпак» (1917 р.) і «Насолода в чесноті» (1918 р.) вивів на підмостки гротескові фігури «зламаних людей», що страждають від розладу з реальністю. В героях Піранделло не було, однак, нічого романтичного. Автор малював «маленьку людину» зі скромними запитами і глибоко співчував її життєвим знегодам. Але саме тому, що з абсурдною реальністю зіштовхувалася «маленька людина», процес спотворення життя відчувався особливо разюче.

В 1920-х роках наступив розквіт творчості Піранделло. В знаменитій п'єсі «Шість персонажів в пошуках автора» (1921 р.) драматург повною мірою продемонстрував новаторську природу свого театру. Реалістично досліджуючи соціальні конфлікти, він надав подіям драми настільки яскравого, видовищного характеру, що для світової сцени XX століття ця п'єса стало зразком органічного сполучення реалістичної і умовно-ігрової театральної образності. У віртуозній майстерності, з якою автор переплітав явища життя і породження фантазії, живі обличчя і нерухомі маски, незмінні факти і мінливі сценічні положення, відчувалася і міцна опора на традиції *Комедії дель а́рте**, і критично освоєний досвід нової драми і сучасної режисури. В результаті Піранделло зробив театральну гру методом дослідження драми особистості і драми життя.

Сюжет п'єси нескладний, але незвичний. Персонажі ненаписаної п'єси (члени традиційно неблагополучної дрібнобуржуазної родини) шукають автора. Як говорить один з персонажів, той «дав нам життя, потім роздумав або не зміг звести нас в ранг мистецтва» зі страху перед необхідністю вирішити їхній конфлікт. Персонажі приходять в театр, переривають репетицію іншої п'єси і розповідають свою власну драму постановнику і акторам, намагаючись вмовити їх зіграти їхню історію. Створені волею авторської уяви і логікою життєвих обставин, вони заявляють постановнику: «Ми хочемо жити». Граючи справжню історію свого життя, вони потрясають невигаданою драмою, яку неможливо «переграти» або підправити імпровізацією. Вони якби міняються з акторами місцями: реальні герої-актори театру стають ілюзорними, а вигадані персонажі — реальними людьми, включеними до складної соціально-психологічної драми.

Таким чином, конфлікт між життям і мистецтвом, правдою і правдоподібністю розростається в загальнолюдське питання можливості самопізнання і взаєморозуміння. Якщо люди не

в змозі зрозуміти одні одних в реальному житті, знати правду про «іншого», то чи під силу це драматургу і акторам? Відповідь на це питання вкладена в слова одного з персонажів: «Для мене зміст всієї цієї драми в тому, що кожен з нас даремно уявляє себе "одним", незмінно єдиним, цільним, в той час як у нас "сто", "тисяча" і більше видимостей». Не впевнений в можливостях художнього узагальнення, Піранделло як ідеаліст-агностик все-таки доходить висновку: не можна вбивати «чудо реальності» в ім'я «вульгарної правдоподібності» і принадності «сентиментально-романтичних сценок».

В сучасній йому дійсності Піранделло бачив багато невартого високого звання людини. В трагедії «Генріх IV» (1922 р.) герой тікає від реальності в світ ілюзій. Герой веде складну гру з видимістю (маскою) і сутністю (справжнім своїм «Я»). Після нещастя, що сталось з ним 20 років тому (на маскараді його, одягненого в костюм німецького імператора XI ст., скинув підло вколотий суперником кінь), він втратив глузд, уявивши себе імператором Генріхом IV. Два десятиліття оточуючі підіграють багатому аристократу, не здогадуючись, що вже вісім років як розум його прояснився, і тепер вже він підіграє оточенню. Мета «маскараду» — бажання залишитися особистістю, уникнути жалюгідної долі людини XX століття як «механічної ляльки» або «гвинтика». Коли в його замкнутий світ вторгаються люди з минулого — суперник, кохана, її дочка, Генріх знущається з них, бачачи не живих людей, а втілену вульгарність сучасного життя. Вбивши в припадку гніву суперника (той розгадав таємницю Генріха), він змушений тепер вже назавжди залишитися під маскою безумця. Втеча від дійсності виявилося згубною. Життя, від пороків якого він хотів себе відгородити, помстилася: вчинене зрівнює його зі світом пороку і прирікає на вічний маскарад.

В культурному контексті 1920-х рр. ця трагедія відігравала значну роль ще і тому, що фашистські ідеологи культивували жанр історичної драми, яка часто зводилася до проповіді *націоналізму**. Піранделло натомість з іронією показав, як історія може обернутися маскарадним фарсом, спектаклем, розіграним з волі безумця. В зв'язку з цим назрів конфлікт драматурга з владою. Письменник вийшов з фашистської партії, до якої вступив, обманувшись помилковим уявленням про її антибуржуазний характер, і зайняв позицію «невтручання», популярну в колах інтелігенції. Але саме тому, що творчість Піранделло була не нейтральною, а ідейно ворожою фашизму, влада перестала загравати з письменником і почала його утискати, застосовуючи звичайну тактику щедрих обіцянок і негласних заборон. Так, наприклад, Муссоліні удостоїв письменника звання академіка, але позбавив його театр дотації, і Піранделло був змушений розпустити свою труппу. А в 1934 р., коли Піранделло одержав Нобелівську премію, він відзначив цю подію в повній самотності — навіть друзі не наважились привітати його. Відчуваючи себе на батьківщині вкрай незатишно, драматург останні роки життя провів за кордоном, переважно у Франції, де було поставлено 14 його п'єс.

«Інтимізм», «артистизм», «герметизм». В 1930-х рр. пульс італійської драматургії бився слабко. Час був мало сприятливим для мистецтва. Хоча влада влаштовувала численні конкурси і щедро роздавали нагороди, цензура перешкоджала розробці актуальних проблем. Драматурги стали зображувати сучасність або алегорично, або в формі життєвих дріб'язків. Вони використовували міфологічні сюжети, переробляли казкові мотиви, але найчастіше писали про подружні зради і любовні невдачі. Поруч з популярним в цей час «інтимізмом» з'явилися і такі течії, як «артистизм» і «герметизм», прихильники яких занурювалися в формальні вишукування, абстрагувались від життєвих проблем і тим виражали нонконформістську позицію.

Уго Бетті. Серед драматургів, що виступали в цей час, найбільш значним був Уго Бетті (1892-1953) — письменник-католик, що прибігав до ускладненої, іноді туманної художньої мови. Світогляд Бетті був перейнятий ідеями мучеництва і спокути, а як художник він схилявся до притчі і містичної символіки, що поєднувалися з натуралістичними деталями. Він зазнав впливу Метерлінка і Стріндберга, Піранделло і Кафки і виробив свій особливий стиль — «емблематизм».

Діалектальний театр. Поряд з загальнонаціональним театром італійською літературною мовою в Італії здавна існували драматичні театри діалектами, тобто місцевими говірками:

венеціанський, міланський, неаполітанський, римський, сицилійський і інші діалектальні театри, самобутні форми яких склалися в руслі регіональних культур, що розвивалися посвоєму в силу багатовікової політичної роздробленості країни. Формування діалектальних театрів відбувалося ще в епоху Ренесансу, і аж до XX ст. вони зберегли вірність народним традиціям *Комедії дель арте**.

В кінці XIX — на початку XX ст. діалектальні актори і драматурги з успіхом продовжували прикрашати італійську сцену яскравими народними образами. Вони мистецьки осучаснювали традиційні маски, майстерно користалися імпровізацією для відгуків «на злобу дня». Так поступали, наприклад, міланець Е. Ферравілла (1846-1916), що створив сатиричний образ безпринципного ділка Феліче Текоппа, який спекулював на нещастях народу, або неаполітанець Е. Скарпетта (1853-1925), що віртуозно перетворив непримітну маску Феліче Шошаммокка в багатогранний образ злиденного чиновника-шахрая. В той же період діалектальні театри тісніше зблизилися з літературною сценою. Так, поет С. Ді Джакомо (1860-1934) здійснив веристську реформу неаполітанської діалектальної драматургії, а для театру Сицилії писали п'єси на діалекті такі визначні автори, як Піранделло. Венеціанські актори Е. Дзаго (1852-1929) і Ф. Беніні (1854-1916) дали нове сценічне життя класичним п'єсам Гольдоні і Гоцці. Все це свідчило про великий творчий потенціал діалектальних театрів. Однак в період фашизму їх діяльність зазнала обмежень. Діалектальні колективи спиралися на тематику з народного життя, оголювали соціальні конфлікти, розповідали про убогість, безробіття, злочинність. Це суперечило офіційному міфу про «народне благоденство», і влада стала систематично їх переслідувати.

Джованні Ді Грассо. Сицилія висунула на світову сцену могутній трагічний талант Джованні Ді Грассо (1873-1930). Стихійно сполучаючи побутову правдоподібність з нестримними поривами первісної пристрасті, Грассо прославився як «побутовий трагік» веристського спрямування. Він і грав в основному в веристських п'єсах, спеціально для нього перекладених сицилійським діалектом. Колоритними сицілійцями виглядали в нього герої П. Джакометті, д'Аннунціо і навіть шекспірівський Отелло, в ролі якого актор надзвичайно захопився темою ревнощів. З текстом Грассо поводився вільно. Він нехтував стиль автора, викидав монологи-роздуми, імпровізував.

Анджело Муско. На відміну від Грассо сицилійський комік Анджело Муско (1872-1937) безпосередньо зв'язаний з ідейно-естетичною еволюцією свого театру. Він був чуйним інтерпретатором комедій Піранделло, в яких зумів вловити не тільки «місцевий колорит», але і психологічний нерв і соціальну глибину.

Раффаеле Вівіані. Той же процес зближення з загальнонаціональною сценою був характерний і для неаполітанського театру, де реформаторські починання Ді Джакомо продовжив актор і драматург Раффаеле Вівіані (1888-1950) — безпосередній попередник *неореалізму**. Виходець з бідної акторської родини, Вівіані в 1908 р. пробився на естраду і незабаром став однією з зірок *вар'єте**, що пишно розквітло в передвоєнні роки. В естрадні ревю він впровадив колоритну і сумну фігуру «скуніццо» — бездомного обшарпанця, що прямо суперечила розважальній атмосфері вар'єте.

Потім Вівіані як актор, драматург, режисер і антрепренер повернувся на діалектальну сцену. Він почав з одноактних сценок-замальовок, що служили основою музично-драматичних імпровізацій його труппи. Потім став писати «панорамні» п'єси, де епізоди поєднувалися піснями, що служили коментарем до дії. З роками п'єси-панорами одержували драматичну єдність, а потім Вівіані перейшов до єдиносюжетних творів, що дозволяли повніше обрисувати характери дійових осіб. В кращих драмах такого роду «Неаполітанське село» (1919 р.), «Рибалки» (1924 р.), «Коваль» (1931 р.), «Муляри» (1942 р.) і особливо в знаменитому «Останньому вуличному волоцюзі» (1932 р.) Вівіані переосмислив популярне уявлення про неаполітанця як про колоритного жебрака і босяка і змусив побачити в ньому трудящого.

Недоліки п'єс, дидактичність і мелодраматизм викупалися майстерністю Вівіані-актора. Він відрізнявся великою проникливістю, імпульсивністю, здатністю відтворювати звички неаполітанського простолюду, багатою мімікою і пластикою. Його «Останній вуличний воло-

цюга» переконував в моральній перевазі людини простої душі над хазяями життя і тому насторожував владу не менше, ніж колишні вівіанівські босяки і шахраї. В обхід цензури Вівіані вдалося показати цей спектакль в різних містах, а в 1938 р. навіть зняти по ньому фільм.

Акторське мистецтво. Після Першої світової війни почали швидко втрачати глядача актори символістського (*неоромантичного**) стилю. Найбільш помітний інтерпретатор драматургії д'Аннунціо — Руджеро Руджері (1871-1953) в 1900-і рр. утвердив ряд прийомів «віртуозної техніки», що виявлялася головним чином в квітчастій декламації, яка дозволяла актору лавірувати серед рифів декадентського репертуару. Займаючи становище провідного трагіка італійської сцени, Руджері часто виступав в репертуарі Шекспіра (Гамлет, Макбет), був першим виконавцем ролі Генріха IV в п'єсі Піранделло. Він умів неперевершено створювати враження зовнішнього благородства і витонченої краси образу, особливо не заглиблюючись в філософську проблематику твору.

Психологічна школа, що колись складала основу мистецтва драматичних акторів Італії, втупила в період кризи. Історично вона була неминучою, тому що нова драматургія, на якій виховувалося покоління артистів 1920-1930-х рр., наочно показала, що суспільство, а отже, і мистецтво має справу не з реальною людиною, а з її гротескним переродженням, не з справжнім, а з «зникаючим» характером, що лише симулюється за допомогою «маски». Не випадково дуже популярною стала п'єса М. Бонтемпеллі «Наша богиня», героїня якої в кожному акті змінювала сукню і, перетворена новим вбранням, як за кравецькою міркою, підганяла до нього свій характер. Маріонетка замість особистості, маска замість обличчя — в такий вузол стягалися всі нитки аналізу взаємин людини і суспільства, здійсненого кращими італійськими драматургами цього часу.

Етторе Петроліні. Найбільш яскраве сценічне відображення маріонеткового стану особистості дали естрадні номери Етторе Петроліні (1886-1936), що створив якби в унісон драматургії Піранделло власний театр «оголеної маски». Це був театр одного актора, що грав, по суті, один образ самовдоволеного дурня, який перетворював в тріумф глупоти будь-яку ситуацію, в якій він опинявся. Петроліні виступав з пародіями на кіногероїв і театральних «зірок», з ексцентричними шаржами на різні типи з повсякденного життя. В персонажах Петроліні не було привабливого інакомислення, властивого фольклорним «дурням», що незмінно виявляються розумнішими за мудреців. Спираючись на образи комедії дель арте, Петроліні показував низку порочних вилупків, а то і просто кретинів. І хоча публіка надривалася від реготу, карикатури Петроліні часто жахали, тому що підсумовували результат девальвації особистості в фашистській Італії.

Неокласицизм. В 1930-і рр. режим Муссоліні, що здійснював політику «автаркії» (самозабезпечення, ізоляціонізму), зажадав перебудови італійського театру на пропагандистський лад. Для всіх мистецтв був офіційно заснований напрямок «неокласицизму». Театральний «неокласицизм» зводився до імітації величного стилю античних видовищ при постановці вірнопідданської драматургії псевдоісторичного і міфологічного змісту. В дусі «неокласицизму» трактувалися також Шекспір, Альфьєрі, Верді і інші класики драми і опери. Влаштовувалися майданні дійства, в яких брали участь загони чорносорочечників, автоколони. Для постановки масових видовищ іноді запрошувались всесвітньо відомі режисери: М. Рейнхардт, якому був замовлений ряд шекспірівських «дійств» під відкритим небом, Ж. Копо, що поставив в 1933 р. стилізовану містерію «Савонарола» Р. Алессі на майдані у Флоренції.

Едуардо де Філіппо. Після Другої світової війни одержав друге дихання діалектальний театр. Сцени світу завоювали п'єси неаполітанця Едуардо де Філіппо (1900-1984), особливо сумні комедії кінця 1940-1950-х рр. («Примари», «Філумена Мартурано», «Брехня на довгих ніжках»). «В основі моїх п'єс звичайно лежить конфлікт між індивідом і суспільством. Дія починається з якогось емоційного вчинку: реакції на несправедливість, ханжество, з обурення застарілими законами. Ідея, тема втрачають для мене інтерес, якщо вони є незначними, якщо вони не мають соціальної користі», — писав драматург.

В 1965 р. виходить п'єса «Мистецтво комедії», в якій Де Філіппо виразив своє естетичне кредо. Герой комедії, Оресте Кампезе, капокоміко (керівник) мандрівної театральні труппи,

просить допомоги в префекта Де Каро, тільки що призначеного в одне з провінційних містечок на Півдні. В їх бесіді зіштовхуються дві непримиренні концепції взаємин мистецтва і життя. Де Каро бачить в театрі лише засіб розваги. Його лякає і обурює сувора правда слів старого актора, що захищає призначення мистецтва як «дзеркала людського життя» і утверджує громадянську функцію театру.

Далі Де Філіппо дає несподіваний поворот сценічної дії. З помилки секретаря в руках Кампезе опиняється список осіб, яких новий префект, ще не знайомий ні з ким в цьому місті, повинен сьогодні прийняти. Кампезе обіцяє префектові прислати замість них своїх акторів, переодягнених і загримованих: чи зможе тоді префект відрізнити «істину» від «удавання»? «Мене не лякає ваш піранделлізм», — говорить префект. Кампезе заперечує: «Піранделло тут зовсім ні до чого... Якщо я зважуся прислати сюди своїх акторів, я це зроблю тільки з метою визначити, чи приносить театр користь своїй країні, чи ні. Це будуть не "персонажі в пошуках автора", а актори в пошуках авторитету».

В другому акті перед префектом проходить ряд людських осіб і доль: міський лікар, парафіяльний священик, сільська вчителька, старий аптекар... Все глибше розкривається в цій тривожній комедії конфлікт між бюрократичною системою і світом простих людей, що відстоюють свої права. Герої Де Філіппо вимагають свободи і справедливості, не хочуть визнавати бездушних законів, відкидають порожню демагогію. Завіса падає — драматург дає публіці самій вирішувати, чи були показані їй людські долі плодом фантазії акторів, чи явищем суворої дійсності.

Політичний театр. В 1960-і рр. одним з основних напрямків італійської драматургії стає політична драма, пов'язана з загальною тенденцією політизації мистецтва. Великий суспільний резонанс одержала документально-політична драма Міно Ролі і Лучано Вінченцоні «Сакко і Ванцетті» (1960 р.) — про діячів робітничого руху в США, що стали жертвами політичної провокації.

Даріо Фо. Одним з видних творців політичного театру є Даріо Фо (нар. 1926 р.), автор гостро сатиричних *фарсів**, в яких соціальний *гротеск** доведений майже до карикатури, клоунади, капіталістичне суспільство викривається як давно віджилий, виродливий анахронізм. «Сьома заповідь: кради трохи менше» (1965 р.) сатирично висміює корупцію, в якій неодноразово були замішані правлячі кола Італії. В п'єсі «Хазяйку — викинути геть» (1967 р.) в образі власниці цирку персоніфікується американське споживацьке суспільство. Кращим творінням Фо визнана п'єса «Містерія-буфф» (1969 р.), в якій використані в основному євангельські сюжети. В 1997 р. досягнення Фо були відзначені Нобелівською премією.

Кармело Бе́не. Визнаним головою італійського модернізму є Кармело Бе́не (нар. 1937 р.), який сам пише, ставить і виконує головні ролі в своїх п'єсах. Він також багато працює і з класикою: спектаклі «Фауст і Маргарита», «Річард III», «Макбет» і ін. створені за мотивами відомих творів, але нагадують першоджерела дуже віддалено. Режисер відмовився від традиційної драматургічної форми: в постановках немає причинно-наслідкового зв'язку між подіями, немає сюжету і діалогу в звичайному розумінні. Слово часто замінюється звуком, а образ розпадається, стає неодушевленим предметом або просто зникає. Реквієм по людині і реквієм по самому собі — так можна окреслити зміст мистецтва цього великого майстра.

5. КІНЕМАТОГРАФ

«Суперколоси». В 1912-1914 рр. Італія вразила світ грандіозними кінопостановками. Вони тривали 2-2½ години — небувала для тих часів тривалість. В картинах діяли тисячні юрби статистів, а імена виконавців головних ролей були в усіх на вустах. Насичені неймовірними пригодами сюжети писалися головним чином на матеріалі історії Стародавнього Риму. Не задовольняючись реальними руїнами, продюсери витрачали величезні гроші на зведення колосальних декорацій. Їхні зусилля були нагороджені світовим комерційним успіхом.

В 1912 р. режисер Енріко Гуаццоні (1876-1949) поставив фільм за романом польського письменника, лауреата Нобелівської премії 1905 р. Генріка Сенкевича (1846-1916) «Камо

грядеши?». Для тих років це було небачене видовище. Сотні патриціїв, увінчавши голови вінками з троянд, віддаються бенкетам і оргіям, в той час як розп'яті християни палають, ніби смолоскипи, на багаттях. Божевільний імператор Нерон бряжчить на лірі, милуючись на підпалене ним місто. Юну християнку кидають на розтерзання лютому бику, але людина на прізвисько Урсус (лат. «ведмідь») рятує її від неминучої смерті.

В фільмі «Кабірія» (1914 р.), знятому режисером Джованні Пастроне (1883-1959), сенсаційних сцен не менше. Дія відбувається під час Другої пунічної війни (218-202 рр. до н.е.). Виверження вулкану перетворює місто в попіл. Ганнібал з військами переходить через Альпи. Юну Кабірію, дочку римських патриціїв, готуються принести в жертву ханаанському богу Баалу, але її звільняє добрий силач Мачісте. Дівчину і її рятівника переслідують жителі міста на чолі з верховним жерцем. Користуючись кількісною перевагою, вони приковують велета до величезного жорна. Але Кабірії вдається втекти від переслідування, і вона знаходить притулок в почті карфагенської принцеси Софонісби.

Пригоди слідують одна за другою, благо історія дала творцям фільму багатий матеріал. Сухопутні бої змінюються морськими. Римський флот нападає на Сіракузи. Великий вчений Архімед підпалює ворожі кораблі за допомогою особливих сферичних дзеркал. Однак все закінчується добре: Кабірія повертається на кораблі в рідну Італію разом з звільненим Мачісте і своїм нареченим, патрицієм Фульвіо.

Видовищний бік фільму, захопливість сюжету, розмах постановки — все це зробило величезне враження на глядачів, в тому числі і американських. «Вавілонський» епізод з фільму Гріффіта «Нетерпимість» був створений під впливом італійських історичних фільмів.

Італійські «суперколоси», що збирали колись юрби глядачів, тепер міцно забуті всіма, крім істориків кіно. Але саме від цих фільмів пішла ціла «поросль» розкішних постановочних картин на історичні і псевдоісторичні сюжети. Особливо пишно цей жанр розцвів на американському грунті. Тут були застосовані всі наявні можливості психологічного впливу: колір, широкий екран, грандіозні декорації, макети, комбіновані зйомки, тисячні масовки, зйомки з рухомої платформи, з піднімального крана і вертольота. Для зйомок запрошувались самі популярні акторів, що служили еталоном жіночої і чоловічої краси. По екрану мчали колісниці, йшли бойові слони і марширували закуті в лати легіонери.

Мачісте ж розпочав свої мандрівку екранами всього світу. Протягом десятиліть він у виконанні різних акторів з мускулистим торсом переходив з фільму в фільм. Як правило, це були другосортні вироби: «Мачісте в Долині королів», «Мачісте в Країні циклопів», «Мачісте проти Вампіра», «Мачісте проти монголів» (1918-1926 рр.).

Неореалізм. Падіння режиму Муссоліні, висадка на півдні Апеннінского півострова військ антигітлерівської коаліції викликали піднесення Антифашистського руху, що і спричинив виникнення нового напрямку в кіно — *неореалізму**. Його метою було якомога достовірніше показувати навколишнє життя. Один з основоположників напряму — Чезаре Дзаваттіні закликав режисерів знімати реальні події, драми з життя звичайних людей. Він радив обирати на головні ролі непрофесійних акторів — типажів, знімати фільми на натурі, при природному освітленні.

Роберто Росселліні. Картина, з якої розпочалось нове італійське кіно, став фільм режисера Роберто Росселліні (1906-1977) «Рим — відкрите місто». Робота над стрічкою була розпочата в 1943 р., в розпал воєнних дій, а закінчена в 1945 р.

В 1943 р. Рим став відкритим містом, тобто містом, яке одна з воюючих держав оголошує незахищеним. Тому таке місто не може бути театром воєнних дій. Чим це виявилося насправді, режисер показав в своєму фільмі. Німецькі війська влаштовують облави на партизанів, в гестапо катують схоплених учасників руху Опору. Посеред людної вулиці під кулями німців гинуть мирні громадяни. Смерть наздоганяє героїню, що кинулася слідом за арештованим чоловіком, і католицького священика, розстріляного фашистами за допомогу партизанам.

Події в картині засновані на документальних фактах, а дійові особи мають прототипів. Фільм знімався прямо на вулицях Риму, тому що кіностудії були зруйновані. В підсумку картина дуже нагадує документальний фільм. Прагнення до документальності, вірогідності, дієв-

вості художнього послання проявляється і в драматургії фільму, і в діалогах (німці говорять німецькою мовою), і в образотворчому рішенні (багато кадрів нагадують документальний репортаж), і в надзвичайно правдивій грі акторів, серед яких виділяються Анна Маньяні в ролі Піни, жінки, вбитої німцями, і Альдо Фабріці, комічний актор, що зіграв тут страченого священика. В долях героїв відобразилася доля цілого народу, що переживає переломний момент своєї історії. В 1946 р. Росселліні зняв ще одну воєнну картину — «Пайза», а в 1947 р. — фільм «Німеччина, рік нульовий», що закріпили за режисером репутацію класика неореалізму.

Вітторіо Де Сіка. Режисер і популярний актор Вітторіо Де Сіка (1901-1974) більшість своїх неореалістичних фільмів зняв за сценаріями Чезаре Дзаваттіні (1902-1989). З їх спільних робіт найбільшим визнанням користувався фільм «Викрадачі велосипедів» (1948 р.). Це зворушлива історія про безробітного Річчі, якому чудом вдалося одержати місце розклеювача афіш. Але в нього вкрали велосипед, його «знаряддя виробництва». Для героя це рівнозначно катастрофі — адже щоб купити велосипед, Річчі і його супруга продали і заклали все, що було в їхній жалюгідній халупі. Спочатку герой разом з маленьким сином марно намагається розшукати злодія, а потім в пориві розпачу краде велосипед. Річчі хапають, б'ють на очах у сина, але потім, зжалившись, відпускають. Здається, що Річчі остаточно зломлений. Але фільм не закінчується безнадійною нотою. Коли герой, страждаючи від приниження, іде геть, маленька рука сина лягає в його долоню.

Джузеппе Де Сáнтіс. Тема безробіття стала головною і в фільмі режисера Джузеппе Де Сáнтіса (1917-1997) «Рим, 11 година» (1952 р.). В основу сюжету покладений реальний факт: якийсь римський адвокат дав у газеті оголошення про те, що йому потрібна досвідчена друкарка. По оголошенню з'явилося стільки жінок, що сходи старого будинку завалилися під їхньою вагою. Режисер скористався драматичними й образотворчими ефектами, що містив цей сюжет. Зосереджуючи увагу то на одній, то на іншій жінці, він перетворив їх у героїнь окремих новел й розповів історію життя кожної з них. Величезне враження залишається від самої катастрофи, коли в клубах пилу, під пронизливий лемент валяться сходи, і серед покручених конструкцій глядач бачить мертві або скорчені від болю тіла. Де Сáнтіс звертався у своїх фільмах до тем, характерних для неореалізму: важке життя народу, безробіття, контрасти бідності і багатства. Але він був менш прихильний документальному стилю і прагнув захопити глядача енергією оповіді, винахідливістю режисерських рішень.

Анна Манья́ні. Найвидатнішою акторкою неореалізму була *Анна Манья́ні* (1908-1973). Головний успіх прийшов до неї в 1945 р. після роботи в фільмі Роберто Росселліні «Рим — відкрите місто». Акторка могла створювати образи великої сили і глибини, не відриваючись від побутової вірогідності. Перед глядачем проходить цілий ряд образів жінок з народу («Мрії на дорогах», 1948 р.; «Депутатка Анджеліна», 1947 р.; «Найкрасивіша», 1951 р.; «Мама Рома», 1962 р.). Анна Маньяні не ідеалізує своїх героїнь, вона просто любить і розуміє них. Це, як правило, самостійні жінки, що відстоюють своє людське достоїнство і право на щастя.

Федеріко Феллі́ні. На початку 1950-х рр. в Італії почався бурхливе економічне піднесення — славнозвісне «італійське економічне чудо». Тематика неореалізму — жахи фашизму, героїзм партизанів, убогість народу — втратила гостроту. На перший план висунулися філософські питання. Навіщо людина живе? Чому, незважаючи на зовнішнє благополуччя, в суспільстві ростуть відчуженість і байдужість? Основоположники неореалізму відчули, що час вимагає іншого художнього підходу. Одним з активних прибічників неореалізму був кінорежисер і сценарист Федеріко Феллі́ні (1920-1993), але він же зробив і перші кроки в новому напрямку. Фелліні прагнув до того, щоб фільм не тільки показував життя, але і виражав особистість режисера — його фантазії і спогади. Ідеї неореалізму були переосмислені майстром в фільмі «Дорога» (1954 р.).

«Дорога». На перший погляд може здатися, що це цілком неореалістична стрічка, в якій розповідається про важке життя мандрівних комедіантів. Циркач Дзампано́ (його грає видатний американський актор Ентоні Куї́н, нар. 1915 р.), звіроподібний силач, бере собі в помічниці дівчинку-підлітка Джельсоміну (він просто купує її в убогої матері-селянки) і навчає її

ремеслу, дресируючи, як тварину. Одного разу Джельсоміна захворює і стає тягарем своєму хазяїну. Дзампано кидає її і продовжує шлях на самоті.

Схожість фільму з неореалістичними стрічками оманлива. Картина перетворюється в *притчу**, в поетичне іносказання про сенс життя і трагічну роз'єднаність людей у світі. В особі героїв зіштовхуються не просто різні соціальні або психологічні типи, але різні життєві начала. Фільм Фелліні безжальний, але не безнадійний. Він дає відчуття ка́тарсису — духовного очищення через співчуття і співпереживання. Довідавшись про смерть Джельсоміни, Дзампано пробуджується від душевного заціпеніння. Стурбований незрозумілими йому почуттями, він напивається в шинку, затіває бійку з мордобоєм, а потім йде вночі на берег моря і там ридає, впавши на холодний пісок.

Головне відкриття фільму — це Джельсоміна (її роль виконала Джульєтта Мазіна, супруга і улюблена актриса Фелліні): смішна, зворушлива і незграбна, вона в той же час втілює готовність до любові і самопожертви. Гра акторки сполучає психологічну правду й ексцентрику, ліризм і клоунаду.

«Ночі Кабірії». В 1957 р. Фелліні створює ще один шедевр — «Ночі Кабірії» — про трагічну долю повії, яка мріє змінити своє життя, але зазнає все більш жорстоких розчарувань. І щоразу Кабірія піднімається і відправляється на пошуки щастя. В жалюгідній доброті і трагічній довірливості героїні фільму (її грала Мазіна) Фелліні шукав якийсь містичний смисл вічної боротьби Добра і Зла, непізнаваного прояву Божої волі.

«Солодке життя». Однією з вершин творчості Фелліні стало «Солодке життя» (1959 р.) — кілька новел з життя Рима 1950-х років, зв'язаних з образом пронирливого журналіста, якого з щирістю і глибиною грає Марчелло Мастроянні. «Марчелло і я — це одне ціле», — стверджував Фелліні. Між ними відразу встановилося повне взаєморозуміння. «Солодке життя» слід розглядати як філософську притчу про італійське суспільство, переживаюче «економічне чудо» після багатьох років убогості. Фелліні насамперед хотів показати, ***яке безтурботне, порожнє, безглузде життя, в якому панують самотність, відчуження, роз'єднання людей.*** Картина одержала «Золоту пальмову гілку» на фестивалі в Каннах і вплинула на кінематографістів всього світу. За всієї зовнішньої простоти і ясності стрічка вражає своєрідною бароковістю режисерського бачення, складністю композиції, символікою прологу і поетичного фіналу, що став однією з найвитонченіших ліричних сцен в історії світового кіно.

Серед знахідок «Солодкого життя» є неологізм «папарацці». Це прізвище фотографа, що підстерігав відомих людей з фотоапаратом в самих невідповідних місцях і в самі невідповідні моменти. Та і саме поняття «солодке життя» в його італійському звучанні «dolce vita» стало загальновживаним саме після успіху цього фільму.

«8½». Серед робіт Фелліні фільм «8½» (1963 р.) займає особливе місце: кінокамера робить зримими внутрішній світ героя, його думки, сни, спогади. Дія фільму коливається на грані уяви і реальності, його стилістика передає їх взаємопроникнення. Герой фільму, кінорежисер Гвідо Ансельмі, якого зіграв Марчелло Мастроя́нні (1923-1996), ніяк не може приступити до зйомок чергової картини. Життєва суєта і розлад з самим собою заважають йому скласти сюжет. Творча криза, зв'язана з кризою моральною і екзистенціальною, ставить героя на грань самогубства. Однак фільм закінчується примиренням — символічною сценою хороводу, в якому взялися за руки всі ті, кого Гвідо коли-небудь знав у житті.

Поєднання реальності і фантазії в суцільному потоці образів спочатку спантеличило не тільки глядачів, але і багатьох критиків. Однак згодом стали очевидними внутрішня логіка і гармонійність побудови фільму.

«Амаркорд». В 1974 р. виходить ще один шедевр Фелліні — «Амаркорд» («я згадую»). Магія його генія сублімує (див. *Сублімація**) автобіографічні моменти довоєнного дитинства в умовах диктатури Муссоліні в проникливі сцени ліричної поеми загальнолюдського змісту про боязкі надії і примарні мрії, несвідомий потяг до прекрасного і ідеального світу.

1930-і роки. Маленьке італійське містечко на березі Адріатичного моря. 15-літній школяр Тітта Біонді не дуже прагне осягати ази наук, воліючи бешкетувати на уроках і ледарювати

після них. Разом з такими ж телепнями він з великим задоволенням жартує над вчителями і однокласниками, придумуючи різного роду витівки. А коли гормони з особливою силою починають грати в крові, то вся ватага відправляється куди-небудь «за куточок» і віддається колективному рукоблудству.

Не менших насолод юним баламутам доставляють вечірні прогулянки центром міста, куди вся компанія ледарів відправляється, щоб подивитися на перехожих, але головним чином — на дамочок легкої поведінки. Особливою популярністю користується Градіска, 30-літня сеньйора приємної зовнішності і вільних нравів.

Час від часу розміряне сонне життя провінції преображає яке-небудь свято, наприклад, проводи зими, з неодмінним спаленням на багатті опудала чаклунки. Не менше враження викликають автогонки або масовий вихід у відкрите море з метою помилуватися на новітній суперлайнер, що пливе з далекої Америки. І вже справжньою сенсацією стає чудо-снігопад, що продовжувався цілих чотири дні і навалив замети в півтора метра заввишки. Крім того, місцеве населення бере активну участь в щорічному фашистському параді, а наростаюча агресивність солдатів дуче має переважно комічний характер, виражаючись в гротескних формах (див. *Гротеск**). Максимум, на що здатні чорносорочечники, — це розстріляти грамофонну трубу, з якої доноситься «Інтернаціонал», або напоїти касторовою олією батька Тітти, що одного разу дозволив собі необережну репліку: «Якщо Муссоліні буде і далі так, то я просто не знаю».

Ледача Італія маленьких периферійних містечок з населенням, готовим підкоритися будь-якій диктатурі, показана Фелліні в формі карнавалу шаржованих образів, які не просто осіли в пам'яті автора, але і напевно доповнені і прикрашені його неабиякою фантазією. Фелліні ніби запрошує глядача на вернісаж поетичних спогадів про власне отроцтво. Авторська ностальгія за «батьківщиною життя» витримана в чаплінській інтонації — з переважанням смішного над трагічним. Але в карикатурному погляді на фашистську провінцію і інфантильних співвітчизників переважають все-таки не сатиричні, а саме ліричні ноти.

Сам Фелліні так коментував цей задум: «Фашизм і незрілість залишаються в нашому житті постійними історичними періодами: незрілість — в житті особистості, фашизм — в житті нації. Суть саме і полягає в цій вічній інфантильності — в перекладанні відповідальності на чужі плечі, і в відчутті, що хтось думає за тебе (мати, батько, мер, дуче, мадонна, єпископ — тобто завжди хтось інший). А тим часом ти маєш обмежену і безплідну свободу, яка дозволяє тільки культивувати абсурдні мрії американського кіно або східні марення про жінок».

Стрічки 1970-х рр. Фільм «Казанова Федеріко Фелліні» (1976 р.) являє собою вільне переосмислення мемуарів знаменитого авантюриста XVIII століття. Дональд Сазерленд (нар. 1934 р.) зіграв Казанову як трагічний персонаж, що, потрапивши в свого роду пастку, змушений відповідати нав'язаній йому суспільством ролі невтомного коханця, в то час як сам він вважає своїм покликанням науку і мистецтво.

Телефільм «Репетиція оркестру» (1979 р.) будується як телерепортаж про одну репетицію оркестру в стародавній капелі. Чуда злиття оркестру і диригента не відбувається і банальна, здавалось би, сварка переростає в руйнівний бунт музикантів проти зарозумілого маестро. Однак в кінці диригентові вдається взяти в руки свій оркестр і в зруйновані залі нарешті звучить злагоджена музика.

Останні фільми. В 1980-х Фелліні поставив три фільми. Це притча «І корабель пливе» (1983 р.), «Джинджер і Фред» (1985 р.) — їдка сатира на телебачення, поєднана з пронизливою ностальгією за минулим, а також сповідальне «Інтерв'ю» (1986 в.). В своїй останній картині «Голос місяця» (1990 р.) режисер представив світ з погляду сумирного помішаного, який тільки що вийшов з психлікарні.

Мікела́нджело Антоніо́ні. Визначний кінорежисер Мікела́нджело Антоніо́ні (нар. 1912 р.) теж починав кар'єру режисера в руслі *неореалізму**, але незабаром став шукати нові шляхи. Головна тема його картин — нездатність людей до взаєморозуміння, а образотворчий лейтмотив — пейзаж індустріального міста, пристосований лише до матеріальних потреб сучасної людини. Світ фільмів Антоніоні — це світ гаснучих почуттів. Стиль режисера остато-

чно оформився в його знаменитій тетралогії 1959-1964 рр.: «Пригода», «Ніч», «Потьмарення» і «Червона пустеля».

В «Потьмаренні» тема самотності одержала найбільш виразне вираження. Картина починається з довгої, стомлюючої паузи. У тьмяну світанкову годину герої фільму — Вітторія і Рікардо тиняються по вишуканій вітальні, перед тим як поставити крапку наприкінці свого роману. Антоніоні має талант передавати на екрані моменти порожнечі, коли немає ні любові, ні злості, ні надії, ні розпачу... Душі героїв розмагнічені, почуття охололи, воля вмерла. Чому це відбулося? Режисер не вказує на конкретні причини. Відповідь потрібно шукати в загальному стилі життя: хвороба відчуження вразила не окремих людей — вона вразила суспільство.

Для своїх фільмів Антоніоні знайшов ідеальну виконавицю — Моніку Вітті (нар. 1931 р.). Професійну акторку, що пройшла школу театру, він використовував в одному ключі, немов стираючи непотрібні йому фарби її акторської палітри. Такий деспотизм влаштовував Вітті: ролі в фільмах Антоніоні вона вважає вершиною своєї кар'єри. Акторка грала жінок, здатних на велике, сильне почуття, яке не знаходило відгуку і поступово вгасало. Звідси двоїстість поведінки її героїнь: тривога, чекання, нерішучість, замкнутість — і емоційний порив, що одразу переривається холодною відчуженістю. Якщо стихія Анни Маньяні — простонародна розкутість почуттів, темперамент, що змітає всі перешкоди, то героїні Моніки Вітті повні аристократичної стриманості, за якою ховається страх перед життям.

Лукіно Віскóнті. Одним з основоположників неореалізму був також Лукіно Віскóнті (1906-1976); представник стародавнього аристократичного роду, людина витонченої культури, він зробив предметом свого мистецтва життя нижчих верств суспільства. Свій перший самостійний фільм «Одержимість» по роману Дж. Кейна «Листоноша завжди дзвонить двічі» Віскóнті поставив у 1942 р. Цей фільм вважається провісником неореалізму. Він різко виділявся на фоні парадного муссолінієвського кінематографу суворим, неприкрашеним зображенням злиденної Італії, похмурим темпераментом і розжаренням пристрастей. В роки Другої світової війни Віскóнті брав участь в русі Опору, був арештований гестапівцями й чудом уник розстрілу.

В фільмах, поставлених режисером пізніше, центральне місце зайняла тема загибелі старої культури, відхід у небуття її останніх представників. Такий старий князь Фабріціо ді Саліна у фільмі «Леопард» (1962 р.), поставленому за однойменним романом Джузеппе Томазі ді Лампедузи. Князь Фабріціо відчуває, що наближається до кінця не тільки його життя, але і життя класу, до якого він належить. Розуміючи, що на зміну йдуть дрібні людці з меркантильними пристрастями, герой знаходить у собі сили, не втрачаючи гідності, дати дорогу неминучому. Ідучи в небуття, він благословляє молодість і життя — якими б вони не були. «Леопард» — масштабний і видовищний фільм. Своєю красою він викликає одночасно і замилування, і гірке почуття, що ця краса приречена.

В своїх пізніх картинах 1969-1974 рр. («Загибель богів», «Смерть у Венеції», «Сімейний портрет в інтер'єрі») Віскóнті показав умирання — людини, родини, класу культури, епохи. Він рішуче відкинув заспокійливі ілюзії і це додало його добуткам похмура велич.

Пьєр Паоло Пазолі́ні. Режисер, письменник, поет, філософ і сценарист Пьєр Паоло Пазолі́ні (1922-1975) зняв свої перші фільми у 1962 р. («Аккаттоне» і «Мама Рома»). З неореалізмом їхріднить сумна інтонація в зображенні життя й вибір головних героїв — бідняків. Тільки в Пазоліні це не просто трудящі, а маргінали — бездомні, дрібні злодюжки, повії. Програмним фільмом руху молодого італійського кіно стало «Євангеліє від Матфея» (1964 р.), що виникло в другій половині 1960-х рр. як відображення хвилі молодіжного протесту в Америці і Європі проти старшого покоління і буржуазного суспільства, вищим моментом якого стала *Студентська революція**. За усієї скрупульозності відтворення першоджерела, цей фільм став своєрідним закликом до бунту проти закостенілих традицій і життєвого застою.

В 1970-1974 рр. Пазоліні знімає «трилогію життя»: «Декамерон», «Кентерберійські оповідання» і «Квітку тисячі і однієї ночі». У цих екранізаціях джерел епохи Ренесансу різних

країн і періодів, перейнятих переважно духом ренесансного сприйняття людського буття в його гармонії зі світобудовою, він вичерпно представив власну філософію життя в її історико-культурному переломленні.

Останній фільм Пазоліні «Сало́, або 120 днів Содому» (1975 р.) за мотивами роману маркіза де Сада і інших авторів став одним з перших творів в італійському кіно, що трактують природу фашизму не в її канонічному історико-політичному аспекті, а досліджують тиранію в її потаєних, сексуально заміщених формах.

Бернардо Бертолу́ччі. З наступного покоління кінематографістів найбільшої слави зазнав Бернардо Бертолу́ччі (нар. 1941 р.). Син відомого поета і кінокритика, він виріс в благополучному середовищі, одержав прекрасну освіту, але життя оточення вважав глибоко порочним. Бертолуччі бунтував проти свого середовища, але не знаходив сил порвати з ним. Цей конфлікт і став головною темою його фільмів. Величезне враження на глядачів зробила у свій час картина «Конформіст» (1970 р., за творами Альберто Моравіа) з видатним французьким актором Жаном Луї Трентіньяном в головній ролі. Слово «конформіст» означає «пристосованець». У фільмі показано, як боягузливий і порочний обиватель, бажаючи пристосуватися до фашистського режиму, вдає з себе «надлюдину», доходить до вбивства і кінчає божевіллям. У 1972 р. Бертолуччі зняв свій самий скандальний фільм «Останнє танго в Парижі» — твір високого романтичного напруження, такого рідкісного в кінці XX ст.

Випадок зводить американця середнього віку Пола (його грає Марлон Бра́ндо) і юну француженку Жанну (Марія Шнайдер) в порожній квартирі, де вони, незнайомці, не сказавши один одному жодного слова, віддаються брутальній сексуальній пристрасті. Надалі, у наступні три дні їх невтримної любові, згідно обопільній домовленості, вони нічого не повинні знати одне про одного, навіть імен. За дужками власне любовного сюжету залишається як смерть дружини героя, чиє тіло чекає поховання в жалюгідному готелі по сусідству, і його розпач від цієї втрати, так і буржуазне виховання самої Жанни, якій випала зручна нагода перескаженіти перед шлюбом з модним, амбіційними кінорежисером, її однолітком. Коли Пол виконав цю свою функцію, дівчина холоднокровно вбиває його. Фінальні слова героїні, сказані нею поліції після здійснення злочину: «Я не знаю, хто він. Він переслідував мене. Він намагався мене згвалтувати. Він божевільний. Я навіть не знаю його імені», — показові і викривальні для цілого покоління вчорашніх буржуазних бунтарів. Епоха романтизму і життя «перед революцією» для них безповоротно минула — за будь-яку ціну треба вписуватися в суворі реалії нинішньої дійсності.

Антибуржуазний пафос Бертолуччі ще раз яскраво проявився у фільмі «XX століття» (1976 р.). На прикладі життя двох сімейств режисер створює епічне полотно історії Італії першої половини XX ст. Він показує, що ***жорстокість, поступово нагромаджуючись, ставить суспільство перед неминучістю революції.*** Картина закінчується символічними кадрами: розцвічений червоними прапорами поїзд рухається вперед, загрожуючи розчавити кожного, хто стане на його шляху. «XX століття» відповідало настроям, що охопили італійське студентство і ліву інтелігенцію в 1960-1970-х рр. (див. *«Нові леві»**) і навіть породили акти масового терору.

Разом з тим, розчарувавшись в ідеях лівого екстремізму, Бертолуччі звернувся до таємниць Сходу з його міфами і філософією самозаглиблення («Останній імператор», 1987 р.; «Під покровом небес», 1991 р.; «Маленький Будда», 1995 р.), сподіваючись знайти там відповіді, які він, витончений європеєць, вже не сподівається одержати від своєї цивілізації.

§7. КУЛЬТУРА ІСПАНІЇ

1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІСПАНІЇ В XX СТОЛІТТІ

Іспанія в XX столітті. В 1895 р. проти іспанського панування повстав кубинський народ, наступного року — філіппінський. США, виступивши буцімто на підтримку цих національно-визвольних рухів, у війні 1898 р. завдали Іспанії нищівної поразки. Міраж колишньої величі «володарки морів» остаточно розвіявся: рештки іспанської колоніальної імперії поділили між собою США і Німеччина. Довго ще розумом і серцем кожного мислячого іспанця володіли почуття сум'яття, розчарування, страху, знедоленості роздратування і сорому: ганьба 1898 року породила ціле «покоління катастрофи», творчість якого стала найяскравішим явищем іспанської культури початку і середини XX ст.

Іспанія на початку XX ст. залишалася відсталою, переважно аграрною країною, з феодальними пережитками і сильним впливом католицької церкви. Скорочення виробництва після закінчення Першої світової війни, інфляція, ріст безробіття прискорили суспільне піднесення: складається революційна ситуація, загострюється класова боротьба, засновується Комуністична партія. У відповідь військові встановлюють в 1923 р. диктатуру генерала Мігеля Прімо де Рівéри (1870-1930), яка проіснувала до 1930 р. На виборах 1931 р. іспанський народ рішуче висловився за республіканську форму правління і Іспанія була проголошена республікою. Під тиском народних мас приймається демократична конституція. Одночасно відбувається консолідація сил реакції: в 1933 р. засновується фашистська партія Іспанська фаланга.

У відповідь на спроби придушити революцію утворюється Народний фронт, що одержав перемогу на виборах в квітні 1936 р. Але в липні того ж року спалахує фашистський заколот фалангістів, керівником якого став генерал Франсіско Фрáнко (1892-1975). Почалася громадянська війна, що тривала майже три роки. Іспанський народ виявив безприкладну мужність. Пліч-о-пліч з іспанцями борються бійці інтернаціональних бригад, комуністи і демократи з різних країн світу, в тому числі і радянські військові фахівці, льотчики і танкісти. Але пряма інтервенція нацистської Німеччини і фашистської Італії, розкол Народного фронту приводять до того, що 1 квітня 1939 р. республіка припиняє своє існування і установлюється військово-фашистська диктатура генерала Франко, що фактично проіснувала до самої смерті каудільйо.

Під час Другої світової війни Іспанія не наважилася відкрито виступити на боці фашистів. Тому безпосередня допомога Франко союзникам обмежилася відправленням 40 тис. солдат Іспанської блакитної дивізії на німецько-радянський фронт. В 1943 р. Франко далекоглядно заморозив відносини з Німеччиною.

В 1947 р. Іспанія була оголошена королівством (престол залишався незайнятим). Лібералізація економіки і економічний ріст в 1960-і роки супроводжувалися деякими політичними поступками. Разом з тим, режим Франко породив політичну пасивність переважної більшості іспанців. Уряд і не намагалося втягувати широкі верстви населення в політичні організації. Рядові громадяни не виявляли інтересу до державних справ; більшість з них займалися пошуком сприятливих можливостей для підвищення рівня життя.

Суттєвою проблемою післявоєнної Іспанії став сепаратистський рух в Каталонії і Країні Басків. Особливим екстремізмом відзначається націоналістична організація Баскська вітчизна і свобода (ЕТА).

На початку 1970-х років Іспанію щорічно відвідувало до 27 млн. туристів, головним чином з Північної Америки і Західної Європи, в той час як сотні тисяч іспанців їхали на заробітки в інші європейські країни.

В 1975 р., після смерті Франко, королем був проголошений Хуан Карлос. Було легалізовано ряд політичних партій, профспілки, розпущена (в 1977 р.) права партія Національний рух (Іспанська фаланга). В 1978 р. набрала сили нова конституція.

Серед протиріч, існуючих в сучасному іспанському суспільстві, важливе місце займає боротьба між прихильниками модернізації і тими, хто захищає традиційні підвалини. Модернізацію підтримують переважно городяни, які виявляють високу політичну активність, тоді як до традиціоналізму схиляється в основному сільське населення.

В 1982-1996 рр. при владі в країні перебували соціалісти, однак, їхня політика була типово неоліберальною: введення режиму сприяння для іноземних інвестицій, приватизація промисловості, змінний курс песети і скорочення коштів на програми соціального забезпечення. Зовні економіка Іспанії успішно розвивалася, однак важливі соціальні проблеми залишалися невирішеними.

В 1996-2004 рр. (з перервами) країну очолювала консервативна Народна партія, яка взяла курс на повну інтеграцію Іспанії з Європейським союзом, а також виступила ініціатором поглиблення військового співробітництва з США. В руслі першого завдання уряд продовжив приватизацію державних підприємств, а також скоротив фонд заробітної плати і зменшив розміри соціального забезпечення і дотацій. Друга тенденція вилилась в активну участь Іспанії в авантюрах США і НАТО в Югославії і Іраку. 11 березня 2004 р. в Мадриді прогриміло 13 вибухів, внаслідок чого 191 людина загинула і 1247 одержали поранення. Теракт був приписаний організації «Аль-Каїда». Соціалісти, які повернулись до влади, відразу вивели іспанські війська з Іраку.

Хосе Ортéга-і-Гассéт. Однією з центральних фігур іспанської культури XX ст. був Хосе Ортéга-і-Гассéт (1883-1955) — філософ і публіцист, представник «філософії життя» і *Філософської антропології**. Блискучий стиліст, складні філософські роботи якого написані живою літературною мовою, він зумів не тільки радикально оновити іспанську філософію, але, широко використовуючи журналістську трибуну, звертався завжди до великої аудиторії своїх сучасників.

На початку XX ст. один за другим виникали літературні і суспільно-політичні журнали, найбільш популярні з яких були зобов'язані своєю появою невичерпній енергії Ортеги-і-Гассета, його вмінню об'єднувати навколо себе людей, заражати їх своїми ідеями. Так, з 1916 по 1934 р. він видає чотири журнали, один з яких повністю присвячений новим течіям в літературі і мистецтві. Ортега особисто відбирав тексти для перекладу і публікації: тут друкувалися Кафка, Джойс, Кокто, іспанські модерністи. Не дивно, що журнал незабаром об'єднав молодь, яка шукала нетрадиційних шляхів в мистецтві, і перетворився на символ культурного оновлення свого часу. При журналі видавалися також книжкові серії, одна з яких знайомила іспанців винятково з новими віяннями в європейській філософії: були опубліковані книги Шпенглера, Шелера, Юнга, Рассела і ін., що сприяло оновленню іспанської філософії.

Ортега прагнув створити філософію нового типу, яка б не гнітила людину своїм догматизмом, категоричністю і ускладненістю, а була б максимально до неї наближена, допомагала б їй в житті. Він категорично не приймав сучасного йому буржуазного суспільства з його тенденціями до нівелювання особистості, здрібніння культури, з уже наміченими контурами суспільства споживання. Філософ неспокійний, шукаючий, неоднозначний, Ортега намагався насамперед зберегти особистість, хотів допомогти людям виробити новий *менталітет**, інше ставлення до культури, інші психологічні і поведінкові моделі.

«Дегуманізація мистецтва». В 1925 р. виходить найвідоміша праця Ортеги — есе «Дегуманізація мистецтва». Основні положення концепції дегуманізації мистецтва зводяться до розмежування реального предмету і предмету мистецтва, причому в творчому процесі на перший план висувається естетичне переживання художника, очищене від суб'єктивного емоційного пафосу. Іншими словами, особистість художника немовби винесена за дужки, тобто, відбувається дегуманізація художньої творчості. Втім, це не означає відмови мистецтва від предметної образності — просто художник будує свій світ з об'єктивно трактованих елементів, які співвідносяться з реальністю, але центр уваги перенесений з зображення зовнішнього світу на вираження мистецького ставлення до нього. Таким чином, головною ознакою сучасного мистецтва, згідно Ортеги-і-Гассета, є герметизм, тобто самодостатність, нетотожність створюваного художником світу і реальної дійсності. Філософ вважав, що митці-модерністи

прагнуть «сконструювати щось, що не є копією "природного", а однак володіє якимось змістом». Отже, хоча зовні новітнє мистецтво залишається зв'язаним з дійсністю (зрештою, воно творить свій світ з її образів і предметів), але насправді з нею пориває.

«Повстання мас». Не тільки естетичні теорії розроблялися Ортегою: опинившись в самому вирі історичних подій, він намагався осмислити спостережувані процеси і узагальнити їх. Тому важливе місце в його спадщині займають соціологічні роботи, центральна з яких «Повстання мас» (1929 р.). Ключове поняття соціології Ортеги — «людина-маса». Це — визначення психологічного типу індустріального суспільства, якому властиві духовна обмеженість, вульгарність і самовдоволення. У «людині-масі» важко не впізнати сучасного буржуа; філософ дає його точний портрет, але не соціальний, а психологічний, говорячи про здрібніння особистості в сучасному світі, її нівелювання цивілізацією, прагненні до стадності. Цьому типу Ортега протиставляє художника з його яскравою індивідуальністю, у чому й полягає величезна притягальна сила його ідей для інтелігенції.

Втім, відводячи культурі величезну роль в розвитку цивілізації, Ортега досить песимістично оцінює її місце в сучасному світі: «Не може бути культури там, де немає можливості апеляції до принципів громадянської справедливості. Немає її і там, де немає поваги до певних позицій, володіючих інтелектуальним авторитетом, до яких можна було б звернутися в суперечці як до останнього безперечного аргументу. Культури не може бути і там, де економічні відносини не підкоряються правилам вільного пересування, що є гарантією свободи. Не може бути культури там, де полеміка в області естетики не приводить до визнання необхідності існування творів мистецтва». Вважаючи, що всі ці явища в тій або іншій мірі наявні в сучасному суспільстві, Ортега одним з перших вказав на небезпеки, що підстерігають людство на цьому шляху.

«Людина і люди». Хоча соціологічний аналіз сучасного суспільства і сучасної людини завжди займав Ортегу, все-таки на першому місці серед його інтересів була окрема особистість — тому філософію пізнього Ортеги часто відносять до *екзистенціалізму**. Особливо близько підходить він до цього напряму в своїй останній роботі — «Людина і люди», окремі глави якої вийшли в 1939 р. в Аргентині, де Ортега жив в еміграції.

В центрі книги — питання про самотність як істинну реальність людського буття. Все, що пов'язане з соціальним життям людини, — це псевдожиття; справжнє тільки внутрішнє життя, протікаюче на самоті. Тому Ортега чітко розмежовував два рівні людського існування — соціальний, позбавлений духовного змісту, і екзистенціальний (внутрішнє життя особистості), на якому і твориться людська культура.

Ця робота визначила ставлення влади до мислителя. Теорія Ортеги-і-Гассета різко суперечила офіційній доктрині франкістів: ***філософ пропонував самотність замість «іспанської спільності».*** Церква навіть клопоталася про включення його книг в індекс творів, заборонених для читання католикам.

Мігель де Унаму́но. Однією з самих яскравих особистостей в історії іспанської суспільної думки XX ст. був Мігель де Унаму́но (1864-1936). Своєрідність його величезного таланту полягало в органічному з'єднанні властивостей художника і мислителя. Образне мислення наскрізь пронизує його філософські твори, його художня творчість багато в чому визначається самостійно виробленими філософськими концепціями.

Унамуно в молодості захоплювався *позитивізмом** Спенсера, який поклав в основу своєї теорії цілісне, сперте на конкретні науки знання, за допомогою якого — як стверджував англійський мислитель — можна досягти вищої ступіні пізнання закону, що охоплює увесь світ. Але, розчарувавшись в позитивізмі, Унамуно переходить на бік віри. Основною трагедією життя для нього стає нерозв'язність суперечки між знанням і вірою.

Глибоко пережита «криза 1898 року», передчуття загальноєвропейського «екзистенціальної кризи» змушують Унамуно звернутися до проблем історії і особистості, які він намагається вирішувати з позицій *екзистенціалізму**. В історичній реальності він бачить два шари: зовнішній (власне історія) і внутрішній («інтроісторія», внутрішня історія). До власне історії відноситься все, що лежить на поверхні і доступне пізнанню. Наука історії (зовнішньої істо-

рії), не будучи здатною розкрити істинні причини, що поєднують і роз'єднують людей, групує їх за чисто формальними, поверхневими і минущими ознаками в національні, політичні, релігійні, державні співтовариства. Справжнє, екзистенціальне буття, інтимне, ірраціональне, непізнане і непізнаване — це інтроісторія, квінтесенція зовнішньої історії. Саме елементи інтроісторії поєднують людей: мова, народ, душа народу, культура. Зміст історичного процесу і полягає в тому, щоб зовнішні події перетворилися в інтроісторію, тобто в істинну реальність.

Одну з істинних реальностей іспанської інтроісторії Унамуно бачить в образі Дон Кіхота. Навіжений Дон Кіхот, що протистоїть практицизму зовнішнього світу, є зразком істинного, справді реального життя. В памфлеті «Життя Дон Кіхота і Санчо» (1905 р.) Унамуно розвиває концепцію так називаного «кіхотизму», своєрідного варіанту іспанської екзистенціальної філософії і релігії, за допомогою яких можна, на його думку, не тільки розв'язати «проблему Іспанії», але і вийти з загальноєвропейської кризи духу. Звідси його заклик «іспанізувати Європу», «кіхотизувати» її для того, щоб повернути їй ті справжні духовні цінності, які вона втратила.

Унамуно мислить істинну особистість людини в трагічній і пристрасній спрямованості до предмету віри, до ідеалу. Індивід, що не має цієї властивості, не є справжньою особистістю, тому що він позбавлений внутрішньої реальності, суспільно пасивний і заражений огидним *конформізмом**. Таким чином, в концепції особистості центральне місце займає прагнення безсмертя, що виникає через обмеженість людського існування. Розуміючи реальність як результат творчого акту віри і свободи, Унамуно твердить, що можливість збереження особистості після фізичної смерті перебуває в прямій залежності від активного прагнення цієї особистості до безсмертя. В есе «Про трагічне відчуття життя в людей і народів» (1913 р.) мислитель пише: «Я не стверджую, що ми заслуговуємо потойбічного світу або що логіка доводить нам його існування. Я заявляю, що він потрібен мені, однаково, заслуговую я його чи ні. Я заявляю, що все існуюче мене не задовольняє, що я прагну безсмертя і що без нього мені на все наплювати».

З ідеєю безсмертя тісно переплітаються релігійні погляди Унамуно. Вони настільки своєрідні, що в критичній літературі про Унамуно ярлики деїста або католика нерідко змінюються прізвиськом «страшенного єретика». Позиція Унамуно стосовно релігії дуже подібна до богошукання екзистенціалізму. Бог — Христос або Дон Кіхот — потрібен Унамуно тому, що віра в нього є насамперед внутрішнім спонуканням до дії і стимулом до людського об'єднання. Він рішуче заперечує офіційне християнство, особливо пристрасно обрушується на церковний догматичний католицизм, гаряче ратує за світську освіту, за відокремлення церкви від держави. На його думку, ***людина може знайти себе не в церковних обрядах, а в поглибленому самосповіданні.***

2. ЛІТЕРАТУРА

В кінці XIX — першій половині XX ст. література Іспанії пережила піднесення, яке одержало окреслення «другий золотий вік».

Беніто Пе́рес Гальдо́с. В кінці XIX — на початку XX ст. переважає *реалізм**, що одержав своє вище вираження в творчості видатного романіста Беніто Пе́реса Гальдо́са (1843-1920), особливо у величезному циклі його історичних романів «Національні епізоди». 46 романів розбиті на п'ять серій, охоплюючих історію Іспанії від Трафальгарської битви 1805 р. до Реставрації монархії в 1870-і рр. Установлюючи нерозривний зв'язок між подіями минулого і сучасністю, Гальдо́с показує глибоку прірву між правлячою верхівкою і демократичною частиною суспільства і створює повні сили і чарівності образи простих людей (романи «Сарагоса», «Хуан Мартін ель Емпесінадо» і ін.). В написаному в 1909 р. романі «Зачарований кабальєро» Гальдос виражає віру в творчі сили трудового народу.

Вісенте Бла́ско Іба́ньєс. В кінці XIX ст. в Іспанії з'явилися романи і на сучасні теми. В 1890-х рр. публікує свої романи «валенсіанського циклу» один з найбільших іспанських реа-

лістів Вісенте Бла́ско Іба́ньєс (1827-1928). Тоді ж він випускає повість «Хутір», присвячену життю іспанського селянства, а на початку нового століття під впливом подій іспано-американської війни 1898 р. — свій перший соціально-тенденційний (за його ж визначенням) роман «Собор». Песимізму «покоління катастрофи» письменник протиставляє свою віру в демократичні сили іспанського суспільства. В романах «Вторгнення» (1904 р.), «Винний склад» (1905 р.), «Орда» (1905 р.) Ібаньєс виступає проти влади католицької церкви і зображує боротьбу народних мас за свої права. Художньо-філософському осмисленню проблем мистецтва присвячені його романи «Маха гола» (1906 р.) і «Кров і пісок» (1908 р.).

«Покоління 1898 року». На рубежі XIX—XX ст. в художній культурі Іспанії відбувається піднесення, пов'язане з діяльністю «Покоління 1898 року» — ідейно-духовного руху, націленого на критичне пізнання суті Іспанії, своєрідності її історії і культури. Всіх його представників об'єднувало прагнення знайти вихід з загальнонаціональної кризи. Але національна самокритика в їх свідомості була невіддільна від глибокої любові до рідної землі, символічним зосередженням якої стала Кастілія — центральна область країни, навколо якої формувалась Іспанська держава.

В міжвоєнний період учасники «Покоління 1898 року» ретельно аналізують події і процеси того часу і намагаються осмислити їх в контексті свого розуміння іспанської історії. Якщо в кінці XIX — на початку XX ст. суспільно-політичні погляди митців «Покоління» в цілому співпадали, то розкол іспанського суспільства в 1920-1930-х рр. на прибічників комуністичної і нацистської ідеології розвів їх в різні табори.

Мігель де Унамуно. Вся художня творчість Мігеля де Унаму́но (1864-1936) являє собою пристрасну добровільну сповідь, безжалісний самоаналіз, оголюючий суперечливість розуму, діалектику душевних борінь і відносну цінність віри. Свої великі прозаїчні твори Унамуно відносив до винайденого ним самим жанру «ніволи» (перекручене «novela» — роман).

«Нівола» — це не традиційний роман, оскільки в ньому немає психологічного аналізу, типових характерів, навіть більш-менш захопливого сюжету. Герої «нівол» — це «носії ідеалу і волі», люди, що борються за право бути самими собою, тобто, прагнути до безсмертя. Тому письменник назвав їх «агоністами» — тими, що постійно перебувають в стані внутрішньої боротьби між вірою і сумнівом, надією і відчаєм. З цієї точки зору зразковим «агоністом» є Алонсо Кіхана, який всупереч всім перешкодам (навіть волі самого Сервантеса) став істинним рицарем Дон Кіхотом з Ламанчі.

На початку XX ст. Унамуно написав «ніволи» «Любов і педагогіка» (1902 р.), «Туман» (1914 р.), «Авель Санчес» (1917 р.). Персонажі цих творів багато говорять, болісно розмірковують над кожним своїм вчинком. Вони і донкіхоти, і гамлети в одній особі — адже бажання людини бути кимсь невіддільне від бажання не бути іграшкою в руках інших людей, інструментом для здійснення чужих планів. Разом з тим, пишучи «ніволи», автор явно оглядався на «Дон Кіхота», поєднуючи комічну, майже фарсову фабулу з трагічним відчуттям життя.

Під час бурхливих подій іспанського міжвоєння Мігель де Унаму́но, наділений величезним суспільним темпераментом, нерідко відкрито виступав з різкою їх оцінкою, керуючись в першу чергу вимогами гуманістичної етики, ідеєю соціальної справедливості і просто із співчуття до людей. В часи диктатури Прімо де Рівери він був змушений емігрувати до Франції. Його есе «Агонія християнства» (1924 р.) спрямоване проти офіційного католицизму, який посилено «відроджувала» диктатура військових. Втомившись від анархії, в яку занурилась Іспанія після падіння монархії, Унамуно підтримав Франко в його прагненні навести порядок. Але, побачивши, що головним засобом цього франкісти обрали масовий терор і розстріли, з жахом відсахнувся від них.

Найпомітнішим твором Унамуно цього періоду є роман «Святий Мануель Добрий, мученик» (1930 р.), що має форму записок прихожанки сільської церкви, інтелігентної Анхеліти. Дія розгортається в придуманому селі на березі гірського озера, на дні якого, згідно легенди, знаходиться затонуле містечко. Головний герой роману священик Мануель втратив істинну віру, але, незважаючи на це, продовжує з ім'ям Христовим на устах допомагати своїм прихожанам боротися з негодами їх важкого існування. Під його впливом брат Анхеліти Ласаро

навіть повертається до католицизму, який він колись відкинув. Так Мануель став святим і його життя, набравши форму міфу, продовжилося в існуванні села і його людей.

Рамон Марія дель Ва́льє-Інкла́н. Для ранньої творчості Рамона Марії дель Ва́льє-Інкла́на (1866-1936) характерна вишукана архаїчність; зазнавши впливу *декадансу**, він захоплювався еротичною темою (прозаїчний цикл «Сонати», 1905 р.). Згодом митець виробляє власну естетику, в основі якої — утвердження відверто особистісного начала в художньому відображенні дійсності. Він вважав, що осмислення «іспанізму» (тобто «вічних проблем» Іспанії, в тому числі — «іспанського маразму») і людини в іспанській історії необхідно здійснюватися не збоку, а зсередини, тобто — з точки зору художника. Звідси розуміння Ва́льє-Інкла́ном сьогодення як безпосереднього продовження історії. В своїх творах він вільно переміщається вздовж осі часу, що дає йому змогу узагальнено відобразити суттєві факти людського буття з історичної точки зору.

«Тиран Бандерас». Осмисленню феномену іспанської військової диктатури присвячений найвідоміший роман Вальє-Інклана «Тиран Бандерас» (1927 р.), дія якого відбувається у видуманій країні з американізованою назвою Санта-Фе-де-Тьєрра-Фірме. За своїм ідейним змістом це — *антиутопія**, правда, письменник конструює своє «суспільство майбутнього», максимально намагаючись надати йому рис художньої і історичної достовірності. Тому опис такого політичного інституту як сучасна диктатура, що відображає інтереси буржуазно-поміщицької олігархії, набуває під пером Вальє-Інклана риси типової узагальненості. Іспанія (переважно у своїх латиноамериканських колоніях) до початку XX ст. накопичила безпрецедентний досвід цієї суспільно-політичної форми: перша з них — диктатура Лопе де Агірре — виникла ще в період колоніальних загарбань XVI—XVII ст., за нею потяглася безконечна вервечка подібних режимів на чолі з диктаторами різних рангів і калібрів. Так розвинулась надзвичайно небезпечна іспано-американська соціальна хвороба каудільїзм (вождізм), нерозривно пов'язана з військовими путчами, масовим терором і репресіями. І ось тепер, на початку XX ст. сама метрополія стала на шлях свавілля і насильства.

Санта-Фе-де-Тьєрра-Фірме — це Іспанія, аграрна країна з видобувною промисловістю і багатими сировинними ресурсами. Справжніми хазяями країни повинні бути індіанці, тобто трудове селянство, однак воно жорстоко експлуатується *креолами**, поділеними на дві соціальні групи: поміщиків-ранчеро і промисловців-гачупінів. Всередині панівного класу ведеться жорстока конкуренція за політичну владу і надприбутки. В цій брудній боротьбі немаловажну роль відіграє північноамериканський і європейський капітал. Турбота американських промисловців і «дипломатів з європейського мавпячого розплідника» (вираз тирана Бандераса) полягала тільки в тому, щоб знецінити місцеву валюту і придбати концесії на рудники, залізниці і митниці. Глава гачупінів Селес Галіндо, що вступає в конкуренцію з англійськими і американськими капіталістами, змушений пам'ятати цинічне, але корисне попередження одного з своїх суперників, промисловця-янкі: «Якщо креол і надалі залишиться при владі, то нехай скаже спасибі гарматам і кораблям Сполучених Штатів».

Генерал Сантос (тиран Бандерас) і так змушений лавірувати між аграріями і промисловцями, крім того, ще повинен рахуватися з «поважним дипломатичним корпусом» — злодійським кублом колоністів. Діючи в ім'я інтересів місцевих і закордонних хазяїв, «сильна особистість» тиран Бандерас жорстоко розправляється з «революційним індіанським набродом» і з «ліберала́ми». Політична напруга в країні досягає межі, коли вождь аграріїв Філомено Куевас, спритно використовуючи невдоволення знедолених індіанців, піднімає їх на повстання і направляє проти конкурентів — гачупінів і капіталістів-іноземців (гасла повсталих: «Смерть гачупінам!», «Смерть дядечку Сему!», «Смерть загарбникам!»).

Типовим представником руху «офіцерських хунт» був Полковник де ла Гандара. Офіцерська каста, що складається в основному з дрібнопомісних дворян, була постійним резервом генералів-змовників як в Америці, так і в Іспанії. Прагнення зрівнятися з генералами робила їх безпринципними авантюристами, що з своєкорисливих спонукань легко переходили з одного табору до іншого. Саме в цьому сенсі слід розуміти те місце роману, де полковник Домісьяно де ла Гандара пропонує свої послуги вождю повсталих індіанців Філомено Куевасу,

але при цьому обіцяє у випадку перемоги зробити його... своїм ад'ютантом. Вальє-Інклан уїдливо викриває не тільки облудну риторику і нездатність ліберальної інтелігенції до революційної дії, але прямо говорить про її негативну («заколисуючу») роль. Красномовним є образ керманича-негра (negro іспанською значить не тільки «негр», але в політичному лексиконі також «ліберал»), який «стяг навколо себе кільце слухачів» і гаркаво, але з ліричним підйомом вимовляє слова старої бунтівливої пісні («Пісня пірата») поета-романтика Х. де Еспронседи (1808-1842).

Типовість диктатора Ніньо Сантоса (тирана Бандераса) перевірена часом. Він був створений Вальє-Інкланом багато років тому, але всі наступні диктатори — американські, європейські, та і азіатські, незважаючи на варіації в методах здійснення диктаторської сваволі, схожі в головному: опора на партію, церкву і армію, політичне насильство, антидемократизм, ілюзорність самостійності «сильної особистості», безсоромна демагогія. Письменник добре показує, що тиран Бандерас міг з'явитися на політичному поприщі не тільки з благословення правлячої верхівки Санта-Фе, але і при явному потуранні «демократичних сил» країни, зокрема, поміркованої, інертної і боягузливої місцевої інтелігенції.

Федеріко Гарсіа Ло́рка. Одним з найвідоміших іспанських письменників цього періоду був Федеріко Гарсіа Ло́рка (1898-1936). Гучну популярність приніс письменнику збірник віршів «Циганський романсеро» (1928 р.), що прославляв вільнолюбних жителів його рідної Гранади, простий народ Іспанії, розповідав про його біди і радості.

«Циганський романсеро». Іспанські цигани (гітани) складали значну частину населення Гранади, але збірник романсів Гарсіа Лорки не слід сприймати як цикл, присвячений тільки циганам. Сам поет назвав його поемою про Андалузію. Виняткова поетичність і образність, ліричний смуток, що іноді переходить в трагізм сприйняття світу, ворожого біднякам, характерні для цього циклу і в цілому для віршів Гарсіа Лорки. Він творчо сприйняв і продовжив традиції іспанського народного романсу, для якого типове сполучення ліричного і оповідального начала, гострий сюжет і глибокий драматизм подій.

Вірші «Циганського романсеро» різноманітні за змістом. Їх головні теми мають загальнолюдський характер: це любов, материнство, розлука, ворожнеча, смерть. Герої романсів Гарсіа Лорки — люди з народу, і це надає віршам яскраво соціального забарвлення. В «Романсі про місяць, місяць» хворий циганський хлопчик бачить в маренні місяць, що спустився до нього в образі прекрасної жінки; він боїться повернення своїх рідних — ремісників, боїться, що вони «світло його перекарбують в кільця і талісмани». «За ручку в темне небо місяць веде дитину», і дорослі не знаходять її живою. В романсі «Пресьоса і вітер» намальована зустріч танцюристки Пресьоси з вітром, що закохався в неї. Влада Природи над душами простих людей, їх злиття з її світом поетично передані в цих епізодах:

«Пергаментною луною // Пресьоса звенит беспечно. // И обортнем полночным // к ней ветер спешит навстречу. // Встает святым Христофором // нагой великан небесный — // маня колдовской волынкой, // зовет голосами бездны. // — О, дай мне скорей, цыганка, // откинуть подол твой белый! // Раскрой в моих древних пальцах // лазурную розу тела! // Пресьоса роняет бубен // и в страхе летит, как птица. // За нею косматый ветер // с мечом раскаленным мчится. // Застыло дыханье моря, // забились бледные ветви, // запели флейты ущелий, // и гонг снегов им ответил. // Пресьоса, беги, Пресьоса! // Все ближе зеленый ветер! // Пресьоса, беги, Пресьоса! // Он ловит тебя за плечи! // Сатир из звезд и туманов // в огнях сверкающей речи...»

Поет в віршах «Романсеро» протестує проти мертвущої влади католицької церкви («Циганка-черниця»), проти кривавої родової помсти («Сомнамбулічний романс», «Сутичка»). Часто в його віршах самозабутня радість любові обертається загибеллю, кінчається тугою і самотністю («Романс про чорну тугу (Соледад Монтойя)»), розлукою і зневаженням.

Одним з самих гнівних і пристрасних віршів Гарсіа Лорки є «Романс про іспанську жандармерію». Можливо, саме за нього він був внесений фалангістами в чорні списки і поплатився життям. В ньому дана символічна картина переслідування цигана. Бездушній жорстокості слуг монархічного режиму, жандармів протиставлені нестримні веселощі, палкі почуття,

поетичне сприйняття світу, характерні для народного середовища. Сили природи споріднені цим веселим і працьовитим людям, але не можуть їм допомогти. Навіть святі поспішають попередити місто про небезпеку, але і вони безсилі перед жандармерією. Відбувається дика за своєю жорстокістю розправа жандармів з мирним і щасливим містом:

«А ночь полна карабинов, // и воздух рвется струною. // Детей пречистая дева // врачует звездной слюною. // И снова скачут жандармы, // кострами ночь засевая, // и бьется в пламени сказка, // прекрасная и нагая. // У юной Росы Камборьо // клинком отрублены груди, // они на отчем пороге // стоят на бронзовом блюде. // Плясуньи, развеяв косы, // бегут, как от волчьей стаи, // и розы пороховые // взрываются, расцветая... // Когда же пластами пашни // легла черепица кровель, // заря, склонясь, осенила // холодный каменный профиль...»

«Поет в Нью-Йорку». В 1929-1930 рр. Гарсіа Лорка жив в Америці — в Нью-Йорку і на Кубі. В цей час він створив цикл віршів «Поет у Нью-Йорку». Поет побачив загальну душевну спустошеність, самотність людей в кам'яних коробках хмарочосів, владу грошей, хвороби, расову ненависть. В цих віршах, далеких від звичних для Гарсіа Лорки фольклорних традицій, посилюються риси *сюрреалізму**, сильного впливу якого він зазнав. Цьому сприяла і дружба з Сальвадором Далі, художником і поетом, одним з вождів цієї течії. В сюрреалізмі Лорку приваблювало бунтарство проти буржуазної вульгарності, тяжіння до символіки, спроби проникнути в психологію людини. Він вважав, що поезія не повинна бути раціоналістичною, надмірно зв'язаною з реальним життям. За допомогою сюрреалізму Лорка переборов зайву приземленість поезії, створив високі поетичні образи, а від сюрреалістичної сумбурності його врятувала вірність народним традиціям. Яскравим зразком його пізньої поезії став «Плач по Ігнасіо Санчесу Мехіасу» (1935 р.). Ігнасіо був його другом — матадором, що загинув під час кориди. Високе напруження почуття, любов до простих людей Іспанії характеризують цей вірш:

Гарсіа Лорка співчутливо сприйняв республіканський переворот і віддавав всі сили служінню молодій республіці. Він був другом СРСР і борцем проти небезпеки *фашизму**. Саме тому Гарсіа Лорка був ненависний фалангістам. В липні 1936 р. відбувся франкістський заколот, а 19 серпня Федеріко Гарсіа Лорка був розстріляний. Його загибель, обставини якої повністю не розкриті і тепер, потрясла іспанський народ.

Каміло Хосе Се́ла. Видатний письменник Каміло Хосе Се́ла (1917-2002) народився в сім'ї іспанця і англійки в провінції Галісія на північному заході Іспанії. Громадянську війну він розпочав рядовим в складі військ Франко. Пізніше він став випускати антифашистський журнал, що протягом 40 років був рупором антифранкістського руху.

Перший роман Сели, що побачив світ в 1942 р., відразу ж вивів письменника в перший ряд літераторів того часу. А всього за своє життя він написав більш 70 творів, з них 10 були романами. Вдома, втім, його більше знали як епікурейця: любителях хорошої їжі, випивки і жінок. По країні він їздив на шикарному лімузині.

Його відкрита манера викладати свої думки, що одержала назву тремендізм (від ісп. tremendo — «жахливий»), вступала в різке протиріччя з ліричною спадщиною іспанських письменників попереднього покоління. Письменники-тремендісти виходили з уявлення про споконвічну самотність людини в світі, про смерть і насильство як невід'ємну складову людського існування.

В своїх творах Каміло Хосе Села показував темний бік життя своїх сучасників. «Сім'я Паскуаля Дуарте» вийшла в 1942 році в Аргентині, оскільки в Іспанії її вважали занадто жорстокою і грубою. В романі ясною і хльосткою мовою описується життя темного селянина, який без видимих причин здійснює серію кривавих убивств, за що потім його засуджують до страти. В Іспанії «Сім'я Паскуаля Дуарте» вважається другим за популярністю твором після «Дон Кіхота».

В романі «Вулик» (1951 р.) описується існування жителів бідного мадридського району післявоєнного часу. Іспанія переживає депресію, в багатьох немає роботи, але майже в усіх є надія.

Села став п'ятим іспанським письменником, що одержали Нобелівську премію (1989 р.). В заяві шведської академії, говориться, що нагорода присуджена «за багату і соковиту прозу, оповідаючу про вразливість людської натури».

Тремендістськими рисами відзначений і початковий етап творчості Мігеля Делібеса — найбільшого прозаїка сучасної Іспанії.

Мігель Делібес. Автор численних романів, оповідань, нарисів, книг для дітей, лауреат практично всіх іспанських літературних премій Мігель Делібес (нар. 1920 р.) — класик іспанської літератури XX ст., письменник, що зумів стати над усіма літературними течіями і напрямками.

За плечима письменника був гіркий досвід участі в Громадянській війні 1936-1939 рр.: зовсім молодим, піддавшись франкістській пропаганді (його рідне місто Вальядолід опинилося в франкістській зоні), він відправився добровольцем на фронт. Ставши професійним письменником і журналістом, Делібес не раз буде звертатися до теми «людина і війна». Вже в першій своїй книзі «Кипарис відкидає довгу тінь» (1948 р.) вустами героя-оповідача він скаже: «Я прокляв війну і тих, хто в мерзенності своїй розв'язав її. Всією силою своєї душі я прокляв безглуздість війни».

В довгій тіні цвинтарного кипариса — символу війни — опиняється і подальше мирне життя, життя в проміжку між війнами: в ньому теж панують жорстокість, смерть, взаємне відчуження людей, дітей і батьків. Правда, на початку творчого шляху Делібес вважав, що все це відноситься тільки до міського життя. Механічній цивілізації він протиставляє село, з його патріархальними нравами і близькістю до природи (Делібес очолює екологічний рух в Іспанії), а озлобленості і відчуженості городян — світлий душевний світ сільських стариків і дітей (романи «Червоний листок», 1959 р.; «Дорога», 1950 р.). Пізніше письменник зрозуміє, що війна, поглиблена убогістю і дикістю нравів, відкидає тінь і на життя села. Він створить роман «Війни батьків наших» (1975 р.), що став важливою віхою в його творчості.

За формою це документ (звичайно ж вигаданий Делібесом), розшифровка магнітофонного запису розмов, які вів тюремний лікар Франсіско де Ассіс Бургеньо з сільським хлопцем Пасіфіко Пересом, засудженим до смерті за два вбивства (в одному він і справді винний, а до іншого, яке сталось вже у в'язниці він не має відношення). Імена героїв значимі: в першому звучить відгомін імені Франциска Ассізького, католицького святого; ім'я Пасіфіко можна перекласти як «Мирний», а Перес — одне з найпоширеніших іспанських прізвищ. Лікар, співчуваючи Пасіфіко, намагається допомогти йому. Пасіфіко не хоче виправдуватися: долю «козла відпущення» він приймає смиренно і байдуже (такий світ!). Але герой не кається і в убивстві Теотісти — брата своєї дівчини: про те, як він штрикнув Теотісту ножем, Пасіфіко оповідає без тіні жалю.

Смерть, вбивство, безглузда жорстокість в очах за природою доброго, жалісливого, чутливого Пасіфіко — норма життя. Адже він з дитинства чув нескінченні розповіді про те, як його батько, дід, прадід брали участь у війнах, як і кого вони вбивали: прадід був майстром штикового бою, дід — прицільного вогню, батько відрізнявся спритністю в метанні гранат...

Любий чоловік в уявленні багатьох поколінь іспанських селян, вихованих в дусі «національної героїки», повинен пройти свою війну, де вбивство — повсякденна справа, таке ж, як оранка або доїння корів. Пасіфіко звикає жити з думкою про війну, що його очікує, про те, що він буде вбивати. І він вбиває. Це робить хлопець, у якого в дитинстві хворіли пальці, коли він бачив, як обрубують гілки дерев, і розпухали губи, коли на його очах знімали форель з гачка, роздираючи рибі рот... Простодушна сповідь Пасіфіко переростає в філолофсько-соціальний роман-притчу про те, як просто навчити людини вбивати.

3. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР

Рамон Марія дель Ва́льє-Інкла́н. Видатний письменник Рамон Марія дель Ва́льє-Інкла́н в своїй ранній драматургічній творчості тісно примикав до *модерну** і прагнув творити чудесний світ, що являв би свою підкреслено естетичну природу. Його п'єса «Маркіз де Брадо-

мін» (1906 р.) відзначена хворобливою красивістю, замкнута в колі вишукано-абстрактних або почуттєво-хитких символів. В символістському ключі написана і віршована п'єса «Маркіза Росалінда» (1912 р.), в якій драматург зобразив стилізований під *рококо** сад XVIII ст., в якому місяць нависає над кущами мирта, в тіні дерев зітхають павичі, а солов'ї співають свою каватину. Він милується красою аристократичного світу, що канув в минуле, і не може звільнитися від усвідомлення його нікчемності. Але дійсність, що гриміла за огорожею чарівних садів, починає все більше займати Ва́льє-Інкла́на.

Обкутані в мерехтливий серпанок міражі, картини вишуканого побуту змінюються різкими, грубуватими народними естампами у «Варварських комедіях» («Орел на гербі», «Вовчий романс», «Красунчик»), що відносяться до другого періоду творчості письменника. На відміну від персонажів його ранніх п'єс, ніби вирощених в штучній тепличній атмосфері, їх герої загартовані на вільних вітрах, їхню примітивну жорстокість і варварську силу живлять міцні корені, глибоко сягаючі в історичний грунт. Це грунт батьківщини драматурга — Галісії, де живі ще предковічні вірування і порядки, країни стародавньої і величної: напівзруйновані замки, прочани, кінські баришники, поспішаючі на ярмарок. Однак, країна рицарів і волоцюг показана в ту пору, коли рицарі саме перетворювались на волоцюг. Центральна фігура трилогії — дон Хуан Мануель Монтенегро, рицар старий, який і живе по-старовинному. Йому вкрай незатишно при новому капіталістичному укладі, і він не збирається до нього пристосовуватися. У «Вовчому романсі» старий ідальго залишає синам все своє майно і відходить в бурю разом з волоцюгами, каліками і жебраками. Іспанський король Лір знаходить справжню велич, не помикаючи, як раніше, іншими, а вбираючи в себе чужий біль. Він вирішує привести бідолах в свій маєток, щоб відкрити перед голодними свої комори, але його син дон Мауро розбиває йому обличчя в кров. Буржуазний уклад виступає у Ва́льє-Інкла́на не як прогресивна ера, а як останній крок до безодні.

«Вертеп Жадібності, Похоті і Смерті» — так називається наступний цикл драм галісійського письменника, написаних в 1910-і роки. Здавалося, в двох одноактних п'єсах цього циклу — «Кровні узи» і «Голова Хрестителя» — мова іде про фатальну руйнівну силу кохання, про нерозлучність любові і смерті. Однак Ва́льє-Інкла́н показує, що не пристрасть калічить людей, а корисливість псує пристрасті. Твори «Вертепу», в яких безжалісно простежується як під тиском буржуазної дійсності деформується все людське, стали своєрідними скетчами (див. *Скетч**), що підводять нас до третього етапу творчості письменника.

Найбільш значні драматичні твори Вальє-Інклана — його есперпенто, що стали відгуком на потрясіння, пережиті Іспанією в Першу світову війну і в 1917-1920 рр. Іспанською esperpento одночасно означає пугало, страховисько і посміховище. Вальє-Інклан обрав це слово, щоб позначити створений ним жанр — один з найбільш своєрідних і сміливих у всій західноєвропейській драматургії XX ст., що звертається до явищ одночасно жахливих і смішних, відразливих і потішних. Есперпенто, по-суті, — гротескні трагіфарси, повні разючої сатири. В них показана абсурдність порядків, пануючих в Іспанії. Об'єктивні основи гротескної поетики Вальє-Інклана — «товарне суспільство», безупинно перетворююче людське в зоологічне, людину — в річ, і реакційно-демагогічна держава, відчужуюча свідомість.

В 1920 р. Вальє-Інклан публікує своє перше есперпенто «Світочі богеми». Сліпий поет-декадент Макс Естрелья, щоб добути гроші на прогодування супруги і дочки, відправляється до букініста Заратустри. Той обманює старого метра, і Макс закладає плащ, щоб напитись з горя в таверні. Його захоплені шанувальники влаштовують на нічній вулиці справжній модерністський шабаш. Далекі від літературних тонкощів поліцаї приймають сліпого віршотворця за політичного баламута, б'ють його і кидають в підземелля. Випущений з катівні поет вмирає на мадридській бруківці. Поховавши його, супруга і дочка отруюються газом. Таким чином, нічні мандрівки непутящого «світоча богеми» — це нитка, що зв'язує воєдино численні епізоди есперпенто, являюче собою панораму подій рубежу 1910-1920-х рр. В «Світочах богеми» ми бачимо нічні патрулі і військову форму, вуличні демонстрації і поліцейські відділки, нас знайомлять з засудженими до розстрілу і показують розстріляних без слідства і суду. На вулиці зав'язуються побоїща між робітниками і крамарями і підприємцями — май-

бутніми фашистами. Герої п'єси крокують бруківкою, засіяною скалками скла і обагреною кров'ю. Ми чуємо розмови про корупцію панівних класів, про визрівання революційних настроїв, про останні політичні події.

Ще яскравіше сатирична спрямованість есперпенто виявляється в збірнику «Martes de Carnaval» (1921-1926 рр.), складеному з «Рогів дона Ахінеї», «Убрання покійного» і «Капітанської дочки». Іронічно звучить вже сама назва «Martes de Carnaval», що означає як «Вівторки карнавалу», так і «Марси карнавалу». Марсами карнавалу виявляються виведені на потіху публіці представники іспанської вояччини — найбільш пихатої касти «католицької держави», все нові і нові виразки якої — корупцію, шантаж, підкуп, шахрайство, заперечення всіх демократичних норм — відкриває перед нами письменник. Повалюючи фетиші консервативного суспільства, драматург створює в «Рогах дона Ахінеї» пародію на культ станової доблесті і заодно на мистецтво, подібний культ оспівуюче.

Вальє-Інклан повторює схему трагедії іспанського Барокко. Ідучи за перипетіями «Лікаря своєї честі» Кальдерона, він зображує муки ревнощів чоловіка. Кривавий «подвиг честі» — розправу з супругою, що, як це відомо глядачеві, не зраджувала чоловіка, санкціонують високопоставлені посадові особи і винагороджують за неї. Але у Вальє-Інклана трагедія раз у раз обертається фарсом, точніше, трагедія і *фарс** утворюють кумедну і страшну гротескну єдність. Ревнуючи свою пишнотілу супругу донью Лорету до кульгавого і носатого цирульника Пачекіна, лейтенант Паскуаль Астете, на прізвисько Ахінея, висловлюється не звучними віршами, а ярмарковою говіркою. Він береться за зброю, щоб провчити цирульника і «зрадницю», і, схибивши, вбиває свою єдину дочку.

Федеріко Гарсіа Лорка. На відміну від Вальє-Інклана, що зображав в своїх есперпенто картину катастрофічного розкладання іспанського суспільства, Федеріко Гарсіа Ло́рка (1898-1936) шукав здорові, не зачеплені тліном сили. Про це свідчить і створена в 1923-1925 рр. «Мар'яна Пінеда» — драма, яку молодий автор назвав «народним романсом в трьох естампах».

«Мар'яна Пінеда». Історія Мар'яни Пінеди (1804-1831) — учасниці революційного підпілля, страченої за те, що вона організовувала втечі бунтарів з в'язниць і вишивала повстанський прапор, постає в ліричному переломленні. В п'єсі говориться про те, що кохання неможлива без свободи, а свобода небажана без кохання. Свобода в Лорки — не абстрактна ідея, вона вільно зростає з надр людської природи («В ній кров всього живого на світі»). Так зароджується найважливіша для поета думка: прагнення до свободи — природне.

В театрі Лорки поезія невіддільна від драми, а героїчна загибель невіддільна від кохання. Мар'яна Пінеда гине не тільки за свободу Іспанії, але і за своє почуття: вона кохає республіканця Педро, допомагає втекти йому і його друзям і вмирає, не видавши їхніх імен. В той же час вона самотня в своєму героїзмі, в своїй відданості революції і коханій людині. «Ліберали» (як називали тоді без найменшої іронії діячів буржуазної революції) рятують своє життя, втікають в еміграцію до Лондона, залишивши Мар'яну напризволяще.

Трагедія про Мар'яну Пінеду була закінчена і поставлена в роки, коли в підтримку струхлявілому монархічного режиму готувалася військова диктатура генерала Прімо де Рівери, і смілива революційна п'єса пролунала, як виклик реакції.

«Чудесна чоботарка». Лорка судить минуле і сьогодення з погляду людського єства, не терплячого штучних уз, однаково прекрасного фізично і духовно. Про жагуче прагнення поета до гармонії фізичного і духовного свідчить «Чудесна чоботарка» (1930 р.). Здавалося, ніщо не передвіщає бурю в житті чоботарки. В неї ніжно кохаючий чоловік і дім повна чаша, але, драматично роздвоєна, вона метається між своїми фантазіями і явою: вийшовши заміж за літнього, марить про юного красеня, покинута ж чоловіком, місця собі не знаходить і марніє за ним. Вона не може задовольнятися однією реальністю, згадуючи про мрію, і не може жити однією мрією, пам'ятаючи про реальність. Поезія в Лорки вкорінена у фізичному бутті. Людина, за переконанням художника, перевершує маріонетку не тільки тим, що наділена свідомістю, але і тим, що наділена плоттю.

«Кохання дона Перлімпліна». В «Коханні дона Перлімпліна» (1931 р.) в новій якості з'являється заяложений сюжет про старого чоловіка і молоду супругу. В юної Беліси, що знала лише плотські насолоди, але не кохання, спалахує справжнє почуття до таємничого незнайомця. Незнайомець гине на її очах. Ним виявляється її переодягнений чоловік — Перлімплін, який дав зазнати Белісі незрівнянного трагічного смаку пристрасті. Відтепер в жорстокосердої красуні в прекрасному тілі народжується душа. Перед нами, однак, не традиційний романтичний твір про торжество духу над плоттю. Чудесне тіло Беліси відповідає чуду самопожертви Перлімпліна, що знав, до чиїх ніг покласти своє життя, — адже саме Беліса надала йому сенсу. Таким чином, в цих п'єсах Лорка знаходить надійний ключ, здатний відкрити в людині величезне багатство марень, мрій, надій і фантазій. В кожному його герої ми осягаємо не тільки суще, але і нездійснене; в кожному прихована обіцянка невідомого.

«Селянські трагедії». Риси лорківського реалізму — реалізму XX ст., тяжіючого до узагальнюючої поетичної метафоричності, найбільш повно розкриваються в «селянських трагедіях» (1933-1936 рр.). В них Лорка виразив властиве фольклору уявлення про цілісність світобудови. Герої «селянських трагедій» тяжіють до космічної безбережності. Наречена в «Кривавому весіллі» (1933 р.) говорить Матері свого нареченого, що «горіла в вогні» від кохання до іншого, що той, інший, «був темною рікою, осіненою віттям, що хвилювала мене шурхотом очеретів і глухим рокотом хвиль. Я прагнула до твого сина, і я його не обманювала, але рука того підхопила мене, як шквал». Разом з цією реплікою на сцену немов вриваються сили Природи, що перекидають всі розрахунки і обмеження побуту. Герої Лорки незмірно ширші рамок прозаїчно-утилітарної повсякденності. Основний конфлікт «селянських трагедій» визначений тим, що їхні дійові особи одночасно виявляються і вільними жителями поетичного Всесвіту, і безправними підданими ядушливого суспільства.

В «Кривавому весіллі», здавалося, розказана банальна побутова історія: бідна дівчина — Наречена — не може з'єднати свою долю з коханим Леонардо. Леонардо одружується з іншою, Наречена ж повинна йти під вінець з ненависним Нареченим. Але повсякденне тут з'єднується з баладно-поетичним, утворюючи особливий сплав. Поет виводить на сцену Місяць і Смерть. І в «Кривавому весіллі», і в інших «селянських трагедіях» активно виявляють себе, нехай і не зазначені в списках дійових осіб Сонце і Вода, Коні і Зірки. Не тільки в Леонардо і Нареченій, у всіх персонажах «Кривавого весілля» можна вловити припливи і відливи природних сил, музику їх прибою. Наречена втікає з-під вінця, тому що наростаючий гул стихій заглушає голос розсудливості. За втікачами виряджається погоня, яка закінчується кривавою різаниною. Матір, оберігаючи Нареченого як зіницю ока, квапить фатальне побоїще. В ній туго сплівся вузол трагічних протиріч між людиною природною і пригнобленою. Мати — і виконавиця закону Природи, велика охоронниця життя, і підвладна неписаному соціальному правилу помсти служниця смерті, що штовхає сина в її обійми. Сила плодоносна обертається в ній силою руйнівною.

В «Єрмі» (1931 р.) Лорка теж пред'являє рахунок укладу, що перетворює все плодотворне на свою протилежність. Любов до дітей — найдужча пристрасть Єрми, її покликання, єдине виправдання її шлюбу з некоханим Хуаном. Однак час іде, а дітей досі немає. Єрма (yerma — іспанською «марна, пустельна місцевість») не хоче миритися з своєю долею. Вона сподівається, що завдяки молитвам здійсниться чудо. Але, на жаль, замість чуда її чекає відкриття невтішної істини: в її безплідності винен скнара-чоловік, що виснажив себе непосильною працею. Довідавшись, що Хуан прирік її на бездітність, Єрма душить його і тим самим остаточно нищить заповітну мрію про материнство.

Лорка розповідає про нелегку долю селянства, про завзяту працю на випаленій сонцем землі. Але матеріальне буття — не тільки виснажлива боротьба, воно таїть невичерпне багатство почуттів. В «Єрмі» пралі співають про жасминову посмішку, про коралову нитку крові, а переряджені блазні славлять золоті жала кохання, проникаючі під шкіру. В селянській долі страждання і жертви можуть обернутися радістю лише за однієї умови: якщо зерно стане колоссям, якщо життя дасть нові пагони. Основне питання останніх драм Лорки: чи зможуть ці

пагони зрости в Іспанії 1930-х рр., в країні, в якій зіткнення творчих і руйнівних сил набуло крайньої запеклості.

Іспанська дійсність постає в Лорки як соціальний грунт, на якому глухнуть, не встигши налитися соками, паростки нового життя. Однак, з тим більшою силою вони намагаються піднятися знову і знову. Герої Лорки так чи інакше йдуть від покірності до бунту. Настає момент, коли терпіння висихає і його місце займає протест. Трагедії Лорки — трагедії повіддя почуттів, що наштовхнулися на греблю і не здатні ні зруйнувати її, ні повернути назад, трагедії неможливості ні жити згідно власної природи, ні вгамувати її пориви, спрямовані до свободи. П'єси пронизані світлом знову і знову визріваючого під сонцем Іспанії жадання свободи, переконанням, що прагнення людини добитись її невигубне і не може не дати нових сходів.

4. МИСТЕЦТВО

Антоніо Гаудì. Найвизначнішим іспанським художником кінця XIX — початку XX ст. був архітектор Антоніо Гаудì (1852-1926), яскравий і оригінальний представник *сецессіону**. Майже все його життя пов'язане з Барселоною, образ якої, як і вся культура Каталонії, зробили на нього сильний вплив. В 1883 р. архітектор знайомиться з Еусебіо Гуелем — багатим промисловцем, цінителем мистецтва і меценатом, що стає його головним замовником і постійно здійснює фінансову і дружню підтримку. Будівлі цього часу — Садиба Гуель (1884-1887 рр.) і Палац Гуель (1886-1891 рр.) характеризуються динамічним розгортанням об'ємів в просторі. Оригінальні вертикальні, пластичні, майже статуарні акценти, синтез різноманітних орнаментальних мотивів, декоративні функції кольору, поєднання цегли і кераміки — найбільш яскраві ознаки стилю садиби. Втім, інтерес Гаудì до виразності арабської архітектури не применшує його здатності відійти від наслідування, наситити стилізацію оригінальною грою мотивів.

Єпископський палац в Асторзі (1887-1893 рр.), Каза де лос Ботінес в Леоні (1891-1894 рр.), школа монастиря св. Терези (Коллегіо Терезіано, 1888-1890 рр.) є варіантами самобутнього діалогу з готикою. Виділяються чистота ліній, строгий ритм колон і арок, естетично вишукане сполучення барв і матеріалів в школі, органічне злиття будинку з ландшафтом в Асторзі. Будинок Вісенс (1883-1885 рр.) — знову діалог з арабською архітектурою. Асиметричне рішення фасадів, ламана лінія даху, геометричний орнамент, куті грати на вікнах і балконах, яскравий колорит кераміки — відмітні риси будинку.

В 1883 р. архітектор одержує замовлення на будівництво нового собору Барселони — Саграда Фаміліа (Святе сімейство). Гауді, глибоко віруюча людина, віддає йому всі творчі і духовні сили. Храм будувався за зразком готичних соборів. Передбачалося зведення трьох фасадів: Різдва, Страстей і Слави. Символіка самої готичної архітектури поєднується тут з його тягою до символічного мислення. Храм повинні були вінчати 12 веж (як алегорії 12 апостолів), шпиль над середохрестям — символізувати Христа, вертикаль над апсидою — Богоматір. Зодчий встигнув звести крипту, частину стін, фасад Різдва. Пізніше споруджено фасад Страстей. Художній образ храму складається з оригінального трактування готичних архітектурних елементів, контрасту між раціоналізмом структури будинку і іспанською бароковою пишністю фасаду (площини стіни розчиняються в буйстві рослинного орнаменту, скульптури, зооморфних форм), виразності фактури матеріалу.

В 1900-1917 рр. оригінальний стиль Гауді досягає свого піку. Реалізуються проекти Колонії Гуель (1898-1915 рр.) і парку Гуель (1900-1914 рр.). Обидва — вираження соціально-утопічних ідеалів Гуеля і Гауді. Колонія була задумана як робітниче селище з церквою і криптою в Санта Колома де Сервелло, але не була завершена. Побудовано крипту — унікальну споруду, кульмінацію пошуків символічної мови архітектури, здатної виразити трансцендентні ідеї. Загальний задум сходить до готичних архітектурних концепцій. Малюнок нервюрних склепінь, колони, ніби живі стовбури дерев, зігнуті під вагою перекриттів, драматургія

протиборства каменю і цегли, світло, проникаюче через вітражі з хрестовим орнаментом створюють майже ірреальний простір.

Задум парку за зразком англійського «міста-саду» належить графу Гуелю. Проект включає 60 особняків на схилах пагорбу на окраїні Барселони. Використовуючи природний рельєф, Гауді розгортає динамічну композицію, в якій типологічні особливості мальовничого парку доведені до максимального ступеня виразності завдяки багатій фантазії автора і яскравості південної природи. Рукотворні архітектурні елементи садово-паркових споруд суперничають з живою рослинністю, а з грубих, нетесаних каменів сплітаються тонкі орнаментальні мережива. Мрія Гауді про злиття в органічній єдності світу Природи і світу людини втілюється в життя. Вільна гра уяви створює за допомогою каменю, мармуру, різнобарвної майоліки колорит, що не поступається барвам природи.

На початку XX ст. зведені найвідоміші споруди Гауді, серед яких Каса Батло (1904-1906 рр.) і Каса Міла (Ла Педрера, 1906-1910 рр.). Каса Батло — ліричний твір, в якому віртуозно використовується гармонія кольору і пластична фактура матеріалу. Архітектурно-скульптурний декор здається складеним з живих, застиглих тільки на мить форм. Символіка живого завершується в оформленні даху у вигляді спини дракона. Каса Міла (Ла Педрера) — класичний зразок сецессіону: своїм образно-символічним характером (перший поверх вирішений як підземний світ гроту, лінії фасадів нагадують рух морських хвиль), невловимим переходом від симетрії до асиметрії, вишуканим поєднанням різнорідних матеріалів, орнаментальним багатством балконних грат з кутого заліза.

Хоан Мірó. Одним з найвизначніших митців Іспанії XX ст. був Хоан Мірó (1893-1983). В 1918 р. він створив з своїми друзями «Групу Курбé», що протистояла консервативно-хуторянським тенденціям в каталонській культурі. В живописних роботах 1913-1917 рр., з їх райдужними переливами кольорів, чітко проявився вплив *фовізму** («Прадес, село», 1917 р.).

В 1918 р. в творчості Міро настає період, що одержав назву «поетичного реалізму». В написаних з натури пейзажах глибокі перспективи наповняються ретельно виписаними подробицями, тонкий малюнок дрібних деталей утворює ажурні візерунки, що забезпечують наскрізний огляд глибини («Город з віслюком», 1918 р.). Вище досягнення його «поетичного реалізму» — «Ферма» (1922 р.), де у формат картини вписаний цілий Космос, неосяжність якого — не в нескінченно великому, а в нескінченно малому. Середовище існування людини трактується як неглибокий шар переднього плану, за яким відкривається безодня живої органіки, вітальних енергій, творячих міріади дрібних біологічних форм. Дві наступні картини — «Зоране поле» (1924 р.) і «Каталонський пейзаж (Мисливець)» (1924 р.) — свідчать про стрімку еволюцію художника від спостереження реальності до її умовно-знакового перетворення. Органічні форми витісняються геометричними — конусами, кулями, трикутниками, з'являються елементи креслярської графіки — прямі і пунктирні лінії, позначаючі функціональні зв'язки і траєкторії руху.

В 1924 р. (рік виходу «Маніфесту Сюрреалізму») Міро зближається з Андре Бретоном, Полем Елюаром, Луї Арагоном і іншими учасниками сюрреалістичного угруповання. Його перша сюрреалістична картина — «Карнавал Арлекіна» (1925 р.), де текучі, невагомі істоти довільно змінюють свою форму і положення в просторі, уподібнюючись неспокійним кольоровим тіням або образам сновидінь.

В другій половині 1920-х рр. склався словник ідеограм Міро. В його складі можна виділити знаки, маркіруючі простір (умовна лінія обрію, сонце і зірки у верхній частині картини, хвилі або оберемки рослин — в нижній) і символи-посередники, або «вісники», здійснюючі комунікацію між двома сферами: птах, пурхаючий в повітрі, кролик, сходи, ведучі в небо, органи дистанційного сприйняття — око і вухо, людська фігура зі стопами, прилиплими до землі, і головою, спроектованою на фон неба («Персонаж, кидаючий камінь у птаха», 1926 р.; «Собака, гавкаюча на місяць», 1926 р.).

В 1932-1936 рр. Міро створив серію картин за ескізами-*колажами**. Вирізані з каталогів зображення технічних деталей в живописних композиціях перетворювалися в м'яко обкрес-

лені біоморфні маси, виявляючи парадоксальний ізоморфізм механічних і органічних утворень («Композиція», «Живопис», 1933 р.).

Відгуком на події Громадянської війни в Іспанії стали два значних твори: великомасштабне панно «Жнець» для Іспанського павільйону на Всесвітній виставці в Парижі і «Натюрморт з старим черевиком» (1937 р.), в якому повсякденні речі випромінюють ірреальне світіння, ніби вони представлені в мить їх загибелі, розчинення в грозовій стихії.

В 1940-1941 рр. була створена серія гуашей «Сузір'я», що стала одним з вищих досягнень в творчості Міро. Поверхня аркуша трактується як екран з двосторонньою проекцією, на якому відображаються і далекі небесні світила, і малі земні організми. З'єднуючі їх лінії створюють враження пружної сітки, розгойдуючої барвисті тіла і одночасно утримуючої їх біля якоїсь точки рівноваги.

Сальвадор Далі. Художник Сальвадор Далі (1904-1989) став справжнім символом *сюрреалізму**. В 1924-1926 рр. він вчиться в Мадридській академії Фернандо, захоплюється ідеями анархізму, цікавиться сучасними французькими майстрами, насамперед символістами, фовістами, кубістами і футуристами, намагається працювати в їхній манері. Приятелює з Гарсіа Лоркою, Р. Альберті, Л. Бунюелем. Пропагує в Каталонії концепції нового мистецтва, пише маніфести і теоретичні есе. Одночасно вивчає живопис старих майстрів; його роботи, виконані в манері *Магічного реалізму** («Дівчина, що стоїть біля вікна», 1925 р.), навіяні враженнями від картин Сурбарана і Вермеєра Дельфтського.

Переїхавши в 1928 р. до Парижа, Далі зближається з сюрреалістами, бере участь в створенні фільму «Андалузький пес», що викликає завдяки монтажу асоціації, повні гротескного абсурду. Ніби кадри незавершеного фільму, відображаючі світ снів і галюцинацій, сприймаються такі твори Далі, як «Великий мастурбатор» (1929 р.), «Розфарбовані задоволення» (1929 р.), цикл робіт, присвячений Вільгельму Теллю, варіації на тему картин Франсуа Мілле. Звертаючись до сфери підсвідомого, цікавлячись еротикою, нездійсненими бажаннями, грою уяви, Далі прагне об'єктивувати видіння (метод «параної»), дати тотальний опис божевілля. В нав'язливо ілюзіоністській манері, покликаній переконати глядача в реальності маревного світу, Далі з незвикло витонченою фантазією поєднує об'єкти зовсім різнорідні, зіштовхує їх один з одним в неприродних ситуаціях. Знамениті такі образи Далі: розплавлений годинник, телефонний апарат з трубкою у вигляді лангуста, диван-губи, рояль, звисаючий ніби драпірування тощо. Використовує він і прийом «зникаючих образів», що якби розчиняються в навколишньому просторі.

Страх перед непізнаванною дійсністю відобразився в картинах «Сталість пам'яті» (1931 р.) і «Палаючий жираф» (1935 р.). В роботах «Передчуття Громадянської війни в Іспанії» (1936 р.) і «Осінній канібалізм» (1936 р.) представлені жахаючі мутанти, знищуючі один одного.

В 1930-х рр., крім живопису, Далі виготовляє численні сюрреалістичні об'єкти (жакет, обшитий склянками, манекени біля рояля і в таксі, гіпсові муляжі, по-варварськи розфарбовані або перетягнені мотузками); сам він нараховував до 12 можливих маніпуляцій з готовими предметами. Незабаром Далі свариться з Бретоном, пориває з паризьким угрупованням сюрреалістів, при цьому оголосивши себе щирим прибічником цього руху і емігрує до США. Серед відомих картин цього часу — «Сон, викликаний польотом бджоли навколо граната, за секунду до пробудження» (1944 р.) — своєрідна ілюстрація до фрейдизму. Данина атомній «моді» віддана в таких композиціях, як «Атомна Леда» (1947 р.) і в спробі заснувати Інститут з вивчення атомної бомби у відношенні до мистецтва.

5. КІНЕМАТОГРАФ

Луїс Бунюе́ль. Ще на початку XX ст. сформувалися творчі принципи видатного іспанського кінорежисера Луїса Бунюе́ля (1900-1983). Хоча митець походив з родини заможного землевласника і виховувався в єзуїтському коледжі, під час навчання в Мадридському університеті він став атеїстом. Там же він зблизився з літераторами «Покоління 1898 року». Істот-

ним фактором у визначенні творчого лиця майбутнього режисера став паризький період його життя в середині 1920-х рр., де він познайомився з естетичною і суспільною програмою групи художників-сюрреалістів, гаслом яких був скандальний розрив з буржуазними умовностями в моральності і мистецтві (див. *Сюрреалізм**).

Прокламована сюрреалістами «естетика шоку» знайшла яскраве вираження в дебюті Бунюеля в німому кінематографі — в знятій за участі Сальвадора Далі хрестоматійній стрічці «Андалузький пес» (1928 р.). Вона представляє собою низку дивовижних, жорстоких, алогічних видінь, не пов'язаних жодним сюжетом. Наприклад, юнак виходить на балкон і дивиться, як вузька хмара насувається на місяць; якийсь чоловік садить вродливу жінку на стілець і бритвою розрізає їй око; чиясь долоня, повна живих мурах. Таким чином, Бунюель дав дуже яскраве вираження естетики несамовитого, руйнівного і ірраціонального бунту, що викликало різке неприйняття критики і публіки. Ще більший скандал виник після прем'єри наступного фільму — «Золотий вік» (1930 р.), відзначеного граничним натуралізмом зорового ряду і «блюзнірськими» асоціаціями з творчістю маркіза де Сада. Фільм був заборонений до публічного показу протягом 50 років.

Аналогічна доля спіткала знятий Бунюелем вже в Іспанії документальний фільм «Лас Урдес. Земля без хліба» (1932 р.) про жахливу убогість цього селянського краю. В роки Громадянської війни кінорежисер, що рішуче став на сторону республіканців, активно пропагує національну культуру за рубежем, бере участь в створенні антифашистських в антифранкістських стрічок (зокрема, «Іспанської землі», 1937 р., Й. Івенса), працює у Франції, а в 1938-1946 рр. — в США.

До режисерської діяльності Бунюель повернувся вже після війни, переїхавши в Мексику. Після двох комерційних фільмів — «Великого казино» (1947 р., провалився в прокаті), і «Великого гульвіси» (1949 р.), що мав великий успіх в глядачів, — Бунюель поставив один з кращих своїх фільмів — «Забуті» (1950 р.), в якому розповів про трагічну долю безпритульних підлітків. На фестивалі в Каннах цей фільм був удостоєний призу за кращу режисерську роботу.

Особливе місце в житті і творчості Бунюеля займає фільм «Вірідіана». В 1961 р. Франко запросив режисера повернутися на батьківщину, і той погодився. Створена Бунюелем «Вірідіана», відзначена жорсткою виразністю кінематографічного рішення і високою майстерністю акторів, продемонструвала неспроможність соціальної *утопії** в перегородженому класовими бар'єрами світі. Подивившись фільм, Франко відразу зрозумів зміст послання режисера і заборонив його за обвинуваченням в образі релігійних цінностей. Натомість в Каннах «Вірідіана» удостоїлася Гран-прі кінофестивалю. Цей фільм ознаменував собою початок нового етапу в творчості Бунюеля — майже всі наступні його картини ввійшли в золотий фонд світового кінематографа.

В його фільмах 1960-1970-х років розглядаються етико-психологічні аспекти сучасного суспільства. Кращі свої ролі в кіно французька актриса Катрін Деньов зіграла в драмах Бунюеля «Денна красуня» (відзначена головним призом Венеціанського фестивалю) і «Трістана».

В фарсово-сюрреалістичній стилістиці зняті фільми «Скромна чарівність буржуазії» (1972 р.) і «Цей неясний об'єкт бажання» (1977 р.), що одержали премії «Оскар», і «Примара свободи» (1974 р.).

Карлос Са́ура. Видатний режисер Карлос Са́ура (нар. 1932 р.) народився в сім'ї адвоката і піаністки. Вчився одночасно в кіноінституті і в школі журналістів. Знімав документальні стрічки. Потім викладав на кафедрі кінорежисури, але був звільнений як політично неблагонадійний.

Перший значний фільм Са́ури — «Плач за бандитом» (1963 р.), в якому одночасно проявився вплив *неореалізму** і *шахрайського роману**, був понівечений цензурою.

В наступній картині «Полювання» (1965 р.) розказана моторошна історія про те, як кілька іспанців, що представляють різні життєві позиції, відправилися на полювання. Невинна спочатку суперечка переростає в конфлікт і закінчується кривавою трагедією — своєрідна ско-

рочена історія Громадянської війни. Декорації на натурних зйомках, нудні ландшафти і майстерна операторська робота зробили цей фільм орієнтиром для наступних кінострічок і принесли великий міжнародний успіх, підтверджений премією кращому режисерові на Міжнародному кінофестивалі в Берліні.

Присвячений Луїсу Бунюелю фільм «М'ятний коктейль з льодом» (1967 р.) закріпив за Са́урою репутацію дослідника сучасних іспанських нравів, схильного до гротеску і трагічної сатири. Сам режисер неодноразово звертав увагу на значимість для нього таких фігур, як Гойя і Кеведо. В часи Франко постановник змушений був «відбиватися» від обвинувачень в очорненні дійсності.

Кращі ж фільми Са́ури, якими він прославився як дуже своєрідний режисер-новатор, сміливо застосовуючий нові прийоми побудови кінематографічного часу, композиції і сюжетики, були зроблені в 1970-і роки в співробітництві з акторкою Джеральдіною Чаплін і сценаристом Рафаелем Асконою, який додав в палітру Са́ури — трагічного аналітика іспанського суспільства — фарбу уїдливої і сумної насмішкуватості.

Фільм «Кузина Анхеліка» (1973 р.) являє собою алегорію про Луїса — чоловіка середніх років, який згадує про своє дитинство в роки Громадянської війни і є присутнім в сценах минулого в якості дорослого. Реалізовані сни і фантасмагоричні видіння абсурдної реальності доповнюють картину сум'яття в свідомості Луїса, що змушений носити в собі всі ці роки нав'язливі і лякаючі образи минулого, яке не випускає зі свого полону. В частково автобіографічному фільмі (самому Са́урі було чотири роки на момент початку Громадянської війни) режисер максимально зримо і переконливо, причому в умовах франкістської цензури, передає з подвійної точки зору дорослого і дитини весь жах і кошмар не тільки кривавої бойні, але і хворої, ніби отруєної газами пам'яті. Епізод з протигазами — одна з самих яскравих метафор загального марення, в якому знову і знову відроджуються давні химери. На думку автора, іспанська суспільна свідомість і на початку 1970-х років все ще не могла перебороти психологічні травми, нанесені війною, і хворобливі комплекси, поглиблені довгим правлінням фашистської диктатури. І все-таки Карлос Са́ура виносить в заголовок ім'я кузини Анхеліки, дівчинки, в яку колись був закоханий юний Луїс. Анхеліка — це «янголятко», завдяки якому спогади не такі гіркі і безрадісні, і світло ностальгії за невисловленим почуттям пробиває пітьму болісного минулого. Стрічка одержала премію за режисуру на кінофестивалі в Канні в 1974 році.

В 1979 році Саура зняв фільм «Мамі сповнюється сто років», якби підводячої підсумок скрупульозному метафорично-поетичному дослідженню наслідків франкізму. В родовий замок приїжджає гувернантка-іноземка Анна, щоб навчати дітей Хуана — господаря дому. Подавлені бажання трьох чоловіків сім'ї прориваються після приїзду цієї вродливої дівчини, манери якої здаються «щирим іспанцям» занадто відвертими, а її невимушеність будить в підсвідомості чоловіків потаєні бажання. Анна розбурхує оточуючий її світ закритої і консервативної сім'ї, викриваючи в такий спосіб виразки, які роз'їдають іспанське суспільство того часу.

В наступні роки Саура ставить картини, досить далекі від соціальних проблем. В трилогії «Криваве весілля» (1981 р.), «Кармен» (1983 р.), «Чаклунське кохання» (1986 р.) представлені традиційні іспанські історії в музично-хореографічній формі; головну роль тут виконав знаменитий танцівник фламенко Антоніо Гадес.

В фільмі «Ельдорадо» (1988 р.) — історії бунту Лопе де Агирре, що виїхав підкоряти Америку — використаний історичний матеріал для дослідження національного іспанського характеру, як і в іншій історичній стрічці — «Ніч темна» (1989 р.).

Пізні роботи режисера позбавлені новацій, але відрізняються міцним професіоналізмом і серйозною тематикою, наприклад, «Стріляй!» (1993 р.) або «Фламенко» (1995 р.). В 2001 р. виходить фільм «Бунюель і Стіл царя Соломона» — філософська імпровізація Карлоса Саури на теми його великого колеги Луїса Бунюеля. Саура зробив фільм особистий, красивий, загадковий і виповнений ніжності до власної палкої юності. Знаменитий режисер Луїс Бунюель складає сценарій про трьох чоловіків, зайнятих пошуками легендарного столу царя Соломо-

на, проданого в Іспанію ще в часи Оттоманської імперії. Попутно Бунюель представляє, як в 1930-і роки він разом зі своїми друзями Федеріко Гарсією Лоркою і Сальвадором Далі нібито був одержимий тим же самим, розшукуючи стіл царя Соломона в Толедо.

Педро Альмодóвар. Найвідомішому сучасному іспанському режисеру Педро Альмодóвару (нар. 1949 р.) було 16 років, коли він приїхав в Мадрид з мрією навчитися робити кіно, однак 12 років був змушений заробляти на життя клерком в телефонній компанії. Одночасно з цим писав сюжети для коміксів, працював для андерграундних журналів. Одержавши запрошення як актор в модерністську театральну труппу «Los Goliardos», Альмодовар активно бере участь в житті андерграундної субкультури Мадрида. Тільки після смерті диктатора Франко з'явилися умови для вільного розвитку кінематографії і з 1974 р. року життя Педро нерозривно зв'язане з кіно.

Азам професії довелося вчитися прямо на знімальному майданчику. Його ранні, вузькоплівкові і короткометражні, фільми не залишили сліду в кінематографі, але в 1980 р. на гроші друзів Альмодовару вдається зняти повнометражну кінокартину «Пепі, Люсі, Бом». Героїня цього фільму — сексуально заклопотана дамочка, провокуючи чоловіків своїм зовнішнім виглядом, зрештою була згвалтована поліцейським. Сцени кінокартини слідували одна за іншою швидко і чітко, стилістично наслідуючи популярні в Іспанії фоторомани. Фільм вийшов аморальним, агресивним і суперечливим, але саме цього автор і домагався.

В наступні роки Альмодовар знімає один фільм за іншим і стає самим модним режисером в себе на батьківщині. Якщо творчість більшості сучасних йому іспанських кінорежисерів звернена в минуле Іспанії, то картини Альмадовара начисто позбавлені ностальгічних мотивів, він створює новий образ країни, відкритий всьому світові, де ненормальність сприймається, як щось саме собою зрозуміле. Поряд з роботою в кіно Педро виступає і записує диски з рок-групою «Альмодовар і Макнамара». Він автор еротичного фотороману — псевдомемуарів порнозірки, які уривками періодично з'являлися в пресі.

Герої Альмодовара на екрані борються з традиційними забобонами, вони ніби спеціально створені для того, щоб шокувати і викликати суперечки. В центрі всіх його робіт поставлені почуття і переживання жінки або гомосексуаліста. В фільмі «Лабіринт пристрастей» (1982 р.), Сексілія ненавидить сонце, тому що ідентифікує його з образом батька. Одного сонячного дня її дитинства батько повівся з нею негідно. Подорослішавши, вона віддає перевагу ночі і стає німфоманкою (тут можна побачити символіку дуалістичного міфу — див. Ч.1, розділ I, п. 5). В фільмі «Таємні пристрасті» (1983 р.) співачка намагається знайти притулок у черниць нестандартної поведінки. Зневірена в житті домогосподарка з комедії «Хіба я заслужила на це?» (1984 р.) шукає задоволення в сексі. Страждаючий комплексом провини герой фільму «Матадор» (1986 р.) признається в нездісненому злочині. В картині «Високі каблуки» (1991 р.) мати бере на себе гріх своєї дочки. В кінорежисера Пабло з «Закону жадання» (1987 р.) закохується син міністра. Сексуальні теми вважалися табу при Франко, і фільми Альмодовара викликали шок в іспанської публіки.

Педро Альмодовар відкрив публіці Вікторію Абріль — кращу іспанську актрису 1990-х років, основу іміджу якої склала агресивна сексуальність. Акторка зіграла головні ролі в його фільмах «Зв'яжи мене!» (1989 р.), «Високі каблуки» (1991 р.), «Кіка» (1993 р.).

Але однією експлуатацією пікантних тем неможливо пояснити успіх Альмодовара. Безсумнівний його неабиякий талант постановника, його уміння точно розставити психологічні нюанси, блискуча майстерність стиліста, в якій простежується вплив образотворчого мистецтва XX століття, насамперед творчості Пікассо. Інтерес до переживань людини і успіх в публіки спровокував багатьох критиків віднести фільми режисера до жанру *мелодрами**. З іншої боку картини Альмодовара визнавалися як зразок постмодерністського стилю (див. *Постмодернізм**), популярного в інтелектуалів 1990-х років, але творчість режисера неможливо вмістити в рамках того або іншого культурного напрямку або жанру.

Фірмовий знак Альмодовара — суміш витонченої стилістики, постмодерністської цитатності, іронічності і кричущого *кічу**. Він сміливо перемішує трагедію і фарс, його фільми іноді сприймаються як «мильні опери» з їх наївними і ніколи не скінченими сюжетами, але

легке зрушення — і все постає в зовсім іншому світлі. Вставний танцювальний номер в жіночій в'язниці перетворює картину «Високі каблуки» з драми в шоу. Сцена згвалтування в «Кікі», така тривала, що, зрештою робить з трилера комедію. Кіно Альмодовара не піддається однозначній оцінці, не укладається в загальноприйняті моральні норми.

Світову славу приніс Альмодовару фільм «Жінки на грані нервового зриву» (1988 р.), відзначений численними міжнародними нагородами, в тому числі європейським «Феліксом».

В 1990-х роках Альмадовар був визнаний одним з самих авторитетних режисерів світу, культовою фігурою кінематографу. Його нові фільми незмінно зустрічають величезний інтерес публіки і критики. А картини, створені на рубежі 2000-х років — «Все про мою матір» (1999 р.) і «Поговори з нею» (2002 р.), стали світовими хітами і зібрали букет міжнародних премій і призів.

§8. КУЛЬТУРА США

1. США В XX СТОЛІТТІ

США до Першої світової війни. З 1860 по 1914 р. США перетворилися з невеликої молодої аграрної колишньої колонії у величезну сучасну індустріальну країну. Держава-боржник в 1860 р. стала до 1914 р. найбагатшою країною світу, населення якої зросло з 31 мільйона в 1860 р. до 76 мільйонів в 1900 р. До початку *Першої світової війни** США стали найбільшою світовою державою.

Після війни капіталізм був на підйомі. Військове виробництво привело до промислового росту на Півночі, давши йому престиж і політичний вплив. Керівники промисловості також набули цінний досвід в управлінні людьми і машинами. Величезні природні ресурси Америки, такі як залізо, вугілля, нафта, золото і срібло, сприяли розвитку бізнесу. Нова система міжконтинентальних залізниць, відкрита в 1869 р., і трансконтинентальний телеграф, введений в дію в 1861 р., забезпечили промисловості доступ до матеріальних ресурсів, ринків і засобів зв'язку. До того ж постійний приплив іммігрантів, здавалося, гарантував нескінченну пропозицію недорогої робочої сили. Понад 23 млн. іноземців — спочатку німців, скандинавів і ірландців, а згодом все більше вихідців з Центральної і Південної Європи — прибуло в країну з 1860 по 1910 р. Власники плантацій на Гаваях, залізничні компанії і інші представники бізнесу на західному узбережжі завозили китайських, японських і філіппінських робітників для роботи по контракту.

В 1860 р. більшість американців жило на фермах або в невеликих селах, однак до 1919 р. половина населення була сконцентрована приблизно в 12 містах. З'явилися проблеми *урбанізації** і *індустріалізації** — убогі, перенаселені житла, антисанітарні умови, низька зарплата (так зване «рабство за зарплату»), тяжкі умови праці і недостатні обмеження на експлуатацію. Росли профспілки, а завдяки страйкам суспільство довідалася про тяжке становище робітників. Фермери також почали боротись проти «грошових інтересів» східного узбережжя і «грабіжників-баронів», подібних Дж.П. Моргану і Джону Д. Рокфеллеру. Їхні банки в східних штатах жорстко контролювали заставні і кредити, життєво важливі для розвитку Заходу і сільського господарства, в той час як залізничні компанії стягували високі тарифи за перевезення сільськогосподарської продукції в міста. Поступово фермери перетворилися в об'єкт глузувань, їх пародіювали як необтесаних селюків. Мільйонер став американським ідеалом в період після Громадянської війни. В 1860 р. мільйонерів було менше сотні, а до 1875 р. їхнє число перевалило за тисячу.

Міжвоєнний період. Солдатам з сільських районів Америки було непросто повернутися до своїх коренів. Побачивши світ, багато з них тепер прагнули до сучасного міського життя. Нові сільськогосподарські машини — трактори, сівалки і комбайни — різко скоротили попит на фермерських робітників; і все-таки, незважаючи на зрослу продуктивність праці, фермери залишалися бідними. Ціни на зерно, як і зарплата міських робітників, залежали від некерованих ринкових сил, що знаходяться під сильним впливом інтересів великого капіталу: ще не

було ні державних субсидій фермерам, ні дієвих профспілок. «Головна справа американського народу — бізнес», — проголосив президент Келвін Кулідж в 1925 р., і ніхто йому не заперечив.

В «бурхливі двадцяті» роки американці захоплювалися і іншими сучасними розвагами. Більшість людей ходили раз на тиждень в кіно. Хоча в 1919 р. був оголошений сухий закон — заборона на виробництво, транспортування і продаж алкоголю на всій території країни згідно 18-ї поправки до Конституції, — швидко розмножувалися підпільні шинки з нелегальним продажем спиртного і нічні клуби з джазовою музикою, коктейлями і зухвалими туалетами і танцями. Всі помішались на танцях, кіно, автомобільних прогулянках і радіо. Американські жінки особливо почували себе емансипованими. Багато з них покидали ферми і села під час Першої світової війни, щоб виконати свій громадянський обов'язок на «домашньому фронті» в американських містах, і рішуче осучаснились. Вони носили дуже короткі стрижки і короткі модні сукні і упивалися своїм виборчим правом, гарантованим 19-ю поправкою (1920 р.). Вони сміливо висловлювали свою думку і відігравали активну роль в суспільстві.

Західна молодь бунтувала, обурювалася і відчувала розчарування з приводу варварської війни, винуватого в ній старшого покоління і важкого післявоєнного економічного становища, що, як це не парадоксально, дозволяло американцям з доларами прекрасно жити за кордоном на дуже невеликі гроші. Інтелектуальні течії, особливо фрейдистська психологія і в меншому ступені *марксизм** (як раніше — *дарвінізм**), припускали «безбожний» світогляд і сприяли краху традиційних цінностей. Американці засвоювали ці погляди за кордоном і привозили їх з собою на батьківщину, де вони пускали корені, роз'ятрюючи уяву молодих письменників і художників.

Світова економічна криза 1930-х рр. (див. *Велика депресія**) торкнулась більшої частини населення Сполучених Штатів. Трудящі втрачали роботу, фабрики закривалися, підприємства і банки лопалися — в той час, як фермери не могли збирати, транспортувати і продавати свій врожай, а отже, не могли розплатитися з боргами, втрачаючи при цьому свої ферми. Посуха на Середньому Заході перетворила американську житницю в район курних бур. В пошуках роботи багато фермерів відправилися з Середнього Заходу в Каліфорнію. У розпал економічної кризи третина всіх американців залишилася без роботи. Безкоштовні їдальні, нетрі і армії «хобо» — безробітних, що перебираються з місця на місце на товарних поїздах, — стали частиною національного життя. Багато хто сприймав економічну кризу як покарання за гріхи надмірного матеріалізму і розпущеного способу життя. Вони вірили, що курні бурі, від яких сутеніло небо Середнього Заходу, були старозавітною божою карою з «ураганом вдень і пітьмою опівдні».

Економічна криза перевернула світ нагору дном. В 1920-і роки США проповідували «євангеліє бізнесу»; тепер багато американців виступали за більш активну роль держави в програмах «нового курсу» президента Франкліна Рузвельта. На федеральні кошти були створені робочі місця в державному секторі, в сфері охорони навколишнього середовища і електрифікації сільської місцевості. Художники одержали замовлення на виконання настінних розписів, а представникам інтелігенції доручили скласти державні довідники. Ці заходи дали ефект, однак процвітання було знову досягнуте тільки з нарощуванням індустріальної могутності в Другій світовій війні.

США після Другої світової війни. Після нападу Японії на базу ВМФ в Перл-Харборі (кінець 1941 р.), США вступили в *Другу світову війну**, разом з СРСР і Великобританією були головними учасниками антигітлерівської коаліції і взяли безпосередню участь в новому влаштуванні світу.

Військове виробництво і експериментаторство привели до розвитку нових технологій, включаючи атомну бомбу. Спостерігаючи за першим ядерним вибухом, Роберт Оппенгеймер, керівник міжнародної групи вчених-атомників, пророчо процитував індуїстський вірш: «Я стану Смертю, руйнівником світів».

США вийшли з війни з безпрецедентним економічним потенціалом. Інші індустріальні країни лежали в руїнах, а виробничі потужності США виросли і процвітали; заводи, ферми, наукові лабораторії, торговельні судна були оснащені і укомплектовані краще, ніж колинебудь раніше. Американське сільське господарство перетворилося в житницю Європи, що знаходилася на грані голоду, а американські банки і міністерство фінансів були здатні фінансувати господарське життя Європи (див. *План Маршалла**).

Після Другої світової війни антигітлерівська коаліція розпалася і, ставши ініціатором і спонсором створення військового блоку *НАТО**, США очолило «боротьбу з комунізмом» (див. *Холодна війна**), що загрожував їхнім глобальним економічним і політичним інтересам. Самі помітні «віхи» цієї боротьби — війни в Кореї (1950-1953 рр.) і В'єтнамі (1965-1975 рр.), протистояння в Європі і ядерна гонка.

В внутрішній політиці в 1950-х рр. панував маккартизм — політика ультраправих сил США, спрямована проти комунізму і країн соціалізму. На початку 1950 р. сенатор-республіканець Джозеф Маккарті заявив, що він має в своєму розпорядженні список з 205 комуністів, які працюють на телебаченні. Ім'я маловідомого сенатора відразу з'явилося на сторінках найбільших газет, про нього заговорили радіо і телебачення. Так почалася кар'єра Маккарті, навколо якого стали об'єднуватися ультраправі сили.

Маккарті вміло використав гонитву журналістів за сенсаціями. Як тільки одне викриття провалювалося, він виступав з новим. Телевізійні мережі зводили висловлення Маккарті в ранг офіційної точки зору. Новим етапом у використанні телебачення Маккарті стали регулярні телепередачі з засідань сенатського комітету, на яких журналістів змушували з зрікатись своїх «заблуджень» і «публічно каятись».

В п'ятидесяті роки проявився вплив процесу модернізації і розвитку техніки на повсякденне життя. Цей процес почався ще в двадцяті роки, але був перерваний *Великою депресією**, і продовжився, коли Друга світова війна вивела з неї США. В п'ятидесяті роки для більшості американців наступила пора довгоочікуваного матеріального благополуччя. Робота в компаніях забезпечувала непогане життя (звичайно для жителів пригородів) з властивими йому реальними і символічними атрибутами успіху — будинком, машиною, телевізором і побутовими приладами. Разом з тим, ***зворотною стороною цього процвітання були відчуження і стрес***, які знайшли своє зриме вираження в шістдесятих в русі за громадянські права, фемінізмі, протестах проти війни, активній боротьбі національних меншостей за свої права і появі *контркультури**, наслідки яких дотепер відчуваються в суспільстві.

До середини 1970-х років почалася епоха консолідації. Закінчився конфлікт у В'єтнамі, і незабаром США визнали Китайську Народну Республіку, а потім наступило святкування 200-річчя Америки. Пройшло ще небагато часу, і в свої права вступили вісімдесяті роки — так звана «епоха егоїзму», коли люди стали більше піклуватися про свої особисті потреби і приділяти менше уваги серйозним суспільним проблемам.

«Перемога» в *Холодній війні**, здавалось би, зробила США одноосібним світовим лідером — і вони вповні скористались цим своїм становищем в 1990-х роках. Однак, на зміну «комуністичній загрозі» прийшов цілий віхоть нових загроз і викликів, які, як видається, навряд чи вдасться вирішити найближчим часом.

2. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

*Громадянська війна в США 1861-1865 р.** між індустріальною Північчю і аграрним рабовласницьким Півднем стала переломним моментом в американській історії. На зміну наївному оптимізму молодого буржуазного суспільства прийшов період післявоєнної спустошеності і втоми. Американський ідеалізм продовжував жити, але його спрямованість змінилася. ***Якщо до війни офіційна пропаганда виступала за права людини і особливо за скасування рабства, то після війни вона все більше ідеалізує прогрес і людину, яка всього добилася власними силами.*** Це була епоха мільйонера-промисловця і спекулянта, коли вчення *соціал-*

*дарвінізму** про «виживання найсильнішого» виправдувало неетичні методи, використовувані процвітаючими ділками.

З розвитком капіталізму росло відчуження. В типових американських романах того часу, таких як «Меггі, дівчина з вулиці» Стівена Крейна, «Мартін Іден» Джека Лондона і пізніше в «Американській трагедії» Теодора Драйзера, описуються втрати, завдані слабкій або ранимій людині економічними силами і відчуженням. Люди, подібні Геку Фінну Твена, Хамфрі Ванвейдену в «Морському вовку» Лондона і опортуністично настроєній Сестрі Керрі Драйзера, виживають завдяки своїй внутрішній силі, виникаючої з доброти, гнучкості і насамперед індивідуальності.

«Розгрібачі бруду». В кінці XIX — на початку XX ст. провідним напрямком в літературі став *натуралізм**, представників якого в США називали «розгрібачами бруду». Вони викривали соціальні проблеми, перебуваючи під впливом *соціал-дарвінізму**, що представляє людину безпомічним пішаком перед лицем економічних і соціальних сил, які вона не в змозі контролювати.

Стівен Крейн. Будучи в основному журналістом, що бачив життя без прикрас в трущобах і на полях боїв, Стівен Крейн (1871-1900) також писав романи, есе, вірші і п'єси. Ця літературна форма знайшла своє вираження в його коротких оповіданнях, зокрема в «Шлюпці», «Блакитному готелі» і «Наречена приходить на жовте небо». Його незабутній роман про Громадянську війну «Червоний знак доблесті» (1895 р.) мав великий успіх.

«Меггі, дівчина з вулиці» (1893 р.) — один з кращих і, можливо, самих ранніх натуралістичних американських романів. Це — несамовита історія бідної чуттєвої дівчини, що не знаходить підтримки в своїх неосвічених батьків-алкоголіків. Закохана і прагнуча утекти від дикості свого домашнього вогнища, вона дозволяє спокусити себе молодій людині, яка незабаром її покидає. Коли мати-ханжа виганяє її, Меггі стає проституткою, щоб заробити на їжу, але незабаром від розпачу кінчає життя самогубством. Приземлена тема Крейна і його об'єктивний, науковий стиль, позбавлений будь-якого моралізування, характеризує «Меггі» як натуралістичний твір.

Джек Лондон. «Син вовка» (1900 р.), що оповідає в основному про район Клондайку на Алясці і канадському Юконі, був першим збірником оповідань Джека Лондона (1876-1916), бідного робітника-самоучки з Каліфорнії, що пише в натуралістичному жанрі, — збірником, що приніс йому славу і вирвав з бідності. Завдяки іншим своїм бестселерам, включаючи «Поклик предків» (1903 р.) і «Морський вовк» (1904 р.), Лондон став самим високооплачуваним письменником США свого часу.

Автобіографічний роман «Мартін Іден» (1909 р.) описує внутрішні стреси, що кореняться в *Американській мрії**, які випали і на долю самого Лондона під час його блискавичного злету з невідомості і убогості до багатства і слави. Бідний, але розумний і працьовитий моряк і робітник, Іден має намір стати письменником. Творчість зрештою робить його багатим і відомим, але Іден раптом розуміє, що жінку, яку він кохає, цікавлять тільки його гроші і слава. Її нездатність кохати кидає його в розпач і приводить до втрати віри в людську природу. Він також страждає від класового відчуження, тому що він більше не належить до робітників і в той же час відкидає матеріалістичні цінності багатих, приклавши так багато сил, щоб стати одним з них. Він відпливає на південь Тихого океану і кінчає життя самогубством, кинувшись в море. Як і багато кращих романів того часу, «Мартін Іден» — це історія неуспіху. Оголюючи розпач посеред великого багатства, він передбачає «Великого Гетсбі» Скотта Фіцджеральда.

Теодор Драйзер. Американець в другому поколінні, Теодор Драйзер (1871-1945) був 12-ю дитиною в злиденній німецько-чеській родині. Його «університети» (за винятком недовгого часу студентства) пройшли на чорній і низькооплачуваній роботі. Крім всього іншого, хоч якомусь матеріальному успіхові перешкоджала майже хвороблива богобоязливість, успадкована від фанатично віруючих батьків, в яких прагнення налагодити життя дивно поєдналося з внутрішньою аскезою, переконаністю в тому, що рай чекає лише бідняків, а багатство —

прямий шлях в геєну вогненну. Саме на такому фоні Драйзер і виріс як письменник, вважаючий головним своїм завданням соціальну критику дійсності.

Дебютував Драйзер романом «Сестра Керрі» (1900 р.) — історією фабричної робітниці, що пробила собі шлях наверх ціною вбивчого компромісу з основами моралі. Америка, в ту пору країна ще цілком пуританська, явно не готова була до зустрічі з такою відвертістю, і книга протягом ряду років перебувала в глухому забутті. Справжню популярність принесла Драйзеру трилогія «Жадання» — «Фінансист» (1912 р.), «Титан» (1914 р.) і «Стоїк» (опублікований в 1947 р.). В цьому монументальному творі, що охоплює великий відрізок американської історії, крупно постає фігура людини, що поклала всі свої непересічні природні сили для досягнення успіху і його домоглася, однак, опинилася під кінець бурхливої і переможного життя серед руїн. Кумири, як з'ясувалося, були фальшивими, ціна, заплачена за соціальне піднесення, занадто висока, матеріальний тріумф обернувся духовною поразкою.

Роман «Американська трагедія» (1925 р.) досліджує небезпеки, що таяться в *Американській мрії**. В романі з великими подробицями описується життя Клайда Гріффітса, слабовільного юнака з мізерно малою самосвідомістю. Він росте в страшній бідності в сім'ї вуличних проповідників, але мріє про багатство і кохання красивих жінок. Багатий дядько влаштовує Клайда на роботу на свою фабрику. Його дівчина Роберта, завагітнівши, вимагає, щоб Клайд женився на ній. Тим часом Клайд закохується в багату дівчину, що символізує успіх, гроші і визнання в суспільстві. Клайд ретельно планує втопити Роберту під час прогулянки на човні, але в останній момент передумує; дівчина, однак, випадково падає з човна. Хороший плавець, Клайд не рятує її, і вона тоне. Поки над Клайдом вершиться правосуддя, Драйзер розкручує історію його життя в зворотному порядку для того, щоб проаналізувати кожен крок і мотив, які привели лагідного Клайда, вихідця з глибоко релігійної сім'ї, до вбивства.

В цілому Драйзер демонструє в «Американській трагедії» нищівну переконливість. З точних подробиць виростає нездоланне почуття трагічної неминучості. В романі дається вбивча картина міфу про американський успіх, і в той же час це — універсальна оповідь про стреси *урбанізації**, модернізації і відчуження. В ньому блукають романтичні і небезпечні фантазії знедолених. ***«Американська трагедія» міркує про незадоволеність, заздрість і розпач, що охопили багатьох бідних трудящих в американському суспільстві конкуренції і погоні за успіхом.***

Модернізм. Велика культурна хвиля *модернізму**, що поступово виникла в Європі і Сполучених Штатах на початку XX століття, відобразила відчуття сучасного життя в мистецтві у вигляді різкого розриву з минулим, а також з класичними традиціями західної цивілізації. Сучасне життя — більш наукове, прискорене, більш технологічне і механізоване — радикально відрізнялася від традиційного життя. Всі ці зміни знайшли вираження в модернізмі.

Гертруда Стайн. В літературі Гертруда Стайн (1874-1946) розробляла аналогію новим тенденціям сучасного мистецтва. Вона жила в Парижі і колекціонувала живопис (разом з своїм братом Лео вона купувала роботи художників Поля Сезанна, Поля Гогена, Пьєра Огюста Ренуара, Пабло Пікассо і багатьох інших). Стайн якось пояснювала, що вона і Пікассо роблять те саме: він — в мистецтві, а вона — в літературі. Використовуючи прості, конкретні слова як протилежності, вона розвивала абстрактну експериментальну поезію в прозі. Цей по-дитячому простий словник Стайн нагадує яскраві основні кольори сучасного мистецтва, а її повтори імітують повторювані форми абстрактних візуальних композицій. Зміщаючи граматику і пунктуацію, вона досягала нових абстрактних значень, наприклад, в своєму збірнику «Ніжні бутони» (1914 р.), де об'єкти розглядаються, як в кубістській картині, під різним кутом зору:

«Стол Стол значит не так ли моя дорогая // он значит целую устойчивость. // А может бить изменение. // Стол значит больше чем стекло // даже зеркало высокое».

Езра Паунд. Одним з самих впливових американських поетів XX століття був Езра Паунд (1885-1972 р.). З 1908 по 1920 р. він жив в Лондоні, де спілкувався з багатьма письменниками, в тому числі з Вільямом Батлером Йітсом, в якого він працював секретарем, і з Т.С. Еліотом, «Марну землю» якого він істотно відредагував і покращив. Він був сполучною ланкою

між США і Англією, будучи членом редколегії впливового чикагського журналу «Поетрі» і очолюючи нову поетичну школу, відому за назвою «імажизм», що ратувала за ясний і дуже зримий виклад. Після «імажизму» він пропагував різні поетичні підходи. Врешті-решт Паунд переїхав в Італію, де зв'язався з фашизмом.

Паунд розвивав теорію «імажизму» в листах, есе і своїй антології. Насамперед він виступав за зриму поезію, що звучить сучасно і уникає «кліше і устояних виразів». В «Декількох табу імажиста» (1913 р.) він визначає образ («імідж») як «щось, що представляє одноразово інтелектуальний і емоційний комплекс». Складена Паундом в 1914 р. антологія десяти поетів під назвою «Імажисти» давала приклади поезії «імажизму», написані такими видатними поетами як Вільям Карлос Вільямс.

Паунд відрізнявся широким колом інтересів і глибокою начитаністю. Його перекази і блискучі переклади знайомили сучасних письменників з новими літературними знахідками, почерпнутими з різних культур. Роботою всього його життя були «Пісні», які він писав і публікував до самої смерті. В них є чудові пасажі, але їхнє сприйняття вкрай утруднене алюзіями на твори літератури і мистецтва багатьох епох і культур. Поезія Паунда більше за все знаменита своїми ясними зримими образами, свіжими римами і пружними, розумними і незвичайними строфами, наприклад, в «Пісні 81»: «Мураха — кентавр у своєму драконовому світі», або у віршах, навіяних японськими хокку, наприклад, «На станції метро» (1916 р.).

Томас Стернз Еліот. Походячи з заможної сім'ї з коренями на північному сході США, Томас Стернз Еліот (1888-1965) одержав найкращу освіту з усіх великих американських письменників його покоління — спочатку в Гарварді, потім в Сорбонні і Оксфорді. Він вивчав санскрит і східну філософію, яка зробила вплив на його поезію. Як і його друг Паунд, він рано переїхав в Англію, ставши там авторитетною фігурою в літературному світі. Він був одним з самих шановних поетів свого часу, а його модерністські вірші, що здаються алогічними або абстрактними, мали революційний вплив. Він також писав значні есе і драми і наполягав на важливості літературних і суспільних традицій для сучасного поета.

Як критик Еліот більше за все запам'ятався своїм формулюванням «об'єктивного корелята», описаного ним в «Священному лісі» як засіб вираження емоції за допомогою «набору предметів, ситуацій, черги подій», які будуть «формулою» саме цієї емоції. Такий підхід знайшов своє відображення у віршах Еліота, таких як «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока» (1915 р.), коли старий невдаха Пруфрок міркує про те, що він «вимірив чайною ложкою життя своє», де чайна ложка використовується як символ понурого існування і розтраченого життя.

Знаменитий початок «Пруфрока» Еліота кличе читача в вульгарні алеї, що, як і сучасне життя, не дають відповіді на поставлені життям питання:

«Давай пойдем с тобою — ты да я, // Когда лежит вечерняя заря // На небе, как больная под наркозом; // Сквозь малолюдье улиц ми пойдем // С тобой вдвоем // И сквозь ночей бессонных бормотанье // В ночлежках, а в дешевом ресторане // В опилках на полу — ракушки устриц; // Но вот коварство улиц // К вопросу роковому вновь приводит... // Не спрашивай: "В чем суть?" — // Давай продолжим путь».

Схожі образи присутні в «Марній землі» (1922 р.), що перегукується з дантівським «Пеклом» в описі загачених вулиць Лондона часів Першої світової війни:

«Город-Фантом: // В буром тумане зимнего утра // По Лондонскому мосту текли нескончаемые вереницы — // Никогда не думал, что смерть унесла уже стольких...»

Зрештою картина «Марної землі» стає апокаліптичною і всесвітньою:

«Рассыпается в лиловом небе // Падают башни // Иерусалим // Афины // Александрия // Вена // Лондон // Фантом».

Серед інших основних поем Еліота — «Геронтіон» (1920 р.), в якій образ старої людини символізує трухлявість західного суспільства; «Порожні люди» (1925 р.) — хвилююча панахида по духовній смерті сучасного людства; «Попелясте середовище» (1930 р.), у якій він прямо звертається до англіканської церкви в пошуках сенсу людського життя, і «Чотири квартети» (1943 р.) — складна, вкрай суб'єктивна експериментальна медитація на трансценден-

тні теми, такі як час, природа власного «я» і духовна самосвідомість. Кілька наступних поколінь зазнали впливу поезії Еліота, особливо його сміливих, новаторських ранніх віршів.

Роберт Фрост. Один з самих знаменитих американських поетів Роберт Фрост (1874-1963) виріс на фермі на північному сході США. Подібно Еліоту і Паунду, він виїхав в Англію, привабленний її новими поетичними рухами. Це був харизматичний читець, що прославився своїми гастролями з читанням віршів. Він читав свої вірші на церемонії інаугурації президента Джона Кеннеді в 1961 р., сприяючи тим самим пробудженню суспільного інтересу до поезії. Його популярність легко з'ясовна: він писав про традиційне фермерське життя, апелюючи до ностальгії за старими звичаями. Його теми універсальні — збір яблук, кам'яні стіни, огорожі, сільські дороги. В Фроста був ясний, доступний підхід — він рідко прибігав до педантичних алюзій або еліпсису, а його часте використання рими також подобалося масовому читачеві.

Твори Фроста часто характеризує оманлива простота. Насправді багато його віршів мають глибокий сенс. Так, наприклад, в майже гіпнотичних римах опису тихого засніженого вечора в «Зупинившись на опушці в сніжних сутінках» (1923 р.) можна вгадати аж ніяк не небажане наближення смерті:

«Чей это лес — я угадал // Тотчас, лишь только увидал // Над озером заросший склон, // Где снег на ветви оседал.

Мой конь, задержкой удивлен, // Как будто стряхивая сон, // Глядит — ни дыма, ни огня, // Тьма и метель со всех сторон.

В дорогу он зовет меня. // Торопит, бубенцом звеня. // В ответ — лишь ветра шепоток // Да мягких хлопьев толкотня.

Лес чуден, темен и глубок. // Но должен я вернуться в срок. // И до ночлега путь далек, // И до ночлега путь далек».

Вільям Карлос Вільямс. Все своє життя Вільям Карлос Вільямс (1883-1963) був практикуючим педіатром, що допоміг двом тисячам малят з'явитися на білий світ, і писав вірші на рецептурних бланках. Він вчився в школі разом з Езрою Паундом і в його ранніх віршах відчувається вплив «імажизму». Пізніше він виступав за використання в поезії розмовної мови, а його тонке відчуття природних ритмів американської англійської допомогло звільнити американську поезію від засилля ямбічного розміру, переважаючого в англійській поезії з часів Ренесансу. Його симпатії до звичайного трудового люду, дітей і буденних подій в обстановці сучасного міста роблять його поезію привабливою і легко доступною. В його «Червоній тачці» (1923 р.), як в голландському натюрморті, предмети повсякденного життя виявляються прекрасними і гідними уваги.

Вільямс культивував невимушену, природну поезію. В його руках вірш запам'ятовував момент часу як імпровізаційний знімок. Як це іноді трапляється з фотографіями, в його віршах часто міститься натяк на приховані можливості або чарівність, наприклад, в «Молодій домогосподарці» (1917 р.). Він називав свою поезію «об'єктивістською», підкреслюючи важливість конкретних зримих об'єктів. Його вірші часто фіксували спонтанний, емотивний характер переживання і вплинули на твори «бітників» на початку 1950-х років.

Подібно Еліоту і Паунду, Вільямс пробував себе в епічному жанрі, однак, якщо епічні поеми Еліота і Паунда містили літературні алюзії, адресовані вузькому колу ерудованих читачів, то Вільямс пише для більш широкої аудиторії. Поема «Патерсон» (1946-1958 р.) оспівує його рідне місто Патерсон, штат Нью-Джерсі, як він бачиться автобіографічному персонажеві докторові Патерсону. В ній перемежовуються вірші, уривки прози, листи, автобіографічні записи, газетні репортажі і історичні факти. Достаток чистих білих аркушів в макеті книги підказує тему відкритого шляху американської літератури і створює враження нових обріїв, відкритих навіть для бідних, які влаштовують пікніки в громадському парку по неділях. Як і ліричний герой в «Листі трави» Уїтмена, доктор Патерсон вільно рухається серед робочого люду:

« — поздней весной, воскресным полднем! // — идет тропинкой к скале (считая это подтверждением) // он сам среди других // — ступает там на те же камни, где они поскальзыва-

лись, // поднимаясь вслед за своими собаками! // смеясь и крича друг другу — Подожди меня!»

Едвард Естлін Каммінгс. Широко відомий як «e.e. каммінгс», Едвард Естлін Каммінгс (1894-1962) писав притягальні новаторські вірші, що відрізнялися гумором, добірністю, оспівуванням кохання і еротики, а також експериментами з пунктуацією і зримим форматом сторінки. Художник за освітою, Каммінгс першим з американських поетів усвідомив, що поезія перетворилася з усного в основному в візуальне мистецтво. В його віршах часто використовувалися незвичайні пробіли і відступи, а також цілком були відсутні заголовні букви.

Як Вільямс, Каммінгс користувався розмовною мовою, яскравими образами і словами, запозиченими з поп-культури. Як Вільямс, він вільно звертався з форматом сторінки. Наприклад, у вірші «надто...» (1940 р.) читачеві пропонується доповнити відсутні думки:

«чересчур... // весна когда мир превращается в грязь... // ласкающая хромого кроху продавца воздушных шаров // свистит далеко и фью… // а эдди и билл бегут наигравшись в шарики и пиратов // и все это весна...»

***«Втрачене покоління»*.** Період між двома світовими війнами часто називають травматичним «досягненням повноліття» США, незважаючи на їхню відносно коротку пряму участь в війні 1917-1918 рр. і набагато менші людські втрати, в порівнянні з союзниками і ворогами в Європі. Письменник Джон Дос Пассос виразив післявоєнне розчарування Америки в романі «Три солдати» (1921 р.), помітивши, що цивілізація — це «величезна бутафорія, а війна була її самим повним і найвищим вираженням, а не її руйнуванням». Шоковані і назавжди змінені, американці повернулися до себе додому, але так і не змогли знову знайти безневинність.

Френсіс Скотт Фіцджера́льд. Життя Френсіса Скотта Фіцджера́льда (1896-1940 р.) схожа на чарівну казку. В роки Першої світової війни він поступає в американську армію і закохується в багату красуню Зельду Сейр. Однак через його відносну бідність дівчина розриває їхні заручини. Після демобілізації Фіцджеральд відправляється в Нью-Йорк, щоб, спробувавши щастя на літературному поприщі, все-таки домогтися свого кохання. Його перший роман «По цей бік раю» (1924 р.) стає бестселером, і в цьому ж році вони женяться. Ні він, ні вона не могли справитися зі стресами, поєднаними з успіхом і славою, і дуже скоро розтринькали всі свої гроші. З метою економії подружжя переїжджає у Францію (1924 р.) і повертається в США через сім років. В Зельди виявляється душевне захворювання, її поміщають в клініку, а сам Фіцджеральд, заробляючи на життя писанням кіносценаріїв, перетворюється в алкоголіка і вмирає, не доживши до старості.

Своїм міцним становищем в літературі він зобов'язаний насамперед роману «Великий Гетсбі» (1925 р.) — блискуче написаному і ощадливо вибудованому оповіданню про *Американську мрію**, перетворену в життя людиною, що вибилася з низів. Головний герой, загадковий Джей Гетсбі, виявляє страшну ціну успіху в тому, що стосується самореалізації і кохання.

Серед інших прекрасних творів Фіцджеральда — «Ніч ніжна» (1934 р.) про молодого психіатра, чиє життя погублене одруженням з неврівноваженою жінкою, і кілька оповідань зі збірників «Емансиповані і глибокодумні» (1920 р.), «Казки століття джазу» (1922 р.) і «Всі ці сумні молоді люди» (1926 р.). Краще, ніж будь-якому іншому письменникові, Фіцджеральду вдалося передати блискуче і відчайдушне життя 1920-х років. В своєму другому романі «Красиві і приречені» (1922 р.) він продовжив дослідження саморуйнівної екстравагантності його часу.

До особливостей творчості Фіцджеральда відносяться його блискучий стиль, що ідеально відповідає темі спокусливої розкоші. В знаменитих рядках з «Великого Гетсбі» довгий хід часу майстерно передається в двох реченнях: «Літніми вечорами на віллі в мого сусіда звучала музика. Чоловічі і жіночі силуети вилися, ніби метелики, в синяві його саду, серед приглушених голосів, шампанського і зірок».

Ернест Хемінгуе́й. Мало хто з письменників прожив настільки барвисте життя, як Хемінгуе́й (1899-1961), доля якого могла б увійти в кожний з його пригодницьких романів. Він народився в Іллінойсі, а канікули в дитинстві проводив в Мічигані, займаючись полюванням і

риболовлею. Під час Першої світової війни він відправився добровольцем-санітаром в Францію, де був поранений і пробув в лікарні шість місяців. Після війни, перебуваючи в Парижі як військовий кореспондент, Хемінгуей познайомився з постійно проживаючими там американськими письменниками, зокрема, з Гертрудою Стайн, яка вплинула на його строгий стиль.

Після того як його роман «І сходить сонце» (1926 р.) приніс йому славу, Хемінгуей робив репортажі про громадянську війну в Іспанії, Другу світову війну і бої в Китаї в 1940-х роках. Під час сафарі в Африці він одержав серйозну травму, коли його маленький літак зазнав аварії, але незважаючи на все це він продовжував з задоволенням займатися полюванням і риболовлею, які надихнули його на ряд кращих творів. «Старий і море» (1952 р.), поетична повість про бідного старого рибалку, що героїчно виловив величезну рибу, яке зрештою з'їдають акули, принесла письменникові *Пулітцерівську премію** в 1953 р.; наступного року йому була присуджена Нобелівська премія. Доведений до розпачу сімейним неблагополуччям, хворобою і думкою про те, що він втрачає свій письменницький дар, Хемінгуей застрелився в 1961 р.

Хемінгуей, безперечно, самий популярний американський романіст XX століття. Його симпатії, власне кажучи аполітичні і гуманістичні, роблять його загальнолюдським письменником. Завдяки простому стилю романи письменника легкі для сприйняття, а їхня дія часто розвивається на фоні екзотичної природи. Хемінгуей вірив в «культ досвіду» і часто поміщав своїх героїв в небезпечні обставини для того, щоб оголити їхню внутрішню природу; в його пізніх творах небезпека використовується як привід для чоловічого самоствердження.

Як і Фіцджеральд, Хемінгуей став виразником поглядів «*Втраченого покоління*»*. Але замість того, щоб малювати згубну розкіш, як це робив Фіцджеральд, що не воював в Першій світовій війні, Хемінгуей писав про війну, смерть і «втрачене покоління» циніків, що вижили. Його герої аж ніяк не мрійники, а загартовані тореадори, солдати і спортсмени. Якщо вони інтелектуали, то глибоко розчаровані і обпалені пережитим.

Відмітною рисою письменника став його прозорий стиль, позбавлений непотрібних слів. Улюблений прийом Хемінгуея — зменшення. Так, в романі «Прощавай, зброє!» (1929 р.) героїня вмирає при пологах зі словами: «Я ні краплини не боюся. Це тільки кепський жарт». Якось Хемінгуей порівняв свою літературну творчість з айсбергом: «Видно тільки восьму частину того, що знаходиться під водою». Він демонструє тонке почуття діалогу і точний опис в чудових коротких оповіданнях, таких як «Сніги Кіліманджаро» і «Недовге щастя Френсіса Макомбера». Критики взагалі вважають, що його короткі оповідання не поступаються, а можливо, навіть і перевершують його романи.

Краще з написаного Хемінгуеєм — це романи «І сходить сонце» про деморалізованих американців, що живуть за кордоном після Першої світової війни, «Прощавай, зброє!» про трагічне кохання американського солдата і медсестри-англійки під час війни, «По кому подзвін» (1940 р.), в якому дія відбувається під час громадянської війни в Іспанії, і «Старий і море».

Вільям Фóлкнер. Більшу частину свого життя Вільям Гаррісон Фóлкнер (1897-1962), виходець з старого роду жителів півдня, прожив у містечку Оксфорд, штат Міссісіпі. В своїх романах і оповіданнях він створив цілий вигаданий округ Йокнапатофа і населив його декількома сімействами, зв'язаними між собою багатьма поколіннями. Округ Йокнапатофа і його столиця Джефферсон дуже нагадують Оксфорд в Міссісіпі і прилеглу околицю. Письменник відтворює історію землі і різних рас, які її населяють — індіанців, негрів, білих і нащадків різного роду змішаних шлюбів. Будучи новатором, Фолкнер блискуче експериментує з хронологією оповідання, різними точками зору і від чиєї особи ведеться оповідь (включаючи знедолених, дітей і неписьменних), а також з розкішним і вимогливим барочним стилем, побудованим на надзвичайно довгих реченнях, ускладнених безліччю придаткових.

Кращими романами Фолкнера є «Шум і лють» (1929 р.) і «На смертному одрі» (1930 р.) — два модерністських твори, в яких автор експериментує з точками зору і оповідачами, щоб досліджувати, як сімейства жителів півдня справляються з втратою члена родини; «Світло в

серпні» (1932 р.) про складні і шалені відносини між білою жінкою і негром і, можливо, його шедевр «Авесалом! Авесалом!» (1936 р.) про піднесення з бідності плантатора і його трагічне падіння через расові забобони і невміння кохати.

В більшості цих романів історія розповідається вроздріб різними дійовими особами, щоб показати, що зміст укладений як в манері викладу, так і в темі, що викладається. Використовуючи різні точки зору, Фолкнер в більшій мірі співвідносить виклад з самим собою і рефлектує — в кожному романі Фолкнера містяться міркування на тему викладеної історії, що становить універсальний інтерес. В центрі уваги автора традиції жителів півдня, сім'я, співтовариство, рідна земля, історія і минуле, расові відносини і пристрасті честолюбства і кохання.

Соціальний роман. «Розгрібачі бруду» початку XX століття знайшли послідовників в особі таких соціально ангажованих письменників 1920-1930-х років як Сінклер Льюїс, Джон Стейнбек і Джон Дос Пассос.

Сінклер Льюїс. Ще під час навчання в Єльскому університеті Сінклер Льюїс (1885-1951) бере участь в роботі соціалістичної асоціації, однак згодом переходить на консервативні позиції. В своїй книзі «Головна вулиця» (1920 р.) він дає сатиричний опис монотонного і лицемірного життя містечка Гофер Прері в Міннесоті. Проникливе зображення американського життя і критика матеріалізму, обмеженості і лицемірства американців здобули йому національне і міжнародне визнання. В 1926 р. за роман «Ероусміт» (1925 р.), що оповідає про спроби лікаря-вченого залишитися вірним своїй медичній етиці серед користі і корупції, Льюїсу була присуджена *Пулітцерівська премія**, від якої він відмовився. В 1930 р. Льюїс став першим американським письменником, що одержав Нобелівську премію.

В «Беббіті» (1922 р.), іншому великому романі Льюїса, показаний звичайний бізнесмен Джордж Беббіт, що живе і працює в звичайному американському місті. Заповзятливий ділок має певні моральні принципи і вірить в те, що бізнес пропонує новий науковий підхід до сучасного життя. Відчуваючи незадоволеність, він прагне знайти себе, зазнає розчарування від свого роману з богемною жінкою (див *Богема**), повертається до своєї дружини і упокорюється зі своєю долею. Роман збагатив американську мову новим поняттям «беббітрі», що означає міщанську обмеженість і буржуазне самовдоволення.

В «Елмері Гентрі» (1927 р.) викривається релігійне вчення «відроджувальників» в США, а в романі «Кас Тімберлейн» (1945 р.) досліджується напруженість, що виникає в сімейному житті літнього судді і його молодої дружини.

Джон Дос Па́ссос. Подібно С. Льюїсу, Джон Дос Па́ссос (1896-1970) почав з ліворадикальних позицій і до кінця життя еволюціонував вправо. Він писав реалістичну прозу згідно доктрини *Соціалістичного реалізму**, досягаючи наукової об'єктивності і майже документального ефекту в кращих своїх романах. Дос Пассос розвинув експериментальний метод *колажу** в своєму шедеврі «США», до якого входять «42-я паралель» (1930 р.), «1919» (1932 р.) і «Великі гроші» (1936 р.). Ця об'ємна трилогія охоплює соціальну історію Сполучених Штатів з 1900 по 1930 р. і викриває на прикладі життя головних героїв моральну корупцію буржуазного суспільства.

Новий метод Дос Пассоса включав «хронікальні» уривки, що складаються з сучасних газетних заголовків, популярних пісень і рекламних текстів, і короткі «біографії» знаменитих американців того часу, таких як винахідник Томас Едісон, лідер профспілкового руху Юджин Деббс, кінозірка Рудольфо Валентіно, фінансист Дж.П. Морган і соціолог Торстен Веблен. І «хроніка», і «біографії» додають документальної цінності романам Дос Пассоса, третім компонентом яких було «кінооко» — своєрідні уривки потоку свідомості в формі віршів в прозі, що передають суб'єктивний відгук автора на описувані в книзі події.

Джон Сте́йнбек. Лауреат Нобелівської премії (1963 р.) Джон Сте́йнбек (1902-1968) робить місцем дії багатьох своїх творів Каліфорнійську долину поблизу Сан-Франциско. Його найвідоміший роман «Грона гніву» (1939 р.) описує мучення бідної оклахомської сім'ї, яка втратила свою ферму в період *Великої депресії** і відправляється в Каліфорнію в пошуках роботи. Члени сім'ї піддаються ледь чи не феодальному гнобленню з боку багатих місцевих

землевласників. Також в Каліфорнії розгортаються події в «Кварталі Тортілья-Флет» (1935 р.), «Про мишей і людей» (1937 р.), «Консервному ряді» (1945 р.) і «На схід від раю» (1952 р.).

Стейнбек поєднує *реалізм** з *романтизмом**, знаходячи чесноту в образах бідних фермерів, які не відриваються від землі. Його романи, однак, показують вразливість цих людей, яких посуха може змусити покинути рідні місця і які першими страждають в періоди політичних хвилювань і економічних криз.

3. ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

В свідомості сучасних митців в багатьох країнах світу, в тому числі в США, відбувся відхід від уявлення про те, що традиційні форми, ідеї і розуміння історії можуть наповнити людське життя змістом і відчуттям зв'язку часів. Розвиток подій після Другої світової війни привів до того, що ***історія перестала сприйматися як безперервність: кожна дія, переживання і мить мислилися як щось неповторне. Стиль і форма розглядалися відтепер як щось умовне, свого роду імпровізація, що відображає творчий процес і самосвідомість автора. Звичні категорії вираження думки стали викликати підозру: оригінальність була зведена в ранг нової традиції.***

Неважко знайти історичні причини цієї дезинтеграції сприйняття в США: Друга світова війна як така, ріст знеособлювання і споживацтва в масовому урбанізованому суспільстві, рух протесту 1960-х рр., 10-літній в'єтнамський конфлікт, «холодна війна», загроза довкіллю — перелік потрясінь, пережитих американською культурою, великий і різноманітний. Однак з усіх змін найбільше за трансформацію американського суспільства відповідальна поява засобів масової інформації і *Масової культури**. Спочатку радіо, потім кіно, а тепер — всесильна, всюдисуща присутність телебачення і Інтернету змінили самі основи американського життя. З країни приватної, побудованої на літературі елітарної культури, в основі якої лежали книга, погляд і читання, США стали країною культури засобів масової інформації, зв'язаної з голосом в радіоприймачі, музикою, що звучить з компакт-диску або касети, фільмами і образами на телеекрані і комп'ютерному моніторі.

Засоби масової інформації і електронні технології безпосередньо вплинули на американську поезію. Фільми, відео- і магнітофонні касети з записами віршів і інтерв'ю поетів стали доступні всім, а недавно створені дешеві комп'ютерні методи друку спонукали молодих письменників і поетів самим видавати себе, а молодих редакторів випускати власні літературні журнали — число останніх на сьогоднішній день перевищує 2000.

Однак шлях, пройдений від кінця 1950-х років до наших днів, привів до того, що американці стали все більше усвідомлювати: технологія, сама по собі корисна, несе в собі небезпеку, відкриваючи свідомість тотальній навалі образів, які в неї краще не пускати. І ті з американців, хто заклопотаний пошуками альтернатив, готові сприймати літературу куди охочіше, ніж раніше: вона пропонує способи висловити суб'єктивний досвід життя і дозволяє виразити вплив технології і масового суспільства на особистість.

Друга світова війна в літературі. Друга світова війна дала багатий матеріал для літературної творчості. Краще за всіх ним скористалися два прозаїки — Норман Мейлер («Голі і мертві», 1948 р.) і Джеймс Джонс («Відтепер і повік», 1951 р.). Обидва вони писали в реалістичній манері, що граничить з суворим натуралізмом; обидва намагалися не прикрашати війну. Те ж саме можна сказати і про Ірвіна Шоу, що написав роман «Молоді леви» (1948 р.). Герман Вук в своєму «Повстанні на Кейні» (1951 р.) також показав, що під час війни людські слабості виявляються не менше, ніж в мирний час.

Пізніше Джозеф Хеллер сатирично зобразив війну, представивши її читачеві в манері абсурду («Виверт-22», 1961 р.; в українському перекладі — «Пастка для дурнів»). Він висловлює думку про те, що війна повна божевілля. За допомогою ускладненої літературної техніки Томас Пінчон прекрасно втілив свій задум, пародіюючи і розвінчуючи різні версії дійсності («Веселка земного притягання», 1973 р.), а Курт Воннегут молодший після виходу в світ йо-

го роману «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей» (1969 р.) став на початку 1970-х років одним з самих яскравих представників *контркультури**. В цьому спрямованому проти війни творі описується безглузде руйнування американською авіацією німецького міста Дрездена, здійснене в самому кінці Другої світової війни, коли крах нацизму був вже очевидний. Сам автор, що знаходився тоді в німецькому таборі для військовополонених, був очевидцем цього бомбардування.

Покоління 1940-х років. В сорокових роках з'явилася нова чудова плеяда письменників. Майже всі вони були вихідцями з Півдня, всі присвятили свою творчість вивченню долі окремої людини в сім'ї або суспільстві і всі приділяли основну увагу рівновазі між розвитком людської особистості і її відповідальністю перед певною групою людей.

Покоління 1950-х років. Переважною темою в літературі 1950-х років стала самотність вищих і середніх класів суспільства; безликий чиновник компанії в дуже популярному романі Слоуна Уїлсона «Людина в сірому фланелевому костюмі» (1955 р.) став уособленням певного культурного шару. Соціолог Девід Рісман в книзі «Самотня юрба» (1950 р.) зробив спробу дати пояснення такому типовому явищу американського життя, як відчуження американців від суспільства. За цією книгою пішли інші популярні твори, що носять більшменш науково-дослідний характер — від «Приховані засоби переконання» (1957 р.) і «В пошуках становища в суспільстві» Венса Паккарда до «Людини, що працює на організацію» (1956 р.) Вільяма Уайта і більш складних праць «Білий комірець» (1951 р.) і «Правляча еліта» (1956 р.) К. Райта Міллса. Економіст і професор університету Джон Кеннет Гелбрейт зробив свій вклад у вивчення цієї теми, написавши «Суспільство благоденства» (1958 р.). В більшості цих праць висувалась теза про те, що всі американці ведуть однаковий спосіб життя. Дослідження мали загальний характер, критикуючи громадян США за втрату індивідуалізму перших поселенців і зайвий конформізм (наприклад, Рісман і Міллс) або радячи американцям стати представниками «нового класу», що сформувався в результаті технічного прогресу і достатку вільного часу (як це робив в своїх працях Гелбрейт).

Власне кажучи, п'ятидесяті роки були десятиліттям ледь вловимого стресу. В романах Джона О'хари, Джона Чівера і Джона Апдайка показується, що під личиною благополуччя ховається стрес. Героями деяких кращих творів стають люди, які в погоні за успіхом зазнають краху. Подібних героїв ми знаходимо в п'єсі Артура Міллера «Смерть комівояжера» і новелі Сола Беллоу «Лови момент» (1956 р.). Деякі письменники пішли далі і стали описувати тих, хто свідомо поставив себе поза суспільством. Таку лінію творчості обрали Дж.Д. Селінджер в «Над прірвою в житі» (1951 р.), Ральф Еллісон в «Людині-невидимці» (1952 р.) і Джек Керуак в «На дорозі» (1957 р.). В кінці десятиліття з'явився Філіпп Рот з серією оповідань, в яких відбилося його відчуження від своєї єврейської спадщини («Прощай, Колумбусе», 1959 р.). Психологічні міркування письменника живили його творчість аж до 1990-х років, даючи матеріал спочатку для художньої прози, а потім автобіографії.

Покоління 1960-х. Довго накопичувані проблеми американського суспільства привели до справжнього вибуху в 1960-і роки. Протести проти війни у В'єтнамі, боротьба за права негрів і громадянські свободи, фемінізм і сексуальна революція, — все це тільки найбільш помітні прояви серйозної кризи, яка охопила «найбільш розвинуте суспільство на Землі».

Гідні уваги твори соціального характеру цієї епохи містять в собі промови борця за права негрів доктора Мартіна Лютера Кінга молодшого, першу книгу лідера феміністок Бетті Фріден («Загадкова жіноча душа», 1963 р.) і публіцистику Нормана Мейлера «Армії ночі» (1968 р.) про один з антивоєнних маршів 1967 р.

В шістдесяті роки відбувається стирання грані між художньою і документальною прозою, між романом і репортажем — процес, що продовжується і в даний час. Романіст Трумен Капоте, «жахлива дитина» кінця сорокових і всього періоду п'ятидесятих років, що засліплював читача блиском своїх творів, таких як, наприклад, «Сніданок в Тіффані» (1958 р.), вразив читаючу публіку своїм документальним романом «Холоднокровне вбивство» (1966 р.), що представляє собою заворожливий аналіз звірячого масового убивства в самому серці Америки, що читається як детектив.

В той же час з'явилася так звана «нова журналістика» — цілі томи документальної літератури, що поєднувала в собі журналістські прийоми з технікою художньої прози або часто обігравала факти, переробляючи їх з метою надання оповіді більшої драматичності і безпосередності. В збірнику Тома Вулфа «Наркотичний тест електризованим прохолодним напоєм» (1968 р.) оспівувалися гримаси «контркультурної» поїздки романіста Кена Кізі з однією з рок-групп, а в книзі нарисів того ж автора «Радикальний шик і Умільці зрізати підметки на ходу» (1970 р.) висміювалися багато аспектів масової політичної активності лівих. Пізніше Вулф написав красномовну, життєстверджуючу і розумну історію першого етапу космічної програми США «Хлопці-клас» (1979 р.) і роман «Багаття марнославства» (1987 р.), що малює загальну картину американського суспільства вісімдесятих років.

В 1960-х роках література йшла в ногу з бурхливим розвитком епохи. З'явився іронічний, гумористичний погляд на її події, що знайшов своє відображення в фантастичному підході до американської дійсності з боку деяких письменників. Приклади подібного підходу знаходимо в Кена Кізі в його повному чорного гумору романі «Політ над зозулиним гніздом» (1962 р.), в якому описується життя в психіатричній лікарні, де хворі набагато нормальніші її медперсоналу, і в романі Річарда Бротігена «Ловля форелі в Америці» (1967 р.).

Застосування комічного і фантастичного підходу привело до появи нового комікометафізичного літературного жанру в чудових фантасмагоричних романах Томаса Пінчона «V» (1963 р.) і «Викрикується сорок дев'ятий лот» (1966 р.), в романі Джона Барта «Козлоюнак Джайлз» (1966 р.) і в гротескових оповіданнях Дональда Бартельма, перший збірник яких «Повертайтеся, доктор Калігарі» був опублікований в 1964 р.

Покоління 1970-1980-х років. Протягом 1970-х років американське суспільство переживало комплекс поразки у війні з В'єтнамом — і митці, з різних точок зору аналізуючи її причини, а часто і героїзуючи її учасників, багато в чому допомогли і ветеранам, і протестуючим, прийти до погодження. Економічна криза, корупційні скандали, Уотергейт і угоди з СРСР довершили цей процес «очищення» і «самовиправдання», переконавши «простих американців» в тому, в усьому винні продажні політики і нечисті на руку ділки. Остаточний «розрахунок з минулим» відбувся протягом 1980-х років, коли ідеологічна доктрина *неоконсерватизму** і економічна політика *неолібералізму**, ототожнювані з діяльністю адміністрації Р. Рейгана, дозволили частині суспільства покращити своє життя. Це стало достатньою причиною для затухання суспільних рухів і висунення на перший план особистих інтересів, які часто зводились до споживання і розваг.

В області літератури збереглися старі напрямки, але чисте експериментаторство сильно здало свої позиції. З'явилися нові романісти, такі як Джон Гарднер, Джон Ірвінг («Світ згідно Гарпа», 1978 р.), Пол Теру («Берег москітів», 1982 р.), Вільям Кеннеді («Залізний бур'ян», 1983 р.) і Еліс Уокер («Колір багряний», 1982 р.). Вони писали романи, що відрізнялися прекрасним стилем, розповідаючи читачеві хвилюючі історії про людські долі. Ретельна турбота про вибір місця дії, характерів своїх персонажів і теми свідчила про те, що творчість цих письменників знаменує собою повернення до реалізму. Реалізм, відкинутий експериментаторами в шістдесятих роках, став знову завойовувати позиції, часто перемежовуючись зі сміливими, оригінальними елементами. Прикладами подібного новаторства можуть служити така зухвалість, як побудова літературного твору у вигляді роману всередині роману, в Джона Гарднера в його «Осінньому світлі» (1976 р.), і введення в роман афро-американського діалекту, присутнього в книзі Еліс Уокер «Колір багряний».

Роберт Пенн Уóррен. Один з жителів півдня, що групувалися навколо журналу «Фьюджітів», Роберт Пенн Уоррен (1905-1989) мав літературний успіх протягом більшої частини XX століття. Все своє життя він виявляв цікавість до становлення демократичних цінностей в процесі історичного розвитку. Найвідомішим його твором, що пройшов перевірку часом, є роман «Вся королівська рать» (1946 р.). В ньому на прикладі лише злегка завуальованої кар'єри сенатора одного з південних штатів — колоритного і лиховісного Хьюї Лонга — показані темні сторони *Американської мрії**.

Головний герой роману — політик Віллі Старк. Природжений лідер, що піднявся з низів суспільства, він щиро вірив, що може зробити світ кращим. Однак правда життя, що відкрилася перед ним, перетворює його в жорстокого безпринципного політика. Його девіз — «Добро можна робити тільки зі зла, тому що більше його просто немає з чого робити».

Кетрін Енн По́ртер. Довгі життя і творчий шлях Кетрін Енн Портер (1890-1980) охоплюють кілька епох. Перший успіх принесла їй новела «Іудино дерево в кольорі» (1929 р.), дія якої відбувається в Мексиці під час революції. Чудово написані оповідання, завдяки яким Портер стала популярною, дають тонкий опис особистого життя людини. Так, наприклад, в оповіданні «Як обдурили бабусю Уезеролл» авторка дуже точно передає самі різні прояви людської психіки. Часто Портер розкриває внутрішній світ жінок і показує їхню залежність від чоловіків.

В 1962 р. письменниця завершила алегоричний роман «Корабель дурнів». Дія твору відбувається в розпал *Великої депресії** на борту пасажирського судна, слідуючого з Мексики в Німеччину, на якому німці-емігранти повертаються на батьківщину. В романі звучить різке засудження *фашизму**, заклик до добра, терпимості, моральності.

Сол Бе́ллоу. Письменник російсько-єврейського походження Сол Бе́ллоу (нар. 1915 р.) народився в Канаді і виріс в Чикаго. В коледжі вивчав *антропологію** і соціологію, що пізніше дуже впливало на його творчість. Сам Беллоу твердив, що багато чим зобов'язаний Теодору Драйзеру, який значно розширив його уявлення про життя і допоміг йому духовно сприйняти цей накопичений досвід. В 1976 р. Сол Беллоу був визнаний гідним Нобелівської премії.

В число ранніх, трохи суворих екзистенціалістських романів письменника входять «Людина, що бовтається в повітрі» (1944 р.) — витримане в дусі Кафки дослідження стану людини, очікуючої призову в армію, і «Жертва» (1947 р.), присвячений взаєминам євреїв і неєвреїв.

В 1950-і роки в творах Беллоу стало більше гумору: в ряді випадків письменник удався до енергійної і захоплюючої оповіді від першої особи. Беллоу використовував цей прийом в «Пригодах Огі Марча» (1953 р.), де створив нагадуючий Гека Фінна образ міського підприємця, що стає в Європі підпільним торговцем, і в «Хендерсоні, королі дощу» (1959 р.) — чудовому, повному життя трагікомічному романі про мільйонера середніх років, нереалізовані помисли якого приводять його в Африку. Більш пізні твори Беллоу містять в собі роман «Херзог» (1964 р.), присвячений неспокійному життю англійського професора-неврастеніка, предметом вивчення якого є ідея романтизації власного «Я»; романи «Планета містера Самлера», «Дар Гумбольдта» (1975 р.) і автобіографічний роман «Грудень декана» (1982 р.).

Новела Беллоу «Лови момент» (1956 р.) являє собою блискучий літературний твір, що часто включається в навчальні програми середніх шкіл і коледжів як зразок майстерності і лаконічності. Головна дійова особа новели, невдачливий бізнесмен Томмі Вілхельм, намагається робити вигляд, що в нього все добре, щоб в таким чином приховати свою неспроможність. Новела починається з іронії: «Коли потрібно було ховати свої біди, Томмі Вілхельм вмів це робити не гірше за інших. Принаймні, він так думав...» Парадоксально, але саме подібна витрата сил сприяла його краху. Томмі настільки поглинений усвідомленням власної неспроможності, що остання дійсно набуває катастрофічних масштабів — він зазнає невдачі з жінками, роботою, машинами і, нарешті, на товарному ринку, де втрачає всі свої гроші. Вілхельм являє собою приклад того, що в єврейському фольклорі зветься шимель — людина, з якою завжди трапляються нещастя. В новелі «Лови момент» узагальнюється властива багатьом американцям риса — страх виявитися невдахою.

Бернард Мала́муд. Народжений в Нью-Йорку в сім'ї емігрантів з Росії Бернард Мала́муд (1914-1986), в своєму другому романі «Помічник» (1957 р.) знайшов теми, характерні для його творчості в цілому — прагнення людини вижити за будь-яку ціну і морально-етичні принципи недавно прибулих в Америку єврейських іммігрантів.

Першим виданим твором Маламуда став роман «Самородок» (1952 р.), в якому реальність переплітається з фантазією в умовах містичного світу професійного бейсболу. Серед інших

романів письменника «Нове життя» (1961 р.), «Ремісник» (1966 р.), «Картинки Фідельмана» (1969 р.) і «Жителі» (1971 р.). Крім того, Маламуд майстер малого літературного жанру, автор безлічі оповідань. В ряді з них, представлених в збірниках «Чарівне барило» (1958 р.), «Спочатку ідіоти» (1963 р.) і «Капелюх Рембрандта» (1973 р.), йому вдалося краще за інших народжених в Америці письменників передати минуле і теперішнє життя євреїв, надаючи йому реальних і сюрреалістичних рис і поєднуючи факти з вимислом.

Монументальним твором Маламуда є роман «Ремісник». Дія в ньому відбувається на початку XX ст. в Росії і являє собою лише злегка завуальований натяк на реальну подію — «справу Бейліса», сфабриковане в 1913 р. обвинувачення єврея Менделя Бейліса в ритуальному вбивстві російського хлопчика і судовий процес, що відбувся за ним. В «Ремінику», як і в багатьох інших своїх творах, Маламуд підкреслює страждання свого героя Якова Бока, який, незважаючи ні на що, намагається витримати всі випробування, що випали на його долю.

Володимир Набо́ков. Визначний російський і американський письменник Володимир Набо́ков (1889-1977) народився в багатій сім'ї відомого ліберального політичного діяча, яка після Великої Жовтневої революції 1917 р. емігрувала в Західну Європу. Випускник Кембріджського університету, Набоков жив в Німеччині і Франції і став відомим в російських емігрантських колах своїми стилістично вишуканими оповіданнями і повістями («Машенька», «Запрошення на страту», «Захист Лужина», «Дар» тощо).

Предметом художнього освоєння письменника є власна творчість, він цікавиться тільки фактом своєї творчості — і нічим іншим. «Його твори, — пише критик, — населені безліччю прийомів, які, ніби ельфи або гноми метушаться між персонажами і проводять величезну роботу: пиляють, ріжуть, прибивають, малюють. Вони будують світ твору і самі виявляються його найважливішими персонажами, яких неможливо усунути».

Герої Набокова — це художники, виведені під масками кого завгодно — шахістів, авантюристів, підприємців, філологів, професорів і еротоманів. По-суті, світ його творів є двоїстим, в ньому співіснують уявний світ і «справжнє» життя, причому перший виявляється більш реальним ніж другий. Навіть творче «Я» в набоковських текстах є нікчемним, випадковим і примарним поряд з автономним механізмом самої творчості. Саме тому В. Набокова називають одним з предтечів *Постмодернізму**.

В 1940 р. Набоков переїхав в США і певний час викладав історію літератури в одному з провінційних університетів. Вже будучи зрілою, сформованою людиною, автором видатних творів російською мовою, він здійснив неможливе — став писати англійською і досяг в своїй творчості нових вершин. Першу популярність йому приніс автобіографічний роман «Пнін» (1957 р.) про непристосованого до життя російського емігранта-професора. Однак всесвітньої слави він досяг завдяки скандальному роману «Лоліта» (американське видання 1958 р.) про витонченого європейця середніх років, до божевілля закоханого в неосвічену 12-літню американську дівчинку-підлітка. Ще в одному популярному романі Набокова «Блідий вогонь» (1962 р.), стилізованому під літературознавче дослідження, основна увага приділяється довгій поемі вимишленого померлого поета і коментарям до неї критика, писання якого подавляють поему і зненацька починають жити своїм життям.

Тонка стилістика, митецька сатира і зухвале новаторство в області форми ставлять Набокова в ряд визначних майстрів слова. Його творчість, зокрема, вплинула на письменника Джона Барта. Набоков усвідомлював свою роль посередника між російською і американською літературою; він написав книгу про Гоголя і переклав англійською роман у віршах Пушкіна «Євгеній Онєгін». Вибрані Набоковим сміливі, злегка експресіоністські теми, такі як заборонене кохання в «Лоліті», сприяли проникненню експресіоністських течій, що зародилися в XX столітті в Європі, в переважно реалістичну традицію американської художньої прози. Крім того, сатирично-ностальгічний тон письменника надавав нового, трагікомічного емоційного забарвлення його творчості. Пізніше цим прийомом стали користуватися інші письменники, наприклад, Пінчон, який поєднав контрастуючі тони зухвалої дотепності і страху.

Джон Чівер. «Письменника багатих пригородів» Джона Чівера (1912-1982) також часто називали «новелістом-побутописцем». Він відомий своїми витонченими оповіданнями, що підштовхують до міркувань, в яких критично оцінюється нью-йоркський діловий світ і його вплив на ділків і їхніх дружин, дітей і друзів. У витончено, майже чеховському дусі написаних оповіданнях, представлених в збірниках «Як живуть деякі люди» (1943 р.), «Зломщик з Шейді-Хілл» (1958 р.), «Деякі люди, місця і речі, яких не буде в моєму наступному романі», (1961 р.), «Бригадир і вдова гольф-клуба» (1964 р.) і «Яблучний світ» (1973 р.), відчувається приховане іронічне, меланхолійне і безнадійне бажання пристрасті або метафізичної визначеності.

Роберт Ло́уелл. Найбільш авторитетний з поетів другої половини XX ст. Роберт Ло́уелл (1917-1977) починав як традиціоналіст, але при цьому зазнав впливу різних експериментальних течій. Оскільки його життя і творчість припали на проміжок, що відокремлює сучасних авторів від таких метрів модернізму як Езра Паунд, то еволюція Лоуелла повинна розглядатися в широкому контексті більш пізньої експериментальної поезії.

Лоуелл цілком відповідає канонічному образу академічного письменника: білий, чоловік, протестант по народженню, блискуче освічений, зі зв'язками у вищих політичних і економічних колах. Належачи до одного з самих шановних сімейств бостонської еліти, він зволів, проте, шукати опори в інших життєвих установках, а не тих, які наказувало його походження. Він вчився не в Гарварді і відмовився від пуританізму, прийнявши католицизм. Під час Другої світової війни він був присуджений до річного тюремного ув'язнення за відмову від військової служби з релігійних міркувань, а пізніше привселюдно протестував проти війни у В'єтнаму.

Ранні збірники Лоуелла «Земля невідповідностей» (1944 р.) і «Замок лорда Уїрі» (1946 р.) демонструють такі якості автора, як майстерне володіння традиційною формою і стилем, інтенсивність почуттів, особистісне бачення світу, поєднане з почуттям історичної перспективи. Твердість і специфічність, властива раннім творам Лоуелла, досягає максимального звучання в таких віршах, як «Діти світла» (1946 р.), в якому він жагуче засуджує пуритан, що колись вбивали індіанців, і нащадки яких спалюють надлишки зерна, замість того, щоб відправити їх голодуючим. Лоуелл пише:

«Так почва бесплодная — камни да корни — давала им плод от трудов, // А кости индейцев пошли на ограды садов».

В наступну книгу Лоуелла, «Лісопилка Каванахів» (1951 р.), увійшли схвильовані драматичні монологи, написані від імені членів його сім'ї, що розповідають про свої ніжні прив'язаності і слабості. Стиль Лоуелла в цій книзі відзначається поєднанням повсякденно-людського і величного. Часто поет користується традиційними римами, однак розмовна інтонація змушує сприймати їх як якусь мелодію, що звучить десь на задньому плані. Незважаючи на все це, ця книга була поетичним експериментом, що дозволив Лоуеллу пробитися до індивідуального творчого методу.

Під час поїздки по США з читанням своїх віршів, початої в середині 1950-х рр., Лоуелл вперше почув деякі з експериментів молодих поетів. «Крик» Аллена Гінсберга і «Міфи і тексти» Гері Снайдера ще не були опубліковані, але їх можна було почути в усному виконанні (іноді читання супроводжувалося джазовим акомпанементом) в кафе Сан-Франциско. Лоуелл відчув, що в порівнянні з цими речами його власні ретельно оброблені вірші занадто ходульні, риторичні і повні умовностей; читаючи їх вголос, він «на ходу» редагував їх убік більш розмовної інтонації. «Мої власні вірші здавалися мені отакими доісторичними монстрами, що загрузли в болоті і занурюються в смерть, затягнені тягарем власної громіздкої збруї, — згадував він пізніше. — Я вимовляв слова, що не відзивалися в мені жодним почуттям».

Так Лоуелл, подібно багатьом поетам після нього, прийняв виклик конкуруючої традиції — поетичної школи, біля джерел якої стояв Вільям Карлос Вільямс, — щоб вчитися заново. «Мабуть, ніхто з поетів, крім Вільямса, не бачив істинної Америки і не чув її мови», — писав

він в 1962 р. З цього моменту Лоуелл рішуче змінює манеру письма, використовуючи «різкі зміни інтонації, настрою і темпу поетичної мови» — все те, що він перейняв в Вільямса.

Лоуелл відмовляється від властивих йому численних прихованих алюзій; його рими народжуються з самої суті досвіду, зафіксованого в вірші, а не дописуються поверх нього. Руйнується і строфічна структура; виникають нові імпровізаційні форми. В «Сторінках життя» (1959 р.) він звертається до сповідальної поезії — нової для нього сфери, — з граничною чесністю і щирістю оголюючи самі болісні внутрішні проблеми. По суті, він не тільки відкриває власне «Я», але вітає таке навіть в його найбільш спірних і особистісних проявах. Власну особистість він перетворює в твір сучасного мистецтва, що дорівнює самому собі, роздроблене на фрагменти, а його форма — сам процес його становлення.

Трансформація Лоуелла була своєрідним вододілом для післявоєнної поезії; він проклав дорогу для багатьох молодих письменників. В збірниках «За Союз полеглі» (1964 р.) і «Записна книжка» (1969 р.), як і в більш пізніх книгах, Лоуелл продовжує дослідження свого життєвого шляху, поєднуючи його з технічними нововведеннями, почерпнутими, зокрема, з досвіду проходження курсу *психоаналізу**. Сповідальна поезія Лоуелла зробила найглибший вплив на сучасних йому поетів. Досить згадати вірші Джона Беррімена, Анни Секстон і Сільвії Плат (останні були його студентками), немислимі без «наробітків» Лоуелла.

Сільвія Плат. Життя Сільвії Плат (1932-1963) підходить для книжки про пестунчиків долі: студентка престижного Сміт коледж, вона була кращою в своєму випуску, завоювала Фулбрайтівську стипендію, продовжила освіту в Кембриджі. В Англії познайомилась з своїм майбутнім чоловіком, визначним поетом Тедом Хьюзом, народила від нього двох дітей. Сімейна ідилія в сільському англійському будинку... Це на поверхні — казковий успіх, визнання. А в глибині — розквітаючими метастазами нерозв'язні психологічні проблеми, що виплеснулися на папір в романі «Під скляним ковпаком» (1963 р.), який відразу завоював популярність. Частина проблем мала особистий характер, інші ж були породжені тим, що суспільство зразка 1950-х років заганяло жінку в кут. Так, вважалося, що жінка не повинна давати волю гніву, не повинна прагнути зробити кар'єру, зміст її життя в тому, щоб оточувати піклуванням і ласкою чоловіка і дітей — ці погляди поділялися і багатьма жінками. Жінки, що домоглися успіху, жили в стані постійної конфронтації з суспільством.

Життя-ідилія розсипалася в пил, коли Плат розлучилася з чоловіком. Вона залишилася одна, з малолітніми дітьми на руках, в порожній лондонській квартирі, в розпалі надзвичайно холодної зими. Хвора, самотня, зневірена. За порівняно невеликий період часу, що відокремлює розлучення від самогубства, коли вона отруїлася газом на кухні, Плат написала цикл приголомшливих за своєю силою віршів. Всі вони ввійшли в збірник «Аріель» (1965 р.), виданий через два роки після її смерті. Роберт Лоуелл в передмові до книги відзначив, що поезія Плат перетерпіла стрімку еволюцію, якщо порівнювати зрілі речі з віршами, написаними, коли вона і Анна Секстон в 1958 р. відвідували поетичний семінар Лоуелла. Ранні речі поетеси відрізняються старанністю обробки і традиційним звучанням, тоді як останні роботи Плат сповнені мужності відчаю і болю, які роблять її провісницею фемінізму. У вірші «Претендент» (1966 р.) Плат викриває всю порожнечу тієї ролі, яку суспільство відводить жінці (що стала просто безособовим, неживим предметом, займенником середнього роду):

«Это просто куколка, это так хорошо на вид, // Это умеет шить, жарить и варить, // И конечно, говорить, говорить, говорить. // С этим всё в порядке, в этом напрасно искать изъян. // Это — пластырь для всех твоих ран. // Это — образ для твоих глаз. // Мой мальчик, это твой последний шанс. // Ступай с этим под венец, под венец, под венец».

Плат наважується писати вірші мовою дитячих лічилок, з їх оголено-жорсткою прямотою. Вона вдало користується прямолінійними образами, почерпнутими з поп-культури. Так, про дитину в її віршах говориться: «Кохання, як ключик, завело твій повненький золотий будильник». У вірші «Татусь» батько постає в образі кінематографічного графа Дракули:

«Раздутое черное сердце твоё пригвоздили колом. // Ты был деревенским не по нутру».

Анна Секстон. Жагуча і палка за натурою, Анна Секстон (1928-1974), подібно до Сільвії Плат, намагалась поєднати роль дружини, матері і поета в епоху, коли жіночий рух в США

ще тільки зароджувалося. Як і Плат, вона страждала психічним розладом і зрештою покінчила життя самогубством. Сповідальна лірика Секстон набагато більш автобіографічна, ніж поезія Плат, і позбавлена технічної віртуозності, властивої раннім віршам останньої. Незважаючи на все це, вірші Секстон викликають сильний емоційний відгук. Поетеса сміливо торкається таких табуйованних тем, як секс, жорстокість, самогубство. Часто її вірші пов'язані з «жіночою» проблематикою: виношування дитини, жіноче тіло, шлюб з погляду жінки. У вірші «З роду її» (1960 р.) Секстон ототожнює себе з чаклункою, заживо спаленою на багатті:

«Ты вез меня в телеге мимо деревень и полей, // И я им вслед помахала голой рукой своей. // И последнее, что я ясно помню, — о ты, кто остался в живых, — // Как тобой зажженное пламя бьется у ног моих // И как хрустят мои ребра под ободом твоих колес. // Женщины этой породы умеют умирать без слез. // Я из этого рода».

Самі назви збірників Секстон свідчать про те, які близькі ці вірші божевіллю і смерті. Серед її книг виділяються «В бедлам і частково назад» (1960 р.), «Живи або вмри» (1966 р.) і посмертна книга «Жахливе плавання до Господа Бога» (1975 р.).

Джон Беррімен. До певної міри життя Джона Беррімена (1914-1972) нагадує шлях, пройдений Робертом Лоуеллом. Беррімен народився в Оклахомі, закінчив приватну школу і вчився в Колумбійському і Прінстонському університетах. Тяжіючи до традиційної форми і метрики, він черпав натхнення в ранній історії Америки, складав самоіронічні, пронизані сповідальними мотивами вірші, які пізніше ввійшли в збірку «Сновидчі вірші» (1969 р.), в центрі якої — гротескний автобіографічний персонаж на ім'я Генрі. Темою для рефлексій Генрі — цього «alter ego» його творця — стають рутинне життя викладача, хронічний алкоголізм, несправджені амбіції.

Беррімен створив свій власний пластичний, ігровий і разом з тим проникливий стиль, оживлений вкрапленнями фольклору, дитячих віршиків, кліше і сленгу. Так, про свого героя Генрі Беррімен пише:

«В развалину сию герой вперяет взгляд. // Но не моргая, взгляд она тот шлет назад».

Або інші жартівливі рядки:

«О, увы мне, увы! Приди безразличие, я же и взвою, как Иов!»

Бітники. Немає чіткої межі, відокремлюючої школу Сан-Франциско від поетів-бітників, що склалися як група в 1950-і рр. Більшість ключових фігур, належних до *бітників**, були вихідцями зі Східного узбережжя, які перебралися в Сан-Франциско і саме що тут зробили перші кроки до визнання. Найбільш талановиті з бітників: Аллен Гінсберг, Грегорі Корсо, Джек Керуáк і Вільям Берроуз. Поезія бітників орієнтована на голос, насичена повторами і надзвичайно сильно впливає саме при читанні вголос, тому що переважно вона вийшла з поезії, що читалася в андерграундних клубах. До певної міри її можна розглядати як велику прародительку репа, що став панівною течією в музиці 1990-х рр.

В поезії бітників найбільшою мірою сконцентрувався пафос заперечення панівних в американському суспільстві цінностей, однак за різкістю слів крилося любов до рідної країни. Вірші бітників — лемент болю і люті, який виривається в поетів перед лицем Америки, «що втратила безвинність» і безглуздо розтринькує свої людські і природні ресурси.

Вірші, подібні «Воланню» (1956 р.) Аллена Гінсберга, були революцією в поезії:

«Я видел лучших людей моего поколенья, // разрушенных безумием, истощенных истерикой, // голых, // бредущих без сил сквозь // негритянские кварталы, на рассвете, // в поисках дозы, чтобы кольнуться // ангелоликих хипстеров, // сгорающих ради древнего // небесного объятия с сыплющей искры // звезд динамо-машиной среди // реквизитов ночи....»

Джек Керуáк. Народжений в збіднілій франко-канадській сім'ї, Джек Керуáк (1922-1969) ставив під сумнів життєві цінності середнього класу. Будучи студентом останнього курсу Колумбійського університету в Нью-Йорку, він познайомився з «веселими» учасниками літературного підпілля. Великий вплив на художню прозу письменника зробила творчість романіста Томаса Вулфа, твори якого частко мають автобіографічний характер.

В найвідомішому романі Керуа́ка «На дорозі» (1957 р.) зображуються «бітники», що кочують по Америці в пошуках незбутньої мрії про общинне життя і красу. В романі «Бродяги в пошуках дхарми» (1958 р.) також розповідається про мандрівних інтелектуалів, прибічників *контркультури**, і їхнє захоплення *дзен-буддизмом**. Крім романів Керуак написав книгу віршів «Блюзи Мехіко» (1959 р.) і спогади про своє життя з такими бітниками, як письменник-експериментатор Вільям Берроуз і поет Аллен Гінсберг.

Вільям Берро́уз. Один з лідерів руху бітників Вільям Берро́уз (1914-1997) зажив скандальної слави романом «Голий сніданок» (1959 р.), де відтворив різні сторони життя наркоманів. В 1970-і він роки звернувся до жанру постмодерністської *антиутопії**, захищаючи ідею «біологічної революції», яка б позбавила світ від жіноцтва і стала фактором світової гармонії.

Прочитавши роман «Голий сніданок», американський письменник Норман Мейлер писав: «Коли читаєш Берроуза, складається враження, ніби тебе посадили в кімнату, де три радіоприймачі, два телевізори, стереомагнітофон, кінопроектор з порнографічним фільмом і дві автоматичні посудомийки, керовані божевільним вченим, працюють одночасно».

Джон А́пдайк. Подібно Чіверу Джона А́пдайка (нар. 1932 р.) з його інтересом до життя тих, хто населяє багаті пригороди, з його сугубо американськими темами, міркуваннями про нудьгу і тугу існування, з його замисленістю і особливо з його постійними описами тих самих місць, розташованих на східному узбережжі океану, в Массачусетсі і Пенсільванії, також вважають побутописцем. Найбільшу популярність принесли Апдайку його чотири книги про Кролика, представляючі собою оповідь про життя людини на ім'я Гаррі «Кролик» Енгстром, про його злети і падіння протягом чотирьох десятиліть історії США на фоні соціально-політичного розвитку американського суспільства.

В романі «Кролик, біжи» (1960 р.) відбилися настрої 1950-х рр., в умовах яких Енгстром з'являється перед читачем незадоволеним молодим главою сімейства, що не має перед собою жодних цілей. В «Зціленому Кролику» (1971 р.), в якому велика увага приділяється контркультурі 1960-х рр., Енгстром як і раніше не знайшов мети в житті і не знає, як скинути з себе пута щоденності. В третьому романі про Енгстрома «Кролик розбагатів» (1981 р.) Гаррі одержує спадщину і стає заможною людиною. Автор зображає його на фоні подій сімдесятих років, коли поступово закінчується епоха в'єтнамської війни і утверджується атмосфера егоїзму, властивого заможним верствам суспільства. В останній книзі з цієї серії «Кролик на відпочинку» (1990 р.) Енгстром примиряється з життям і думкою про неминучість смерті. Загальна картина вісімдесятих років служить в романі певною «художньою декорацією».

Апдайк також написав романи «Кентавр» (1963 р.), «Подружні пари» (1968 р.) і «Бек: книга» (1970 р.). З усіх сучасних письменників він найкращий стиліст, і оповідання цього майстра наочно показують широкі можливості і новаторство його стилю.

Джером Девід Се́лінджер. В своїх творах провісник явищ 1960-х рр. Джером Девід Се́лінджер (нар. 1919 р.) розповів про спроби окремих людей поставити себе поза суспільством. Уродженець Нью-Йорка, він домігся величезного успіху своїм романом «Над прірвою в житі» (1951 р.), в якому зобразив чутливого 16-літнього підлітка Холдена Колфілда, який втік з елітної школи-інтернату, щоб скоріше прилучитися до світу дорослих, але зневірився в його матеріалізмі, фальшивості і духовній порожнечі.

На питання, ким би він хотів стати, Колфілд відповідає «ловцем в житі», неточно цитуючи один з віршів Бернса. Холден вважає себе сучасним білим рицарем, єдиним охоронцем невинності. В своїй уяві він бачить поле, на якому росте таке високе жито, що граючі в ньому діти навіть не бачать, куди біжать. Сам же Колфілд виявляється серед них єдиним дорослим. «Я стою на краю божевільної скелі. Моя задача — ловити кожного, хто ступне в прірву». Крок в прірву ототожнюється з втратою дитинства і невинності (особливо в статевому сенсі) — тема, що постійно піднімалась в ту епоху.

Інші видання творів цього неплодовитого письменника-пустельника містять в собі: «Дев'ять оповідань» (1953 р.), «Френні і Зуї» (1961 р.) і збірка повістей і оповідань з журналу «Нью-йоркер» «Вище крокви, теслі» (1963 р.). З тих пір, як в 1965 р. було опубліковане одне

з оповідань Селінджера, що проживає в штаті Нью-Гемпшир, письменник більше не з'являвся на небокраї американської літератури.

Томас Пінчон. Таємничий і уникаючий самореклами і слави Томас Пінчон (нар. 1937 р.) народився в Нью-Йорку і одержав освіту в Корнельському університеті, де зазнав впливу Володимира Набокова. Немає жодного сумніву в тому, що в новаторських фантазіях Пінчона використовуються теми розгадки головоломок, пояснення ігор і розшифровки кодів, джерелом яких цілком могла стати творчість Набокова. Пінчон має широкий діапазон емоційних відтінків, здатних перетворити параною в поезію.

Вся художня проза цього письменника має однакову структуру. Сюжетна фабула його романів, як правило, не стосується принаймні одного з героїв, задача якого полягає саме в тому, щоб вивести певний порядок з оточуючого хаосу і таким чином «розшифрувати» світ. Виконання подібного плану, в чому і полягає суть творчості традиційного художника, передається читачеві, якому доводиться підключатися до цього процесу і стежити за пошуками розгадок і збагненням значень. Подібне параноїчне бачення поширюється на цілі континенти і охоплює сам час, оскільки Пінчон прибігає до метафори ентропії, тобто поступового зникнення Всесвіту. В його творах впадає в око майстерне використання *Масової культури** — особливо *Наукової фантастики** і детективного жанру.

Роман Пінчона «V» вільно будується навколо двох персонажів — невдахи Бенні Профейна, що постійно пускається в безцільні подорожі і встряває в сумнівні діла, і його антипода — освіченого Герберта Стенсіла, шукаючого містичну шпигунку V (з цієї букви в англійській мові починаються слова, що визначають цю таємничу жінку — Венера, незаймана, пустишка).

В короткому романі «Викрикується сорок дев'ятий лот» описується секретна система, що має відношення до Поштової служби США. Дія роману «Веселка земного притягання» (1973 р.) відбувається в Лондоні під час Другої світової війни, коли на це місто падали ракети, і зводиться до символічного і фарсового пошуку нацистів і інших перевертнів, що намагаються приховати своє істинне лице. Присутність насильства, комізму і схильності до новаторства в творах цього письменника неминуче пов'язує його з періодом 1960-х років.

Джон Барт. Уродженця Меріленду Джона Барта (р. 1930 р.) завжди більше цікавив не зміст оповіді, а характер оповідання. Однак, якщо Пінчон намагався спантеличити читача, ведучи його вбік і задаючи йому загадки, як це робиться в детективних романах, Барт затягає читацьку аудиторію в якусь кімнату сміху, своєрідне королівство кривих дзеркал, що перебільшують одні риси зовнішнього і внутрішнього образу людини і применшують інші. Реалізм далекий Барту, який написав «Загублені серед забав» (1968 р.) — збірник, що складається з 14 оповідань, в яких постійно зачіпається тема самого процесу писання і читання. Барт прагне переконати читача в штучності читання і писання і не дати йому настільки захопитися оповіддю, щоб вважати реальністю те, що в ньому відбувається. Задавшись метою розвіяти ілюзію реалізму, Барт прибігає до цілого набору рефлексивних прийомів, щоб нагадати читачеві про те, що він всього лише зайнятий читанням.

Подібно раннім творам Сола Беллоу перші романи Барта мають характер пошуку і відзначені екзистенціалістським світоглядом (див. *Екзистенціалізм**). В них присутня тема втечі і безцільного блукання, яка постійно піднімалася в п'ятидесяті роки. В романі «Плавуча опера» (1956 р.) герой має намір покінчити життя самогубством. «Кінець шляху» (1958 р.) присвячений складній любовної історії.

В творах Барта шістдесятих років стає більше гумору і менше реалізму. В «Торговці дурманом» (1960 р.) пародіюється стиль шахрайських романів XVIII ст. (див. *Шахрайський роман**), а «Козлоюнак Джайлз» (1966 р.) являє собою пародію на світ, розглянутий як університет (твір має такий підзаголовок: «Роман, імітуючий форму роману і написаний автором, що розігрує роль автора»). В книзі «Химера» (1972 р.) переказуються казкові сюжети з грецької міфології, в епістолярному романі «Листи» (1979 р.) Барт виступає в якості одного з персонажів подібно тому, як це робить Норман Мейлер в своїй публіцистичній книзі «Армії ночі». В романі «У відпустці» (1982 р.) Барт прибігає до популярного в художній літературі

темі шпигунства; в цьому творі розповідається про жінку — університетського професора і її чоловіка, що був секретним агентом, а потім став письменником.

В цілому, вихідним пунктом творчості Джона Барта є переконання в тому, що ***будь-які світоглядні схеми є однаково безглузді перед лицем споконвічного хаосу буття і тому є легко взаємозамінюваними.*** Предметом висміювання в його прозі є безпідставні претензії людської свідомості, її безсилі потуги об'єктивно відобразити життя. Мислення — це лише конструювання міфів, воно сприяє не становленню і збагаченню особи, а навпаки, її зубожінню і навіть руйнації.

Барт вважає, що в сучасному світі особа перетворюється на суму масок, губиться серед брехливих дзеркал культури, яка давно втратила гуманістичну основу, внутрішній сенс існування. Письменник стверджує, що мистецтво вичерпалось і продовжити своє існування воно може тільки шляхом самоіронії. Наприклад, ***творче зусилля сучасного композитора може звестись до переписування, нота за нотою, VI симфонії Бетховена; достатньо уявити її собі в контексті культури XX ст., століття «кінця і останніх рішень», щоб вона перетворилась на новий твір пронизливо іронічного звучання.***

Норман Ме́йлер. Всі критики сходяться на тому, що Норман Ме́йлер (нар. 1923 р.) — найбільш яскравий представник американської літератури останніх десятиліть, здатний писати на самі різні теми і змінювати свій літературний стиль. Прагненням до набуття самого різного досвіду, енергійною манерою письма і суперечливістю своєї особистості цей письменник нагадує Ернеста Хемінгуея. Ідеї Мейлера відрізняються сміливістю і новаторством. Він являє собою повну протилежність письменникам типу Барта, для яких тема не така важлива, а головне полягає в тому, як вона подається.

На відміну від Пінчона, воліючого залишатися в тіні, Мейлер постійно намагається бути в центрі уваги. Романіст, нарисовець, іноді політик, людина, що відстоює права літераторів і час від часу виступає як актор, він завжди на очах. Від вправ в стилі «нової журналістики», включаючих «Майамі і облога Чикаго» (1968 р.), що містить аналіз з'їздів ведучих партій США в період президентської кампанії 1968 р., і заворожуючого читача дослідження історії страти засудженого на смерть вбивці «Пісня ката» (1979 р.) Мейлер перейшов до створення таких амбіційних і монументальних романів, як «Старожитні вечори» (1983 р.), дія якого відбувається в Стародавньому Єгипті, і «Тінь повії» (1992 р.), про діяльності ЦРУ.

Джон Га́рднер. Виходець з фермерської родини, що проживала в штаті Нью-Йорк, Джон Га́рднер (1933-1982) до кінця своїх днів (він розбився на мотоциклі) залишався самим значним виразником морально-етичних цінностей в американській літературі. Він викладав англійську мову і був істориком літератури середньовічного періоду. Самий популярний роман Гарднера «Грендель» (1971 р.) представляє собою стилізований переказ давньоанглійського епосу «Беовульф» (див. Ч.I, розділ VI, §1, п.3) з екзистенціалістської точки зору чудовиська. В цьому короткому, яскравому і часто повному комізму романі автор дуже тонко виступає проти *екзистенціалізму**, що навіює головному виразнику цієї філософії розпач і цинізм.

Плідний і популярний романіст, Гарднер застосовував в своїх творах реалістичний підхід, але при цьому користувався цілим рядом нововведень, таких як порушення послідовності дії за допомогою повернення до минулого, оповідання всередині оповідання, переказ міфів і контрастуючих історій, для того, щоб виявити правду у відносинах між людьми. Сильними сторонами творчості цього письменника є мистецтво створення характерів (особливо вдаються йому повні співчуття образи простих людей) і барвистість стилю. Основні твори Гарднера включають: «Відродження» (1966 р.), «Діалоги з Сонячним» (1972 р.), «Нікелева гора» (1973 р.), «Осіннє світло» (1976 р.) і «Примари Мікельсона» (1982 р.).

В своїх творах Гарднер проповідує доброчинну силу товариства і закликає до виконання обов'язку (в тому числі сімейного). В цьому відношенні він глибоко традиційний і консервативний автор. Гарднер намагався показати, що певні цінності і вчинки ведуть до повноти життя. В книзі «Про моральну значимість літератури» (1978 р.) він закликав писати романи, утверджуючі морально-етичні цінності, а не осліплюючі читача порожнім новаторством технічного порядку. Згадана книга зробила фурор в основному тому, що Гарднер відкрито кри-

тикував в ній видних сучасних авторів за відсутність в їхніх творах морально-етичного начала.

Тоні Мóррісон. Письменниця негритянського походження Тоні Мóррісон (нар. 1931 р.) народилася в штаті Огайо в релігійній сім'ї, вчилася в університеті в Вашингтоні і працювала старшим редактором в одному з великих вашингтонських видавництв, а також займалася викладацькою діяльністю в ряді навчальних закладів країни і в цій якості користувалася певною популярністю.

Багата і барвиста проза Моррісон принесла їй міжнародне визнання. В своїх захопливих, сповнених енергії романах письменниця всебічно розглядає складний духовний світ темношкірих американців. В її ранньому творі «Самі блакитні очі» (1970 р.) вольова темношкіра дівчина розповідає історію Пеколи Брідлав, якій вдається вижити незважаючи на жорстоке і образливе ставлення до неї батька. Пекола вірить в те, що її чорні очі якимсь дивом перетворилися в блакитні і що тепер вона буде жаданою і коханою. Моррісон говорила, що цим романом намагалася знайти своє «Я» і утвердитися як письменниця: «Я була і Пеколою, і Клавдією, і всіма іншими героями моєї книги».

Роман «Сула» (1973 р.) присвячений дружбі двох жінок. Моррісон відмовляється від стереотипів і зображує негро-американок як унікальних, єдиних в своєму роді особистостей. Роман письменниці «Пісня Соломона» був визнаний гідним декількох нагород. В цьому творі описується темношкірий чоловік Молочар і його складні зв'язки з своєю сім'єю і суспільством. В романі «Смоляне чучелко» (1981 р.) Моррісон показує відносини між білими і темношкірими американцями. «Улюблениця» (1987 р.) являє собою несамовиту оповідь про жінку, що убиває своїх дітей, щоб збавити їх від життя в умовах рабства. У цьому романі використовується фантастичний елемент, властивому *Магічному реалізмові**, який дозволяє автору створити таємничий образ Улюблениці, що повертається жити до своєї матері, що перерізала їй горло.

Моррісон стверджувала, що її романи, будучи закінченими творами мистецтва, в той же час містять в собі політичний заряд: «Мені не цікаво копатися у власній уяві... так, твір повинен бути політичним». В 1993 р. Моррісон стала лауреатом Нобелівської премії.

Еліс Уокер. Письменниця афро-американського походження Еліс Уокер (нар. 1944 р.) народилася в одному з сільськогосподарських районів штату Джорджія в сім'ї здольника; закінчила коледж, де серед її вчителів була політична активістка і поетеса Мюріел Рюкісер.

Уокер, що називає себе «жіночою» письменницею, вже багато років зв'язана з феміністським рухом, представляючи в ньому темношкірих жінок. Подібно Тоні Моррісон і іншим визнаним темношкірим романісткам Уокер дотримується підкресленого ліричного реалізму, щоб краще передати мрії і невдачі довірливих і заслуговуючих довіри людей. В її творах підкреслюється боротьба за людське достоїнство. Володіючи майстерністю тонкого стиліста, що особливо яскраво проявились в епістолярному романі «Колір багряний», Уокер в своїй творчості прагне до просвітительства. Твір являє собою оповідь про любов двох темношкірих сестер, що не слабшає незважаючи на багаторічну розлуку. Ця історія кохання перемежовується з оповіддю про те, як в той же період сором'язлива, потворна і неосвічена сестра відкриває в собі внутрішню силу завдяки підтримці своєї подруги. Тема підтримки, здійснюваної жінками одна одній, змушує згадати автобіографію Майї Ангелоу «Я знаю, чому співає птах в клітці» (1970 р.), в якій оспівується духовний зв'язок між матір'ю і дочкою, і твори білої феміністки Адріанни Річ. В романі «Колір багряний» чоловіки зображуються як істоти, в основному не розуміючі потреб і становища жінок.

4. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР

Американська драматургія копіювала англійський і європейський театр до самого початку XX століття. П'єси англійських авторів або переклади з європейських мов часто переважали в театральних сезонах. Недосконалий закон про авторське право, що не міг ні захищати, ні заохочувати американських драматургів, працював проти справді оригінальної драматургії.

Те ж саме можна сказати про «систему зірок», за якої більше слави діставалося акторам і акторкам, ніж самим п'єсам. Американці прагнули побачити європейських акторів, що приїжджали з гастролями в американські театри. Крім того, імпортна драматургія, так само як і імпортні вина, користувалася більш високим статусом, ніж вітчизняні постановки.

В XIX столітті була популярною мелодрама з її зразковими демократичними персонажами і чітким розподілом між добром і злом. П'єси на соціальні теми, такі як рабство, теж збирали велику кількість глядачів; іноді це були перекази романів типу «Хатини дядька Тома». Тільки в XX столітті була почата спроба естетичного новаторства в жанрі серйозної драматургії.

Втім, жваво розвивалася поп-культура, особливо в жанрі *водевілю** (різновид естради зі скетчами, клоунадою, музикою і тому подібним). Оригінальні форми також одержували розвиток в шоу, заснованих на афро-американській музиці і фольклорі, що виконуються білими, загримованими під негрів.

Юджин О'Ніл. Найбільшою фігурою в американському театрі був Юджин О'Ніл (1888-1953). В його численних п'єсах величезна технічна оригінальність поєднується зі свіжістю погляду і емоційною глибиною. Ранні п'єси драматурга торкаються тем робітничого класу і бідних; більш пізні твори досліджують сферу суб'єктивного, а саме: нав'язливі ідеї і секс, і відбивають його знайомство з теорією Фрейда, а також болісні спроби примиритися з уже померлою матір'ю, батьком і братом.

В своїй п'єсі «Кохання під в'язами» (1924 р.), О'Ніл простежує пристрасті, приховані всередині однієї сім'ї; в п'єсі «Великий бог Браун» (1926 р.) розкривається несвідоме в особистості заможного бізнесмена, а «Дивна інтерлюдія» (1928 р.), за яку О'Ніл одержав *Пулітцерівську премію**, аналізує заплутані захоплення однієї жінки. В цих могутніх п'єсах показано, як різні особистості проявляють примітивні емоції і замішання в стані інтенсивного стресу.

О'Ніл продовжував досліджувати фрейдистську тему тиску любові і підпорядкування всередині сім'ї в своїй трилогії під загальною назвою «Жалоба личить Електрі» (1931 р.), заснованій на класичній трилогії Софокла «Цар Едіп».

Серед його пізніх п'єс такі визнані шедеври, як «Рознощик льоду гряде» (1946 р.) — жорстке міркування на тему смерті, і «Довгий день відходить в ніч» (1956 р.) — могутня, розгорнута автобіографія в формі п'єси, в центрі якої його власна сім'я, погіршення фізичного і психологічного стану її членів, простежене протягом однієї ночі. Цей твір входив в цикл п'єс, над якими О'Ніл працював незадовго до смерті.

О'Ніл зробив перегляд театру, відмовившись від традиційного розподілу на акти і сцени (в «Дивній інтерлюдії» дев'ять актів, а п'єса «Жалоба личить Електрі» розрахована на дев'ять годин гри), вводячи маски на зразок тих, що зустрічаються в азіатському і давньогрецькому театрах, шекспірівські монологи, грецький хор і спецефекти за допомогою освітлення і звуку.

За загальним визнанням, О'Ніл — видатний драматург Америки. З присвоєнням йому Нобелівської премії по літературі в 1936 р. О'Ніл став першим американським драматургом, відзначеним цією честю.

Торнтон Уа́йлдер. Інший видатний драматург Торнтон Уа́йлдер (1897-1975 р.) в першу чергу відомий своїми п'єсами «Наше містечко» (1938 р.) і «На волосину від загибелі» (1942 р.) і романом «Міст короля Людовіка Святого» (1927 р.).

В «Нашому містечку» викладені позитивні американські цінності. Тут присутні всі елементи сентиментальності і ностальгії — архетип традиційного містечка в сільській місцевості, добродушні батьки і бешкетні діти, молоді коханці. Чарівності п'єсі надають винахідливі моменти, включаючі примари, голоси з публіки і сміливі зрушення в часі. По суті це п'єса про життя і смерть, в якій мертві відроджуються принаймні на момент.

Кліффорд О́детс. Майстер соціальної драми Кліффорд О́детс (1906-1963) походив з сім'ї іммігрантів зі Східної Європи. Він виріс в Нью-Йорку і став одним з перших акторів Групп-театру під керівництвом режисерів Гарольда Клурмена, Лі Страсбурга і Черіл Кроуфорд, відданих ідеї ставити тільки вітчизняні американські п'єси.

В своїй найвідомішій п'єсі «В чеканні Лефти» (1935 р.), експериментальній одноактній драмі, Одетс з ентузіазмом відстоював робітничі профспілки. Ще одним успіхом стала ностальгічна сімейна драма «Прокинься і співай!», за якою пішов «Золотий хлопчик», оповідаючий про італійського юнака-іммігранта, який губить свій музичний талант (він скрипаль), коли, спокусившись грішми, стає боксером і калічить руки. Як Фіцджеральд в «Великому Гетсбі» і Драйзер в «Американській трагедії», Одетс застерігає своєю п'єсою проти небезпеки надмірних амбіцій і жадібності.

Артур Міллер. Народжений в Нью-Йорку драматург, романіст і публіцист Артур Міллер (нар. 1915 р.) досяг вершини успіху в 1949 р. п'єсою «Смерть комівояжера», що представляє собою аналіз пошуку людиною свого місця в житті і того, як вона приходить до висновку про марність своїх починань. Дія п'єси відбувається в сім'ї Ломенів, в якій батько не ладить з сином, а супруга — з чоловіком. В п'єсі, як в дзеркалі, відбиваються літературні тенденції 1940-х років — багате поєднання реалістичних прийомів з домішкою натуралізму, ретельне окреслення дійових осіб, закінченість образів і настійне підкреслення цінності особистості, незважаючи на всі її помилки і невдачі.

«Смерть комівояжера» — це зворушливий гімн простій людині, на яку, за словами вдови Вілли Ломена, «необхідно звернути увагу». В той же час ця розумна і сумна п'єса є історією несправдженої мрії. Як іронічно зауважує один з персонажів п'єси: «Комівояжер не може не мріяти, мій хлопче. Це входить в його роботу».

«Смерть комівояжера», що зіграла помітну роль в творчості Міллера, складає тільки один з цілого ряду драматичних творів, написаних ним протягом декількох десятиліть, включаючи драму «Всі мої сини» (1947 р.) і народну хроніку «Тяжке випробування» (1953 р.). Обидві вищезгадані п'єси мають політичний характер. Дія однієї з них відбувається в наші дні, а іншої — в період колонізації. В першій головною дійовою особою є промисловець, який під час Другої світової війни навмисно поставив авіабудівельним фірмам партію бракованих деталей, що привело до загибелі його сина і інших людей. В «Тяжкому випробуванні» зображаються судові процеси, що проходили в Салемі (штат Массачусетс) в XIX столітті, в результаті яких поселенці-пуритани були несправедливо страчені нібито за причетність до чаклунства.

Незважаючи на те, що «полювання за відьмами», жертвами якого стають невинні люди, зовсім неприйнятне в демократичному суспільстві, настрій цієї п'єси був співзвучний часу її постановки на театральній сцені — періоду 1950-х років, коли «хрестовий похід» сенатора Джозефа Маккарті і ряду інших діячів проти комуністів руйнував життя ні в чому неповинних людей.

Теннессі Уїльямс. Уродженець штату Міссісіпі Теннессі Уїльямс (1911-1983) був однією з самих складних індивідуальностей в американській культурі середини XX століття. Його творчість в основному присвячена сум'яттю почуттів і придушенню сексуальності в сім'ї, найчастіше сім'ї жителів півдня. Для творів Уїльямса характерна магія нескінченних повторень, поетична манера вираження почуттів і думок, незвичайність обстановки, в якій розгортається дія, і фрейдистське дослідження сексуальних потягів. Будучи одним з перших американських письменників, що відкрито визнавали свою гомосексуальну орієнтацію, Уїльямс пояснював, що підкреслена сексуальність його не знаючого спокою героїв є вираженням їхньої самотності. Персонажі п'єс цього драматурга живуть напруженим духовним життям і переживають важкі душевні муки.

Уїльямс написав більше 20 багатоактних п'єс, багато з яких мають автобіографічний характер. Він порівняно рано досяг вершини своєї творчості — в 1940-х роках — в таких драматургічних шедеврах, як «Скляний звіринець» (1944 р.) і «Трамвай "Бажання"» (1947 р.). Жодна з його речей, написаних за наступні двадцять з зайвим років, не мала успіху і творчого багатства двох вищезгаданих п'єс.

Регіональний театр. Одне з найбільших досягнень регіонального театрального руху — некомерційних, існуючих на кошти держави або спонсорів театральних трупп, що стали вогнищами сучасної культури в багатьох містах на території всієї країни — полягає в тому, що з

початку 1960-х років йому вдалося виховати плеяду молодих драматургів, що стали одними з самих яскравих імажистів на театральній сцені. Тепер вже не можна уявити собі американського театру і американської літератури без блискучого, різноманітного товариства і бурхливих взаємин дійових осіб, присутніх в драматургічних творах Сема Шепарда («Поховане дитя», 1979 р. і «Обман розуму», 1985 р.); без аморальних персонажів, виведених в п'єсах чикагського драматурга Девіда Мемета, і їх найвищою мірою шокуючого, чіткого і уривчастого діалогу («Американський бізон», 1976 р. і «Гленгеррі Гленн Росс», 1982 р.); без вторгнення традиційних цінностей в життя і турботи жителів Середнього Заходу, що знайшло своє відображення в драмах Ленфорда Уїлсона («5-і липня», 1978 р. і «Нерозсудливість Толлі», 1979 р.) і без властивих жителям півдня дивацтв в п'єсах Бет Хенлі («Злочинні помисли», 1979 р.).

5. МИСТЕЦТВО

Френк Ллойд Райт. Одним з найавторитетніших зодчих XX ст., творцем «органічної архітектури» був Френк Ллойд Райт (1869-1959), уродженець штату Вісконсін. Його батько був священиком і музикантом, матір — вчителькою. Сім'я була не дуже забезпеченою, але матір мріяла виростити з сина великого архітектора, а тому з раннього дитинства всі його ігри і книги служили цій меті. Райт почав навчання в інженерному коледжі Вісконсінського університету, а потім, в 1887 р. переїхав до Чикаго і поступив в ательє архітекторів Данкмара Адлера і Луїса Саллівена. З 1893 р. Райт став працювати самостійно. Прагнучи знайти нові виражальні засоби в архітектурі, він виробив власний стиль, який одержав назву «стиль прерій». Згодом він напише: «У прерії своя власна краса, і наше завдання — розпізнати і підкреслити цю примарну красу. Звідси... нависаючі карнизи, низькі тераси і відокремлені приватні сади, сховані за огорожами».

Стиль прерій сформувався в серії будинків, споруджених Райтом на рубежі століть. Це, наприклад, власний дім в Оук-парку (1889 р.), дім Уїнслоу в Рівер-Форест (1893 р.), дім Віллітса в Хайленд-парку (1902 р.), дім Робі в Чикаго (1909 р.). Витягнуті по горизонталі обриси невеликих витончених споруд прекрасно вписувались до навколишнього пейзажу. Їх вже можна визначити поняттям «органічна архітектура», яким сам Райт став характеризувати свій стиль. За 10 років митець збудував понад 100 приватних будинків, кожного разу створюючи щось унікальне, враховуючи не тільки особливості довкілля, але і характер, звички замовників. Однак, не тільки приватні будинки споруджував Райт: в 1904 р. він побудував споруду Ларкін-білдінг в Буффало, в 1904-1906 рр. — церкву в Оук-парку, де одним з перших застосував бетон в якості будматеріалу.

Приїзд Райта до Європи в 1909 р. (він відвідав Англію, Німеччину, Австрію, Італію, Грецію) сприяв його величезному тут успіхові. В 1910-1911 рр. відбулась його персональна виставка в Берліні, були видані альбоми його робіт, а його ідеї широко розповсюдились, зробивши значний вплив на європейську архітектуру. Популярність Райта в Європі не спадала навіть в 1920-х рр., коли на батьківщині архітектор зіткнувся з нерозумінням і неприйняттям свого мистецтва — його звинувачували в індивідуалізмі, в тому, що він протиставив себе «всій Америці» і інтернаціональному стилю, заснованому на строгому раціоналізмі (пізніше зодчий згадував: «Вони ледь не вбили мене»).

Тим часом *Велика депресія** кінця 1920-х — початку 1930-х рр. змусила Райта шукати шляхів здешевлення будівництва. Він, «майстер кам'яної кладки», тепер вважав за можливе створювати архітектурні конструкції з елементів заводського виготовлення. Його нові проекти враховували застосування залізобетону і скла. Саме скло — «тонкі листи затвердлого повітря, стримуючі повітряні потоки ззовні і всередині», — Райт оспівував як основний матеріал сучасності. «Світлотінь складала "мистецтво" архітектора минулого. Дозвольмо ж Сучасності тепер працювати із світлом, світовою дифузією; віддзеркалення світла — світло заради світла, а тіні з'являються самі собою. Машина робить сучасними ці дивовижні нові можливості скла», — так говорив він в лекції, прочитаній в Прінстонському університеті в 1930 р. В 1932 р. архітектор заснував власну майстерню — «Тейлізінську співдружність», яка ро-

змістилась у студії Тейлізін-Норт, будівлі, яку Райт спорудив на фермі Спрінг-Грін в штаті Вісконсін в 1911 р.

В 1928 р. Райт вперше застосував термін «Юсонія» (від англ. United States, скорочено US, — «Сполучені Штати»), яким він позначив культуру, відображаючу дух «американської демократії», «суспільства рівних можливостей». Архітектура, як частина цієї культури, була покликана шукати нові підходи до вирішення соціальних проблем. Наприклад, на думку Райта, найдемократичніший засіб пересування — автомобіль — повинен зробити вирішальний вплив на планування життєвого простору. Зокрема, автомобільне сполучення дозволить розосередити традиційне «тісне» місто XIX ст. і створити «місто широких просторів». Саме так називався проект, який виконала в 1934-1935 рр. «Тейлізінська співдружність». Таке місто поступово могло розширюватись на все середовище проживання людини, а значить, включало б і сільськогосподарські території. Хоча, в цілому, ідея виявилась утопічною, «поглинання» містами «сільськогосподарських територій» (з одночасним їх знищенням) — реалія урбаністичних процесів XX ст.

«Юсоніанським»» проектам, як втіленим, так і невтіленим, неодмінно притаманне те, що складає творчий почерк Райта — «органічність». В 1936-1939 рр. він спорудив будівлю компанії «Джонсон і син» (Расін, штат Вісконсін). В конторському приміщенні, яке, згідно американської традиції представляє собою єдину залу, Райт використав дев'ятиметрові стрункі колони, увінчані зонтоподібними капітелями (вони виглядають, як величезні гриби), між якими світяться засклені ділянки стелі. «Органічність» проявляється тут не тільки в тому, що ця ніби природно зростаюча архітектура наслідує органічний світ, але і в створенні якогось особливого, романтичного настрою (хоча це не характерно для офіційного інтер'єра).

Ще в 1928 р. Райт писав: «Факт залишається фактом: Юсонія має потребу в романтиці і сентиментальності. Головне — це прагнути цього, а те, що досягти мети неможливо, вже не так і важливо». Однак, дивлячись на «Дім над водоспадом» (1936 р.), переконуєшся, що Райтові під силу і неможливе. Архітектура в буквальному сенсі слова «розчинилась» в Природі: до загального вигляду вілли включені і скеля, і невеличкий водоспад. Вся будівля — це складна система терас, нависаючих над деревами і струмком, закріплених в скелі залізобетонними балками; сходи в центрі будинку спускаються прямо до водоспаду. Зв'язок з Природою відчувається не тільки в зовнішньому, але і внутрішньому вигляді вілли: стіни оброблені грубим каменем, підлога вимощена кам'яними плитами. В таких спорудах Райта архітектура є поетичною, натуральною. Пізні ж його проекти часто виглядають фантастичними (наприклад, Музей Гуггенхейма).

Іноді Райта справедливо звинувачують в крайнощах. Дійсно, важко уявити в реальності виконаний ним в 1958 р. проект хмарочоса «Іллінойс» (528 поверхів) заввишки в милю. І тим не менше, зодчого ніколи не переставало хвилювати питання, ***яким чином при постійно зростаючій ролі техніки і машин в нашому житті все-таки залишатись людьми.*** Яскрава індивідуальність архітектурної мови Райта не сприяла створенню великої школи. Але його ідеї ввійшли до числа основоположних в зодчестві XX ст., залишаючись актуальними і сьогодні.

Живопис першої половини XX ст. На початку XX ст. в США вище за все цінувалося наслідування французькому *імпресіонізму**. Суспільному смаку кинула виклик група з восьми художників: Роберт Хенрі (1865-1929), В.Дж. Глекенс (1870-1938), Джон Слоун (1871-1951), Дж.Б. Лакс (1867-1933), Еверетт Шинн (1876-1953), А. Б. Девіс (1862-1928), Моріс Прендергаст (1859-1924) і Ернест Лоусон (1873-1939). Критики охрестили їх школою «сміттєвого відра» за пристрасть до зображення нетрів і інших прозаїчних предметів.

В 1913 р. на так званому «Арморі-шоу» були виставлені твори майстрів, що належали до різних напрямків *постімпресіонізму**. Американські художники розділилися: деякі з них звернулися до вивчення можливостей колірної і формальної абстракції, інші залишилися в лоні реалістичної традиції. До другої групи входили Чарльз Берчфілд (1893-1967), Реджинальд Марш (1898-1954), Едвард Хопер (1882-1967), Ферфілд Портер (1907-1975), Ендрю Уайєт (нар. 1917 р.) і ін. Картини Айвена Олбрайта (1897-1983), Джорджа Тукера (нар. 1920

р.) і Пітера Блума (1906-1992) написані в стилі «*магічного реалізму*»* (подібність з натурою в їхніх роботах перебільшена, а реальність швидше нагадує сон або галюцинацію).

Інші художники, такі, як Чарльз Шілер (1883-1965), Чарльз Демут (1883-1935), Лайонел Фейнінгер (1871-1956) і Джорджия О'Кіфф (1887-1986), поєднали в своїх творах елементи *реалізму**, *кубізму**, *експресіонізму** і інших течій європейського мистецтва. Морські краєвиди Джона Меріна (1870-1953) і Марсдена Хартлі (1877-1943) близькі до експресіонізму. Зображення птахів і тварин на картинах Моріса Грейвса (нар. 1910 р.) ще зберігають зв'язок з видимим світом, хоча форми в його роботах сильно спотворені і доведені до туманного *символізму**.

Абстрактний експресіонізм. В 1940-х рр. в Нью-Йорку склалась своя школа *абстракціонізму** — абстрактний експресіонізм (друга назва — нью-йоркська школа), що виник на основі раннього абстракціонізму (особливо творчості Василя Кандінського першого абстрактного періоду) під впливом *сюрреалізму** з його ідеєю «автоматичного письма». Яскравіше за все він проявився в живопису — у вільних композиціях, створюваних великим, імпульсивним мазком, іноді — в техніці «живопису дії» (англ. action painting), коли сам акт писання картини перетворювався в своєрідний *перформенс**. Європейські аналоги абстрактного експресіонізму часто позначають поняттям ташизму.

Абстрактний експресіонізм сформувався в атмосфері *нігілізму**, викликаного подіями світової війни і появою зброї масового знищення. По-суті, він став виразом настроїв тотальної негації реальної дійсності, що охопили ту частину суспільства, яка вже не бачила нічого позитивного в воєнному і післявоєнному світі. Спираючись на ідеї В. Кандінського щодо самодостатності кольору, його особливої сугестивної сили, абстрактні експресіоністи повністю усували з своєї творчості свідомий елемент, намагаючись передати на полотні найглибші структури людської свідомості, де вони ще безформні і тільки колір, сприйнятий безпосередньо, здатен виразити їхню сутність. Відмовившись від представлення будь-якої, навіть геометричної форми, абстрактний експресіонізм, по суті, означав кінець традиційного мистецтва, головним завданням якого була передача певної дійсності (предметної, соціальної, психологічної, фантастичної тощо), яка вважалась достовірною і реально існуючою хоча б для самого художника.

З початком Другої світової війни до США емігрувало багато європейських модерністів (Піт Мондріан, Макс Ернст, Андре Бретон, Сальвадор Далі і ін.), що не могло не відобразитись на загальній художній атмосфері країни. Один з засновників абстрактного експресіонізму Аршіл Горкі (1904-1948) на початку 1940-х рр. познайомився з А. Бретоном і живописом сюрреалізму. Захопившись автоматизмом і примітивною символікою Хоана Міро, Горкі також став «населяти» свої полотна якимись плаваючими в абстрактному живописному просторі фігурками, які Бретон назвав «гібридами» («Печінка і гребінь півника», 1944 р.; «Агонія», 1947 р.).

Ще сміливіше використав метод спонтанного автоматизму Джексон По́ллок (1912-1956). Він відмовився від підрамників і, розстеливши полотно на підлозі, нахлюпував різними способами на нього фарбу з тюбиків і банок. Таку техніку назвали дріппінг (англ. dripping — «капаючий»). Він став одним з методів живопису дії (або «живопису жесту»), який відкидав традиційно замальовану поверхню картини. Фарба з'являлась на полотні чи на папері як слід спонтанного жесту, довільного руху руки. Вважалось, що будь-яка несвідома дія є відображенням характеру і психологічного стану художника, і саме в цьому полягає сенс зображення. Однак на полотнах Поллока, як би густо не були вони «заляпані», відчувається турбота про декоративний розподіл барв, про гармонію плям, а значить, якийсь контроль з боку автора, участь свідомості в побудові композиції («Без назви», 1945 р.).

Одна з характерних ознак абстрактного експресіонізму — великий масштаб робіт (деякі полотна сягали 5 м довжини). Так, Марк Ро́тко (1903-1970) створював «монументальні полотна», але, на відміну від «дріппінгістів» зафарбовував їх великими кольоровими площинами («№10», 1950 р.). Іноді він залишав між ними непокриті фарбою ділянки, вважаючи, що це повинно підстьобнути уяву глядача.

Твори Барнетта Ньюмена (1905-1970) звичайно будувались на контрасті вертикальної кольорової смуги і обширного яскравого поля. Створюючи їх, художник крім співвідношення між «стрічкою» і загальним барвним фоном враховував і сумірність всієї картини в цілому з масштабом стіни, на якій вона буде висіти. Таким чином стирались межі між живописом і реальним простором. Сам Ньюмен вважав свої роботи не просто формальними вправами, а вкладав в них особливий смисл, даючи відповідні назви.

Френк Стелла (нар. 1936 р.) багато експериментував з формою полотен. Зрізуючи кути і перетворюючи картини в багатокутники, він покривав їх кольоровими смугами. Геометрична декоративність в його роботах стала самодостатньою.

В цілому абстрактний експресіонізм моделює відірвану від світу, деідеологізовану особистість, свободою для якої є свавілля відчуттів, сприйняттів і самовиразу. Англійський культуролог Герберт Рід вважав абстракціонізм «неминучим і милостивим для людей» породженням сучасного нелюдяного світу. Відчуженню, руйнуючому особистість, Рід протиставляє свідоме відчуження людини від реального життя, втечу в строкатість плям і ліній, в стихію чистих форм і барв.

Якщо дійсність руйнує особистість, то, здавалось би, Рід правий — у втечі від світу її порятунок. Однак, будь-яка форма відчуження особистості від реальності є тільки видозміною зв'язку з нею. Тому єдиним виходом залишається олюднення дійсності, однак саме цей шлях і відкидають абстракціоністи.

Поп-арт. Виникнувши в Британії, *поп-арт** майже одразу одержав розголос за океаном і швидко став символом американського мистецтва. Вже в 1955 р. на «Фестивалі двох світів» в Сполетто (Італія) демонструвалось ліжко з подушкою і ковдрою, розмальовані олійною фарбою — твір американця Роберта Раушенберга (нар. 1925 р.), який викликав обурення відвідувачів.

В експозиціях поп-арту міг бути виставлений будь-який відомий глядачеві предмет: помийне відро, недоїдений бутерброд, чучело курки, пляшка і т.д. Найвідомішим твором і свого роду візитною карткою поп-арту стала натуральна консервна бляшанка з томатним супом («200 банок супу "Кемпбелл"», 1962 р.). Його автор Енді Уорхол (1928-1987), говорив: «Чому ви думаєте, що пагорб або дерево гарніші, ніж газова помпа? Тільки тому, що для вас це звична умовність. Я ж привертаю увагу до абстрактних властивостей речей». Відхрещуючись від «високого мистецтва», він назвав свою майстерню «factory» — фабрика (вона і розмістилась в приміщенні колишньої фабрики).

Однак, на відміну від своїх попередників дадаїстів (див. *Дадаїзм**), які застосовували подібний метод для того, щоб, заперечивши традиційну естетику, епатувати глядача (тобто буржуа), поп-художники вже взагалі не впевнені в існуванні якихось естетичних критеріїв. Той самий Р. Раушенберг говорив, що можна сприймати хутро на дамському пальті як прикрасу, а можна бачити навколо тендітної жіночої шиї шкіру здохлої тварини. Якщо дадаїсти, руйнуючи старе мистецтво, вважали, що створюють щось абсолютно нове і небачене, то попмитці переконані, що все, що можливо в мистецтві вже зроблено і все, що можливо, зруйновано, тому їм залишається тільки гра з готовими формами. Художники минулого творили з певною метою, щось намагаючись переказати глядачеві, і хоча інтерпретували їх твори порізному, художники і глядачі перебували в єдиній культурній реальності, тому між ними завжди існувала можливість порозуміння. Натомість поп-митець вже не вірить в можливість порозуміння, тому його твір відкритий для будь-яких інтерпретацій або взагалі не потребує їх. З цієї точки зору поп-арт є вступом до мистецтва *постмодернізму**.

Разом з тим, на відміну від дадаїзму, поп-арт утверджувався в часи, коли засоби масової інформації перетворились в один з найважливіших факторів, впливаючих на культуру. Інформація, в принципі, стала доступною кожному, а мистецтво залишилось надбанням тільки порівняно нечисленних цінителів. Поп-арт добре відчув потребу в новому, загальнодоступному мистецтві. Він користувався впізнаванними поняттями і предметами. Наприклад, холодильник, встановлений на сейфі в приміщенні складу, і ця ж комбінація у виставковій залі сприймаються цілковито по-різному. В останньому випадку спрацьовує фактор «музеєфіка-

ції» — іншого ставлення з-за мимовільного бажання зрозуміти те, що тобі пропонують побачити. Повсякденні предмети, за ідеєю, повинні викликати інше, більш уважне ставлення до них глядача, якщо вони перебувають в особливому просторі. З цією ж метою використовувався і інший «магічний» прийом: якесь зображення повторювалось безконечно. Так, Уорхол «тиражував» зображення пляшки кока-коли і вже згаданий томатний суп, а також обличчя кіноактриси Мерилін Монро на величезних щитах, що нагадували рекламні («Мерилін», 1964 р.). Магія подібних робіт полягає в тому, що будь-який об'єкт, який привернув увагу художника, стає за такого підходу буденним, легко «читаним», доступним для споживання (в даному випадку інтелектуального і емоційного). З іншого боку, подібний «серійний підхід»» відображає прагнення масової свідомості до створення ідолів, кумирів.

Поп-арт різноманітний за стилістикою. Наприклад, Том Вессельман (нар. 1931 р.) використовував суцільні, рівномірні барвні плями, а Рой Ліхтенштейн (нар. 1928 р.) свої живописні зображення уподібнював до газетного друку, ретельно відтворюючи зерна растру («Можливо...», 1965 р.). Але для всіх робіт притаманний великий масштаб, чіткий, яскравий рисунок, і в яких би метаморфозах не поставав перед глядачем твір поп-арту (чи то картина, чи відбиток людського тіла, чи ready-made — «готовий предмет»), в ньому завжди читається програмна ідея — розширення поняття мистецтва за межі власне художнього роду діяльності.

І все ж, поп-арту були притаманні і риси традиційного мистецтва. З усієї невичерпності готових форм поп-художники використовували предмети і вироби масової культури, тобто сутність їх творчого зусилля полягала в акті вибору, а це означає позитивний ставлення до дійсності. Ця «позитивність» також полягає в іронічному трактуванні сучасної «споживацької цивілізації» і навіть критичного ставлення до притаманної їй редукції нескінченої різноманітності Всесвіту до «споживацького раю». В цьому критицизмі поп-арту слід вбачати одне з джерел субкультури *хіппі**.

В 1960-х рр. поп-арт зробив суттєвий вплив на сучасну масову культуру. До відомих митців поп-арту належать також Клаас Олденбург і Джаспер Джонс.

Хеппенінг. Вперше *хеппенінг** влаштували нью-йоркські художники і скульптори на початку 1960-х років. Сама назва походить від «18 хеппенінгів в шести частинах» («18 Happenings in 6 parts») — вистави, показаної Алланом Капроу (нар. 1927 р.) в «Рубен-Геллері» (1959 р.). Глядачі, розсаджені в трьох суміжних обгородженнях з напівпрозорими стінами, ясно бачили те, що відбувалось в своєму приміщенні і смутно — в сусідніх. В кожному з 18 хеппенінгів домінував який-небудь один елемент театрального видовища — музика, танець, демонстрація слайдів, декламація. Глядачам пропонувалося приєднатися до видовища «природним способом», з'ївши апельсин.

Автора наштовхнув на цю ідею досвід абстрактного експресіоніста Джексона Поллока, який писав свої картини, стоячи в центрі полотна. Капроу також відчув себе художником, що створює картину «зсередини», тільки «полотном» для нього була вулиця, а «фарбами» — різноманітність характерів і настроїв її «жителів».

Основні ознаки хеппенінгу були присутні вже у виставі Д. Кейджа (1952 р.) в коледжі Блек-Маунтін, а в 1957 р. щось подібне до хеппенінгу показував японський колектив «Гутай». Серед інших попередників можна назвати виставки «антимистецтва» дадаїстів, «живопис дії» абстрактно-експресіоністського напрямку, *коллажі** П. Пікассо і Ж. Брака, сюрреалістичні абстрактні композиції (ассамбляжі) і сучасний експериментальний танець.

Змішування різних театральних елементів і поєднання їх з життєвими об'єктами і явищами — відмітна ознака хеппенінгу. Настільки ж характерна відсутність сюжету і логічного зв'язку між його окремими частинами. Як колір в абстрактному живопису, епізоди в хеппенінгу співвідносяться між собою швидше композиційно або емоційно, ніж підпорядковуючись логіці. На відміну від п'єси, хеппенінг часто представляє кілька образів або театралізованих епізодів одночасно, причому кожний несе свою власну «ідею». Іноді в хеппенінг включається і акторська гра, але не з метою створити вигаданого героя, діючого в вигаданих обставинах: смисл і ціль вистави — в ній самій. Подібно лектору, циркачу або футболісту, актор в хеппенінгу залишається самим собою і в тих же обставинах, що і глядачі.

Хеппенінги розігруються в галереях, на вокзалах, майданах і в інших місцях, не призначених для вистав. Можуть вони ставитися і на звичайній сцені. Однак часто упор робиться на оточення, обстановку — і тоді ламається стереотип «глядач — сцена». Починаючи з 1962 р. Капроу відкидав поняття «глядацька аудиторія». Дійства, які він вже тоді називав «хеппенінгами», розігрувалися винятково заради самовираження виконавців.

Хеппенінги, за духом своїм тісно зв'язані з *Театром абсурду**, можуть бути своєрідними мікроспектаклями з елементами сюжетності і складним реквізитом або більш абстрактними ритмічними, динамічними або стабільними композиціями. В них незмінно акцентується вільний «простір гри», який повинен відчути глядач-співучасник. Часто вони мають вигляд абсурдного дійства, яке художники розігрують на публіці без певного сценарію. Результат такої акції повинна вирішити участь випадкових перехожих, яких до неї вдалося залучити. Людина, гамселяча живою куркою по струнах роялю; студенти, облизуючі кузов автомобіля; дівка у ванні з фруктовим соком — це ще не найбільш вигадливі приклади подібних провокаційних постановок. Особливої популярності вони набули з часу виникнення поп-арту і концептуального мистецтва, нерідко включаючи елементи відео-арту, фемінізму, примикаючи до різного роду соціально-політичних і екологічних рухів як наочна пропаганда.

В 1960-х рр. хеппенінгом займались Джім Кляйн, Рой Ліхтенштейн, Роберт Раушенберг. До хеппенінгу тісно примикають і часто з ним ототожнюються *боді-арт** і *перформенс**.

Гіперреалізм. В кінці 1960-х років мистецтво США породжує ще один модерністський напрямок — гіперреалізм або фотореалізм. Його особливість полягає в поєднанні граничної натуралістичності образів з ефектами їхнього драматичного відчуження. Цей напрям проявив себе перш за все в живопису, що імітує фотографію (звідси його друга назва) — автоматичну візуальну фіксацію видимого світу, документальну точність, колір, фактуру і інші зовнішні ознаки фотографічного зображення. Скульптура гіперреалізму являє собою натуралістичні тоновані зліпки з живих фігур.

Основні теми гіперреалізму — предметно-товарне середовище, місто, його вулиці, вітрини, реклама, сяючі автомобілі і мотоцикли (Р. Естес, Р. Гоінз), уподібнені макрофотографії буквалістські портрети його жителів (Ч. Клоуз).

В цілому гіперреалізм був реакцією на абстракціоністські напрями і течії в мистецтві. Сприйнявши іронію, властиву поп-арту (Е. Уорхол, Р. Раушенберг), гіперреалізм, разом з тим, бачить за багатством споживацького світу розгубленість, непевність і страх, властиві сучасній цивілізації. Цей напрям спричинив відродження мистецтва фотомонтажу, особливо в рекламі і політичному плакаті.

6. КІНЕМАТОГРАФ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Го́ллівуд. Хоч колискою кінематографа США був Нью-Йорк, однак синонімом і символом американського кіно став Голлівуд — район Лос-Анджелеса, в якому до 1950-х рр. була зосереджена основна частина американської кінопромисловості.

Спочатку Голлівуд (holly — «гостролист» і wood — «ліс») був селом, що одержало назву від величезного ранчо, яке знаходилося на його місці в кінці XIX ст. Кіновиробництво почалося в Лос-Анджелесі в 1907 р., а власне в Голлівуді — в 1913 р. Спочатку в Голлівуде існувала велика кількість різних кінофірм і кіностудій, заснованих самими різними людьми. Однак до 1930-х років, внаслідок конкуренції, залишились тільки гіганти — «Метро-Голдвін-Мейєр», «Уорнер бразерс», «XX століття Фокс», «Парамаунт», «Коламбія пікчерс», «Юнівьорсл» і «Юнайтед артістс». Саме з їхньою діяльністю зв'язане виникнення в Голлівуді «фабрики мрій», а сама назва стала символом розкоші, солодкого життя і ілюзорної магії кіно.

Система зірок. Людям властиво знову і знову звертатися до того, що їм полюбилося, — на цій схильності людини Голлівуд і заснував свою стратегію. Якщо публіці подобався виконавець, навздогін першій картині запускалися наступні з його участю, внаслідок чого небачено росли акторські гонорари. Так Голлівуд породив систему зірок — високооплачуваних акторів, кумирів публіки, що виступають в одному амплуа, яке полюбив глядач, безліч разів.

Приблизно те ж саме відбувалося з привабливими для публіки сюжетами: рання кінопродукція чітко поділяється за темами на три напрямки — комічні фільми; мелодрами, герої яких страждають від кохання, а публіка, співчуваючи, витирає сльози, і авантюрні кінострічки, де черговий сміливець граючись розправляється з ворогами і знегодами.

Девід Уорк Гріффіт. Перетворення кінематографа з розважального атракціону в особливий вид мистецтва зі своїми законами і естетикою зв'язане з ім'ям великого режисера Девіда Уорка Гріффіта (1875-1948), прозваного сучасниками «Шекспіром екрану» і «батьком техніки кінозйомки». Він розглядав кінокамеру не просто як апарат, що технічно відтворює дію на плівці, а як знаряддя творчості. Експериментуючи з кінокамерою, в кожному зі своїх фільмів він відкривав щось нове: використовував невідомий до цього прийом ретроспекції — «повернення в минуле»; змінював відстань і ракурс зйомки; використовував крупний план для посилення виразності образу; нарощував темп рівнобіжного монтажу і вдосконалив перехресний монтаж; застосовував невідомий колись дуже далекий план; знімав рухомою камерою, поставивши її на автомашину, щоб зняти актора, що скаче на коні. Режисер розробив принципи кіномонтажу, оперуючи монтажними кадрами різної довжини і діями, зв'язаними одна з одною послідовною зміною кадрів. Якщо Гріффіту необхідно було привернути увагу глядача до обличчя актора або зробити акцент на якій-небудь деталі, весь екран, за винятком останньої, затемнювався, в результаті чого сцена одержувала особливу виразність. При створенні декорацій режисер використовував тверді театральні задники, а не намальовані на полотні, що колихалося від найменшого подуву вітру. Він також жадав від акторів більш реалістичної гри, розуміючи, що зайва театральна міміка і жестикуляція на екрані недоречні.

З великою майстерністю Гріффіт застосував розроблену ним нову техніку в двох своїх картинах, грандіозних за задумом і унікальних за часом демонстрації на екрані. Ці два фільми — «Народження нації» і «Нетерпимість» стали вершинами творчості Гріффіта. Вони перевершили всі інші досягнення кінематографу того часу побудовою сюжету, глибиною змісту і вражаючою силою виразності.

«Народження нації». Картина «Народження нації» (1915 р.) заснована на двох книгах — «Людина клану» і «Плями леопарда» Томаса Діксона, — доповнених матеріалами, зібраними батьком Гріффіта, що був полковником сил Конфедерації (див. *Громадянська війна в США**). У фільмі розповідалося про дві сім'ї, що дружили між собою, — сім'ю Стоунмен з Пенсільванії і сімейство Камерон з Південної Кароліни. Вони боролися по різні сторони барикад під час Громадянської війни, але в роки Реконструкції об'єдналися, щоб позбавити мародерів, спекулянтів («карпетбеггерів» — «саквояжников») і «чорну більшість» політичної влади на Півдні.

Все, що мав Гріффіт, — репутацію, амбіції, гроші, які режисер зміг зібрати в друзів, — він поставив на карту, щоб створити цю гігантську як на ті часи картину. Результатом таких величезних зусиль став фільм з дванадцяти частин тривалістю дві години. В березні 1915 р. в Білому домі відбулася прем'єра фільму. Творці картини були зустрінуті бурхливими оплесками. Президент США Вільсон відмітив: «От що значить написати історію світлом!» Критики назвали фільм новим наріжним каменем в художньому кінематографі. «Всі ранні творчі досягнення Гріффіта зібрані тут воєдино: чарівне володіння камерою, блискучий монтаж, кадри сплавлені в єдине полотно; саме життя, як пульс, б'ється в стрічці, створюючи могутній ритмічний ефект», — писали американські газети.

«Нетерпимість». Наступна робота — «Нетерпимість» (1916 р.) присвячена «боротьбі Кохання з Нетерпимістю в історії людства». У фільмі чотири сюжети: падіння Вавілона, страсті Христові, Варфоломіївська ніч і сучасний Нью-Йорк. Щоб зв'язати всі сюжети воєдино, режисер ввів символічний образ Матері, гойдаючої колиску. Вічне колисання колиски, на думку Гріффіта, поєднує сьогоднішній день з Вічністю.

Фільм цілком вирішений методом рівнобіжного монтажу: чотири теми змонтовані так, щоб викликати осуд нетерпимості. «Нетерпимість» за складністю композиційної побудови і монтажем набагато перевершує «Народження нації». В кожному сюжеті тема нетерпимості розвивається від кадру до кадру. Режисер використовує крупні плани облич, рук, об'єктів,

щоб розбудити уяву глядача, підкреслити важливість, того, що відбувається в даний момент на екрані. Масові сцени, особливо «вавілонські» епізоди, поставлені з епічним розмахом.

У вересні 1916 р. відбулася прем'єра «Нетерпимості». Фільм викликав шок і нерозуміння. Багато критиків були сконфужені тим, що не змогли устежити за розвитком всіх сюжетів відразу. Їх дратували повтори символу «Мати, гойдаюча колиску», і вони стали вважати ідею картини надуманою. Однак пізніша критика назвала фільм «шедевром на всі часи», «що вінчає і виправдовує всю школу американської кінематографії».

Мак Се́ннет. Режисер, продюсер, актор Мак Се́ннет (1880-1960) народився в Канаді, в сім'ї ірландських іммігрантів, що потім переїхала в США. Володіючи басом, він мріяв про кар'єру оперного співака, але з 17 років став робітником металургійного заводу. На початку XX ст. виступає в ревю і в масовці на Бродвеї, знімається в кіно, пише сценарії ранніх фільмів Гріффіта. В 1912 р. стає співзасновником компанії «Кістоун» і випускає серію комедій, що відрізнялися динамізмом, достатком погонь і, гегів (див. *Гег**), заклавши основи американської школи ексцентричної комедії.

Спираючись на групу обдарованих коміків і режисерів, випустив десятки фільмів, що ввійшли в класику кіно США, наприклад «Перерваний роман Тіллі» (1914 р.). За короткий час Сеннет залучив в кіно нових зірок комедії (насамперед, Ч. Чапліна).

Крім своїх постановок він здійснював загальне керівництво компанією, домагаючись збільшення виробництва і підвищення якості продукції. З 1915 р. Сеннет став «супервайзером», направляючи діяльність конвеєра кінокомедій. Незважаючи на конкуренцію з новими лідерами кінокомедії 1920-х років (Ч. Чаплін, Б. Кітон, Г. Ллойд, С. Лорел і О. Харді), продовжував з успіхом випускати ексцентричні комедії.

Поява звуку погубила багату візуальну культуру ексцентричної комедії і спроби Сеннета продовжувати створену ним традицію успіху не мали. Він був змушений зайнятися виробництвом науково-популярних стрічок — і як продюсер однієї з них, а саме «Сутичка з рибою-меч» (1932 р.) був визнаний гідним «*Оскара*»*. А на оскарівській церемонії в 1938 р. був нагороджений почесною премією як «геній комедії».

Чарлі Чаплін. Видатний режисер Голлівуда і найбільший актор в історії кінематографа, Чарльз Спе́нсер Ча́плін (1889-1977) народився в Англії в акторській сім'ї. Після смерті батька сім'я жила в постійному нестатку, мати час від часу знаходилася на лікуванні в психіатричній клініці, тому Чарлі і його старший брат Сідней були надані самі собі. З ранніх років братам довелося заробляти на життя; вони головним чином продовжували ремесло батьків.

З 1897 р. Чарльз почав виступати на сцені. Кінематографісти зацікавилися Чапліном в 1913 р., коли театр пантоміми «Безмовні птахи», де він був одним з основних виконавців, гастролював по Америці. Молодий мім влаштувався на роботу в фірму «Кістоун». Комедійною продукцією фірми відав тоді Мак Сеннетт, класик ранньої американської комічної, який багато в чому визначив стиль сучасного комічного фільму: динамізм, велика кількість погонь і бійок, постійні геги (комедійні трюки) і «слепстіки» (англ. «удари ціпком»).

В театрі Чаплін часто грав підпилого світського франта, аналогічні ролі діставалися йому і в «Кістоуні». Незабаром актора помітила публіка. Персонаж Чапліна був ще далекий від всесвітньо відомого бродяжки, і звали його не Чарлі, а Чез, він був жорстокий і безсердечний. Так, наприклад, в фільмі «Його нова робота» (1915 р.), змушений піклуватися про каліку в візку, Чез тільки і мріє про те, щоб втопити нещасного або якимось іншим чином звільнитися від тягаря.

Після «Кістоуна» Чаплін працював в інших фірмах. Росла його майстерність, росли гонорари і слава. Чез поступово перетворювався в Чарлі. Вже в другій своїй картині — «Дитячі автоперегони у Венеції» (1914 р.) — Чаплін створив образ знедоленого романтика і волоцюги, якого дотримувався в більшості своїх фільмів. Герой Чапліна втратив світський костюм і монокль. В нього з'явився капелюх-казанок, маленькі вусики замінили колишні довгі, герой облачився в куций, вузенький піджачок, мішкуваті штани і великі башмаки, від чого став ходити по-качиному, вперевалочку. Але головне — герой Чапліна втратив безсердечність Чеза

і здобув людяність, співчуття до таких же нещасних, як він сам. Однак як і раніше фільми Чапліна — це розсип забавних витівок і смішних гегів.

Після того як склався екранний образ, великий комік прийнявся за масштабні, великі роботи. В 1921 р. вийшов його перший повнометражний фільм «Малюк», де Чарлі, що працює склярем, всиновляє безпритульного хлопчика. Малюк каменями розбиває вікна, чим доставляє роботу своєму опікунові і заробляє їм обом на обід. В «Золотій лихоманці» (1925 р.) Чарлі — золотошукач на Алясці. Знамениті два епізоди картини: в одному страждаючий від голоду бродяжка варить власні черевики, а шнурки від них намотує на вилку, як спагетті, в іншому, очікуючи дівчину, яку запросив на вечерю, Чарлі встромляє виделки в дві булочки, виходить щось типу ніг, і цими «ногами» він виконує танець на обідньому столі.

Такі геги як небо від землі далекі від нехитрих ляпасів і погонь, якими Чаплін і його побратими по цеху смішили публіку в часи «Кістоуна». З початку творчого шляху Чаплін не стільки веселив глядачів, скільки розповідав мовою німого кіно про сумну долю людини, змушену існувати в світі, де панують несправедливість і зло. Геги гостріше підкреслювали основну думку картин, але разом з тим, спонукуючи сміятись з нещасть, вселяли оптимізм. Образ бурлаки зробив Чапліна мільйонером і суперзіркою світового кіно. Останні передвоєнні фільми Чапліна — «Нові часи» (1936 р.), де Чарлі, працюючи на сучасному заводі, нескінченно повторює ті самі дії біля конвеєра, що доводить його до нервового розладу, і «Великий диктатор» (1940 р.). Це перша звукова картина Чапліна. До 1940 р. він не знімав звукові фільми, оскільки вважав, що комедійне кіно повинно залишатися німим. У «Великому диктаторі» актор зіграв дві ролі — єврея-перукаря, змушеного рятуватися від фашистської наволочі, і карикатуру на Гітлера — правителя Аденоїда Хінкеля, мріючого про світове панування. «Великий диктатор» — оповідь про XX сторіччя, що стало цілою епохою в історії людства.

В 1952 р. Чаплін випустив фільм «Вогні рампи» за участю іншого коміка німого кіно — Бастера Кітона. Незабаром після цього Чаплін покинув Америку, куди повернувся тільки в 1971 р., щоб одержати премію «*Оскар*»* за визначний внесок в кіномистецтво.

Ба́стер Кі́тон. Період з початку 1910-х до кінця 1920-х рр. — золота пора американської комічної. Поруч з Чапліном працювали багато чудових акторів, але за глибиною і значущістю тільки Бастер Кітон (1896-1966) наближається до творця бродяжки Чарлі. Як і Чаплін, Кітон народився в акторській сім'ї, також з дитячих років виступав на сцені — разом з батьком і матір'ю входив до естрадної труппи «Тріо Кітон». Оскільки хлопчик користувався все більшою популярністю, труппа стала називатись інакше: «Бастер в супроводі Джо і Міри Кітон». Бастер навчився майстерно володіти тілом; глядачів вражала його акробатична гнучкість.

Кітон дебютував в кіно на чотири роки пізніше Чапліна — в 1917 р.: грав в коротких комедіях разом з Фатті (Роско Арбаклем), партнером Чапліна під час його роботи в «Кістоуні». Комічний ефект базувався на контрасті: товстий телепень Фатті — і сухорлявий, рухливий Бастер. Повнометражні фільми Кітон почав ставити трохи пізніше Чапліна. В 1923 р. виходить його картина «Три епохи» — пародія на знаменитий фільм Гріффіта «Нетерпимість»: закоханий юнак у виконанні Бастера Кітона бореться за прихильність дівчини в кам'яному віці, Стародавньому Римі і XX столітті.

Екранний герой Кітона не мав постійного імені, але, подібно Чарлі, розповідав про людську долю в сучасному світі. Безіменний персонаж ніколи не посміхався — його охрестили «людиною з кам'яним обличчям» або, перефразуючи назву роману Віктора Гюго, «людиною, що не сміється».

Публіку і критиків заворожувала нерухомість обличчя Кітона: більшість комедійних акторів не сміються, коли грають, — сміятися повинна публіка. Незмінний, сумний вираз обличчя мав в Кітона своє особливе обгрунтування. Наш час — вік машин. Письменники і кінематографісти нерідко зображували людину рабом і жертвою машини — як Чаплін в «Нових часах». Герой Кітона часто опинявся перед труднощами, які, здавалося б, неможливо перебороти. В «Навігаторі» (1924 р.) він командує судном, яке покинула команда. В «Генералі» (1926 р.), вершині творчості Кітона і улюбленій його картині, дія відбувається в 1860-х рр.

під час війни північних штатів з південними. Герой фільму — житель Півдня сам-один переслідує на паровозі загін жителів Півночі, що викрали його наречену. Персонаж Кітона справляється і з кораблем, і з паровозом, задача, яку він повинен вирішити, вимагає величезних зусиль і зосередженості — саме їх виражає кам'яне обличчя актора. Кумедним прикладом таких нелюдських зусиль може служити епізод з «Кінооператора» (1928 р.). Герой по телефону розмовляє з дівчиною, в яку закоханий, але апарат барахлить, Кітон не чує слів, тому, кинувши трубку, мчить до дівчини і встигає добігти, поки та ще біля телефону.

На відміну від свого персонажа актор не справився з махіною Голлівуда. В 1928 р. він підписав контракт з «Метро-Голдвін-Майєр», згідно якого не мав права контролювати художній бік картин — ділки вважали, що справляться з цим краще. Результат виявився жалюгідним: нові стрічки за своїм рівнем значно поступались колишнім шедеврам Кітона. Актор впав в депресію, пристрастився до алкоголю і хоча пізніше трохи грав, режисирував, придумував для інших геги, але до кінця життя не піднявся до тих вершин, яких досяг в своїх перших картинах.

Гарольд Ллойд. Син невдачливого фотографа, Гарольд Ллойд (1893-1971) був власником більярдного залу, потім перемінив багато професій. Попрацювавши в М. Сеннета, в 1915-1917 рр. виступив в серії «Самотній Люк», де наслідував Ч. Чапліна. В 1917 р. він змінив вигляд персонажа на молоду людину в шляпі-канотьє і рогових окулярах — рядового клерка, продавця, сусіда по будинку, людини з вулиці. Крім того, Ллойд зрозумів необхідність знімати комедії по професійно розробленому сценарію, підкоряючи трюк логіці сюжету.

В 1920-і роки він став улюбленцем глядача. В дусі епохи «просперіті» в характері героя з'являються впертість, напористість і всеперемагаючий оптимізм, що виправдовується в фіналі: вийшовши переможцем з безлічі складних і смішних ситуацій, він завойовує кохану дівчину і місце в суспільстві. Серед картин цього періоду: «Бабусине онученя» (1922 р.), «Нарешті в безпеці» (1923 р.), «Жінкобоязнь» (1924 р.), «Першокурсник» (1925 р.), «Молодший брат» (1927 р.). Чудовий спортсмен і середній актор, Ллойд зобов'язаний успіхом комедійній вигадці і майстерності сценаристів і режисерів, професіоналізму і безстрашності, з якими він виконував найнебезпечніші трюки, а також побутовій вірогідності атмосфери, що оточувала його персонажів.

Ло́рел і Ха́рді. Серед всіх дуетів типу «худий — товстий» тандем Лорела і Харді — один з найвідоміших і щасливих. Стен Ло́рел (1890-1965) починав на сцені в Англії разом з Чаплін, в нього ж став зніматися в комедіях. В середині 1920-х рр. в дуеті з Олівером Ха́рді (1892-1957) знімається в короткометражках «Дружини послизнулись», «Одягання штанців на Пітера», «Качиний суп», що приносять їм успіх. Легковажний дурнуватий худий Лорел жодної справи не був здатний довести до кінця. Дратівливий товстун Харді, змушений розплачуватися за витівки друга, являв собою втілення ображеного достоїнства.

Розквіт творчості цієї пари падає на кінець 1920-х років («45 хвилин від Голлівуда», 1926 р.; «Бій віку», 1927 р.; «Хабеас корпус», 1928 р.; «Військові», 1929 р.). В їхній творчості немає різкої границі між німим і звуковим кіно, звук використовувався ними лише в трюкових сценах. Однак в 1930-і роки вони все частіше змушені навмисно розтягувати коротенькі комічні сценки, втискуватися в рамки далеких їм жанрів («Фра дьяволо», 1933 р.; «Дітки в країні іграшок», 1934 р.; «Далеко на Заході», 1937 р.), однак не втрачаючи при цьому своїй комічності.

Брати Маркс. П'ятеро братів Маркс — Чіко (1886-1961), Харпо (1888-1964), Граучо (1890-1977), Гуммо (1893-1977) і Зеппо (1901-1979) народилися в сім'ї акторів *водевілю** і вар'єте. З ранніх років вони виступали на сцені в амплуа коміків-ексцентриків, блискучих імпровізаторів, агресивних майстрів розмовного жанру. Починаючи з середини 1920-х років їхні фарси завойовують провінційну естрадну сцену, а потім Бродвей. До цього часу визначилися чітко означені комедійні маски братів: карикатурна пародія на ділову людину, постійно незадоволену оточуючими, що обрушує на глядача безперервний потік слів — в Граучо (Буркуна); рудого ірландського клоуна, охопленого манією знищення всього, що тільки трапиться на шляху — в Харпо (любителя арфи); меланхолійна маска сумного коверного ро-

дом з італійської *Комедії дель арте** — в Чіко (Маляти). Цьому тріо час від часу підігравав четвертий — Зеппо. Самий позитивний з братів, Мілтон, рано покинув сімейний бізнес і зайнявся самостійною справою.

Першим з *фарсів** (автором більшості з них був Граучо) став спектакль «Я хочу сказати, що вона є» (1924 р.), за яким пішли «Кокосові горішки» (1925 р.) і «Розписні пряники» (1928 р.). Дві останніх вистави звернули на себе увагу голлівудських продюсерів і були перенесені на екран в 1929 і 1930 роках, а також були зняті «Мавпячі витівки» (1930 р.), «Кінські пера» (1931 р.), нарешті, одна з самих знаменитих робіт братів Маркс — антивоєнна сюрреалістична комедія «Качиний суп» (1933 р.). На жаль, цей фільм не мав успіху, і коміки трохи зм'якшують регістр свого гумору в таких стрічках, як «Вечір в опері» (1935 р.), «День на скачках» (1936 р.), «День в цирку» (1939 р.), «Їдь на Захід» (1940 р.), «Великий магазин» (1941 р.), в яких вони пародіюють популярні жанри американського кіно.

Мері Пікфорд і Дуглас Фе́рбенкс. Уособленням *мелодрами** в ранньому Голлівуді стала Мері Пікфорд (1893-1979) або «королева Мері», як її називали, а пригодницького (або авантюрного) фільму — Дуглас Фербенкс (1883-1939).

Майбутню «королеву» відкрив для кіно Д.У. Гріффіт. Існує думка, що в його фільмах Мері Пікфорд зіграла свої кращі ролі — в основному невинних, добросердих дівчат. Вона здобула приголомшливу популярність і стала улюбленицею Америки. Зворушливо-здивований погляд, в якому читався жаль, що світ настільки недосконалий і несправедливий до таких дівчаток, безвідмовно діяв на глядацьку чутливість.

Одна з картин Пікфорд називалася «Попелюшка» (1914 р.). Її героїні дійсно були попелюшками, чистими і добрими, яким після перенесених страждань завжди випадала щаслива доля. Про повторюваність образу, створеного акторкою, свідчать навіть назви картин, де часто значаться слова «маленька» і «бідна»: «Маленька королева» (1913 р.), «Маленька подружка» (1915 р.), «Бідна маленька Пеппіна» (1916 р.), «Бідна багачка», «Маленька принцеса» (обидві 1917 р.).

Пікфорд створювала не стільки правдоподібний, скільки бажаний для публіки образ. Також діяв і Дуглас Фербенкс. Його ранній герой — це ідеальний «містер янкі», динамічний, напористий, який домагається мети з непереборною посмішкою. «Я люблю сміх. — писав актор сам про себе. — Він для мене еліксир життя і фізична потреба. Він потрібен для нервової системи. Людина, що сміється, крокуючи по життю, не повинна побоюватися майбутнього». Сучасний американець, усміхнений герой Фербенкса — повна протилежність героя Кітона, людини з нерухомим, сумним обличчям. В 1919 р. разом з Чапліном, Гріффітом і Пікфорд він став засновником фірми «Юнайтед артістс» і женився на «королеві Мері».

В Пікфорд є фільм «Маленька американка» (1917 р.), в Фербенкса — «Американець» (1916 р.) і «Його величність американець» (1919 р.). Ідеальна «місс янкі» і стопроцентний «містер янкі», здавалося, були створені один для одного. Продюсери довго противилися їхньому шлюбу, побоюючись, що публіка, яка вважала акторку «спільною нареченою», не простить їй зради. Пікфорд і Фербенкс наполягли на своєму — і публіка не образилася, оскільки «віддала» ідеальну американку заміж за свого кумира.

Після одруження герой Фербенкса вийшов за межі рідної Америки і за межі сучасності: в «Знаку Зорро» (1920 р.) актор зіграв іспанського дворянина, який на людях видає себе за недотепу, але, одягши маску, перетворюється в месника, захисника бідних і принижених; виступив в ролі д'Артаньяна в «Трьох мушкетерах» (1921 р.) і благородного розбійника Робіна Гуда в фільмі «Робін Гуд» (1922 р.). Найбільшого успіху Фербенкс досяг в картині «Багдадський злодій» (1924 р.), герой якої — шахрай Ахмед закохався в дочку халіфа. Ахмед пробрався до дівчини в палац, але був викритий і ледве встиг сховатися, однак йому вдалося одержати руку красуні. Попутно Ахмед рятує місто від навали завойовників.

До кінця 1920-х рр. публіка почала втомлюватися від юних панянок пристарілої «королеви» і від «міжнародних» героїв «короля». Пікфорд і Фербенкс ніколи не знімалися в одному фільмі, але, щоб підігріти інтерес глядачів, виступили разом в «Приборкуванні перекірливої» (1929 р.) — екранізації п'єси Вільяма Шекспіра, герой якої домігся, щоб його сварлива суп-

руга стала покірною і відданою. Картина з тріском провалилася. Тоді ж став розвалюватися і «королівський» шлюб. Смерк зоряної кар'єри акторів довершив прихід звуку в кіно.

Сесіл Блаунт де Мілль. Творцем епічного кінематографа став режисер і продюсер Сесіл Блаунт де Мілль (1881-1959). Дебютувавши на Бродвеї, він потім переключився на кіно і в 1910-х рр. поставив ряд касових картин різних жанрів. Зайнявши провідні позиції в фірмі, що влилася потім в «Парамаунт», Де Мілль взяв на себе роль «супервайзера» (художнього керівника), що відповідав за якість продукції, і сприяв впровадженню нових постановочних принципів, за що історики назвали його «засновником Голлівуда». Чудовий продюсер, він вмів вгадувати смаки публіки і в той же час керувати ними. Драматургія фільмів Де Мілля відрізнялася чіткою логікою, а всі зусилля режисера, оператора, художників і акторів направлялися на досягнення максимальної виразності і ефектності.

Після Першої світової війни він знімав салонні комедії-драми, такі як: «Не міняйте чоловіка» (1919 р.), «Навіщо міняти дружину» (1920 р.), «Заборонений плід» (1921 р.), демонструючи світське життя *нуворишів**, захоплюючись сучасними жінками — незалежними, діловими і напористими — і їхніми чоловіками, для яких сенс життя визначався успіхом. Він переконував глядачів, що цей шлях відкритий для всіх.

З середини 1920-х років Де Мілль знімає грандіозні спектаклі на біблійні сюжети («Десять заповідей», 1923 р.; «Цар царів», 1927 р.), поєднуючи вірність християнської моралі з апетитним зображенням гріха. В 1930-і роки з'являються історичні драми: «Хресне знамення» (1932 р.), «Клеопатра» (1934 р.) і вестерни «Житель рівнин» (1937 р.) і «Юніон Пасіфік» (1939 р.).

Після 1945 р. Де Мілль знімає всього три картини, повертаючись в двох, таких як «Самсон і Даліла» (1949 р.) і «Десять заповідей» (1956 р.), до свого улюбленого жанру історичного бойовика, що дозволяє вражати розмахом постановки, кількістю зірок, ризикованими епізодами насильства, зберігаючи в той же час вірність пуританським установкам своєї юності.

Еріх фон Штро́гейм. Емігрувавши в США з Австрії, Еріх фон Штро́гейм (1885-1957) перепробував самі різні професії, поки не потрапив в Голлівуд. Знімаючись в епізодах у фільмах Д.У. Гріффіта, він виконував також обов'язки асистента режисера і військового консультанта. В ряді стрічок, наприклад, «Серця світу» (1918 р.) він знявся в придуманому ним образі «гунна» — жорстокого і глузливого прусського офіцера з моноклем («людини, яку ви любите ненавидіти»).

Після закінчення війни він вмовив хазяїна «Юнівьорсл» К. Леммле дати йому постановку. Режисерський дебют Штрогейма «Сліпі чоловіки» (1919 р.) мав успіх як завдяки старанності режисури, вірогідності атмосфери і натуральності акторів, так і відвертості деяких сцен. Сатиричне зображення європейської аристократії і вищого світу, блиск якого зачаровує наївних американок, що хотіли б вирватися з пут пуританської моралі, наприклад, «Дурні дружини» (1922 р.), лестило американській публіці, а глибина і складність штрогеймівських персонажів виділяла його картини на фоні голлівудської продукції.

Слідом за трилогією про сімейні відносини, куди ввійшла і «Диявольська відмичка» (1920 р.), Штрогейм звертається до роману Ф. Норріса «Мак Тіг» і на гребені слави і визнання ставить свій кращий фільм «Жадібність» (1923-1925 р.). Непримиренний конфлікт з продюсером (режисера обвинуватили в марнотратстві) не перешкодив Штрогейму зняти похмуру історію моральної деградації головного героя і його супруги в повній відповідності з оригіналом, домагаючись натуралістичної вірогідності деталей і атмосфери, надаючи їм символічного звучання. Сатира на американський культ «проспериті» і повне злого сарказму зображення обивателя зробили режисера ізгоєм в очах голлівудських баронів. Незвичне поєднання супернатуралістичної соковитості з гротескним перебільшенням перетворювало «Жадібність» в *метафору** американського способу життя і викликало лють націоналістів, які назвали картину «огидним епосом стічних канав». Дуже довгий фільм (42 частини) був скорочений в 4 рази.

Незважаючи на скандал в зв'язку з «Жадібністю», Штрогейм зміг поставити «Веселу вдову» (1925 р.), використавши сценарій як привід для злої сатири на світське товариство і його

лицемірну мораль. Режисер продовжив свою атаку на представлене Віднем Габсбургів життя верхів в картині «Весільний марш» (1928 р.), а в «Королеві Келлі» (1928 р.) висміяв рожеві ідилії і міфи Голлівуда 1920-х років. Обидві стрічки закінчували інші режисери, як і останній американський проект «Прогулянка по Бродвею» (1932 р.), що був перезнятий і вийшов рік по тому під назвою «Хелло, сестро!» (1933 р.). Штрогейм натомість був змушений переїхати у Францію, з'являючись в ряді фільмів в ролях лиходіїв і залишивши кілька акторських шедеврів, наприклад, фон Рауфенштейн у «Великій ілюзії» (1937 р.) Жана Ренуара.

В роки війни Штрогейм повернувся в США і знімався в антифашистських картинах, в тому числі в «Північній зірці». Остання його велика роль в кіно багато в чому перегукується з його власною долею: образ колишнього кінорежисера, нині дворецького і старіючої зірки у фільмі Біллі Уайлдера «Сансет бульвар» (1950 р.).

Народження звукового кіно. В 1927 р. фільмом А. Кросленда «Співак джазу» почалася ера звукового кіно, і інтерес до німих фільмів став стрімко падати. Першими на появу звуку відгукнулися компанії «Уорнер Бразерс», «XX століття Фокс» і «Парамаунт». Студії переобладнали кінотеатри під звук (це обійшлося їм в півмільярда доларів). Інтерес до звукового кіно був настільки великий, що *Велика депресія 1929-1933 р.** ніби обійшла кіноіндустрію стороною. Щоб подивитися звуковий фільм, люди охоче віддавали в каси кінотеатрів останні гроші. За три роки завдяки звукові в кінематографі з'явилися такі жанри, як гангстерський фільм, фільм жахів, вестерн, в яких мова персонажів чергувалася з пострілами, вереском автомобільних гальм і гортанними вигуками нападаючих індіанців.

В 1930-х рр. американське кіно було на підйомі. Провідні студії випускали в середньому по п'ятсот картин на рік. Недарма цей час називають «золотим віком» Голлівуда.

Ве́стерн. Чисто американським жанром був ве́стерн, нерозривно пов'язаний з історією країни. В другій половині 1860-х рр., після закінчення *Громадянської війни в США**, почалося заселення земель на захід від Міссісіпі — раніше вони належали індіанцям. В цей час і відбувається дія всіх вестернів. Їхні сюжети, як правило, нескладні: «хороші хлопці» (ковбої або землепрохідці-траппери) борються проти «поганих» і перемагають. Для створення жанру не менш важливим, ніж ця боротьба, виявився *фронтір** — не просто поділяюча лінія, але дикі землі, оскільки на них ще не встановлений правопорядок; «хороші хлопці» беруться його утверджувати зі зброєю в руках.

«Диліжанс». Вже перший значний фільм, створений в Америці, — «Велике пограбування поїзда» (1903 р., режисер Едвін Стентон Портер) — був вестерном. «Диліжанс» (1939 р.) — це вершина жанру і переломний момент в його розвитку. Дія картини розгортається саме на просторах фронтіру. Режисер Джон Форд (1895-1973), класик американського кіно, уміло нагнітає напруження. Знаменитий кадр фільму, коли камера з вершини гори знімає диліжанс — здалеку він здається малюсіньким, як повзучий жучок; камера ледве відводить «погляд» убік, і в полі її зору попадають індіанці, що причаїлися за відрогом гори. Настільки ж майстерно, з заворожливим динамізмом знятий їхній напад: біля диліжанса колами носяться червоношкірі вершники, пасажири відстрілюються, дехто гине в перестрілці. Зрештою мандрівників рятує підоспілий загін кавалеристів.

Фільм «Диліжанс» став переломним в історії жанру не тільки завдяки професіоналізмові, з яким був знятий. Майже одразу після виходу картини на екран критики заговорили про її близькість до новели французького письменника XIX ст. Гі де Мопассана «Пампушка». В ній дія відбувається під час *Франко-прусської війни 1870-1871 рр.**; поштова карета в Мопассана їде по місцях, захопленим окупантами, — тут скасовані закони мирного життя, і місця теж стали «дикими». В кареті, як і в Форда, зібралися представники всіх верств суспільства — від вищих, аристократичних, до нижчих, зневажених. Близькість двох творів означає, що в «Диліжансі» режисер спробував перебороти «місцеву», обмежену простором і часом тематику, щоб піднятися до проблем, які вирішує «висока», класична література. Таке сходження зробило «Диліжанс» вершиною жанру.

Орсон Уе́ллс. Кінець 1930-х — початок 1940-х рр. — переломний час не тільки для вестерна, але насамперед для мови кіно, причому не тільки американського. Німі фільми зніма-

лися короткими кадрами, потім вони поєднувалися в епізод, а епізоди — в цілий фільм. З приходом звуку способи монтажу, що використовувалися в німому кіно, виявилися непридатними. Коли персонажі розмовляли, епізод не піддавався членуванню на короткі епізоди. Вимовлені персонажами фрази тривали довше, ніж епізоди, і виходила плутанина: глядач губився, не вміючи визначити, кому з персонажів належать вимовлені в даний момент слова. Але монтаж — основа кіномови; завдяки монтажу кінематограф став мистецтвом. Виходить, якщо звукове кіно знецінило колишні форми монтажу, то воно, по суті, зазіхнуло на власні основи. Перебороти виниклі труднощі вдалося американському режисерові Орсону Уе́ллсу (1915-1985) в першому фільмі, який він поставив, — «Громадянин Кейн» (1941 р.).

В величезному замку вигадливої архітектури самотньо вмирає багатій-мультимільйонер — газетний магнат Кейн. В хвилину смерті він вимовляє загадкові слова «рожевий бутон», і керівник студії документальних фільмів доручає репортерам з'ясувати, що означають ці слова. Репортери звертаються до тих, хто знав Кейна; з оповідей цих людей складається портрет егоїста, для якого існував тільки один закон — власні бажання. Слідуючи їм, Кейн не рахувався ні з ким, розтоптуючи самолюбство навіть найближчих йому людей. Закохавшись в бездарну оперну співачку, він захотів зробити її примадонною — наймав вчителів-італійців, спеціально для неї побудував оперний театр. Співачка, усвідомлюючи свою неспроможність, противилася Кейну, однак той змусив її співати на сцені перед публікою, і неборака з тріском провалилася.

Вихід фільму на екрани супроводжувався скандалом. Прототипом Кейна був газетний магнат Вільям Рендолф Херст, а роман героя картини з оперною співачкою повторював історію взаємин Херста з бездарною акторкою Меріон Девіс, з якої мільйонер намагався зробити кінозірку. Довідавшись про фільм, Херст запропонував керівництву студії відшкодувати витрати на постановку, щоб картина не вийшла в прокат, а її негатив спалити. Керівництво не пішло на угоду. Однак, куди б не звертався Уеллс після скандалу, продюсери ставили умовою, що будуть строго контролювати його роботу. Через кілька років Уеллс виїхав в Європу і провів там більшу частину життя, тільки час від часу повертаючись в США. Він зробив ще кілька фільмів, найбільш цікавими з яких є «Процес» (1962 р.) і «Ф. як фальшивка» (1973 р.), а також часто грав в картинах інших режисерів.

Засіб, завдяки якому Уеллс переборов виниклі перед кіно труднощі, професійною мовою називається «глибиною різкості». До «Громадянина Кейна» оператори знімали так, що виразними виявлялися тільки предмети, які знаходились поблизу камери. В фільмі Уеллса чітке все — і ближній план, і далекий, тобто тут витримана глибина різкості. Робити подібні кадри набагато важче, оскільки режисер повинен заповнити виразними об'єктами не тільки перший план, як раніше, але і весь видимий простір. Таке заповнення зробило непотрібним колишній монтаж коротких епізодів.

Грета Га́рбо. Зірка американського кіно Грета Га́рбо (1905-1990) виросла в бідності в Швеції, там же почала зніматися в кіно. Перша ж її поява на американському екрані в мелодрамі «Потік» (1926 р.) зробила її кумиром публіки. За десять років Грета Гарбо знялася в таких знаменитих фільмах як «Плоть і диявол» (1927 р.), «Кохання» (1927 р.), «Поцілунок» (1929 р.), «Анна Крісті» (1930 р.), «Гранд-готель» (1932 р.), «Королева Крістіна» (1934 р.), «Анна Кареніна» (1935 р.), «Дама з камеліями», (1937 р.), причому перехід від німого до звукового кіно ніяк не позначився на її популярності.

Феноменальний успіх акторки пояснювався багато в чому тим, що звичний образ невинної дівчини, створений Мері Пікфорд, вичерпав себе. На зміну голлівудській Попелюшці прийшли «небезпечно сексуальні», «фатальні» жінки, «жінки-вамп». Гарбо створила образ самотньої, гордої героїні, що зв'язала весь сенс свого буття з єдиним і неповторним коханням, яке, однак, не приносить щастя ні їй, ні коханому.

Заворожувала і незвична врода акторки. «Ми сприймаємо красу Грети Гарбо як благородну, витончену саме тому, що в ній виражається скорбота відчуження і самотності... Краса Гарбо... опозиційна краса. В образі Грети Гарбо бачать хворобливий і пасивний протест», —

відзначав критик. Особлива аура її особистості полягала у відчутті таємниці, що відкривається лише частково — не даремно ж її охрестили «скандинавським сфінксом».

7. КІНЕМАТОГРАФ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Криза Голлівуда. У середині 1940-х років голлівудська кінематографія досягла піку розвитку. Число кіноглядачів досягало 90 млн. чоловік на тиждень — рекордна цифра за всю історію існування «фабрики мрій». Однак дуже швидко час розквіту змінився кризою.

Серйозно зашкодило Голлівуду телебачення. В другій половині 1940-х рр. глядачі стали рідше відвідувати кінотеатри. Все більше людей проводили вечори перед телевізорами, кількість яких з 1948 по 1952 р. зросла в США в 60 разів. Предмети споживання — побутові електроприлади, автомобілі — продавалися всюди і своєю доступністю приманювали американців, які воліли тепер не витрачатися на квиток в кіно, а сплачувати черговий внесок за придбану в кредит машину.

Вартість виробництва картин різко зросла. Крім того, в 1949 р. Верховний суд США виніс вердикт, за яким студії позбавлялися права володіти власними кінотеатрами, через що вони втрачали гарантований прокат. Виробництво кінофільмів — дороге заняття. В таких умовах картини перестали окупатися. В 1950-х рр. виробництво фільмів скоротилося вдвічі, багато діячів кіно залишилися без роботи. Кінематографісти покидали кіностудії і ставали незалежними продюсерами і режисерами.

Багато режисерів, подібно італійським неореалістам (див. *Неореалізм**), звернулися до насущних проблем суспільства. Вони використовували в своїх картинах історії з життя звичайних людей, воліючи знімати типажі і маловідомих акторів. Серед таких фільмів найбільше відомі: «Кращі роки нашого життя» (1946 р.; про демобілізованих солдатів) Вільяма Уайлера, «Перехресний вогонь» (1947 р.; присвячений проблемі антисемітизму) Едуарда Дмитрика, «Бумеранг» (1947 р.) Еліа Казана і «Оголене місто» (1948 р.) Жюля Дассена. Дві останні картини торкалися теми криміналу і насильства. Стрічки були різкими за тоном і мали успіх в глядачів.

Стенлі Крамер. Режисер гостросоціального і політичного кіно Стенлі Кра́мер (1913-2001) був байдужим до новаторських пошуків і волів традиційний стиль, висуваючи на перше місце тему, конфлікт, боротьбу ідей і надаючи особливого значення грі акторів і сценарію. Успіх йому принесла картина «Не схилили голови» (1958 р.; в радянському прокаті «Скуті одним ланцюгом»). В центрі сюжету — двоє втікачів з виправної колонії, ноги яких з'єднані залізним ланцюгом. Один — білий (Тоні Кертіс), інший — чорний (Сідней Пуатьє). Здавалося б, між ними нездоланний бар'єр, породжений десятиліттями расової ненависті. І, дивно, що в результаті обоє вони приходять до розуміння, відчуття людини поруч як брата, до самопожертви. Скуті одним ланцюгом — не просто антирасистський фільм, це маніфест свободи волі, спрямований проти безглуздої ненависті людини до людини, чим би вона не була викликана.

Наступна робота Крамера «На березі» — застереження людству, що знаходилося тоді, в 1959 р., в момент розгортання гонки озброєнь, під реальною загрозою ядерної війни. Дія фільму триває після Третьої світової війни. З усіх континентів нормальне життя вціліло тільки в Австралії. Поки радіація повільно підбирається до її берегів, люди на березі намагаються провести рештки своїх життів як можна повніше. Крамер майстерно створює «бенкет під час чуми» — апокаліптичні автогонки, частина учасників яких розбивається на смерть, заповнені пляжі, вечірки. Вулиці переповнені велосипедистами — немає бензину. Ці штрихи і прекрасний акторський ансамбль (Грегорі Пек, Ава Гарднер, Фред Астер, Ентоні Перкінс) надають силу фільмові, сильно зіпсованому центральним занадто мелодраматичним сюжетом.

Мелодраматизму, однак, зовсім позбавлений фільм Крамера «Пожнеш бурю» (1960 р.), — відтворення деталей т.зв. «мавпячого процесу», коли в 1930-х рр. вчитель був засуджений в США за викладання теорії Дарвіна. Цю безумовно ганебну для Америки подію Крамер показує як захопливий детектив (чудово зіграний Спенсером Трейсі і зіркою мюзиклів Джином Келлі в нехарактерній для нього драматичної ролі).

В жанрі судової драми знята і краща кінокартина Стенлі Крамера — «Нюрнберзький процес» (1961 р.) про суд над нацистськими злочинцями в 1945-1946 рр. Стилістично це класичний Голлівуд в усій його силі — чітко вибудований, драматично напружений сюжет, кінозірки практично в усіх, навіть другорядних ролях, грандіозне технічне втілення. Тематично — міркування про особисту відповідальність людини за злочини, здійснені злочинним режимом. Фільм неймовірної емоційної сили висувався на «Оскар» в 13 номінаціях, але одержав тільки дві статуетки — за адаптований сценарій і за кращу чоловічу роль. Відсутність «Нюрнберзького процесу», однієї з віх в історії американської культури, в списку ста кращих кінокартин всіх часів, складеному Американським інститутом кіномистецтва в 1997 р. — тільки викликає подив.

В 1963 р. Стенлі Крамер звернувся до незвичного для себе комедійного жанру і зняв «Цей божевільний, божевільний, божевільний світ». По дорозі в Лас-Вегас мчать автомобілі. В першому їде бізнесмен з супругою і тещею. В другому — дантист з супругою. В третьому — парочка гангстерів. Вони незнайомі одні з одними. І навряд чи коли-небудь зустрілися б. Але, летячи на скаженій швидкості, автомобілі зіштовхуються. Всі в жаху, всі — свідки. А єдиний потерпілий перед смертю відкриває таємницю: під «Великим W» він сховав скарб. І от мандрівники перетворюються в піратів. Вони наперегони несуться за скарбами, намагаючись по дорозі якнайсильніше зіпсувати життя конкурентам.

Крамер показав, що люди пристойні, освічені, люди з самих різних соціальних верств готові вбити, продати рідну матір, перевернути весь світ в погоні за легким доларом. Він відкрив в «порядних» американцях стільки пороків, що куди до них хрестоматійним лиходіям.

Величезним успіхом в глядача користується «Вгадай, хто прийде до обіду» (1967 р.). Процвітаючі батьки, що чекають нареченого своєї дівчини, шоковані, коли виявляють, що він — чорний (Сідней Пуатьє). За добу його перебування в їхньому будинку всім треба буде пройти досить непростий шлях від неприйняття до розуміння. І знову Крамер, прекрасно розуміючи, що глядача потрібно затягти зовнішньою розважальністю, ховає під личиною різдвяної казки складні проблеми расової терпимості.

В 1973 р. Крамер знову повернувся до суспільної драми в картині «Оклахома як вона є» (1973 р.). Дія розгортається на фоні «нафтової лихоманки», що охопила штат в 1910-х рр. Сильна, вольова жінка Лена разом з батьком і його приятелем Мейсом протистоїть гігантській нафтовій компанії, що, найнявши збройну банду, намагається вигнати героїню з клаптика нафтоносної землі. Жорстока боротьба кінчається поразкою Лени і Мейса.

Картини Крамера одержали в цілому 80 номінацій на «Оскари» і вигравали в різних категоріях 16 разів, хоча жодна з них не була названа кращим фільмом року. Зате відзначалися актори, яких знімав Крамер: Гаррі Купер одержав «Оскара» за роль в фільмі «Гарячий полудень», Максиміліан Шелл — за «Нюрнберзький процес», Кетрін Хепберн — за «Вгадай, хто прийде на вечерю».

«Стенлі Крамер — один з наших найбільших режисерів, не тільки по майстерності і пристрасті, які переносив на екран, але і за впливом на свідомість людей в усьому світі», — говорив про нього інший знаменитий діяч Голлівуда, Стівен Спілберг.

Мерілін Монро́. Колишня манекенниця Норма Джин Бейкер Мортенсон (1926-1962) за яких-небудь п'ять років стала суперзіркою, втіленням «американської мрії» і символом жіночності. Поєднання наївності і чуттєвості властиве майже всім її персонажам незалежно від жанру картин. Невеликі ролі в стрічках «Небезпечні роки» (1947 р.), «Асфальтові джунглі» і «Все про Єву» (обох 1950 р.), «Мавпячі витівки» (1952 р.) або головні ролі в фільмах «Ніагара», «Джентльмени віддають перевагу блондинкам» (обоє 1953 р.), «Як вийти заміж за мільйонера» (1954 м.) — все це, по суті, варіації того самого образу: зірки комедії і легкої мелодрами 1950-х рр.

Однак в 1956 р. Мерілін Монро непогано виконала складну драматичну роль в фільмі «Автобусна зупинка». Робота виходила за рамки її амплуа, що приносило величезні доходи. І акторка, передбачаючи досаду продюсерів, сама профінансувала картину «Принц і хорист-

ка». Її поставив в Лондоні в 1957 р. і знявся разом з Монро в головній ролі видатний англійський актор і режисер Лоренс Олівьє.

Одна з найбільш відомих робіт Монро — в голлівудській комедії «Дехто люблять гарячіше» (1959 р.; у вітчизняному прокаті «в джазі тільки дівчата») Біллі Уайлдера (1906-1985). Музична стрічка, в якій Монро блиснула разом з Тоні Кертісом і Джеком Леммоном, мала успіх. Однак, незважаючи на систематичні заняття акторською майстерністю, Монро не вдалося стати серйозною актрисою.

І все-таки Монро зіграла в психологічній драмі «Неприкаяні» (1960 р.) Джона Х'юстона (1906-1987). Її партнерами були Кларк Гейбл (1901-1960) і Монтгомері Кліфт (1920-1966). Для Мерілін Монро цей фільм виявився останнім. В 1962 р. вона покінчила життя самогубством (або була усунена з політичних міркувань).

«Чорний фільм». Кінець 1940-х, 1950-і і початок 1960-х рр. відзначені в американському кіно не тільки картинами на суспільні теми в дусі Стенлі Крамера. Велике поширення одержав жанр «чорного фільму».

«Чорним фільмом» називалася особлива варіація кримінального жанру, що утвердилася в післявоєнному кіно. Початок жанрові поклала картина Джона Х'юстона (1906-1987) «Мальтійський сокіл» (1941 р.; за однойменним романом Дешіла Хамметта). Ця перейнята безнадією стрічка показувала, що світ населений тільки продажними людьми. В подібних творах традиційні американські цінності — любов до родини і батьківщини, чесність і християнське милосердя — зовсім не гарантували хеппі-енду. За своїм духом «чорний» американський фільм нагадував картини німецького експресіонізму 1920-х рр.

Кіномюзикл. Однією з вершин американського кіномюзиклу стала картина «Вестсайдська історія» (1961 р.). Фільм зняв режисер і продюсер Роберт Уайз (нар. 1914 р.) разом з балетмейстером Джеромом Роббінсом (1918-1998). Музику написав Леонард Бернстайн (1918-1990). Американська академія кіномистецтва присудила фільмові аж десять «Оскарів».

«Вестсайдська історія» — це шекспірівська трагедія «Ромео і Джульєтта», перенесена в Америку 1960-х рр. Боротьба Монтеккі і Капулетті замінена расовою ворожнечею між групами молодих білих американців і пуерториканців. Ромео в фільмі — юнак польського походження Тоні. Його зіграв Річард Беймер (народився в 1938 р.). А Джульєттою стала пуерториканка Марія, в ролі якої знялася 22-річна Наталі Вуд.

Світ, в якому живуть юні герої дивовижний і чреватий катастрофами. «Не ми його зробили таким!» — з гнівом заявляють хлопці. В цьому сенсі «Вестсайдська історія» сприймається як передвісниця майбутньої грози: в кінці 1960-х рр. по всьому світі прокотилася могутня хвиля молодіжних бунтів.

В фільмі обидві банди борються за право володіти вулицею, насправді ж — це боротьба за виживання. В «ракет» (американців) і «акул» (пуерториканців) небагато надій на майбутнє. З юнацьким максималізмом вони обвинувачують в цьому одні одних. Герої виражають свої почуття в танці. Ситуація міняється, а з нею міняється і танець — музика, ритм, атмосфера і пластика. І в кожної групи свої стиль танцю. В фіналі «Ромео і Джульєтти» загибель дітей змушує дорослих припинити ворожнечу. У «Вестсайдській історії» трагічність фіналу поглиблюється тим, що смерть Тоні не примиряє воюючі сторони, сварка ворожнеча з новою силою.

Успіх фільму, перевершивши всі очікування, викликав до життя хвилю голлівудських мюзиклів: 1960-і і початок 1970-х рр. стали золотою порою для цього жанру.

«Новий Голлівуд». В 1960-х рр. американське кіно пережило своєрідну «перезмінку»: актори і режисери, що творили колись славу Голлівуда, сходили зі сцени. Нові домагалися успіхів, але не доростали до популярності «старої гвардії». Становище ускладнювалось переможною ходою телебачення. З цієї причини з початку 1950-х до кінця 1960-х рр. кількість кінотеатрів в США зменшилося майже на третину. Це ще порівняно благополучна цифра: в деяких країнах відвідуваність падала на 80%. Крім того, мінявся склад публіки: її основу почали складати «яппі» (скорочено від англ. young urban professionals — буквально «молоді міські професіонали»), тобто працівники всіляких фірм і компаній. Перед новими кінематогра-

фістами постало завдання повернути кіно популярність, а кінотеатрам — глядачів. Її вирішили художники, яких називають другим поколінням «нового Голлівуда».

Стенлі Ку́брік. Одним з кіномайстрів, що зуміли порівняно безболісно перебороти «рубіж 1960-х рр.» став Стенлі Ку́брік (1928-1999). Увагу публіки і критики він залучив антивоєнною драмою «Шляхи слави» (1957 р.), що стала подією завдяки гостроті і сарказму, з якими відтворювався суд над солдатами, обвинуваченими в зриві французького наступу в роки Першої світової війни. Картина була фактично заборонена до показу в Європі, а режисер залишився без роботи.

В 1960 р. Кубрік був змушений закінчувати початий іншим режисером монументальний фільм «Спартак» (в головній ролі Кірк Дуглас). Незважаючи на успіх в прокаті, високий професійний рівень постановки і невластиву більшості «супер-колоссів» глибину психологічних характеристик, Кубрік в 1961 р. переїжджає в Англію, щоб уникнути конфліктів з голлівудським *істеблішментом** і студійною системою, роздратованими його незалежністю і прагненням бути автором своїх робіт в повному розумінні слова.

В 1962 р. режисер виступає з екранізацією нашумілого роману В. Набокова «Лоліта». Неминучі через цензурні міркування коректування образу головної героїні зм'якшили акценти і інтонації Набокова, і критика, що обвинувачувала колись його в цинізмі, заговорила про схильність Кубріка до «чорного гумору». Як показав наступний фільм режисера «Доктор Стрейнджлав, або як я перестав боятися і полюбив атомну бомбу» (1964 р.), вірніше було б говорити про трагічне бачення світу, яке продиктувало звертання до трагіфарсу як найбільш адекватного сучасній реальності жанру. Політична сатира в формі «чорної комедії», «Доктор Стрейнджлав» висміював фанатизм і тупість «яструбів» по обидва боки «залізної завіси», анітрохи не перебільшуючи реальної небезпеки курсу на «стримування» і показуючи ядерний Апокаліпсис як природний підсумок тієї дурної ексцентріади, в яку перетворилась політика великих держав.

Наступна картина Кубріка, грандіозна фантастична епопея «Космічна Одіссея, 2001» (1968 р., за А. Кларком) завоювала премію «Оскар» за використання спецефектів і комбіновані зйомки і стала еталоном науково-фантастичного фільму. Заворожлива краса і сила зображення світу, що відкривається людині епохи виходу в відкритий космос, і техніки, створеної ним і кидаючої їй виклик, не знімає обвинувачення в подвійності ідеї картини, що утверджувала верховенство космічного розуму і обмеженість людського пізнання і можливостей.

Найбільш значна робота Кубріка «Механічний апельсин» (1971 р., за Е. Берджесом) підбиває підсумок авторським роздумам про сучасну цивілізацію, людську мораль і соціальні перспективи суспільства. Неймовірна в своїй абсурдній жорстокості «одіссея» молодого садиста Алекса дозволяє з'єднати в одному фільмі стилістику «чорної» комедії і драми, перетворюючи героя з ката в жертву і навпаки. Трагічна концепція незнищенності закладеного в людині зла, що знаходить все більше свободи в рамках технічно високорозвиненого, але духовно виродженого суспільства, і песимістичне ставлення до перспектив насильницького знищення зла завдяки новим технологіям визначили обвинувачення в цинізмі і навіть у фашизмі, однак безвихідність ситуації, в якій опиняються і герой, і суспільство мотивоване бездоганно.

В 1970-і рр. Кубрік звертається до жанру екранізації («Баррі Ліндон», 1975 р., по В. Теккерею) і фільмів-жахів («Сяйво», 1980 р.), домагаючись все більшої пластичної досконалості в зображенні внутрішнього світу людини і її підсвідомості.

Фільм «Сяйво» за романом популярного автора трилерів Стівена Кінга був сприйнятий американськими критиками дуже стримано, а самим письменником — навіть з різким роздратуванням. Однак стрічка мала успіх в прокаті, ставши, як це не кумедно, самою касовою з усіх численних версій творів плідного автора. В той час, коли багато режисерів, дружно взявшись за екранізації «страшних» історій Кінга, відтворювали якби зовнішній, побутовий страх, Кубрік аналізує стан одержимості («сяйва») на буттєвому рівні.

Невдачливий письменник найнявся сторожем на зимовий сезон в спустілий готель «Оверлук» в горах Колорадо. Він божеволіє і з сокирою в руках починає полювання на супругу і маленького сина. Сюжет осмислений режисером в традиціях «*Готичного роману*»*, європейської романтичної школи, філософського розуміння надприродних, паранормальних явищ, що не піддаються розгадці в життєвому плані. Готель з лабіринтами незліченних кімнат і коридорів, залитих сліпучим світлом, зіставляється з дійсним лабіринтом біля готелю, незвично засніженим, від чого він здається ще більш таємничим і похмурим. Кінематографічна майстерність Стенлі Кубріка і Джона Олкотта (його оператора на трьох фільмах) народжує загадковий — готичний і одночасно пишний, розкішний, барочний — світ, що є проекцією шизофренічної свідомості героя. Постановник не задовольняється звичайним поясненням нав'язливих маній письменника, хоча за допомогою видатного актора Джека Ніколсона створює точну картину божевілля саме з психіатричної точки зору. Його не дуже приваблює типово кінгівський мотив про дитину, обдаровану здатністю до передбачення, завдяки чому вона уникає смерті. Кубріка більшою мірою цікавить походження «сяйва» людини, яку невідома, але страшна сила позбавила розуму і волі, зробила своєю маріонеткою і змусила здійснити жахливий злочин.

Після тривалої перерви в 1999 р. Кубрік поставив свій останній фільм — похмуру сімейну драму «З широко заплющеними очима» з Ніколь Кідман і Томом Крузом в головних ролях.

Фре́нсіс Форд Ко́ппола. Серед художників, що прославили «новий Голлівуд», сама складна доля в Френсіса Форда Ко́пполи (нар. 1939 р.). Вершинами його творчості стали епічні оповіді. Традиційний кіноепос — це широке полотно, зображуюче життя декількох поколінь якогось роду, або картина масштабної історичної події, відтворена через різноманітні долі людей, що в ній беруть участь. Сюжети епічних фільмів Копполи побудовані за тим же рецептом. Він син італійських емігрантів, тому цілком природно, що три частини картини «Хресний батько» (1972, 1974 і 1990 рр.) розповідають про історію роду його колишніх співвітчизників. Щоб захистити знайомих і близьких від несправедливості і вимагання на новій батьківщині за океаном, глава роду — дон Віто Корлеоне створює мафіозну «сім'ю». Вона росте і міцніє, і дону Віто доводиться воювати з іншими «сім'ями», що претендують на володіння Корлеоне.

В американському кіно завжди була широко представлена гангстерська тема. Але ніхто до Копполи не підходив до неї епічно, тобто не зображував «виробництво» злочинів як будь-яку іншу діяльність і не показував людей, причиною морального падіння яких ставало убивство заради вбивства, а не ті непомірні бажання, які звичайно мали герої гангстерських стрічок. Новизна підходу до теми і визначила успіх «Хресного батька».

Інший різновид епосу лежить в основі картини «Апокаліпсис сьогодні» (1979 р.), ще однієї — можливо, найвищої — вершини в творчості режисера. Фільм представляє широке полотно війни у В'єтнамі (1965-1973 р.), складене з деталей, що з'являються по ходу подорожі капітана армійської розвідки, посланого в глухі місця на границі з Камбоджею. Там обгрунтувався командир, що вийшов з підпорядкування армійській владі і став проповідувати жорстокість як норму життя.

Кінематографісти і критики зустріли картину доброзичливо, фільм був висунутий на премію «Оскар» у восьми номінаціях і одержав дві премії: за операторську роботу і звукове оформлення. Однак в прокаті він не виправдав витрачені кошти, що привело режисера на грань банкрутства. Саме після напівпровалу «Апокаліпсиса...» і відбулося щось подібне до застою в творчості Копполи: більше десятиліття він знімав скромні, недорогі стрічки, що не мали успіху і не поправили його фінансового становища. Власники студій були готові розчаруватися в режисері, але третьою частиною «Хресного батька» Коппола довів, що здатен знову завоювати публіку, а стрічкою «Дракула Брема Стокера» (1992 р.) закріпив свій успіх. В цьому фільмі вампір, герой відомого «чорного роману» ірландського письменника, постає не кровожерливим монстром, а істотою, що страждає через втрату душі і свій бунт проти Бога.

Ма́ртін Скорсе́зе. На відміну від інших «кіновилупків» Мартін Скорсе́зе (нар. 1942 р.) не прив'язаний до Голлівуду. Іноді режисер там працює, але воліє Нью-Йорк — місто, де він народився і виріс. Як і Коппола, Скорсезе походить з сім'ї італійських емігрантів. Його дитинство пройшло в нью-йоркському кварталі «Маленька Італія»; враження дитячих років лягли в основу багатьох фільмів режисера. «Фірмовий продукт» Скорсезе — картини, які можна назвати біографічними. Режисер почав творчий шлях біографіями своїх земляків по «Маленькій Італії». Героями кінострічки «Хто стукається в мої двері» (1969 р.; перший повнометражний фільм Скорсезе) і картини «Злі вулиці» (1973 р.), що принесла йому популярність, є юні італо-американці, що вступають в життя і зіштовхуються з його жорстокістю. Ще більш біографічний «Скажений бик» (1980 р.) — історія життя реальної особи, боксера, чемпіона США в середній вазі, — від його дебюту до морального падіння після відходу з спорту.

Самі знамениті з біографій Скорсезе — «Таксист» (1976 р.), що завоював головний приз Канського фестивалю, і «Остання спокуса Христа» (1988 р.), що викликав нападки віруючих. Герой першої стрічки — ветеран в'єтнамської війни. В нього розхитана нервова система, він страждає безсонням, тому працює таксистом по ночах, коли зло, вже не побоюючись сонячного світла, виповзає на вулиці Нью-Йорка. Таксист як губка всмоктує це зло; йому здається, що нічні вулиці переповнені наркоманами, гвалтівниками, грабіжниками. Не витримавши нервової напруги, він влаштовує криваву бойню, рятуючи від гангстерів 13-літню дівчинку, що втекла з дому. Ця роль прославила юну виконавицю Джоді Фостер, згодом одну з самих яскравих зірок Голлівуда.

Таксиста спокушає зло нічних вулиць, Христа в фільмі Скорсезе — тихе, спокійне життя рядового обивателя. Віруючих обурили сцени, де розп'ятий Христос сходить з хреста, повертається до ремесла теслі, жениться, заводить дітей. Насправді всі ці події з Христом не відбуваються — вони йому тільки привиділися, а мару наслав на нього сатана. Власне кажучи, в усіх кінобіографіях Скорсезе героїв спокушає хтось або щось — одні піддаються спокусі, як таксист, інші ж переборюють її, як Христос.

Стівен Спілберг. Народжений в 1947 р. в сім'ї комп'ютерщика і піаністки, Стівен Спілберг ще дитиною не розлучався з кінокамерою. Першу сюжетну стрічку з акторами він зняв в 12 років, а в 13-річному віці одержав свій перший приз за 40-хвилинний фільм про війну «Втеча в нікуди» (1960 р.). Успіх режисеру принесли «Щелепи» (1975 р.), зроблені в жанрі фільму жахів. В таких кінострічках діють лиховісні істоти: мерці, що встають з могил, зомбі, чудовиська, але гігантська акула, що нападає на людей в фільмі Спілберга, серед них не зустрічалася. Небачений персонаж настільки вразив уяву публіки, що з'явилося три продовження картини і наслідування їй, такі як «Щелепи Сатани» (1981 р.), де акулу замінив гігантський змій.

Чудовиська в фільмах жахів уособлюють злі, руйнівні пристрасті; спілбергівська акула виражала їх так само, як динозаври і інші ящери в «Парку юрського періоду» (1993 р.). За перші десять днів прокату в Америці ця картина принесла близько 120 млн. доларів доходу і незабаром стала однією з самих касових стрічок в історії світового кіно. «Парк юрського періоду» вражає непередбачуваністю сюжету і реалістичними спецефектами. Деякі динозаври навіть виготовлені в натуральну величину.

Про космічних прибульців оповідають два фільми Спілберга: «Тісні контакти третього роду» (1978 р.) і «Інопланетянин» (1982 р.) — найбільш значна, на думку американської критики, картина. В ній розповідається про хлопців, які рятують від злих дорослих зворушливу істоту — капловухого, великоокого прибульця з космосу, як рятували б, наприклад, якусь беззахисну тваринку. Фільм підкуповує своєю чистотою і благородністю персонажів.

В фільмах про археолога Індіану Джонса герой, зіграний Гаррісоном Фордом, бореться за речі стародавні, незвичайні — за старозаповітний ковчег з чудесними скрижалями, які Господь передав пророку Мойсею на горі Сінай («Шукачі загубленого ковчега», 1981 р.), або за Грааль, священну судину, в яку, за легендою, зібрали кров розп'ятого Христа («Індіана Джонс і останній хрестовий похід», 1989 р.). В основу картин лягли пригодницькі серіали

1930-х рр. Образ нового хрестоносця придумав Джордж Лукас, але сам не став розробляти знахідку, а передав Спілбергу.

В 1990-х рр., після «Парку юрського періоду», режисер відійшов від фантастики. Його картини «Список Шіндлера» (1993 р.) і «Рятуючи рядового Райана» (1998 р.), оповідаючі про Другу світову війну, мали успіх, однак американська критика назвала їх «дорослими» на відміну від попередніх, фантастичних, що, на її думку, призначені для дітей всіх віків — від п'яти до вісімдесяти.

Джордж Лу́кас. Багато художників чекають визнання десятиліттями, натомість Джордж Лу́кас (нар. 1944 р.) в 33 роки не просто прославився своєю третьою картиною — знаменитими «Зоряними війнами» (1977 р.), а назавжди ввійшов в історію кіно.

Перший повнометражний фільм Лукаса «TNX-1138» (1971 р., продюсер Ф.Ф. Коппола), знятий за 750 тис. доларів, не приніс йому фінансового успіху, хоча був прихильно прийнятий критиками. Цей фільм — антиутопія, добре продумана і знята з мінімумом спецефектів, але з максимумом авторської фантазії, що дає привід багатьом критикам, роздратованим багатомільйонними бюджетами його наступних фільмів, вважати цю картину його кращою роботою. Фінансова невдача, однак, Лукасу не сподобалася: «Після "TNX" я зрозумів, що необхідно або робити кіно, що дає прибуток, або сидіти і читати книжки. Мені не хотілося витрачати енергію за 3 000 доларів... мені не хотілося, щоб мене утримувала супруга... і тому я вирішив зробити рок-н-ролльно-автомобільний фільм».

Таким фільмом стали «Американські граффіті» (1973 р.) — один з перших фільмів в дусі «ретро», в якому як безповоротне минуле фігурують вже не 1930-1950-і рр., а початок 1960-х років. (Один американський критик назвав фільм «фрескою про часи невинності»). Знятий знову за допомогою Копполи, і знову за 750 тис., фільм став одним з чемпіонів 1970-х рр. за зборами.

Це майже автобіографічна картина: Лукас зауважує, що риси його індивідуальності проступають в характерах відразу трьох героїв картини: незграбного, нещасливого Тода (Ч.М. Сміт), пристрасного гонщика (П. Ле Мат) і допитливого підлітка (Р. Дрейфус). І тільки з безтурботним і впевненим в собі старостою класу (Р. Ховард) в молодого Лукаса немає нічого спільного. Фонограма фільму насичена рок-н-рольними хітами перелому 1950-1960-х років, які зазвучали в ностальгічному контексті фільму зовсім по-новому (цей прийом став майже обов'язковим в фільмах про 1950-і рр.).

В цій картині проявилася принципова риса стилю Лукаса — романтизація дійсності: цілковито буденні реалії 1950-х років представлені як втрачена казка. Однак, якщо казка втрачена — кіно на те і існує, щоб її реконструювати, воскресити. І тому звертання Лукаса до фантастики (правда, переосмисленої) було природним, адже фантастика (особливо кінофантастика) — це наочне вираження, з одного боку, підсвідомих страхів, а з іншого — надій і устремлінь глядача. Головні особливості таких фільмів — блиск вимислу, динаміка дії, складена з погонь, небезпек, бійок, любовних пригод і комічних ситуацій. Все, що потрібно від глядача, — насолодитися спеціально зробленим для нього дійством.

Наступний (і самий знаменитий) фільм Лукаса «Зоряні війни. Епізод IV: Нова надія» (1977 р.) — свого роду класика кіно епохи голлівудського *постмодернізму** — по суті деконструйована з подальшою реконструкцією і електронною модернізацією американська кіноміфологія. І, разом з тим, казковість з її маніхейством — світом, розділеним на «чорне» і «біле», на ворогуючі імперії, одна з яких бездоганно позитивна («біла»), інша несе абсолютне зло («чорна») — є в цьому фільмі домінуючою. Не можна скидати з рахунків і «патріотичний пафос» фільму, що став предтечею «неоконсервативної революції» Рейгана, який прямолінійно (і вдало) використав образи фільму («Імперія Зла», «Зоряні війни» тощо) в своїй антирадянській риториці і пропаганді.

Поряд з іншими подіями сезону 1976/77 років — виходом фільму Спілберга «Тісні контакти третього ступеня», появою на прилавках магазинів відеомагнітофонів JVC, а також складанням в гаражі Возняком і Джобсом персонального комп'ютера «Еппл», «Зоряні війни» зві-

стували про входження в самостійне життя покоління «бейбі-бумерів» (дітей, народжених під час «демографічного вибуху» першого повоєнного десятиліття).

Після «Зоряних воєн» Лукас практично припинив займатися режисурою. Сам він пояснює це так: «Не люблю режисури... не люблю цих постійних контактів з примхливими акторами... режисура — це постійна емоційна напруга, це страшно важка робота по 12-16 годин на день без вихідних. Я зрозумів, що режисура небезпечна для мого здоров'я». Його основне заняття з тих пір — продюсерство, написання сценаріїв і загальне керівництво постановками.

Лукас був сценаристом і продюсером знаменитої трилогії Спілберга про Індіану Джонса. Керував постановками наступних серій «Зоряних воєн» — «Епізод V: Імперія завдає удару у відповідь» (1980 р.) і «Епізод VI: Повернення Джедая» (1983 р.) і т.д. Крім основної фірми «Лукас-філм» він організував фірму «Індустріальне світло і магія», що спеціалізується на спецефектах, а також дослідницьку фірму «Спрокет системс».

І от на основі нових техно-комп'ютерних досягнень, після більш ніж 20-літньої відсутності, Лукас тріумфально повернувся в режисуру в 1999 р. з черговим сіквелом «Зоряних воєн» — «Епізод I: Прихована загроза», дія в якій розгортається «до» подій першого фільму серії. Потім пішли «Епізод II. Атака клонів» (2002 р.) і «Епізод III. Помста ситхів» (2005 р.).

Хоча фільми Лукаса — режисера і продюсера — ніби і далекі від сучасної американської реальності, вони з несподіваного боку виражають істотні моменти *ментальності** післявоєнного покоління «бейбі-бумерів», першого покоління, яке виросло в атмосфері всюдисутності засобів масової інформації і поширюваної ними *Масової культури**.

Квéнтін Тарантìно. Фільмографія Квéнтіна Тарантìно (нар. 1963 р.) включає вже кілька десятків назв, але на сьогоднішній день він залишається насамперед автором двох чудових сценаріїв: «Справжній роман» (1993 р.) і «Природжені вбивці» (1994 р.), і режисером двох приголомшуючих фільмів: «Скажені пси» (1992 р.) і «Кримінальне чтиво» (1994 р., головна премія на МКФ в Канні), які перевернули уявлення про те, що таке кіно. Роботи Тарантіно змусили переглянути границю між авторським і жанровим кінематографом, а також звернули увагу продюсерів на малобюджетний незалежний кінематограф, здатний, як з'ясувалося, приносити непогані прибутки. Це привело до зміцнення таких незалежних компаній, як Miramax, і підвищило статус режисера як автора картини.

Часто своєрідність Тарантіно пояснюють його майже патологічною кіноманією (для нього навіть винайшли нове слово «сінефаг», буквально — «пожиратель кіно», який дивиться фільми не перебираючи, не розділяючи їх на «високі» і «низькі»). Але, говорячи про тотальну цитатність стрічок Тарантіно, як правило, забувають про те, що джерела цитат при безпосередньому сприйнятті його картин абсолютно неважливі. Чотири роки роботи службовцем у відеопрокаті дійсно не пройшли для Тарантіно даром, але якщо він і цитує, то не конкретні фільми, а сам «pulp-дух», атмосферу *Масової культури**, а точніше — тип мислення, нею породженого. При цьому не виникає ефекту дистанціювання автора від цитованого матеріалу.

Якщо і говорити про фірмовий знак Тарантіно, то це діалоги. Їхня дотепність будується на контрасті між найсуворішим дотриманням правил моралі і формальної логіки і загальною абсурдністю ситуації. Його діалоги здаються незв'язаними з дією, але насправді підспудно вводять головні теми фільму. Так, наприклад, бесіда про «дрібні різниці» між Америкою і Європою в «Кримінальному чтиві» підкреслює автономність і інфантильну замкнутість світу гангстерів.

Саме в інфантильності кінематографічного «Всесвіту» Тарантіно криється причина того незвичайного враження, яке його картини роблять на різних глядачів — як підготовлених, так і не дуже. Навіть психологічні мотивування героїв «Кримінального чтива» виглядають дуже по-дитячому (круті гангстери Джулз і Вінсент намагаються ліквідувати сліди вбивства до приходу супруги Джіммі, зовсім як діти, які нашкодили і побоюються швидкого приходу мамусі). Фільми Тарантіно — це гра в тому значенні цього слова, яке ми схильні йому приписувати в 6-літньому віці. Це світ, в якому все «ненасправді», але саме тому його жителі і творці відносяться до нього з найбільшою серйозністю. Територія гри відгороджена від зовнішнього світу і суверенна. Все повинно бути «достовірним»: зброя, кров, зрада, життя і

смерть. Це поєднання умовності і серйозності повертає нас в часи дитинства і воскрешає зв'язане з ним забуте відчуття щастя.

Вуді Аллен. Ще в юності Вуді Аллен (нар. 1935 р.) почав писати *скетчі** для телебачення і нічних клубів, гумористичні оповідання для журналів. А з 1957 р. року він постійно працював редактором на телебаченні і сам виступав як актор і автор гумористичних телевізійних шоу. В цей час формується стиль персонажа його майбутніх фільмів — метушливого нью-йоркського інтелектуала, який одночасно виповнений сумнівів і зарозумілості, комплексує через свої еротичні і професійні невдачі, але ніколи не сумує. Маленького зросту, рудоволосий, з великим носом, Вуді, здавалося, був приречений до ролі клоуна.

В 1969 р. він дебютував як режисер фільмом «Хапай гроші і втікай» і з тих пір завжди виступає одночасно як автор сценарію, режисер і виконавець головних ролей своїх фільмів.

В комедіях «Банани» (1971 р.), «Все, що ви завжди хотіли довідатися про секс, але боялися запитати» (1972 р.), «Заснулий» (1973 р.), «Кохання і смерть» (1975 р., пародійна екранізація «Війни і миру») — Аллен продовжує традиції грубуватої американської комедії часів німого кіно. Його персонажі саркастичні і абсурдні, нахабно волочаться за жінками. Режисер придбав репутацію дотепного насмішника, але всіма силами намагався вийти з несерйозного образа жартівника і хохмача.

В другій половині 1970-х рр. в творчості Аллена з'являються меланхолійні нотки. Фільми «Енні Холл» (1977 р., премії «Оскар» за фільм, режисуру і оригінальний сценарій), «Інтер'єри» (1978 р.), «Манхеттен» (1979 р.), «Ханна і її сестри» (1986 р., «Оскар» за сценарій), «Інша жінка» (1988 р.), «Нью-йоркські історії» (1989 р., новела), «Злочини і провини» (1989 р.), «Чоловіки і дружини» (1992 р.) складаються в «манхеттенський цикл» і нерідко мають автобіографічний характер. В цьому циклі Аллен проявляється як драматичний і навіть трагедійний актор. Зі смутком він жартує над своїми слабостями, ущербністю, недоліками. Хоча в цих картинах теж немало дотепних жартів і забавних сценок, почуття гіркоти і жалю пересилює їх. При цьому Аллен як і раніше не покидає жанру фільмів чисто комедійних, хоча їх стає все менше: «Сексуальна комедія в літню ніч» (1982 р.), «Загадкове вбивство на Манхеттені» (1993 р.), «Кулі над Бродвеєм» (1994 р.), «Дрібні шахраї» (2000 р.).

В сатиричній комедії «Зеліг» (1983 р.) Аллен створив фантастичний образ людини, здатної змінювати свою зовнішність і легко викручуватись з будь-якої ситуації. Актор і режисер використав цей прийом не тільки для досягнення комізму, але і для показу небезпеки пристосовництва.

З роками творчість режисера стає більш різноманітною: поряд з комедіями виходять ностальгічні стрічки «Спогади про "Зоряний пил"» (1980 р.), «Денні Роуз з Бродвея» (1984 р.), «Пурпурна троянда Каїра» і «Епоха радіо» (1986 р.); мюзикл «Всі говорять, що я люблю тебе» (1996 р.), драми «Вересень» (1987 р.), «Еліс» (1990 р.), «Тіні і туман» (1991 р.), «Розбираючи Гаррі на частини» (1997 р.). В 1990-х рр. його виконавська манера актора стала менш ефектною, але набула витонченості і виразності, допомагаючи створювати улюблений образ беззахисного і зворушливого інтелігента.

Зірки «Нового Голлівуда». Режисери, що перетворили Голлівуд в 1970-х рр., не тільки принесли з собою нові сюжети і теми, не тільки оновили кіномову, зробивши її більш виразною і гнучкою, — вони разом з тим значно перебудували систему зірок. В «старому Голлівуді» фільм був якби доповненням до зірки, фоном, на якому вона демонструвала свою привабливість. Оскільки сюжети картин підбудовувалися під зірку, ті рідко мінялися в своїй суті, залишаючись однотипними. В принципі, «старих зірок» легко розподілити за типами: «хлопець з нашої вулиці», «чужинець», «світська дама», «фатальна жінка» тощо.

Кращі режисери «нового Голлівуда» в кожному випадку прагнули створити на екрані особливий, неповторний світ. Для цього не годились старі типажі, а знадобилися нові актори, які, знімаючись в різних режисерів, повинні були змінюватися, тобто бути багатоликими, залишаючись в той же час індивідуальностями.

Джек Ніколсон. Акторська доля Джека Ніколсона (нар. 1937 р.) може бути виразним прикладом перебудови, що відбулася в акторському цеху Голлівуда. До того як прославитися в

нових режисерів, Ніколсон знімався більше десяти років, животіючи на других і третіх ролях в незначних картинах. «Новий Голлівуд» став для актора чимось в роді Санта-Клауса, який приніс йому славу в своєму мішку з подарунками. Ніколсон привернув увагу дивним, тільки йому властивим сплавом зовнішньої ледачої пластичності і внутрішньої емоційної свободи. Актор скорив глядачів в багатьох картинах, але гранично «пронизливий» був в фільмі Мілоша Формана «Політ над зозулиним гніздом». Роль переможеного бунтаря вважається кращою і головною роботою актора.

Роберт Де Ніро. Якщо нові режисери «перевиховали» Ніколсона, який давно знімався, то Роберта Де Ніро (нар. 1943 р.) вони формували, починаючи з перших його кроків. В кінці 1960-х рр. актор почав зніматися в молодого сценариста і режисера Брайана Де Пальми (нар. 1940 р.), теж італо-американця, як і Де Ніро. Однак головні удачі актора пов'язані з Мартіном Скорсезе, в фільмах якого він виступав багато разів — від «Злих вулиць» до «Казино», включаючи «Таксиста» і «Скаженого бика» (за останню стрічку Де Ніро одержав премію «Оскар»). Щоб вірогідно зіграти боксера, що покинув ринг і опустився, виконавець головної ролі зробив своєрідний подвиг — поправився на 30 кг, для чого зйомки перервали на кілька місяців.

Де Ніро може зіграти і розв'язного гангстера («Злі вулиці»), і скромного солдата («Мисливець на оленів», 1978 р., режисер Майкл Чіміно) або робітника («Стенлі і Айріс», 1990 р., режисер Мартін Рітт), перетворюючись не зовні, тобто завдяки гриму, а внутрішньо — за допомогою міміки, пластики рухів і т.д. Під непомітною зовнішністю актора схована величезна внутрішня сила — Де Ніро перетворюється, вміло її контролюючи і дозуючи.

Сильвестр Сталлóне. Внутрішня енергія піднесла Сильвестра Сталлóне (нар. 1946 р.) до вершин успіху, причому в буквальному значенні цього слова. З дитинства пізнавши нестаток, виключений зі школи за погану поведінку, працюючий чистильником кліток в зоопарку, він був одержимий бажанням стати кіноактором, причому не рядовим, а знаменитим. Мрія довго не здійснювалася, поки Сталлоне не взяв справу сходження до слави у власні руки. Він склав сценарій про боксера-любителя, що зважився виступити проти знаменитості, домігся грошей на постановку і після прем'єри фільму «Роккі» (1976 р.) прокинувся зіркою. Власне кажучи, Сталлоне сам себе створив. Заряд, вкладений в «Роккі», виявився настільки великим, що енергії вистачило на чотири фільми-продовження.

Стрічки про Роккі стали важливим знаком повернення Голлівуда до «американських цінностей»: патріотизму і домашнього вогнища, відсунутих на якийсь час молодіжною контркультурою 1960-х рр. Цей напрямок Сталлоне закріпив в «патріотичному» серіалі про в'єтнамського ветерана Джона Рембо (1982-1988 р.), що точно збігся за настроєм і ідейним змістом з політикою Рональда Рейгана (1981-1989 рр.). Фільм підкреслив оживаючий оптимізм американців: загорнутий в зірково-смугастий прапор борець з ворогами Штатів, Рембо став одним з символів подолання «в'єтнамського синдрому».

Втім, будучи талановитою, розумною людиною і хорошим актором, Сталлоне неодноразово намагався зламати створений ним же стереотип, напрацьований типаж — наприклад, в комедіях «Оскар» (1991 р.) і «Стій! А то моя мама буде стріляти» (1992 р.), — однак ці спроби закінчувалися фінансовими втратами. І тільки ролі в екшенах (англ. action — «гостросюжетний фільм») «Руйнівник» (1993 р.) і «Скелелаз» (1994 р.) повернули втрачені було позиції.

Дастін Хóфман. На відміну від Сталлоне Дастін Хóфман (нар. 1937 р.) постає на екрані спадкоємцем величезної акторської культури. В нього зовсім не романтична зовнішність, однак актор, як помітив один з критиків, «блискуче спростував основний завіт старого Голлівуда: "Зовнішність актора — його доля"». Доведись Хофману працювати в кіно 1930-1950-х рр., його долею стали б характерні ролі другого плану. Хофман же зійшов на голлівудський Олімп, вразивши глядача насамперед неабиякою здатністю до перевтілення — як внутрішнього, так і зовнішнього. В «Маленькій великій людині» (1970 р.) він зіграв піонера освоєння Дикого Заходу, що прожив 121 рік, і скрупульозно передав всі зміни вигляду героя — від ранньої юності до глибокої старості. В «Людині дощу» (1988 р.) актор виконав роль психічно

хворої людини, що майже все життя провела в клініці, і теж був гранично достовірний. Разюча здатність до перевтілення зростає в Хофмана саме з акторської культури — відома його глибока самовідданість мистецтву.

Аль Пачіно. За походженням італієць, Аль Пачіно (нар. 1940 р.) вивчав майстерність в нью-йоркській Акторській студії і з кінця 1960-х рр. працював в театрах. Успіх принесли йому фільми Джеррі Шацберга (нар. 1927 р.) «Паніка в Нідл-парку» (1971 р.) і «Пугало» (1973 р., головний приз в Канні), а виконання ролі Майкла Корлеоне в «Хресному батьку» Ф.Ф. Копполи (в трьох фільмах, 1972-1990 рр.) забезпечило нев'янучу славу.

Майкл Корлеоне — складна і трагічна фігура. Ветеран Другої світової війни, він одержав прекрасну освіту, але змушений прийняти з рук батька «сімейна справу» — очолити мафіозний клан, а отже, підкоритися його законам. Досягши на цьому шляху цілковитого успіху, легалізувавши бізнес, ставши шановним членом суспільства, він одночасно втратив все, що робить людину щасливою — кохання, супругу, а потім і дочку. Крок за кроком Аль Пачіно показав розвиток цього характеру, підкреслюючи всі його нюанси: і романтичний настрій молодого закоханого, і жорсткий нрав дона мафії, і розпач батька, що втрачає дітей. Його застигле в німому лементі обличчя у фіналі третьої серії «Хресного батька» нагадує античну маску — напруження і концентрація почуттів в цей момент досягли в актора приголомшливої сили.

Кажуть, що Аль Пачіно відкинув більше ролей, ніж іншому акторові вдається зіграти за все життя. Дійсно, прохідних робіт в нього практично немає. В 1970-і рр. він виразив умонастрій епохи через *маргіналів* — персонажів, що опинились поза суспільством — чи то мафіозі Майкл Корлеоне, волоцюга в «Пугалі» або колишній солдат, що став грабіжником, з «Собачого полудня» (1975 р.). Надалі діапазон його ролей значно розширився — він грав гонщика-романтика в фільмі «Боббі Дірфілд» (1977 р.) за мотивами роману Ремарка «Життя в борг», адвоката в «... І правосуддя для всіх» (1979 р.), драматурга, батька сімейства в картині «Автора! Автора!» (1982 р.). 1990-і рр. почалися з того, що він спародіював свої гангстерські ролі в коміксі «Дік Трейсі» (1990 р.) і втретє зіграв Майкла Корлеоне в останній серії «Хресного батька» (1990 р.).

Взагалі 1990-і рр. виявилися щедрими на кримінальну тему. Аль Пачіно переграв безліч поліцейських і бандитів у фільмах «Море кохання» (1989 р.), «Шлях Карліто» (1993 р.), «Сутичка» (1995 р.), «Донні Браско» (1996 р.), не втомлюючись добиратися до нових глибин і знаходячи все нові барви в зображенні героїв, про яких, здається, вже сказане все. Очевидно, він сам по собі дуже складна натура, тому що, за словами його вчителя Лі Страсберга, Аль Пачіно не стільки перевтілюється, скільки грає самого себе, але кожного разу це новий і повноцінний характер. В 1992 р. за роль сліпого ветерана, не бажаючого позбавляти себе радощів життя, в фільмі «Аромат жінки» Аль Пачіно нарешті одержав «Оскара».

8. ПОПУЛЯРНА МУЗИКА

Джаз. В XX столітті в США з'явився новий вид музичного мистецтва — джаз. Він виник в результаті сплаву традицій європейської і негритянської музики, створеної рабами з Африки і їхніми нащадками. В кінці XIX століття на півдні США, в Новому Орлеані, встановилась унікальна різноманітність стилів: французька танцювальна музика (Новий Орлеан заснували французи), фолк-музика, завезена іммігрантами зі Старого Світу, і, звичайно, негритянські *го́спел** і блюз. Саме там і стали вперше грати джаз і з'явилися перші великі виконавці цього напрямку.

В новоорлеанських негрів було немало можливостей грати і винаходити нові стилі. Щорічне святкування масниці супроводжувалося сплеском народної творчості. В 1898 р. відкрився квартал «червоних ліхтарів» Сторівілль, де завжди були потрібні музиканти. Регулярно влаштовувалися танці, щоб розважати численних відвідувачів порту, крім того, існував цілий ряд звичаїв, немислимих без музики. Наприклад, похоронну процесію обов'язково супрово-

джував оркестр, що грав жалобні марші по дорозі на цвинтар, а на зворотному шляху — веселі мелодії.

Про музикантів, що зуміли об'єднати всі течії в єдиний великий музичний стиль, відомо небагато, за винятком корнетиста Бадді Болдена (1877-1931) і сурмача Фредді Кеппарда (1890-1933), що майстерно володіли інструментами. Складену ними музику грала група виконавців на інструментах, що найбільше підходили для оркестру в русі: контрабас (часто — туба), банджо (або гітара), барабан, і ведуча мелодію духова група — труба, тромбон і кларнет. Духові інструменти виконували мотив у вільному аранжуванні, переплітаючи і закручуючи мелодійні лінії: тему, як правило, вела труба, тромбон доповнював басову партію і задавав зміну акордів, а над всім цим витав кларнет. Це звучання набуло великої популярності і завоювало безліч послідовників і шанувальників. Саме така музика потрібна була людям — під неї можна було потанцювати, її приємно було слухати. Гармонія була дуже проста, але використання блюзових нот (перехід на мінорні терції там, де класична західна традиція вимагає використання мажорних) додавало їй привабливої новизни, а ритм нікого не залишав байдужим.

До 1911 р. в Новому Орлеані оформився загальновизнаний стиль, в якому грали як чорні, так і білі музиканти, і який можна було виконувати в різних інструментальних аранжуваннях. Цей стиль стали називати словом «джаз» («jazz»), імовірно, в силу легкої манери гри, відсутності нотного запису і асоціації з «веселим кварталом» Сторівілль (існує багато версій походження слова «джаз», в тому числі наступні: від французького jaser (теревенити, говорити скоромовкою); від англійського chase (гнатися, переслідувати); від африканського jaiza (назва певного типу звучання барабанів) і ін. Також слово «джаз» вживалося з середини XIX століття як назва екстатичного, підбадьорливого вигуку в негрів. За деякими даними, в кінці XIX — на початку XX ст. це слово мало «не цілком пристойний зміст»). Незважаючи на високу майстерність багатьох виконавців, це була популярна легка музика без претензій на щось більше, ніж просто розвагу. Головною фігурою новоорлеанського джазу став сурмач Джо «Кінг» Олівер (1865-1938).

Перший джазовий запис з'явився в 1917 р. у виконанні Ніка Ла Рокка (1889-1961). Після запису в лютому 1917 р. п'єс «Livery Stable Blues» і «Dixieland Jass Band One-Step», його оркестр «Original Dixieland Jass Band» набув всесвітньої популярності. Через кілька місяців про нову музику довідалася і Європа, більш того, джаз навіть заволодів уявою деяких професійних класичних музикантів.

В 1917 р. відбулася знаменна подія в історії джазу. Стурбоване тим, що військові моряки приділяють кублам Сторівілля більше часу і сил, ніж бойовій підготовці, командування ВМФ США домоглося закриття розважальних закладів, внаслідок чого багато музикантів залишилися без роботи. Втім, для кращих з них пошуки нового місця тривали недовго — так, наприклад, на пароплавах, що курсували по Міссісіпі, вакансій для музикантів було предосить. Деякі осідали в Чикаго, що незабаром став центром творчої діяльності колишніх новоорлеанських джазистів.

В 1920-і роки джаз стрімко розвивається, стає більш експресивним. Слідуючи новоорлеанській традиції, музиканти збираються в ансамблі, виступаючі в постійному складі. Особливу роль в цьому зіграв Джеллі Ролл Мортон (1890-1941), який немало зусиль приклав до того, щоб його джаз-бенд був споєним і самобутнім колективом.

Мабуть, найважливішим нововведенням 1920-х рр. був розвиток сольної імпровізації, саме вона стала найважливішим компонентом джазової експресії. Багато музикантів внесли свою лепту, але самою помітною фігурою став, безумовно, Луї Армстронг (1900-1971). В юності йому довелось провести кілька років в притулку для кольорових безпритульників за стрілянину в громадському місці. Там він навчився грати на корнеті, і незабаром став грати на професійній сцені. Якийсь час він грав в оркестрі Кінга Олівера в Чикаго, але в середині 1920-х зібрав свій ансамбль, що називався «Hot Five», а пізніше — «Hot Seven».

Майстерно використовуючи ритмічну гнучкість джазу, Армстронг створював унікальні за силою впливу твори. Крім тих речей, які в середині 1920-х років він записав зі своїми група-

ми, що грали в новоорлеанському стилі, в 1928 р. музикант випустив кілька платівок з піаністом Ерлом Хайнсом (1903-1983). Ця музика не залишала байдужим жодного слухача. В одній з п'єс — «West End Blues» — звучить сольна партія, настільки заворожуюча, що, здається, ніби час застигає.

Крім Армстронга було немало і інших яскравих індивідуальностей, завдяки яким стилістика джазу стала більш експресивною. Представником вишуканого новоорлеанського стилю був Сідней Бекет, який волів сопрано-саксофон більш розповсюдженому в той час кларнетові. В більш ліричній, але аж ніяк не менш виразній манері грав великий сурмач і корнетист Бікс Бейдербек (1903-1931).

Ще один прийом, за допомогою якого «зоряні» солісти джазу намагалися посилити виразність своєї музики, полягав в розширенні музичної фразеології. В контексті джазу це означало пошук нових, більш несподіваних гармоній, ніж досить прості традиційні акорди новоорлеанської школи. Лідером цього руху був Коулмен Хокінс (1904-1969). Він грав на тенор-саксофоні — головному інструменті будь-якого оркестру в русі, який звучав, однак, занадто ваговито, щоб вписатися в легкий ритм новоорлеанського стилю. В джаз-бендах частіше використовували «молодших братів» тенора — альт і сопрано. Однак Хокінс винайшов спосіб гри, заснований на здатності тенора легко передавати арпеджійовані акорди, тобто швидко чергувати ноти замість того, щоб грати кілька нот одночасно. Ця техніка розкрила найбагатший потенціал для пошуку нового звучання. Експериментуючи з звуком тенора-саксофона в пошуках потрібного йому звучання, Хокінс йшов шляхом, второваним джазистами ще з 1890-х років.

Для 1920-1930-х років характерний наполегливий пошук нових форм музичного самовираження, що відобразив прагнення багатьох популярних виконавців винайти власне «фірмове» звучання. Стали з'являтися нові інструменти — наприклад, ударна установка як курйозний гібрид всіх інструментів оркестру в русі. Але деякі майстри грали джаз на інструментах, не властивих цьому стилю: Джо Венуті (1903-1978) — на скрипці, Ред Норво (нар. в 1908 р.) — на ксилофоні і віброфоні, а багато хто винаходив своє унікальне звучання на духових інструментах. Такий творчий пошук відбувався на фоні тенденції до укрупнення джазових ансамблів. Одним з перших традиційні інструментальні рамки спробував розширити аранжувальник Флетчер Хендерсон (1897-1952). Деяким музикантам, як, наприклад, «Дюку» Е́ллінгтону (1899-1974), що керував в 1920-х роках декількома оркестрами Нью-Йорка, вдавалося знайти досить митецькі методи управління великими оркестрами.

Чудовий талант Е́ллінгтона полягав не тільки в його унікальних здібностях музичного стиліста і виконавця сольних партій, але і в умінні додати своєму ансамблю неповторного музичного колориту. Ще на ранніх етапах своєї діяльності він чудово використовував майстерне вміння Баббера Майлі (1903-1932) варіювати сурдини, і віртуозну гру на тромбоні «Трікі» Сема Нантона (1904-1946). Протягом 1930-х років Е́ллінгтон виробив унікальне звучання свого оркестру, а в 1940-х успішно гастролював з ним по всій Америці.

В 1930-х роках важливим елементом джазу стають «біг-бенди», тобто великі оркестри, володіючі об'ємним і поліфонічним звуком. В музичному плані найбільш помітним колективом після оркестру Еллінгтона був ансамбль Вільяма «Каунта» Бейсі (1904-1984). Його техніка гри і аранжування вигострювалася в Канзас-Сіті, де був популярний легкий, витончений свінг. Групи інструментів грали повторювані ритміко-мелодійні елементи («рифи») або по черзі, або акомпануючи сольної партії. Однак комерційно більш успішними виявилися оркестри під управлінням білих музикантів, як, наприклад, ансамбль Бенні Гу́дмена (1909-1986). Граючі в стилі «свінг», білі біг-бенди іноді дотримували традиційних елементів джазової експресії (Бенні Гудмен), іноді схилялися до більш м'якої варіації, як оркестр Гленна Мі́ллера (1904-1944).

В 1930-і роки армія адептів джазу була величезною. Деякі виконавці намагалися зберегти чикагську школу джазу зразка 1920-х років, інші відправлялися освоювати нові музичні простори за кордон. Наприклад, Коулмен Хокінс з 1934 по 1939 р. працював в Європі, де користувався величезною популярністю і зробив багато записів разом з великим бельгійським гі-

таристом циганського походження Джанго Рейнхардтом, автором унікального стилю, що мав безліч послідовників.

До кінця 1930-х рр. джаз як і раніше вважався «клубною» музикою, що не має великого комерційного потенціалу. Проте, він породив багато геніальних музикантів, імена яких вписані в музичну скарбницю XX століття. Виступи таких великих виконавців, як Біллі Холідей (1915-1959), особливо під акомпанемент музикантів калібру Лестера Янга, — це не тільки музичний шедевр, але і проникліва розповідь про долю кольорових в тодішньому расистському і сегрегованому американському суспільстві, здатна зворушити саме черстве серце. Не дивно, що любов багатьох музикантів і співаків до джазу зробила цей стиль міжнародною музичною мовою.

Участь в біг-бендах різко підвищила майстерність музикантів, додала їм кругозору і творчої фантазії. На початку 1940-х рр. саксофоніст Чарлі Па́ркер (1920-1955), виступаючи з такими ж молодими, як і він сам, музикантами, заграв по-іншому. В його сольних партіях збагатилася гармонія, акорди стали складнішими, тому з'явилася додаткова можливість їхньої інтерпретації.

Прикладові Паркера пішли інші чорні музиканти — сурмач Діззі Гіллеспі (1917-1993) і піаніст Телоніус Монк (1920-1982). Новий стиль одержав назву бібоп (від англ. be bop — «звуконаслідування»), або боп. Складні за мелодикою і ритмікою мелодії бібопа спочатку дивували не тільки публіку, але навіть музикантів: багато хто бачив в такій музиці безладний набір звуків. Подібне сприйняття зараз здається дивним, адже виконавці бібопа часто використовували гармонійні структури старих джазових тем. Зокрема, вони повернулися до блюзів, майже забутих в епоху свінгу. Бібоп дав могутній поштовх якісно новим творчим пошукам.

В 1950-х рр. на противагу нервовому, «гарячому» бібопу виник врівноважений, спокійний стиль кул (від англ. cool — «прохолодний»). З'явилися і інші, регіональні стилі, що розрізнялися тембрами, характером свінгу, загальним настроєм.

Справжня революція відбулася тоді, коли розвинувся ладовий, або модальний, джаз, в якому імпровізація будувалася на ладових принципах азіатської музики. Головними представниками цього напрямку були сурмач Майлс Де́йвіс (1926-1991) і саксофоніст Джон Ко́лтрейн (1926-1967).

Слідом за відмовою від європейської ладової системи саксофоніст Орнетт Ко́лман (нар. в 1930 р.) відкинув і азіатську: він запропонував вільний джаз. Дорога до всіляких експериментів була відкрита, будь-які новації віталися.

В кінці 1960-х рр. Майлс Дейвіс першим з джазових музикантів звернувся до ритмів рок-музики і став використовувати електрогітари і електронні клавішні інструменти. До його дослідів приєдналися американські ансамблі «Чикаго» («Chicago») і «Кров, піт і сльози» («Blood, Sweat and Tears»). В них поряд з електромузикальними інструментами (звичайними для рок-музики) були представлені духові, на яких грали музиканти-імпровізатори. Так виник новий напрямок — джаз-рок.

Пік популярності джаз-року на Заході припав на 1970-і рр., коли його представники звернулися до традицій народів, музика яких не була причетна до становлення джазу. Сплав різних етнічних впливів одержав назву фьюжн (від англ. fusion — «злиття», «сплав»).

Стилі і напрямки, що виникли в конкретному історичному і художньому оточенні, зберігалися потім в практично незмінному вигляді і рівноправно співіснували на джазовій сцені.

Своєрідний розвиток джаз одержав в багатьох країнах. Його інтонації і прийоми використовували багато композиторів в усьому світі. Але головне — джаз відродив в професійній музиці її важливе призначення: бути засобом і мовою живого спілкування людей.

Блюз. Народна музика афроамериканців США також стала основою для виникнення блюзу (англ. blues від blue devils — меланхолія, зневіра) — однієї з найважливіших форм музичної культури XX століття. Блюз вплинув на світову музику, ставши основою таких напрямків, як джаз і рок-н-рол. Можна сказати, що коренем всього того, що зараз розуміється під словом «рок-музика», був саме блюз.

Важлива особливість блюзу, що відрізняла його від такого передуючого йому напрямку афроамериканської музики, як робочі пісні, полягала в тому, що блюз був музикою особистою, музикою однієї людини, тоді як раніше були поширені колективні пісні. Така ситуація виникла після скасування рабства (1863 р.), коли колишній раб опинився один на один з своїм неприкаяним життям. Розпач і біль цього життя виразилися в піснях, що одержали назву блюз, тобто сумні пісні.

До кінця XIX — початку XX ст. склалася класична формула блюзу, що являє собою ланцюжок 12-тактових куплетів, гармонічно заснованих на чергуванні тоніки, субдомінанти і домінанти. Текст в традиційному варіанті будується в такий спосіб: один рядок повторюється з невеликими варіаціями два рази, а потім підсумовується фінальним рядком, що часто містить коментар до описаної в попередньому рядку історії.

Блюз був формою вираження життєвого досвіду бідного негра, що знаходиться в нерівноправному становищі по відношенню до білої більшості США, його туги, самотності і неприкаяності, але не тільки. Радісні і життєстверджуючі мотиви, всупереч досить розповсюдженій думці, часто зустрічалися в блюзах, і в цілому ця музика робила позитивний, підбадьорливий вплив: виконавець виливав свою душу, а слухачі одержували цінний життєвий урок. Неповторний гумор і іронія також відрізняли блюзовий текст від схожих за настроєм, але страшенно сумовитих пісень білих виконавців. Блюз був музикою, що допомагала виживати у важкі часи і передавати свій життєвий досвід іншим людям. Блюзмен співав про те, що складало життя більшості афроамериканцев США: бідність і самотність, важка праця і бродяжництво, кохання і туга за домом, тюремне ув'язнення і надія на позбавлення тягот неприкаяного існування.

Той різновид блюзу, який був поширений в сільських районах США, часто називається «архаїчним» або «традиційним», іноді «простодушним» (Downhome). Термін «класичний блюз» відноситься до оркестрових інтерпретацій цієї народної музики, що одержали велику популярність в перші десятиліття XX ст. завдяки таким професійним музикантам, як Вільям Хенді, Гертруда Ма'рейні і Бессі Сміт. В ці десятиліття на основі блюзу також відбувається зародження і розвиток такої великої музичної течії, як джаз. В Новому Орлеані і інших південних містах США виникають сотні оркестрів, що виконували танцювальну музику, побудовану на гармонійних і мелодійних принципах блюзу.

«Класичний блюз» поширювався на нотних аркушах, тоді як грати за нотами сільський блюз не прийшло б у голову нікому — настільки він був весь побудований на імпровізації — вільному, спонтанному самовираженні. Кожен виконавець, таким чином, був носієм своєї унікальної форми цієї традиції.

Однак першим для масового поширення був записаний саме оркестрований варіант блюзу. В 1920 р. на фонограф була записана пісня «Божевільний блюз» («Crazy Blues»), у виконанні Маммі Сміт, і тільки в середині 1920-х рр. почали з'являтися записи сільського блюзу. Через деякий час диски традиційного, «простодушного» блюзу за популярністю серед афроамериканців відтіснили естрадний блюз на другий план.

Легендарною фігурою традиційного блюзу був і залишається Роберт Джонсон, гітарист і співак, що загинув у 27-літньому віці, але встиг в кінці 1920-х — на початку 1930-х рр. записати біля тридцяти пісень, і в їхньому числі «Перехрестя» («Crossroad»), практично обов'язковий номер в програмі блюзменів наступних поколінь. Серед інших відомих виконавців цього часу слід відзначити Чарлі Паттона, Блайнд Лемона Джефферсона, Джона Слліпі Істіза, Біг Білла Брунзі.

Незважаючи на високий, іноді воістину віртуозний рівень гри, блюзменів не можна було назвати професійними музикантами в тому сенсі, що тільки одиниці могли заробляти собі на життя винятково музикою. Більшість виконавців блюзу до старості продовжували працювати на різного роду низькооплачуваних роботах (на плантаціях, річкових дамбах), як і практично все чорне населення США в першій половині XX ст. Вони бродяжили по країні, перебиваючись випадковими заробітками, зберігаючи при цьому особисту незалежність, готові в будь-який момент продовжити свої мандри. Іноді вдавалося влаштуватися грати на вечірках, де

музикантові рідко платили грішми, а частіше — їжею і випивкою. Такий був характерний стиль життя виконавця блюзу: важка фізична праця і убогий заробіток. Але гітара була поруч завжди, і можна було часто почути блюз в будь-якому місці: на розі вулиці, в вагоні товарного поїзда.

В міру того, як з сільських районів негри переселялися в міста, змінювався і блюз: в 1930-х рр. він почав «електрифікуватися», тобто стали використовуватися електрогітара, музиканти в містах часто музикували разом, утворюючи блюзові ансамблі. Поступово до середини 1940-х рр. сформувався стиль, що одержав назву ритм-енд-блюз, тобто ритмічний і електрифікований блюз, що виконувався на вечірках чорних міських кварталів. Це була досить гучна і шалена музика, яку в той час біла більшість населення країни була явно не в змозі сприйняти, так само як традиційний сільський блюз, що вважався примітивним і одноманітним. А от джаз, що виник в 1910-х рр. на основі блюзу, біле населення підхопило з великим ентузіазмом. Незабаром джаз, зокрема свінг, перестав бути чимось специфічно афроамериканським, чимось, що біла людина не змогла б зімітувати, і це подвигло чорних музикантів до пошуків в інших музичних напрямках. Одним з них став саме ритм-енд-блюз. Музиканти часто навмисно намагалися позбавити свою музику всіх рис білої традиції, роблячи упор на «брудне» звучання, твердий ритм і буйні емоції. В середині 1950-х рр. на грунті ритм-енд-блюзу виросте таке примітне явище музики XX ст., як рок-н-ролл.

До 1960-х років біла публіка нарешті приходить до розуміння традиційного блюзу, і починається блюзовий бум в США і Англії. Справжніми легендами цього стилю стають чорні блюзмени Хаулін Вулф, Віллі Діксон, Мадді Уотерс, Біг Джо Вільямс, Бі Бі Кінг, а також їхні білі колеги Джонні Уїнтерс і Стіві Рей Вон.

Дотепер блюз перестав бути масовим явищем серед афроамериканців, і ту соціальну роль передачі життєвого досвіду і моральної підтримки в тяжких умовах існування, яку він грав в першій половині XX ст. тепер виконують *реп** і його похідні. Однак інтерес до цієї музики залишається стабільним, старі записи перевидаються, але все це в даний час скоріше перейшло в сферу чистого мистецтва, чим залишилося відображенням «брудної» і повної труднощів життя.

Рок-музика. В другій половині XX ст. в США виникло нове явище художньої культури — рок-музика (англ. rock music), або рок. Він об'єднав музичне, поетичне, сценічне і інші види мистецтва. В тому або іншому ступені на його становлення і розвиток вплинули блюз, джаз, *ка́нтрі** і ін. Ведуча роль в цьому процесі належала блюзові і його «електричному» різновиду — ритм-енд-блюзу.

Подібно джазу і блюзу, ритм-енд-блюз був спочатку чорною музикою і білу аудиторію цікавив мало. Однак після Другої світової війни про себе заявила нова соціальна формація — тінейджери. Переситившись музикою своїх батьків, білі підлітки стали повально скуповувати пластинки з ритм-енд-блюзовими композиціями. До початку 1950-х рр. записи Мадді Уотерса, Рея Чарльза, «The Drifters» і інших виконавців блюзів і ритм-енд-блюзів стали займати в чатах верхні позиції поруч з Едді Фішером, Перрі Комо і іншими «бездоганно білими» артистами.

Білл Хе́йлі. Ритм-енд-блюзові композиції почали виконувати і білі, серед яких був співак в стилі кантрі-енд-вестерн Білл Хе́йлі (1925-1981). В 1953 р. він утворив групу «Білл Хейлі і його Комети», яка потрапила до хіт-параду з шлягером «Crazy Man Crazy». Наступного року «Комети» випустили диск з двома піснями: «Thirteen Women» і «Rock Around the Clock». Ця остання також пролунала в фільмі «Шкільні джунглі», який мав в американських і британських підлітків приголомшливий успіх. Його показ в кінотеатрах супроводжувався безпрецедентними сценами: тінейджери виламували стільці в залі, оскільки проходи між рядами не вміщали всіх бажаючих танцювати. Пісня ввійшла в американські чати в травні 1954 р., а з липня цілих шість тижнів очолювала хіт-парад. Протримавшись в рейтингу сорока кращих пісень («Топ-40») 24 тижні, 19 з яких вона входила в Топ-10, композиція стала одним з вічних *шля́герів**. Пісня «Thirteen Women» також ввійшла до історії рок-н-роллу.

Літтл Річард. Серед інших гігантів ранньої епохи рок-н-ролу був Літтл Річард (нар. 1935 р.), який одержав популярність завдяки пісенькам власного написання з майже безглуздими словами і заводними ритмічними мелодіями. Як і багато темношкірих рок- і поп-виконавців його покоління, в ранньому дитинстві він співав в церковних хорах. Записуватися Літтл Річард почав в 1951 р. — його перші композиції поєднували стилі міського блюзу і *бугі-вугі**. Тільки пізніше, виступаючи в клубах для чорних на Півдні, він став експериментувати з новими формами енергійного ритм-енд-блюзу. Однак, слухачі відкинули новий стиль — зокрема, пісню «Тутті-фрутті» (1954 р.), яка згодом стала суперхітом, — вимагаючи від соліста більш традиційного блюзового матеріалу.

Збентежений співак, маючи контракт зі студією грамзапису, швидко змінив репертуар, повернувшись до блюзових стандартів. Втім, все змінилось, коли під час репетиції менеджер випадково почув, як Літтл Річард виконує «Тутті-фрутті»: пісня була відразу записана і мала скажений успіх. На початку 1956 р. ім'я співака потрапило в авторитетний хіт-парад журналу «Біллборд», і протягом наступних двох років співак регулярно видавав чергові хіти: «Long Tall Sally», «Slippin' and Slidin'», «Rip It Up», «Ready Teddy», «Lucille», «Keep A'knockin'», «Good Golly Miss Molly») і ін. Популярності Літтл Річарда сприяло і те, що його пісні ввійшли в репертуар багатьох білих рок- і поп-виконавців (таких, як Пет Бун, брати Еверлі, Бадді Холлі). На піку слави в кінці 1950-х років Літтл Річард кинув рок-сцену, переїхав в Алабаму і став пастором.

В 1963 р. співак відновив концерти і виступав в Європі з ще майже не відомими рок-групами «Бітлз» і «Роллінг стоунз». Однак сенсаційного «повернення» не відбулося. Тільки в 1967 р., після успішних гастролей в Європі з великою програмою «старого доброго рок-н-роллу», в США знову спалахує інтерес до співака — не в останню чергу завдяки «Бітлз» і «Роллінг стоунз» і таким корифеям поп-сцени, як Том Джонс, що виконували його хіти.

Джеррі Лі Льюїс. Володіючи незвичайним талантом піаніста-віртуоза, Джеррі Лі Льюїс (нар. 1935 р.) почав виступати на публіці з раннього віку. Переїхавши в середині 1950-х років в Мемфіс, влаштувався піаністом на знамениту студію «Сан» — колиску рок-н-роллу. В 1956 р. записав свої перші платівки — рок-н-рольні версії балади «Кінець шляху» Ірвінга Берліна і кантрі-стандарту «Crazy Arms». Тоді ж почав гастролювати і відразу привернув увагу аудиторії оригінальною — м'яко кажучи — манерою гри на фортепіано. Під час виступів любив, несамовито трясучи завитим чубчиком, жбурнути стілець в залу, або сплигнути на рояль, або підіграти собі ногою — при цьому не пропускаючи жодної ноти в скаженому allegro. В 1957 р. Джеррі Лі Льюїс випустив два суперхіта, яким призначено було стати візитною карткою співака і рок-н-ролу в цілому: «Whole Lotta Shakin'» і «Great Balls of Fire». Слава шоумена набула скандального відтінку після його одруження з 13-літньою кузиною.

Рок-н-ролл. Все це божевілля одержало назву рок-н-ролл (англ. «rock and roll» — «розгойдуватися і крутитися»). Назву запропонував ді-джей радіостанції в місті Клівленд Алан Фрід (1922-1965), почерпнувши його з жаргону афроамериканців.

Рок-н-рол — це, насамперед, танцювальна музика. Він являє собою поєднання спрощеного і швидкого за темпом ритм-енд-блюзу з музикою кантрі. Як співав блюзмен Мадді Уотерс, «ритм і блюз народили крихітку і назвали його рок-н-ролл». Від ритм-енд-блюза рок-н-рол успадкував і склад інструментів: ведучу роль грає електрогітара, на якій часто виконують сольні партії. Вокал набув дуже напористого, енергійного характеру, а поведінка виконавців на сцені стала вільною і невимушеною.

Елвіс Преслі. Особливе місце в історії рок-музики займає Е́лвіс Пре́слі (1935-1977). Походячи з самих низів суспільства, він завдяки своєму талантові став кумиром молоді, лідером рок-музичної «революції» і навіть «королем рок-н-роллу». Крім відмінних зовнішніх даних Преслі володів сильним і надзвичайно виразним «гіпнотичним» голосом і з успіхом працював в самих різних вокальних жанрах, про що свідчать не тільки класичні рок- і поп-шлягери, але і записи релігійних гімнів і різдвяних баллад. Преслі привніс в «білу» поп-музику неприборкану енергію і розкріпачену агресивність «чорного» ритм-енд-блюзу. Скандальні новації виконавської манери Преслі — наприклад, його знамените обертання стегнами на сцені, про-

вокуюче істерику в юних глядачок, — були запозичені з репертуару чорношкірих співаків. Багато в чому завдяки його харизмі фактично було покінчено з расовою сегрегацією в музичній індустрії, і чорношкірі піонери рок-н-роллу (Чак Беррі, Літтл Річард) почали швидко завойовувати американський масовий — в основному «білий» — ринок.

В репертуарі Елвіса Преслі було багато пісень, які сьогодні по праву вважаються класикою рок-н-роллу, в тому числі «Jailhouse Rock», «Hound Dog» і «All Shook Up», і балади «Love Me Tender» і «Can't Help Falling in Love». На фільми з його участю народ валив юрбами.

Коли в 1977 р. Преслі помер, мільйонам людей, юнацькі роки яких припали на 1950-1960-і роки, а також їхнім дітям здавалося, що з їхнім кумиром вмер і рок-н-ролл. Його посмертна слава набула рис досить дивного масового культурного міфу (чутки про «інсценівку самогубства», конкурси двійників Преслі і ін.), підкріпленого незлічимими перевиданнями його записів.

Твіст і мотаун. Рок-н-ролл користувався популярністю в американської молоді до кінця 1950-х рр. (з'явилися такі «зірки», як Бадді Холлі, Едді Кокрейн, Рей Чарльз, Джин Вінсент, «Everly Brothers», Сем Кук, «Danny and the Juniors», Бренда Лі і інші), але до початку 1960-х рр. відношення до нього змінилося. Перше покоління шанувальників рок-н-роллу подорослішало, а багато «зірок» з різних причин покинули сцену. Саме тоді відбулася нова сенсація, коли Чаббі Чеккер запросив всіх потанцювати під «The twist» і «Let's twist again». Приблизно в той же час хіт-паради став завойовувати новий стиль, що народився в автомобільному серці (motor town) Америки Детройті і одержав назва «motown». На вершині популярності виявилися «The Supremes», «The Temptations», Марвін Рей, «The Miracles», Мері Уеллс і «Маля» Стіві Уандер. Згодом Дайана Росс з «The Supremes» і Стіві Уандер стали легендами музичної індустрії.

«Британське вторгнення». В 1960-х рр. в США одержали визнання британські групи, насамперед «Бітлз», «Роллінг Стоунз», «Крім» і «Лід Зеппелін», які повернули рок-н-ролл на батьківщину в оновленому вигляді, — цей процес американці назвали «британським вторгненням». В цей час виникло безліч музичних напрямків, які склали разом те, що і одержало назву «рок-музика». Рок змінив уявлення про форму творів. Спочатку тривалість звучання рок-пісні не перевищувала 3-4 хвилин, а її структура звичайно була стандартною: куплет, приспів, сольна інструментальна партія, приспів і фінал. Рок-музиканти не тільки подовжили композиції за рахунок розгорнутих сольних партій, але і створили твори, що складаються з декількох частин; зросла роль інструментальної музики і імпровізації. Окремі виконавці відмовилися від запису синглів і переорієнтувалися на створення альбомів, представляючих собою єдиний твір.

Границі між напрямками рок-музики можна провести лише умовно, тому що творчість багатьох рок-груп включає особливості декількох з них.

Блюз-рок (англ. blues rock), що склалася в другій половині 1960-х рр., — пряме продовження ритм-енд-блюзу, рок-н-роллу і британського блюзу. Всі напрямки року поєднують риси блюз-року з різними видами музичної культури — фольклором (фолк-рок), класичною музикою (арт-рок), джазом (джаз-рок) і т.д.

Фолк-рок. В середині 1960-х рр. в СШАмерики на основі пісень авторів-виконавців, акомпануючих собі на гітарах, губних гармоніках і інших акустичних інструментах, почав формуватись напрямок, названий пізніше фолк-роком (від англ. folk — «народний»). Ці пісні своєю щирістю і невигадливістю були близькі простим американцям. Фолк-рок, поєднавши серйозну поезію з ритм-енд блюзом, став відповіддю на «британське вторгнення» в культуру США.

Боб Ділан. Найвідомішим фолк-роковим співаком став Боб Ділан (нар. 1941 р.). Він походив з сім'ї дрібного торговця з штату Міннесота. В 19-літньому віці юнак кидає навчання в університеті і колесить по країні, розуміючи, що його доля — пісня. Виступав він спочатку в маленьких ресторанчиках рідного штату, але багатьох слухачів дратував його грубуватий голос, злегка деренчливий і зовсім не схожий на солодкозвучні голоси тодішніх ідолів публіки.

Тільки до середини 1960-х рр. слава Боба Ділана починає наростати як снігова куля. Це був час підйому руху за громадянські права, протесту проти в'єтнамської війни, і жагучі, суворі і мужні пісні Ділана прийшлися впору цьому часові. Його виступи зустрічають захоплений відгук в молодіжному середовищі. Не залишилися вони не поміченими і ділками індустрії розваг, і, буквально як в голлівудському кінофільмі, незаможний хлопчик з глушини стрімко піднісся на п'єдестал естрадної зірки.

Справжня популярність прийшла з альбомом «Вільний Боб Ділан» («The Preewheelin' Bob Dylan», 1963 р.; перше місце в Британії), яким він заявив про себе як про поета. Молодий американський бард виявився в потрібному місці і в потрібний час: саме такого поета чекав «рух протесту». Йому Ділан підніс кілька по-справжньому розкішних подарунків: гімн «Blowing In The Wind», пісню протесту — «Хазяї війни» («Master Of War»*)*, опис ядерного кошмару — «Незабаром випаде важкий дощ», зразок пісенної журналістики — «музичний репортаж» про боротьбу негрів в штаті Міссісіпі — «Oxford Town», пісні про любов — «Дівчина з північної країни» і «Comna Gorrina», пісні про гірку любов — «Не бери в голову» і «Все в порядку» і «маревну» — «Я буду вільним». Цей альбом став революційним не тільки в соціальному, але і в музичному відношенні: він змінив природу популярної пісні, зламав її формат і структуру, тепер та могла бути як завгодно довгою і навіть туманною і загадковою.

Про Ділана заговорили, його ім'я потрапило на перші смуги газет, а портрет замигтів на обкладинках журналів. Здавалося, визначилося місце Ділана, який влився в бурхливий суспільний рух, що охопив Америку в 1960-і рр. Але тут Ділан різко змінює курс. Він швидко опановує ритм і стиль рок-музики, але при цьому залишається несхожим на інших. Захоплена публіка з подивом і трепетом вслухується в його сентиментально-містичні, похмурі одкровення, що несуть неясне почуття тривоги, розчарування в житті, незадоволеності собою. Після виходу в 1964 р. альбомів «The Times They Are A-Changin'» і «Another Side Of Bob Dylan» його аудиторія розкололася. Ліберали і ліві інтелектуали, що складали кістяк «руху протесту» були здивовані і навіть роздратовані такими піснями, як, наприклад, «Мотопсихозний нічний кошмар» або «Підпільний ностальгічний блюз», що представляли собою потік слів і образів, які пропонували десятки ідей і змушували слухача затаїти подих. В 1966 р. Ділан випускає подвійний альбом «Blonde on blonde» — кращий, на думку багатьох, за всю його кар'єру.

Англійські і американські рок-групи охоче виконували пісні Боба Ділана. «The Animals» прославилися з його «Baby Let Me Follow You Down» (вони перейменували її в «Baby Let Me Take You Home») і його авторською версією знаменитої «House Of The Rising Sun» з альбому «Bob Dylan»; «Them» успішно співали «It's All Over Now Baby Blue»; «The Byrd's» — кращі інтерпретатори композиції «Mr. Tambourine Man». Ділан написав багато пісень для цих груп, ніколи не включаючи їх в свої альбоми. Він постійно співробітничав з англійцем Манфредом Манном і його групою, які, на його думку, краще інших аранжували його твори (зокрема, англійським хітом стала «If You Gotta Go, Go Now»).

Психоделія. З середини 1960-х рр. серед американської молоді поширилося вживання наркотиків, зокрема спонукуючих галюцинації. Найбільш популярним з них був препарат LSD (лізергінова кислота діетіламід). Оскільки він викликає незвичайні ментальні (розумові) і перцептуальні (що відносяться до сприйняття, відчуття) переживання, багато хто думав, що ці переживання є ключем до розкриття підсвідомого. Говорили, що acid — «кислота» (як найчастіше називали LSD) знищує його, робить людину кращою, добрішою, сприйнятливішою до краси, здібнішою до творчості.

Апостолом LSD була людина з Гарварда, доктор Тімоті Лірі, який разом з своїм партнером, психологом на ім'я Alpert, організував в Мексиці «Міжнародну федерацію боротьби за внутрішню свободу». Лірі вчив своїх послідовників, що «необхідно вийти з наших умів, щоб використовувати наші голови».

На захист LSD і проти приводилося багато перебільшених доказів. Захисники запевняли, що воно змінить ваше життя, ви по-іншому станете дивитися на суспільство. Дехто говорив, ніби LSD здатне змінити і саме суспільство, зробити життя кращим. Інші пропагували його

просто як звеселяючий наркотик. В атмосфері загальної ейфорії тих днів ніхто не задумувався про наслідки. Люди вірили в хімічну революцію. Вони бачили, що люди перетворюються в психопатів, що світ мчиться до ядерної катастрофи, і думали, що стабілізуючий хімічний препарат допоможе нам повернути психічну рівновагу.

Часто під впливом LSD знаходилися як виконавці, так і слухачі рок-концертів. Рок-музиканти в таких випадках прибігали до тривалих (до декількох годин) інструментальних імпровізацій. Подібна музична практика одержала назву *«психоделія»*, або «психоделічний рок» (англ. «psychedelic rock»). З часом так стали називати рок-музику, якій властива спонтанність, емоційна розкутість і відсутність чіткої форми. Основи цього напрямку заклали групи «Грейтфул Дед» і «Джефферсон Ерплейн» («Jefferson Airplain» — «Літак Джефферсона»). Психоделія вплинула на рок-музику, а наркотики стали причиною загибелі багатьох рок-музикантів (Джіммі Хендрікса, Джіма Моррісона, Дженіс Джоплін і ін.).

«Грейтфул Дед». Ансамбль «Грейтфул Дед» (англ. «Grateful Dead» — «Вдячний мрець») не можна назвати комерційним: його учасники часто не підкорялися планам менеджера, їхня діяльність супроводжувалася фінансовими провалами, вони систематично грали безкоштовно. Ідейним натхненником, що перевів ансамбль з рейок звичайного розважального року став Кен Кізі, засновник комуни *хіппі** і проповідник LSD. Він відкрив музикантам «цінність» наркотичної «подорожі» і «Grateful Dead» перетворились на центр общини шанувальників, вживаючих наркотики — «Community».

Під керівництвом Кізі «Grateful Dead» давали концерти, символізуючі «нову спільність». Наприклад, на «Trips-Festival» в Лос-Анджелесі музиканти імпровізували, також допускаючи виступи слухачів перед мікрофоном. Кізі тим часом записував ці виступи і хвилиною пізніше транслював черговий запис в іншому кінці простору концертного залу. Повітря наповнялося хаосом «імпровізацій» слухачів, і в цьому хаосі продовжували свою імпровізацію «Grateful Dead», — так само як публіка, одурманені наркотиками. Виступи ансамблю не мали жодних чітких програм. Суть складалася в музичному виявленні наркотичного переживання, в психоделічній імпровізації, розділеній з слухачами.

Тут варто нагадати про особливе вираження молодіжної *контркультури** на Заході. В кінці 1960-х — на початку 1970-х років виник справжній бум всякого роду груп психо- і соціотерапії, сенситивного тренування, трансакційного аналізу, трансцендентальної медитації і т.п. Упор на «роботу» з власною свідомістю, в тому числі — і за допомогою галлюциногенів, дослідники пояснюють як бунт проти раціоналістичного, прагматичного відношення до життя.

Джеррі Гарсіа, ведучий гітарист ансамблю, згадував: «Не було жодних запрограмованих виступів. Часто ми вставали і грали дві, три години, часто тільки 10 хвилин, щоб потім розійтися в різні боки. Не було ніякої колії, був наркотичний текст, де все було о'кей. Тисячі слухачів, які безпомічно валялися і знаходили єдність в просторі, спільному з іншими тисячами слухачів; і ніхто не живив до іншого зла. Це була магія, о так, чудесна магія».

В 1966 р. на фестивалі в Сан-Франциско зібралося 22 000 молодих людей, шукаючих в музиці і стилі життя «Grateful Dead» «досвід іншого виміру», общину «спільно живучих людей, в кожного з яких — своя самосвідомість». І самі «Grateful Dead», і антураж фестивалю здавалися їм реалізацією мрії про граничну свободу особистості, поєднану з відсутністю насильства.

Для «Grateful Dead» характерно, що вони не дискутують про політику, взагалі не обговорюють «ідей», «лозунгів», «соціальної ситуації». Їхній стиль гри і життя для них є єдиною «ідеєю», їхні наркотичні подорожі — єдиною «ситуацією», гідної уваги.

В кінці 1960-х рр. Джеррі Гарсіа брав участь в акціях студентів, виступав на концертах на підтримку жертв поліцейської сваволі. Однак їхні дії йому здавалися «ілюзіями дітей», про які він відзивався так, ніби досяг справжнього знання і мав право вказати більш осмислений шлях. Джеррі стверджував, що тільки в «Community» можлива справжнє спілкування, набуваюче «космічної широти»; тільки наркотики дають вирішення земних проблем і вихід на простори «всесвітньої свободи». Свою музику Джеррі трактував як «послання про можли-

вість прекрасного світу», засобом ввійти до якого є наркотики. Головна ознака «прекрасного світу» — це гранична індивідуальна свобода свідомості кожного і, разом з тим, спільна радість, спільний спокій, спільна творчість.

Альбом 1969 року з двох платівок «Live / Dead» (двоїстий переклад: «Життя / Смерть» і «Життя Мерців», тобто ансамблю «Grateful Dead» і їх «Community») є найбільш повним виявом ідейної концепцію ансамблю.

Тихий початок знаменує «ранок». Мелодії короткі, вони набігають як хвильки в штиль. «День» ближче, гучність зростає, імпровізації розгортаються, стають інтенсивнішими. «Життя» займає 2-у і 3-ю сторони альбому. Потім настає «вечір», інтенсивність звучання і імпровізаційної фантазії спадає, дія наркотиків слабшає, мрії розчиняються. Соліст співає: «Спокійної ночі братам і сестрам». «Смерть» звучить як народна пісня. Реальність-Смерть-Народна пісня — такий синонімічний комплекс заперечення загальноприйнятих цінностей, до якого приходять і приводять своїх слухачів «Grateful Dead» в головному своєму записі.

Герої альбому — група наркоманів, здійснюючих свою «подорож». Перед нами навіть не розповідь про цю «подорож», а саме «подорож» — звукове відтворення переживань, викликаних наркотиками. Слухачі опиняються в світі видінь, де легко «вмикати світло кохання» (так називається одна з пісень групи). Цьому сприяють і тексти, малюючі образ єдності людей в світі LSD або кокаїну:

«Ти женеш машину, доверху наповнену кокаїном. // Кейзі Джонс, тобі краще б стежити за своєю швидкістю. // Тривоги попереду, тривоги позаду, // І ти знаєш, яка думка зараз перекреслила мій розум... // Тривоги з тобою — це тривоги зі мною, // Маю здорові очі, але зовсім нічого не можу побачити. // Вилітаєш навпростець на поворот, ти знаєш, це кінець. // Пожежний кричить, і видно відблиск машини в полум'ї. // Тривоги позаду, тривоги попереду. // Ти знаєш, яка думка перекреслила мій розум!»

Смерть в пожежі кокаїну — це оазис посередині «тривог», що «і попереду, і позаду»; смерть — це реалізація «думки, перекреслюючої розум» учасників ансамблю, ведучих бесіду з адептом «Community». В них спільні «тривоги», в них спільні очі («нічого не бачать»), вони солідарні в безпорадності перед реальним життям, в них «спільний» кінець — в катастрофі на повороті, коли «швидкість» кокаїнової подорожі вириває ся з-під їхнього контролю. Такою є «спільність», представлена «Grateful Dead», — спільність наркотично-«щасливих» і «єдиних в смерті» («Спокійної ночі, брати і сестри»).

«Дорз». За духом, змістом і формою «The Doors» (англ. «Двері») були частиною сан-франциського руху, названого згодом «West Coast Sound» («Звучанням Західного Узбережжя»). В 1967 р. вони видали сильний, винахідливий альбом, лаконічно названий «The Doors». Там був запаморочливий, нахабно-еротичний номер «Light My Fire» («Запали Мій Вогонь»), який в вигляді сінглу відразу ж став №1 в Штатах. Були і інші видатні номери: версія «Alabama Song» Курта Вайля і Бертольда Брехта, а також могутня «Break On Through (To The Other Side)» — «Прорвися (На Іншу Сторону)».

Ця остання — заклик до слухачів йти за Doors, ламаючи всілякі табу. Лідер-вокаліст групи Джім Моррісон сам постійно і на очах в усіх трощив ці самі табу, переступаючи границі дозволених норм поведінки. Його зухвалість досягла апогею в 1969 р. в Майамі, де він під час концерту скинув штани і виставив своє «господарство». Спочатку йому шили кримінальну справа за розпусні дії, але потім обмежилися великим штрафом за «непристойне поведінку в громадському місці». На зворотній стороні цього диска є 11-хвилинна доріжка «The End» («Кінець»). Це явно автобіографічна пісня-кошмар, насичений похмурою образністю, божевільною казкою про батьковбивство і кровозмішення (батько Джіма був адміралом ВМФ США і уособлював для нього весь *істеблішмент**. Рок-музикант неодноразово заявляв, що його батьки померли).

В той час як деякі групи співали про всеохопне кохання, мир і квіти, закликаючи «випадати в осад», «Дорз» рвалися в бій. «Ми еротичні політики, — говорив Моррісон. — Мене цікавить все, що зв'язане з бунтом, хаосом, насильством. По-моєму, це шлях до свободи». І він

вказав цей шлях, яким пішли молодь і рок — шлях радикалізму, шлях політичного року, шлях року як пропаганди.

Субкультура хіппі і рок-фестивалі.* Характерною рисою рок-музики другої половини 1960-х років стало проведення рок-фестивалів. До того часу оформилась своєрідна «ідеологія» і атрибутика *хіппі**, які вірили в максиму «все, що потрібно — це кохання» (слова з пісні «Бітлз»), і що кохання — це все, і що кохання здатне змінити світ. До стандартного набору стандартного хіппі відносились: каптан, намисто, індійські дзвіночки на шиї, цукрові кубики з LSD, вставляння квітів в дула гвинтівок солдатів, заняття коханням під відкритим небом і т.д. «Ми дійсно відчували, що всі люди на Землі наші брати і сестри. І що ми можемо змінити світ... В 60-х ми вимовляли слово "кохання", думаючи, що LSD або сигарета з маріхуаною, або просте проголошення цього слова може принести кохання...», — згадував пізніше колишній хіппі.

Це була епоха ідеалізму і безкорисливості, прагнення створити альтернативне суспільство, засноване на загальній рівності. Столицею цього «нового суспільства» був один район Сан-Франциско. Тут молоді люди, «випавши» з суспільства, керованого *істеблішментом**, збиралися в невеликі компанії, щоб покурити маріхуану, поторгуватися в крамницях, де продавалася всіляка «психоделія», випробувати нове сексуальне переживання і, обрядившись в зім'яте мадраське бавовняне лахміття, брати участь в спільному досвіді молодіжного *трайбалізму** в одній з просторих танцювальних зал Сан-Франциско.

Взагалі танцювальні зали зіграли величезну роль в музичному вибуху, що відбувся в Сан-Франциско, а потім поширився по всій країні з середини 1960-х до початку 1970-х років. В 1965 р. творче об'єднання The Family Dog організувало в міській залі «Лонгшормен» танці за участю групи Lovin' Spoonful з Нью-Йорка, а також місцевих ансамблів з «Фріско» — Warlocks (майбутні Grateful Dead), Charlatans, Jefferson Airplane. Але це були дуже незвичні танці, де публіка одержала можливість брати участь у видовищі і фізично виражати те, що означала для них музика. Шоу попередніх років являли собою «концерти», паради виконавців, що виступали по черзі перед сидячою аудиторією. І якби не верещали, якби не звивалися дівчата, якби не «звільнялися» сексуально або іншими шляхами («в залі не залишалося жодного сухого місця» — жартували тоді), — все одно між виступаючими і глядачами існував бар'єр. За публікою стежили наглядачі, що пригнічували танці в проходах до хуліганства.

Однак, починаючи з заходів Family Dog, трансформованих в *хеппенінги**, відбулося те, що одержало назву «танцювального ренесансу», і Сан-Франциско став «Меккою» для рок-груп і дозвільної молоді з усієї країни. Молодий антрепренер Бенні Шапіро, надивившись на все це, вирішив організувати щось типу «музичного ринку» і витягти з нього якісь грошики. І от в червні 1967 р. в містечку Монтерей на півночі Каліфорнії зібралося 50 тис. молодих людей послухати найпопулярніших тоді виконавців і рок-груп. Оголошений як «Музика, Кохання і Квіти», рок-фестиваль в Монтереї не тільки виправдав свою назву, але і виявився чимось набагато більшим. Відвідувачі були добре прийняті, концерт чудово організований, і все пройшло порівняно гладко. На вході роздавали гавайські орхідеї, обслуговучий персонал вказував відвідувачам їхні місця, тут же можна було одержати пакетики з «багряною кислотою». Протягом трьох днів слухачі насолоджувалися кращою музикою.

Майже тоді невідома Дженіс Джоплін зачепила душу кожного з присутніх, виконавши блюз «Ball and Chain». Джіммі Хендрікс завів публіку своїм мистецтвом витягати всілякі звуки з гітари. Потім він «зайнявся» з нею «коханням», після чого насправді кинув в вогонь. Образ Хендрікса, що стоїть на колінах перед палаючою гітарою став іконічним і назавжди залишив слід в історії рок-музики. Також виступили «Simon & Garfunkel», «Jefferson Airplane», «Grateful Dead», «Buffalo Springfield», «The Byrds», «The Mamas & The Papas», гості з Британії — «The Who» і «Eric Burdon & The Animals».

Кульмінацією молодіжної культури став фестиваль в Вудстоку — на одній фермі в штаті Нью-Йорк, де в серпні 1969 р. зібралося вже 500 тис. молодих людей. Як і Монтерейський, Вудстокський фестиваль був задуманий як комерційний захід, але величезна юрба зламала всі організаційні бар'єри, і фестиваль розгорнув двері для всіх бажаючих — безкоштовно. На

другий день «отверзлися небеса» і заюшив дощ, перетворивши все навколо в непролазний бруд. Але мир, що там панував, не був порушений, і «нація Вудстока» продовжувала насолоджуватися музикою «Ten Years After», «Сантана», Джоан Баез, «Зе Ху», Джо Кокера, Джіммі Хендрікса, «Crosby, Stills, Nash and Young», «Jefferson Airplane», «Грейтфул Дед», «Зе Бенд», «Blood, Sweat and Tears», «Creedence Clearwater Revival», Джонні Вінтера, Дженіс Джоплін і ін.

Навесні 1970 року з'явився потрійний альбом найзначніших пісень фестивалю, а також вийшов на екрани 3-годинний кінофільм, що документально відтворював всі аспекти цієї події. Він став «підручником» для кожного, хто приєднувався до молодіжної *субкультури**, для всіх, хто не побував на фестивалі, але палко цього прагнув.

Лу Рід і «Велвет Андерграунд». Ансамбль Лу Ріда «Velvet Underground» завоював популярність в кінці 1960-х років, в обстановці особливо активних бунтарських настроїв молоді. В першому альбомі Ріда (1967 р.), названому «Velvet Underground and Nico» звучить гімн параної («Sunday Morning»):

«Прокинься, — світ за тобою. // Навколо тебе заклики. // Навколо тебе — ніщо».

Прокинувшись, герой іде в місто, щоб зустріти продавця наркотиків, які «більш-менш допомагають провести нормальний день в нью-йоркському підпільному світі». В пісні «Героїн» говориться: «Героїн може краще відключити почуття, ніж навіть смерть... Навкруги місто, де людина не може бути вільною, вільною від всього зла свого часу, від самої себе і тих, що навколо».

Музика відповідає цим апокаліптичним образам — образам протесту, що замкнувся на собі і став саморуйнуванням: надзвичайно високий регістр (електрична скрипка, нервовий ритм 16-звучних акордів, які витягає з своєї гітари Лу Рід), шуми метро, гуркіт міста. Затяжна кульмінація символізує триваючу нестерпність «цього життя». І її можна лише «обірвати».

В 1969 р. з'явилася новий альбом Ріда «Velvet Underground». Він відрізняється від першого меншою інтенсивністю музичних ефектів. «Протест» якби заспокоюється, втрачає напруженість свого фаталізму і переходить ледве чи не в епічний план оповідання про дивовижі параної, чудеса героїну і неминучість самогубства. Тільки двічі в новому записі прориваються настрої першого альбому.

Двоє героїв — Він і Вона — не представляють пари в звичайному, «шлягерному» сенсі. Їхні відносини — не кохання, а скоріше пам'ять про кохання: «Думка про тебе як моя позахмарна вершина. // Думка про тебе як вища точка мене. // Думка про тебе як все, // Що я мав і не міг удержати». І взагалі: «Як відчути, що значить бути коханим?...Тому що я цього не знаю». Відомо одне: «Смерть блукає під широким блакитним небом», і до цьому «факту» маніакально притягаються почуття героїв. «Я прийняв хороше рішення, // Я роблю спробу анулювати своє життя», — співав Рід в першому альбомі. «Я став ненавидіти своє тіло // І все, що йому потрібне в цьому світі», — співає Рід в другому. І переконує: «Давай зробимо те, чого ти більш за все боїшся. // Давай зробимо те, що викликає в тебе найбільшу відразу», тому що весь світ «спотворений, перекинутий, порочний».

В альбомі 1973 року «Berlin» ми зустрічаємося з двома героями — Джімом і Кароліною, — які нарешті здійснюють «те, що викликає найбільшу відразу». Ці двоє цілеспрямовано руйнують спочатку свій світ — свою близькість і взаєморозуміння, а потім і самих себе. Історія починається в берлінському кафе, де Джім і Кароліна п'ють коктейль при свічках. Ця романтична сцена — останнє, що ми дізнаємося про їхнє ймовірне спільне щастя. Все подальше — показ їх безвихідного відчуження одне від одного. Кароліна, бажаючи поступати «вільно», як їй хочеться, вилазить на стійку бара і співає, зображуючи розв'язну дівицю. Джім, однак, захоплюється нею, і це її дратує. Вона заявляє, що він «не мужчина».

Романтичну прив'язаність Джіма Кароліна зрозуміла по-своєму: «Отже, їй вдалося це зрозуміти, як вона могла зрозуміти це» («Caroline Says I»). Кароліна протестує проти кохання Джіма. І от протягом всього запису вона руйнує предмет кохання Джіма — себе. Робить вона це за допомогою своїх «друзів». Джім віддаляється, спостерігаючи її трагедію здалеку. «Дру-

зі» підбурюють її на всілякі безоглядні примхи, постачають її наркотиками. Нарешті «Вони» забирають її дитину, «тому що вона погана матір» («The Kids»). Її безладне і брудне життя якийсь час ще продовжується, поки нарешті Кароліна не перерізає собі вени, залишаючи після себе на поличці «коробки з віршами і всяким мотлохом» («The Bed»).

Центральна трагедія «Берліна» — це, однак, загибель не Кароліни, а Джіма. Спочатку він реагує на їх невдале «кохання» жалістю до себе, потім — намагається бити Кароліну, і нарешті здійснює самогубство. Ніч самогубства описується як «чудесна і фатальна» («The Bed»). Життя покидає Джіма, і він говорить про це так: «О, о, о, о, о, о, яке відчуття!» Трохи пізніше він на мить раптом розуміє, що «вона ніколи не була схожа на Марію, королеву Шотландії» («Sad Song»), якою він її уявляв. Однак, в нього немає сумнівів в правильності зробленого: «Я хочу перестати витрачати час даремно. // Хто-небудь інший нехай розірве її обійми».

Музика «Берліна», її ритм, мелодія, фактура — все позбавлене ефектів, розроблено мінімально; голос Ріда звучить безнадійно і зів'яло. Відтворюючи монологи героїв, він малює портрети двох людей, що автоматично, безглуздо калічать одне одного.

Слід зазначити, що іміджі соціальної безвихідності, висунуті Лу Рідом, спираються на досить складну поетичну і музично-стилістичну техніку метафор і узагальнень. Доля двох героїв «Берліна» стає образом долі «всіх і кожного»; музична атмосфера скупого, холодного звучання — образом ідейно-емоційної втоми.

Рок-музика 1970-х рр. Сімдесяті розпочалися багатообіцяюче і водночас, серед загального хаосу. Війна у В'єтнамі виходила з-під контролю, забираючи життя американців і розділивши їх, як правило, за приналежністю до того або того покоління. Фактично, розрив між молоддю і старшим поколінням в США став нагадувати прірву. Заворушення в студентських містечках не вщухали і досягли свого апогею в Кентському університеті в травні 1970 року. Під час виступу проти вторгнення США в Камбоджу, чотири студенти загинули під кулями, коли національні гвардійці відкрили вогонь по натовпу. І все ж рок-музика незважаючи ні на що, залишалась барометром, показуючим настрої і позицію молоді.

Найкращі групи початку сімдесятих мали кілька спільних ознак. Вони були продуктом Вудстоку, і багато з них взяли участь в політичних подіях, проявивши значну активність. Дух того часу найкраще відбила супергрупа, що утворилася з учасників трьох ансамблів шістдесятих — «Бердз», «Баффело спрінгфілд» і «Холліс» — «Кросбі, Стіллз Неш енд Янг».

Вони швидко стали сенсацією відразу після появи першого альбому в 1969 р. Мелодійні, довершені композиції виблискували як оголене лезо в цій їхній найкращій платівці. Пісні ансамблю були різноманітні і, одночасно, дуже особистісні. В одній з них вони розповідали про втрачене кохання і палкі почуття, в іншій — закликали до мирного співіснування і збереження навколишнього середовища. В найкращих піснях групи проступала певна мета, яка захоплювала слухачів, вселяючи в них велику надію. Пізніше Грейам Неш говорив про це так: «Якщо рок-музиканти відчувають відповідальність не тільки за свою музику, але і за свої переконання... зрозуміло — вони подобатимуться слухачам. Я думаю, це була прекрасна музика, позначена, разом з тим, і глибшим смислом, який спонукав людей повірити у власні сили, щоб змінити світ і збудувати собі майбутнє, про яке вони мріють».

На переломі 1960-1970-х рр. рок-аудиторія розпалась на прибічників різних напрямків, які плодилися в безлічі. Одним з них став кантрі-рок — стиль, що взяв на озброєння традиційні інструменти на зразок гавайської гітари і повернувся знову до ритм-енд-блюзу. Також висунулись музиканти — продовжувачі фолк-традиції початку 1960-х рр. Виконавці спокійних пісень під акустичну гітару — Керол Кінг, Джоні Мітчелл, Джеймс Тейлор — співали про особисті взаємини і старомодні романтичні проблеми, обравши витончену манеру ліричної сповіді.

Ширилася аудиторія хеві-металу, жанру, для якого були характерні оглушлива гучність і повторюваний мелодійний рисунок. Сам цей термін вперше було вжито в романі Вільяма Берроуза «Голий сніданок», а згодом він прозвучав в шлягері 1968 року групи «Степпенвулф» «Народжений бути диким». Основну роль в становленні цього стилю зіграли британці («Лед Зеппелін», «Діп пьорпл», «Блек себбет» тощо), але і в США з'явився цілий ряд груп,

що виконували цей максимально підсилений, громовий електрогітарний рок, в першу чергу, «Гренд Фанк Рейлроуд» і «Ван Халлен». А такі виконавці як Еліс Купер і група «Kiss» зуміли органічно поєднати елементи хеві-металу і поп-музики, основну увагу зосередивши на своєму зовнішньому вигляді і видовищності своїх шоу. Газета «Нью-Йорк таймс» запропонувала таке визначення цього стилю: «Шокові цінності — ось що безсоромно продають групи стилю "хеві-метал". Це пристрасть до шумних, вульгарних витівок, які так лякають власті. Ці групи — віддушина для виходу почуттів бунтівних підлітків. Таким чином, вони виконують одну функцію — пропагують громадський несмак, який завжди прищеплювався певними видами простонародної культури від цькування ведмедя до бурлеску».

Ще один, дуже важливий стиль року 1970-х виник в Південній Каліфорнії і його уособленням стали «Іглз». Випустивши в 1972 р. свій перший альбом, вони швидко добились слави як талановиті автори шлягерів. В ньому було три хіти — «Не переживай так», «Бісова жінка» і «Спокійне, легке почуття». Характерним звучанням групи стало майстерне поєднання елементів важкого року і приємних мелодій стилю кантрі. Хоч склад ансамблю змінювався, це не позначилось на виході в світ наступних шлягерів, таких як «Моє найбільше кохання», «Одна з цих ночей», «Брехливі очі» і «Доведи це до кінця». В 1976 р. поява альбому «Готель "Каліфорнія"» піднесла їх на вершину зоряного небосхилу. В альбомі було три хіти — «Готель "Каліфорнія"», «Нове дитя в місті» і «Життя бігцем» і він розійшовся тиражем в 11 мільйонів екземплярів. Ансамбль не зміг пережити такого успіху і через кілька років розпався.

Брюс Спрінгстін, співак і композитор з Нью-Джерсі, міццю і привабливістю сценічних виступів і соціальною орієнтованістю лірики нагадав слухачам молодого Боба Ділана; диск Спрінгстіна «Народжений бігти» («Born to Run») був названий кращим альбомом десятиліття. Джордж Клінтон і його «Parliament-Funkadelic», ритм-енд-блюзовий колектив з Детройта — ще один різновид рок-гібрида. Космічна тематика композицій і «інопланетні» костюми учасників ансамблю сприяли популяризації фанк-року.

В 1974 р. «CBGB», невеликий музичний клуб в Нью-Йорку, став колискою чергового рок-жанру. Місцеві рок-групи — «Ramones», «Television», «Talking Heads», співачка Патті Сміт — культивували грубу, «оголену», засновану на трьох акордах музику, яку пізніше охрестили панком. Примітивний, жорсткий, часто дисонуючий, але повний пристрасті і позбавлений будь-якої музикальної вишуканості, що відрізняла рок 1970-х років (і обридла всім), панк став самим диким і несамовитим різновидом рок-музики. Риси майбутнього панка вгадувалися вже в 1970 р. в творчості Іггі Попа і його групи «Stooges», однак тільки в 1975 р., коли Патті Сміт випустила дебютний альбом «Коні» («Horses»), панк вийшов на орбіту. Плаксивий шаманський вокал Патті Сміт і туманні, в дусі лірики Артюра Рембо, вірші на фоні мінімалістської неблагозвучної мелодії негайно знайшли шанувальників в середовищі рок-авангарду.

В міру росту популярності панка, рок, поступово видозмінюючись, перетворився в «нову хвилю». Елементи скіффлу (джазоподібного роду поп-музики) і ска (ямайської танцювальної музики) змішалися в легких швидких пісеньках, виконуваних такими групами як «Specials» і «English Beat». Елвіс Костелло популяризував майстерно зроблені шлягери, витримані в гарячково-рваному ритмі. Група «Devo» з Акрона (шт. Огайо) виступала на сцені в легких пластикових комбінезонах і масках, натякаючи на свою приналежність до неземних цивілізацій. А групи на зразок «Husker Du», «Dead Kennedys» і «Black Flag» перетворили панк в потік неконтрольованої агресії.

Рок-музика 1980-1990-х рр. 1 серпня 1981 р. в рок-музиці відбулася чергова «революція»: наступила ера Музичного телебачення (MTV) — цілодобового віщання музичних відеокліпів, в яких рок-пісні одержували зриме втілення з використанням спецефектів, фантастичних образів і монтажної побудови кадрів, синхронізованих з музикальними фразами. Ставши золотою жилою для таких винахідливих виконавців «нової хвилі» як «B-52», «Go Gos», «Адам і мурахи», MTV також спонукало випуск все більшого числа відео-інженерних чудес-одноденок. Якщо панк-рух кінця 1970-х років повернув рок-музику до голої першооснови, 1980-і роки перетворили рок в театралізоване дійство. Такі виконавці, як Мадонна, Прінс і

особливо Майкл Джексон, злетіли до слави тільки під строгим всевидючим відео-оком. Пропонуючи глядачам свої ретельно опрацьовані, постійно мінливі іміджі і мелодії, засновані на простеньких легкозапам'ятовуваних ритмах, які не відволікають уваги від центральної сюжетно-емоційної відео-теми, ці виконавці відобразили характерну для 1980-х років філософію «чим більше, тим краще».

В той час як музичне телебачення стало насолодою головним чином білого середнього класу, в бідних міських кварталах з підручних засобів був сфабрикований *реп**. Диск-жокеї, що використовували в студії відразу кілька «вертушок», крутили старі пластинки вроздріб, розчленовували мелодії і накладали фрагменти на нові ритми. Поверх цього музичного фону «реппер» міг наговорювати імпровізовані ритмічні куплети, улюбленими темами яких були секс, наркотики і *субкультура** негритянських нетрів. Все це приводило в захват молодих слухачів і шокувало їхніх батьків, головним чином текстами, агресивними і жінконенависницькими.

Ранні виконавці репу — Афріка Бамбаатаа і Кертіс Блоу — брали за основу своїх композицій старі ритм-енд-блюзові записи. Потім групи на зразок «Run DMC» намагалися привчити аудиторію до репу, засновуючи свої пісні на рок-мелодіях — зокрема на «Walk This Way» групи «Aerosmith».

З успіхом «Beastie Boys» і інших білих реперів в кінці 1980-х рр. реп перетворився в основний жанр молодіжної музики, змусивши його більш соціально активних представників перейняти похмуру агресивну манеру. Групи типу «NWA», «Geto Boys», «Snoop Doggy Dogg» і «Public Enemy» пропонували тексти настільки хуліганського змісту, що в суспільстві роздалися голоси, які, якщо і не закликали до цензурних репресій, то в усякому разі вимагали самоконтролю з боку виконавців.

Небагато з виниклих в 1980-і рр. рок-груп виявилися життєздатними. Виняток склали ті ансамблі, що виділялися як музичним талантом, так і запам'ятовуваним іміджем — це, в першу чергу, «REM», квартет з Атенс (шт. Джорджія).

Гранж, жанр, зірка якого зійшла на початку 1990-х років в Сіетлі, дещо нагадував панк. Він об'єднав ідеалістичні устремління груп на зразок «Sonic Youth» і шалену, скреготливу гітару Ніла Янга. Завдяки таким групам як «Nirvana» і «Pearl Jam» популярність гранджу вийшла далеко за межі його американської батьківщини.

ГЛОСАРІЙ

А

АБОЛІЦІОНІ́ЗМ В США, політичний рух за скасування рабовласництва. Рух набув масового характеру в 1830-х рр., коли почала видаватися газета «Ліберейтор» і було засновано Американське товариство боротьби з рабством. До 1840 р. в русі склалося дві течії. Більшість аболіціоністів на чолі з В. Гаррісоном вважало, що з рабством необхідно боротися за допомогою моральної проповіді і переконань. Меншість, очолювана Ф. Дугласом, виступало за застосування збройної сили. Джон Браун здійснив невдалу збройну спробу звільнити рабів в 1859 р. Розгорнувши енергійну пропагандистську роботу, аболіціоністи впливали на суспільну думку, готуючи в такий спосіб *Громадянську війну в США 1861-1865 рр.** Як політичний рух аболіціонізм вичерпав себе після того, як в 1862 р. була прийнята Прокламація про звільнення і в 1865 р. 13-а поправка до конституції. В 1870 р. 15-а поправка надала колишнім рабам виборче право.

АБСОЛЮ́Т, в філософії і релігії — безумовний, досконалий початок буття, вільний від будь-яких відносин і умов (Бог, абсолютна особистість — в *теїзмі**, Єдине — в неоплатонізмі і т.п.).

АБСОЛЮТИ́ЗМ (АБСОЛЮ́ТНА МОНАРХІЯ), форма феодальної держави (див. *Феодалізм**), за якої монарху належить необмежена верховна влада. За абсолютизму держава досягає найвищого ступеня централізації, можливого для традиційного суспільства: створюється розгалужений бюрократичний апарат, постійна армія і поліція; діяльність органів станового представництва (парламенту), як правило, припиняється.

АБСТРАКЦІОНІ́ЗМ, напрям у мистецтві XX ст.; творчий метод абстрактного (безпредметного, нефігуративного) мистецтва, пов'язаний з відмовою від зображення форм реальності. Розвивався двома основними напрямами: 1) прагнення до гармонізації безформних барвних поєднань; 2) створення геометричних абстракцій. Перший напрям довів до логічного завершення пошуки *експресіонізму** й *фовізму** у галузі «звільнення» кольору від форм реальності і надання йому самостійної «духовної цінності»; другий розвивався по шляху створення нових типів художнього простору через поєднання геометричних форм, барвних площин, ліній. Споконвіку безпредметна творчість існувала у вигляді орнаменту або нон-фініто (незавершений з різних причин, переважно позаестетичних, твір мистецтва), але тільки в новітній історії оформилася в особливу естетичну програму.

АВАНГАРДИ́ЗМ, див. *Модернізм**.

АГНОСТИЦИ́ЗМ, філософське вчення, заперечуюче можливість пізнання об'єктивного світу і збагненність істини; обмежує роль науки лише пізнанням явищ. Послідовний агностицизм представлений у вченнях англійських мислителів епохи *Просвітництва** Дж. Берклі і Д. Юма.

АДЮЛЬТЕ́Р, подружня невірність, зрада.

АКАДЕМІ́ЗМ, напрям в образотворчому *мистецтві**, що склався в художніх академіях XVI—XIX ст., представники якого дотримувалися зовнішніх форм класичного мистецтва Античності і Ренесансу, насаджували умовні ідеалізовані образи, далекі від життя сюжети, абстрактні норми краси.

АКВАТИ́НТА, метод гравіювання, заснований на протравленні кислотою поверхні металевої пластини з наплавленим асфальтовим або каніфольним пилом і з зображенням, нанесеним за допомогою пензля кислототривким лаком.

АЛЕГО́РІЯ, представлення абстрактної ідеї (поняття) за допомогою образу. Зміст алегорії, на відміну від багатозначного *символу**, однозначний і відокремлений від образу; зв'язок між значенням і образом установлюється за подібністю (лев — сила, влада або царственість). Як *троп** алегорія використовується в байках, притчах, *моралітє**; в образотворчих мистецтвах виражається певними атрибутами (правосуддя — жінка з вагами).

АЛЬТРУЇ́ЗМ, готовність безкорисливо діяти на користь інших, не рахуючись з своїми особистими інтересами; протилежне — *егоїзм**.

АМЕРИКА́НСЬКА МРІЯ, ідеологічне кліше, означаюче ідеал життя жителів США. Сходить до книги Джеймса Адамса «Епіка Америки» (1931 р.): «...Американська мрія про країну, де життя кожної людини буде кращим, багатшим і повнішим, де в кожного буде можливість одержати те, що він заслуговує». В залежності від контексту може означати кілька різних варіантів. Найчастіше вживається для позначення високого життєвого стандарту (власний дім, високооплачувана робота), слави, переходу в більш високий соціальний клас. Підкреслюють, що американська мрія базується на індивідуалізмі, свободі особистості і приватному підприємництві.

АМОРАЛІ́ЗМ (імморалізм), заперечення моральних підвалин і загальноприйнятих норм поведінки в суспільстві, нігілістичне ставлення до всяких моральних принципів.

АМПІ́Р, стиль в архітектурі і декоративному мистецтві першої третини XIX ст., що завершив розвиток *класицизму**. Масивні лапідарні, підкреслено монументальні форми і багатий декор (військові емблеми, орнамент), опора на художню спадщину імператорського Риму, давньогрецької архаїки, Стародавнього Єгипту служили втіленню ідей державної могутності і військової сили. Стиль ампір склався в період імперії Наполеона I у Франції, де його відрізняла парадна пишнота меморіальної архітектури і палацевих інтер'єрів.

АМПЛУА́, відносно стійкі типи театральних ролей, що відповідають віку, зовнішності і стилю гри актора: трагік, комік, герой-коханець, субретка, інженю, травесті, простак, резонер і ін.

АНГЛІ́ЙСЬКА БУРЖУА́ЗНА РЕВОЛЮЦІЯ XVII ст., соціально-політичний переворот 1640-1660-х рр. у Великобританії. В ході Першої (1642-1646 рр.) і Другої (1648 р.) громадянських воєн між прибічниками парламенту і роялістами створена вождем *індепенде́нтів** Олівером Кро́мвелем (1599-1658) армія завдала вирішальні поразки королівської армії Карла I Стю́арта. Король був страчений (1649 р.); проголошена республіка. Панівне становище в ній зайняли індепенде́нти, що розгромили рухи *левеллерів** і *діггерів**, придушили визвольну боротьбу ірландського і шотландського народів. В 1653 р. була встановлена військова диктатура — протекторат Кромвеля. В 1660 р. здійснена реставрація Стюартів, що погодились визнати основні завоювання революції (в тому числі утвердження приватної власності на землю). Державний переворот 1688-1689 рр. («*Славна революція*»*) закріпив доступ буржуазії до державної влади і оформив її компроміс з земельною аристократією.

АНГЛІКА́НСЬКА ЦЕРКВА, англійський варіант протестантської церкви; виникла в 1534 р. В її догматиці поєднуються положення *протестантизму** про спасіння особистою вірою і католицизму про рятівну силу церкви. За культом і організаційними принципами близька до католицької, однак церковну ієрархію очолює англійський монарх — король або королева.

А́НГЛО-БУ́РСЬКА ВІЙНА 1899-1902 рр., війна Великобританії проти бурських республік Південної Африки — Оранжевої вільної держави і Трансвааля. В результаті жорстокої війни обидві республіки були перетворені (1902 р.) в англійські колонії. Досвід цієї війни був використаний армійськими колами різних країн. Тут уперше були застосовані такі досягнення військової техніки XIX ст., як бездимний порох, кулемети, розривні кулі дум-дум. Широке розповсюдження з цього часу одержали розсипний стрій в ході атаки, захисний колір «хакі» в обмундируванні солдатів, польовий телеграф, колючий дріт. Практика концтаборів для цивільного населення також бере початок в цій війні.

А́НГЛО-ГОЛЛА́НДСЬКІ ВІЙНИ XVII століття були викликані торгово-економічним і колоніальним суперництвом двох найбільш розвинених в XVII столітті держав — Англії і Голландської республіки. Перша тривала в 1652-1654 рр., Друга — 1665-1667 рр., Третя — 1672-1674 рр. Велися головним чином на морі. Сприяли послабленню позицій Голландської республіки і переходу торгово-економічної і колоніальної гегемонії до Англії.

АНТАБЛЕМЕ́НТ, верхня частина споруди, звичайно розташована на колонах, складовий елемент архітектурного ордера; членується на архітрав, фриз, карниз.

АНТАГОНІ́ЗМ, протиріччя, що характеризується гострою боротьбою ворожих сил, тенденцій.

АНТАГОНІ́СТ, непримиренний противник.

АНТИНО́МІЯ, протиріччя між двома взаємовиключними положеннями, кожне з яких логічно доказове (напр., переривчастість і безперервність матерії).

АНТИУТО́ПІЯ, жанр *фантастики**, заснований на вкрай песимістичних уявленнях про майбутнє людського суспільства, а також твір цього жанру.

АНТРОПОЛО́ГІЯ, наука, що вивчає обумовлене культурою функціонування суспільства в різних народів і на різних стадіях розвитку, а також розкриває активну роль людини як суб'єкта-творця соціокультурної реальності.

АНТРОПОМОРФІ́ЗМ, уподібнення людині, перенесення людських властивостей на предмети і явища неживої природи, небесні тіла, тварини і рослини, а також уявлення богів в людському образі.

АНТРОПОЦЕНТРИ́ЗМ, одна з найважливіших складових ідеології *гуманізму**, згідно якої людина, як істота дуалістична (матеріальна і духовна), є центр і вища мета світобудови.

АНФІЛА́ДА, ряд примикаючих одне до одного приміщень, дверні прорізи яких розташовані на одній осі, що створює наскрізну перспективу інтер'єрів.

АПОФЕО́З, 1) обожнювання давньогрецьких державних діячів, згодом римських імператорів; 2) прославляння, звеличування якої-небудь особи, події, явища; 3) заключна урочиста масова сцена спектаклю або святкової концертної програми.

АРГО́, діалект певної соціальної групи (початково — мова злодіїв), створюваний з метою мовного відособлення. Характеризується спеціальною (вузькопрофесійною) або своєрідно освоєною (спотвореною) загальновживаною лексикою.

АРИСТОКРА́ТІЯ, вища, привілейована верства панівного класу, родовита знать.

АРХІТЕКТО́НІКА, 1) художнє вираження закономірностей споруди, співвідношення опорних і перекриваючих елементів, властиве конструктивній системі будівлі або твору скульптури; 2) співвідношення і поєднання частин твору мистецтва, літератури, його *композиція**.

АРХІТЕКТУ́РА (зодчество), мистецтво проектувати і споруджувати будинки і інші споруди (також їх комплекси), створюючі матеріально організоване середовище, необхідне людям для їх життя і діяльності, згідно призначення, сучасних технічних можливостей і естетичних поглядів суспільства. Як вид *мистецтва** архітектура входить до сфери духовної *культури**, естетично формує оточення людини, виражає суспільні ідеї в художніх образах. Історичний розвиток суспільства визначає функції і типи споруд (будинки з організованим внутрішнім простором, споруди, що формують відкриті простори, ансамблі споруд), технічні конструктивні системи, художній лад архітектурних споруд. Архітектурна організація простору населених пунктів, створення міст і селищ, регулювання систем розселення виділилися в особливу галузь — містобудування. В архітектурі взаємозалежні функціональні, технічні, естетичні начала (корисність, міцність, краса). Призначення і функції архітектурної споруди визначають її план і об'ємно-просторову структуру, будівельна техніка — можливість, економічну доцільність і конкретні засоби її створення. Образно-естетичне начало архітектури пов'язане з її соціальною функцією і виявляється в формуванні об'ємно-просторової і конструктивної структури споруди. Виражальні засоби архітектури — *композиція**, *архітектоніка**, масштаб, пропорції, ритм, пластика об'ємів, фактура і колір матеріалів, синтез мистецтв і ін. В другій половині XIX — XX ст. соціальні і науково-технічні зміни викликали появу нових функцій, конструктивних систем, художніх засобів архітектури, індустріальних методів будівництва.

АСКЕТИ́ЗМ, обмеження або придушення почуттєвих бажань, добровільне перенесення фізичного болю, самотності і т.п., властиві практиці філософських шкіл (напр., кініків) і особливо різних релігій (чернецтво і т.п.). Метою аскетизму може бути звільнення від потреб, осягнення зосередженості духу, підготовка до екстатичних станів, набуття «надприродних здібностей». В ранньому християнстві і в епоху Середньовіччя аскетизм через «наслідування Христа» був покликаний сформувати моральний ідеал, пропагуючи нехтування «грішним тілом», подвиги, умертвіння плоті в чернецтві і анахоретстві (див. *Анахорет**), целібат, дотримання постів тощо.

Нерідкий мотив аскетизму — відмова від користування привілеями в умовах суспільної нерівності, що є характерною рисою різного роду революційних рухів. «Для того, щоб розвинути свою революційну енергію, — писав Фрідріх Енгельс, — щоб самому усвідомити своє вороже становище стосовно всіх інших суспільних елементів, щоб об'єднатися як клас, нижчий прошарок повинен розпочати з відмови від всього того, що ще може примирити його з існуючим соціальним устроєм, зректися тих нечисленних насолод, які іноді ще роблять стерпним його пригноблене існування і яких його не може позбавити навіть найсуворіший гніт».

АСОЦІА́ЦІЯ (лат. associatio — з'єднання, прилучення), зв'язок між окремими уявленнями, за якого одне з уявлень викликає інше. Розрізняють асоціації за суміжністю (в просторі або часі), подібністю і контрастом.

А́ТТИК, 1) стінка, розташована над карнизом, що вінчає архітектурну споруду, часто оздоблена рельєфами і написами: звичайно завершує тріумфальну арку; 2) поверх, розташований вище головного карниза, що вінчає споруду.

АУТОДАФЕ́, урочисте оголошення вироку інквізиції в католицьких країнах, а також саме виконання вироку (головним чином публічне спалення). Перше аутодафе відноситься до XIII ст., останнє відбулося в 1826 р. в Валенсії (Іспанія).

А́УТО САКРАМЕНТА́ЛЬ (іспан. «священне дійство»), жанр іспанського театру XVI—XVII ст., одноактна алегорична п'єса на біблійний сюжет. Створювалися на замовлення міської влади для постановки на майданах під час святкування Дня Тіла Христова — католицького свята, присвяченого таїнству євхаристії, яке відзначається в перший четвер після Трійці.

АФЕ́КТ, бурхлива короткочасна емоція (наприклад, гнів, жах), виникаюча, як правило, у відповідь на сильний подразник.

Б

БАЗИ́ЛІКА, витягнута, прямокутна в плані будівля, розділена всередині подовжніми рядами колон або стовпів на кілька (звичайно 3 або 5) частин — нефів (див. *Неф**), маючих самостійні перекриття. Середній головний неф завжди вищий бічних, верхня частина його стін, прорізана вікнами, виступає над дахами бічних нефів. Перед входом базиліки — поперечний притвор (або нартекс), а в протилежному кінці середнього, більшого нефа — напівкруглий виступ (апсида), крита напівкуполом.

БАЛЛА́ДА, 1) вірш особливої форми, переважно на історичну, звичайно легендарну, тему; 2) романтична баллада (див. *Романтизм**) — сюжетний вірш, побудований на фантастичному, фольклорному, легендарно-історичному, побутовому матеріалі, з похмурим, таємничим колоритом; 3) в музиці — наявний в багатьох народів пісенний жанр, що веде походження від стародавніх хороводних пісень-танців. Типові риси баллади — поєднання епічної оповідності і ліризму, повільний або помірний темп.

БАЛЮСТРА́ДА, огорожа, що складається з ряду фігурних стовпчиків (балясін), об'єднаних перилами.

БАРЕЛЬЄ́Ф (низький *рельєф**), вид опуклої рельєфної композиції, фігури якої виступають з площини фону менше, ніж на половину своєї товщини.

БАРО́ККО, напрям і стиль в європейській культурі кінця XVI—XVIII ст., який сформувався в умовах руйнування феодального укладу життя як розвиток і антитеза *Ренесансу**. Основні ознаки Барокко — химерність і пишність форм, спотворення класичних пропорцій, ефекти розширення і ущільнення простору, оптичний обман, екзальтація, контрастність, динамічність образів. Прийоми ці покликані були здійснювати емоційний вплив на глядача в суспільній атмосфері світоглядної розгубленості і втрати ціннісних орієнтирів. Для Барокко характерне тяжіння до ансамблю і синтезу мистецтв, взаємопроникнення архітектури, скульптури і живопису, прагнення до суміщення реальності і ілюзії.

БІ́ДЕРМЕЄР, напрямок в німецькому і австрійському мистецтві 1810-1840-х рр., в якому відобразилися уявлення і смаки бюргерсько-міщанського середовища. Архітектура і декоративне мистецтво бідермеєра переробляли форми *ампіру** в дусі інтимності і домашнього за-

тишку. Для живопису бідермеєра (Г.Ф. Керстінг, Л. Ріхтер, К. Шпіцвег у Німеччині, М. Швінд, Ф. Вальдмюллер в Австрії) характерне тонке, ретельне зображення інтер'єру, природи, побутових деталей.

БІЄННА́ЛЕ ББЄННА́ЛЕ, захід, що проводиться регулярно раз у два роки, наприклад, виставка, кінофестиваль.

БІ́ТНИКИ, літературний і молодіжний рух у США і частково в Західній Європі середини 1950-х — поч. 60-х рр. Проголошували добровільну бідність, бродяжництво, еротичну свободу, анархічний гедонізм, відчуженість від соціальних проблем, захоплення дзен-буддизмом. Письменники-бітники (Дж. Керуак, А. Гінзберг, Л. Ферлінгетті) тяжіли до безсюжетності, вільного вірша, метафоричної мови, шокуючої лексики, імпресіоністичності і натуралістичності описів.

БОГЕ́МА (франц. «циганщина»), художня *інтелігенція** (актори, музиканти, художники), що не має стійкого забезпечення і провадить безладне життя, а також такий спосіб життя, побут, середовище цих людей.

БОДІ-АРТ, вид художньої творчості, де головним об'єктом є тіло самого художника або статиста, а зміст розкривається позою, жестами, знаками, покриваючими тіло. Виник на ранній стадії *модернізму** (скандальні ескапади, татуювання і грим футуристів), але особливого поширення одержав в період *постмодернізму** (наприклад, в творчості Гілберта і Джорджа). Біля витоків боді-арту стояв Ів Кляйн, який в 1950-х рр. виставляв свої «антропи» — полотна з відбитками тіл розмальованих ним натурщиків. Особливої популярності боді-арт набув в перформенсах 1970-х рр. Людина в контексті цього мистецтва позбавлена не просто індивідуальності, але взагалі статусу живої істоти, перетворена в об'єкт концептуалістських ігор. Майстри боді-арту демонстрували глядачам різні можливості тіла — дихання, ріст волосся; його реакції на температуру, механічні дії тощо.

БРОДВЕ́Й, вулиця в Нью-Йорку, головна магістраль (довжиною понад 25 км) острова Манхе́ттен, перетинаюча по діагоналі його прямокутно впорядковану забудову. Крім банків і інших комерційно-фінансових установ, на Бродвеї — сила-силенна торговельних, розважальних і видовищних закладів (в т.ч. більшість театрів Нью-Йорка), що зробило його символом індустрії розваг.

БУГІ-ВУГІ, ударний стиль виконання блюзу на фортепіано, що характеризується постійною ритмічною басовою темою і пишною фігурацією простої мелодії.

БУРЖУАЗІ́Я, один з *Суспільних класів**, представники якого, будучи власниками *капіталу**, одержують доходи в результаті торгової, промислової, кредитно-фінансової і іншої спекулянтської і підприємницької діяльності. Виникла в умовах *Традиційного суспільства** через процес *Первісного нагромадження капіталу** і в результаті революцій і реформ XVI—XX ст. (див. *Нідерландська буржуазна революція**, *Англійська буржуазна революція**, *Велика Французька буржуазна революція**) набула значного економічного і політичного впливу, сприяла утвердженню *Індустріального суспільства** і ринкової економіки, цінностей *лібералізму** і демократії. Сучасна буржуазія в розвинених країнах включає: велику фінансову і промислову буржуазію, до якої примикає вищий прошарок чиновництва і політиків; значний прошарок середньої буржуазії, поєднуючої володіння капіталом і підприємницькі функції; дрібну буржуазію. В країнах, що розвиваються, формування різних груп буржуазії зв'язане з процесом модернізації суспільства. В країнах, де був встановлений соціалістичний лад (див. *Соціалізм**), буржуазія була ліквідована як суспільний клас. В ряді таких країн в процесі руйнування соціалізму і становлення *Капіталізму** дуже швидко виник соціальний прошарок буржуазії, сформований переважно з колишньої партійно-державної номенклатури, представників кримінального світу і *компрадорів**.

БУРЛЕ́СК, БУРЛЕ́СКА (від італ. burlesco — жартівливий), 1) різновид героїчно-комічної поезії *Класицизму**: зображення «високих» предметів «низьким» стилем на відміну від травестії — зображення «низьких» предметів «високим» стилем. Приклад — комічні перелицювання «Енеїди» Вергілія французьким поетом XVII ст. Полем Скарроном і українським пое-

том кінця XVIII — початку XIX ст. Іваном Котляревським. 2) Музична п'єса грубувато-комічного, іноді химерного характеру.

БУФФО́Н, актор, що користується прийомами блазнювання (кривляння), *буффонади**.

БУФФОНА́ДА, 1) сценічне дійство або вистава (в цирку, театрі, кіно, телебаченні, на естраді), побудовані на комічних, блазнівських положеннях; 2) підкреслено зовнішнє комічне перебільшення, іноді окарикатурення персонажів, дій, явищ.

БІО́РГЕРСТВО, БІО́РГЕРИ, історико-культурний термін, вживаний для позначення ділових і інтелігентських (див. *Інтелігенція**) прошарків населення середньовічного міста (торгівці, ремісники, лихварі, нотаріуси, художники тощо), в середовищі яких зароджувались ранньобуржуазні відносини (див. *Буржуазія**, *Капіталізм**), гуманістичний і протестантський світогляд (див. *Протестантизм**), культура Ренесансу і рух Реформації (див. Ч.1, розділ VII).

БЮРОКРА́ТІЯ, початково — влада, вплив керівників і чиновників апарату уряду; згодом — означення верстви службовців у великих організаціях, що виникли в різних сферах суспільства. Як необхідний елемент управління, адміністрації бюрократія перетворюється в особливу соціальну верству, якій властиві: ієрархічність, строга регламентація, поділ праці й відповідальності в здійсненні формалізованих функцій, що вимагають фахової підготовки й досвіду. Бюрократії властиві тенденції до перетворення у привілейовану верству, незалежну від більшості членів організації, що супроводжується наростанням формалізму і сваволі, авторитаризму й конформізму, підпорядкуванням правил і задач діяльності організації головним чином цілям її укріплення і збереження.

В.

ВАЛЕ́Р, в живопису і графіці відтінок *тону**, виражаючий (в взаємозв'язку з іншими відтінками) певне співвідношення світла і тіні. Застосування системи валерів дозволяє тонше і багатше показувати предмети в світлоповітряному середовищі.

«ВЕЛИКА ДЕПРЕ́СІЯ», найбільш тривала економічна криза в історії індустріальних капіталістичних країн. Почалася після «чорної п'ятниці» — краху котирувань акцій на Нью-Йоркській біржі 25 жовтня 1929 р. Вартість акцій упала на 90%, масове розорення дрібних вкладників у США відразу ж позначилося на торгівлі і промисловості. Криза швидко поширилася на інші країни, у першу чергу Великобританію і Німеччину, зв'язаних взаємними фінансовими зобов'язаннями зі США. Подолання кризи відбулося у середині 1930-х рр. завдяки різкому зростанню виробництва зброї і впровадженню елементів планового господарства.

ВЕЛИКА ФРАНЦУЗЬКА БУРЖУАЗНА РЕВОЛЮЦІЯ 1789-1799 рр., найбільший соціальний переворот Нового часу. Передумови революції були пов'язані з розвитком капіталістичного укладу в надрах «старого порядку». Безпосередньою причиною перевороту стало банкрутство держави, що виявилась нездатною розплатитися з боргами без відмови від системи архаїчних привілеїв, заснованої на знатності, родових зв'язках. У пошуках виходу з фінансового тупика Людовік XVI змушений був піти на скликання Генеральних штатів, що не збиралися з 1614 р. Відмовившись обговорювати деталі, депутати проголосили себе Національними зборами і вирішили ігнорувати королівський указ про свій розпуск. Незабаром, назвавши себе Установчими, Збори приступили до вироблення конституційних основ нового політичного порядку. Загроза їх розгону викликала повстання у Парижі.

14 липня 1789 р. була штурмом узята фортеця-в'язниця Бастілія, символ *абсолютизму**. Цей день вважається датою початку революції. Після цього країною прокотилася хвиля «муніципальних революцій», в ході яких створювалися нові виборні органи місцевого управління. Формувалася армія революції — національна гвардія, на чолі якої став Лафайєт. Спалахнули хвилювання й на селі: селяни палили замки, знищували документи феодального права і сеньйоріальні архіви. Установчі збори на нічному засіданні 4 серпня, названому «ніччю чудес», оголосили про «повне знищення феодального порядку» і скасування деяких найбільш одіозних сеньйоріальних прав. Інші повинності селян підлягали непосильному для них викупу. Принципи нового громадянського суспільства були закріплені в «Декларації прав люди-

ни і громадянина», яка послужила преамбулою до тексту конституції, вироблення якого продовжувалося до вересня 1791 р. На першому етапі революції влада опинилася в руках тієї частини дворянства і буржуазії, яка мала фінансові претензії до королівської влади і прагнула задовольнити їх за будь-яку ціну. Політичне керівництво країною здійснювалося в той час угрупованням фейянів.

Самим знаменитим з т.зв. «патріотичних товариств» став Якобінський клуб, який через розгалужену мережу філій у провінції спонукав політизацію значної частини населення. Небувалого значення набула журналістика: «Друг народу» Ж.П. Марата, «Папаша Дюшен» Ж. Ебера і інші газети знайомили читачів зі складною палітрою політичної боротьби. Король зберіг статус глави держави, але перебував у Парижі фактично на правах заручника. 21 червня 1791 р. він намагався разом з родиною таємно втекти в Нідерланди, але був упізнаний і затриманий у містечку Варенн. «Вареннська криза» скомпрометувала конституційну монархію. 17 липня на Марсовому полі в Парижі була розстріляна масова маніфестація, що вимагала зречення Людовика XVI. Намагаючись врятувати монархію, Збори дозволили королю підписати прийняту конституцію і, вичерпавши свої повноваження, розійшлося. Та ж «Вареннська криза» послужила сигналом до утворення коаліції європейських держав проти революційної Франції.

В нових Законодавчих зборах фейяни були відтиснуті на другий план жирондистами, що вийшли з надр Якобінського клубу. З ними пов'язані такі віхи в історії революції, як ліквідація феодального аграрного законодавства, оголошення війни монархічній Європі, проголошення республіки, боротьба за відділення церкви від держави, за рівноправність жінок, релігійних, національних і расових меншостей. Однак, неминуча для кожної революції розруха, інфляція, ріст дорожнечі викликали протест населення. 21 вересня 1792 р. законодавча влада перейшла до Конвенту, в якому з жирондистами суперничали монтаньяри на чолі з М. Робесп'єром. Війна вимагала все нових сил і призов в армію 300 тис. чоловік, декретований Конвентом у лютому 1793 р., викликав невдоволення в ряді департаментів і послужив приводом до початку Вандеї, кровопролитної селянської війни на заході Франції, а також до повстань на південному сході, в Тулоні і Марселі. Все це спричинило падіння партії жирондистів і загибель її вождів. Встановилася *Якобінська диктатура**, що вершила долі країни і народу до кінця липня 1794 р.

У вересні 1794 р. був прийнятий декрет про відокремлення церкви від держави. Не припинялися конфіскації і розпродаж емігрантських маєтків. Влітку 1795 р. республіканська армія генерала Л. Гоша розгромила сили заколотників — шуанів і роялістів, що висадилися у Бретані. 5 жовтня 1795 р. республіканські війська Наполеона Бонапарта придушили роялістський заколот у Парижі. У політиці угруповань, що змінювалися при владі (термідоріанці, Директорія) все більшого розмаху здобувала боротьба з народними масами. Широкомасштабна зовнішня агресія — Наполеонівські війни в Італії, Єгипті і т.д. — захищала термідоріанську Францію і від загрози реставрації старого порядку, і від нового піднесення революційного руху. Революція завершилася 9 листопада (18 брюмера) 1799 р. встановленням «твердої влади» — диктатури Наполеона.

ВЕЛИКІ ГЕОГРАФІЧНІ ВІДКРИТТЯ, відкриття європейських мандрівників, зроблені в XV — сер. XVII ст., спонукальними мотивами яких були: 1) пошуки нових торгових шляхів, оскільки експансія Османської імперії зруйнувала зв'язки Європи зі Сходом; 2) вирішення задачі плавання в відкритому морі, будівництво надійних суден, пристосованих для океанських походів; 3) процес *Первісного нагромадження капіталу**.

В 1487-1488 рр. португалець Бартоломеу Діаш досяг південного краю Африки, обігнув її і відкрив мис Доброї Надії. В 1497-1498 рр. португалець Васко да Га́ма обігнув Африку і досяг Індії. В 1492 р. іспанська експедиція Христофора Колумба поклала початок відкриттю Америки. В 1499-1504 рр. чотири подорожі до берегів Америки зробив італієць Америго Веспуччі, чиє ім'я дало назву континенту. В 1500-1501 рр. португалець Педру Кабра́л досяг Бразілії. В 1513 р. іспанець Васко Ну́ньес де Бальбо́а перетнув Панамський перешийок і досяг берегів Тихого океану. В 1519-1521 рр. португалець Фернан Магелла́н здійснив перше кругосвітнє

плавання. В кінці XV ст. англійська експедиція Джованні Ка́бота відкрила північно-східне узбережжя Північної Америки. В другій чверті XVI ст. Франсіско Піса́рро і інші іспанські конкістадори обстежуючи Тихоокеанське узбережжя Південної Америки, відкрили Амазонку, Оріноко, Парану, Парагвай. Англієць Генрі Гудзо́н відкрив протоку, затоку і ріку, названі його ім'ям. Голландець Віллем Янсзон в 1606 р. відкрив Австралію. В 1616 р. його співвітчизник Шаутен де Горн досяг крайньої південної точки Америки — мису, який одержав його ім'я. В 1642 р. теж голландець Абел Та́сман відкрив острів, названий згодом його ім'ям.

Всі ці відкриття нанесли удар по богословській концепції світобудови, а разом з тим і по арістотелівській космографії, дозволивши людям *Ренесансу** і *Барокко** відчути свою перевагу над старожитніми, що, як виявилося, мало знали про устрій світу. Подібний висновок сприяв розкріпаченню умів від вікових авторитетів, стимулюючи самостійний науковий пошук. Розширювалися географічні уявлення, здійснювалося вивчення клімату, вітрів, морських течій в різних регіонах земної кулі. Відкриття значно розширили знання європейців про світ, зруйнували більшість забобонів і помилкових уявлень про інші материки і народи, їх населяючі. Основні торгові шляхи пересунулись з Середземного моря до Атлантичного океану. Важливим наслідком Великих географічних відкриттів і ідуючої за ними колонізації стала «*Революція цін*»*, яка надала нового імпульсу *Первісному нагромадженню капіталу**, прискорила формування капіталістичних відносин. Разом з тим, освоєння нових земель супроводжувалось жахливою експлуатацією підкорених народів, приречених на рабство і вимирання. В ході завоювання було зруйновано більшість вогнищ стародавніх цивілізацій, порушено природний хід історичного розвитку цілих континентів, народи колонізованих країн були насильно втягнуті до капіталістичного ринку і своєю працею прискорили процес становлення *капіталізму**.

ВЕРИ́ЗМ, реалістичний напрямок в італійській літературі (Дж. Верга, Л. Капуана, Г. Деледда), опері (П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні), образотворчому мистецтві (скульптор В. Вела, живописець Дж. Пелліцца) кінця XIX — початку XX ст., близький до *натуралізму**. Його характеризує інтерес до побуту бідняків, особливо селян, увага до переживань героїв, гострі драматичні колізії, підкреслено емоційний стиль.

ВЕРСА́ЛЬСЬКИЙ МИРНИЙ ДОГОВІР 1919 р., договір, що завершив Першу світову війну. Підписаний у Версалі 28 червня державами-переможницями — США, Британською імперією, Францією, Італією, Японією, Бельгією й ін., з одного боку, і переможеною Німеччиною — з іншого. Умови договору були вироблені на Паризькій мирній конференції 1919-20 рр. Німеччина передавала Франції Ельзас і Лотарингію (у границях 1870), Бельгії — округи Мальмеді і Ейпен, Польщі — Познань, частину Помор'я та інші території Західної Пруссії. Німецька частина лівобережжя Рейну і смуга правого берега шириною 50 км підлягали демілітаризації. Колонії Німеччини були поділені між державами-переможницями. Суходільна армія країни була обмежена 100 тис. чоловік, установлені також інші обмеження в озброєннях. Німеччина зобов'язалася платити репарації. Невід'ємною частиною Версальського мирного договору був статут Ліги Націй.

ВІ́ГИ і ТО́РІ, англійські політичні партії. Двопартійна система, що є основою політичного життя Великобританії, почала формуватися в епоху Реставрації, у правління Карла II (див. «*Славна революція*»*). Віги (ліберали) поставили при владі свого «буржуазного короля» — Вільгельма III Оранського. Віги провели «Білль про права» і закон про престолонаслідування, які установили правопорядки конституційної монархії, вони невсипно стежили за тим, щоб не зміцнювалася королівська влада і не ущемлялася влада парламенту, тобто їхня власна влада, влада промисловців і фінансистів.

То́рі (консерватори) — партія, зв'язана з старожитніми феодальними часами, з земельною аристократією, з прихильниками монархічного принципу і, отже, з династією Стюартів. Торі гальмували буржуазні перетворення в країні, всіма силами намагаючись удержати залишки Середньовіччя в політичному устрої держави. Вони були консерваторами в буквальному значенні цього слова, в XIX ст. вони стали так офіційно іменуватися.

Карл Маркс в XIX ст. писав про вігів, що це — «огидна суміш різнорідних елементів», «грошові мішки з феодальними забобонами», «аристократи без почуття честі», «ретрогради з прогресивними фразами», «ханжи в релігії», «тартюфи в політиці». «В образі вігів народ ненавидить олігархію, яка править Англією протягом більше ста років і яка відсторонила народ від управління його власними справами».

ВІЙНА ЗА АВСТРІЙСЬКУ СПАДЩИНУ 1740-1748 рр. коаліції Франції, Пруссії, Баварії, Саксонії, Іспанії, П'ємонту і ін., що заперечували спадкоємні права Марії Терезії Габсбург (див. *Габсбурги**) на володіння австрійської корони і прагнули до їхнього поділу, проти Австрії, підтриманої Англією, Нідерландами і Росією. За Ахенським миром 1748 р. Марія Терезія зберегла більшу частину своїх володінь, але майже вся Сілезія перейшла до Пруссії. Крім того, Австрія втратила в Італії герцогства Парма, Пьяченца і Гуасталла, які переходили до Іспанії.

ВІЙНА ЗА ІСПАНСЬКУ СПАДЩИНУ 1701-1714 рр., між Францією і Іспанією з одного боку, і конфронтуючою їм коаліцією на чолі з австрійськими Габсбургами і Великобританією з іншого. Причиною війни стала відсутність прямого спадкоємця в померлого в 1700 р. останнього іспанського Габсбурга — Карла II. В результаті війни іспанський престол дістався Філіппу Бурбону (онуку французького короля Людовіка XIV), але учасники антибурбонської коаліції одержали значні територіальні компенсації.

В 1713 р. був укладений Утрехтський мир, за яким Філіпп V був визнаний королем Іспанії і її колоній за умови відмови його спадкоємців від прав на французький престол. Значні вигоди від війни одержала Англія: до неї відійшли фортеця Гібралтар, французькі володіння в Північній Америці (землі навколо Гудзонової затоки, острів Ньюфаундленд), крім того, право асьєнто (монополія на ввіз рабів-негрів в американські колонії Іспанії) від Франції. До Австрії були приєднані Іспанські Нідерланди, південна частина Італії, Сардинія, частина Тоскани, Мілан і Мантуя, повернуті території на Рейні. Сицилія відійшла до Савойї. Франція в результаті війни позбулася колишньої могутності і впливу в Європі.

Стратегія обох сторін відрізнялася нерішучістю, відсутністю єдиного плану війни і єдиного командування коаліційними військами. Основним способом стратегічних дій були марші і контрмарші, оборона і облога фортець; польові бої проводилися рідко. Загальне число убитих і поранених в війні склало бл. 600 тис. чоловік. По-суті, головним результатом цієї війни стало посилення англійської морської і колоніальної могутності.

ВІЙНА ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ В ПІВНІЧНІЙ АМЕРИЦІ 1775-1783 рр., визвольна війна 13 англійських колоній, в ході якої утворилася незалежна держава — США. Почалася боями біля Конкорда і Лексінгтона (квітень 1775 р.). В 1776 р. прийнята Декларація незалежності США. Американська армія (з червня 1775 р. головнокомандуючий Джордж Вашингтон) здобула рішучі перемоги біля Саратоги (жовтень 1777 р.) і Йорктауна (жовтень 1781 р.). За Версальським мирним договором 1783 р. Великобританія визнала незалежність США.

ВОДЕВІЛЬ, різновид «комедії положень» (див *Комедія**) з піснями-куплетами, романсами і танцями. Виник в Франції в кінці XVII — на початку XVIII ст.; з початку XIX ст. одержав загальноєвропейське поширення.

ВОЛЮТА, архітектурний мотив в формі спіралеподібного завитка з «вічком» в центрі. Складова частина ордерних *капітелей**; архітектурна деталь карнизів, порталів, дверей, вікон.

«ВТРАЧЕНЕ ПОКОЛІННЯ», покоління письменників, що дебютували після *Першої світової війни**, в творах яких відбилося розчарування в цивілізації і втрата просвітительських ідеалів, загострені трагічним досвідом війни. Вираз приписується Гертруді Стайн; використане Е. Хемінгуеєм в епіграфі до роману «І сходить сонце» (1926). Тема «втраченого покоління» перейнята пафосом стоїчного песимізму в Хемінгуея, Дж. Дос Пассоса, В. Фолкнера, Е.М. Ремарка, Р. Олдінгтона, Ф.С. Фіцджеральда.

Г

ГА́БСБУРГИ, династія, правляча в Австрії в 1282-1918 рр., в Чехії і Угорщині в 1526-1918 рр., в Іспанії в 1516-1700 рр., Нідерландах в 1477-1794 рр.; імператори Священної Римської імперії (див. Ч.1, розділ VII, §3, п. 2) в XIII—XIX ст. (постійно в 1438-1806 рр.). Початок династії поклав Рудольф I Габсбург, що в 1273-1291 рр. займав трон імператора Священної Римської імперії. В 1282 р. він закріпив за Габсбургами герцогства Австрію і Штірію. З 1438 р. Габсбурги утвердили за собою титул імператорів Священної Римської імперії. З 1453 р. Габсбурги, як правителі Австрії, стали називати себе ерцгерцогами, посилаючись на отриманий ще в XIII ст. привілей, що зрівнював їх в правах з курфюрстами. Внаслідок шлюбу Максиміліана I Габсбурга з Марією Бургундською до володінь Габсбургів були приєднані Нідерланди (1477-1482). В результаті династичних шлюбів Карл V Габсбург в 1516 р. став королем Іспанії. В 1519 р. він був обраний імператором Священної Римської імперії і об'єднав під своєю владою величезні території в Новому і Старому світі. Але вже в 1521-1522 рр. Карл V розділив свою імперію і передав владу над австрійськими спадкоємними землями своєму братові Фердінанду I Габсбургу. В 1526 р. Фердінанд I став королем Чехії і Угорщини. З 1556 р. іспанська і австрійська галузі Габсбургів остаточно відособилися. Іспанська галузь Габсбургів припинилася в 1700 р. Після *Війни за Іспанську спадщину 1701-1714 р.** австрійські Габсбурги зуміли удержати за собою Південні Нідерланди і колишні іспанські володіння в Італії. Але незабаром перервалася і чоловіча лінія австрійських Габсбургів. Ерцгерцогиня Марія Терезія (дочка Карла VI Габсбурга) вийшла заміж за лотарінгського герцога Франца Стефана і поклала початок Габсбурзько-Лотарінгському дому. Представники цієї лінії правили до 1918 р.

В період наполеонівських воєн Франц I Габсбург в 1806 р. змушений був відмовитися від титулу імператора *Священної Римської імперії**, але ще в 1804 р. він проголосив себе австрійським імператором Францом I. В 1867 р. Австрійська імперія була перетворена в Австро-Угорську імперію. Внаслідок революції 1918 р. Габсбурги були скинуті з престолу. 3 квітня 1919 р. Установчі збори Австрійської республіки прийняли закон про позбавлення Габсбургів всіх прав, майна і вигнання їх за кордон. В 1955 р. році це становище було підтверджене в договорі про відновлення незалежності Австрії.

ГАЛА́НТНІСТЬ, вишукана ввічливість, делікатність, люб'язність.

ГЕГ, в кіно або на естраді комічний трюк, жарт без слів, виражений візуальними засобами.

ГЕДОНІ́ЗМ, напрямок в етиці, що вважає насолоду, задоволення вищою метою людського життя й основним мотивом людської поведінки.

ГІ́ЛЬДІЯ, в Середні віки в Європі назва релігійних, політичних, професійних і інших об'єднань. Святий Лука, що, за переказом, написав портрет Богоматері з немовлям Ісусом Христом, вважався покровителем художників, тому гільдія живописців мала його ім'я.

ГІПЕ́РБОЛА, різновид *тропа**, заснований на перебільшенні («ріки крові», «море сліз» тощо).

ГЛОБАЛІЗА́ЦІЯ, процес всесвітньої економічної, політичної і культурної інтеграції, основними характеристиками якого є поширення *капіталізму** по всьому світу, світовий поділ праці, міграція в масштабах всієї планети грошових, людських і виробничих ресурсів, стандартизація економічних і технологічних процесів, а також зближення культур різних країн.

Наймогутніший фактор глобалізації — економічний, що проявляється в наявності транснаціональних корпорацій, які діють одночасно в багатьох країнах і використовують нові історичні умови в своїх інтересах. Глобалізація — це об'єктивний процес, що обумовлює якісні зміни в глобальному просторі, зростання взаємозв'язку і унікальності окремих людей або цивілізацій в цілому. Центральна ідея, що лежить в основі глобалізації, полягає в тому, що багато проблем неможливо адекватно зрозуміти і вирішити на рівні національної держави, тобто на рівні окремої країни і її міжнародних відносин з іншими країнами. Замість цього їх необхідно формулювати з погляду глобальних процесів. Існує реальна тенденція трансформації глобальних сил (під якими маються на увазі транснаціональні компанії, інші глобальні

економічні утворення, глобальна культура або різні глобалізуючі ідеології) в наднаціональні і наддержавні інституції.

ГЛОБА́ЛЬНІ ПРОБЛЕМИ, загальні проблеми існування і розвитку людства в цілому. В XX ст. людина зіткнулася з проблемами, від вирішення яких залежить доля всієї сучасної цивілізації. Ці проблеми названі глобальними (від лат. globus — земна куля), тобто планетарного масштабу. До першочергових з них відносяться: 1) подолання екологічної кризи, пов'язаної з катастрофічними наслідками людської діяльності (забруднення довкілля, зменшення озонового шару атмосфери, парниковий ефект, що виник внаслідок підвищення вмісту вуглекислого газу в повітрі тощо); 2) відвернення війни із застосуванням зброї масового знищення (термоядерної, хімічної, біологічної), створення без'ядерного ненасильницького світу; 3) подолання голоду, злиднів, неписьменності, розриву в рівні життя між багатою Північчю і бідним Півднем; 4) пошуки нових джерел сировини, забезпечення подальшого розвитку економіки, відвернення негативних наслідків науково-технічної революції.

ГНОСЕОЛО́ГІЯ (ЕПІСТЕМОЛО́ГІЯ), розділ філософії, в якому вивчаються проблеми природи пізнання, відношення знання до реальності, досліджуються загальні передумови пізнавального процесу, виявляються умови його істинності.

ГОБЕЛЕ́Н, витканий вручну килим-картина (див. *Шпалера**). Спочатку — виріб Королівської мануфактури в передмісті Парижа Сен-Марсе́ль, заснованої в 1662 р. на місці майстерні сім'ї відомих з XV ст. фарбарів Гобеле́нів, по імені яких цей вид килимів і одержав свою назву. Гобеле́ни виконувалися кольоровими вовняними і шовковими нитками (іноді золотими і срібними) по малюнках (картонах) і ткалися на особливих ручних верстатах методом вибіркового ткацтва, тобто частинами. Окремі ділянки зшивалися тонким шовком. Характерною рисою гобелена є рубчаста поверхня лицьового боку і нерівна поверхня вивороту. Гобелени служили основним фоном для складного і урочистого ансамблю *Барокко**. Для них характерні історичні, міфологічні, релігійні і літературні сюжети. Гобелени були настільки популярними, що ними стали називати в XIX ст. шпалери і навіть машинне оббивне полотно щільного плетива.

ГОЛЛА́НДСЬКА ВІЙНА 1672-1678 рр., війна між коаліціями держав, очолюваних Францією і Сполученими провінціями (Голландією). Підсумком війни стало приєднання до Франції ряду територій, але Голландії вдалося відстояти свою незалежність. Голландська війна була породжена франко-голландським колоніальним і торговельним суперництвом, прагненням Франції до гегемонії в Європі. Її ініціатором став незадоволений результатами *Деволюційної війни 1667-1668 рр.** французький король Людовік XIV. Французам вдалося залучити на свою сторону в 1670 р. Англію і в 1672 р. — Швецію. В 1672 р. почалися воєнні дії. Англія атакувала Голландію на морі (див. *Англо-голландські війни**), а Франція — на суші. Французька армія, очолювана блискучими полководцями Тюренном і Конде, взяла кілька сильних голландських фортець, вторглась в глиб країни і загрожувала Амстердаму. Зупинити просування французів голландцям вдалося лише відкривши шлюзи гребель і затопивши частину території країни. В цей час голландські збройні сили очолив Вільгельм III Оранський. Він зумів переломити несприятливу зовнішньополітичну ситуацію. В 1673-1674 рр. була утворена антифранцузька коаліція, в яку ввійшли Голландія, Іспанія, Данія, імператор Священної Римської імперії з частиною васалів, в тому числі курфюрст Бранденбургу. В 1674 р. Англія припинила воєнні дії. Французи потерпіли ряд невдач на Рейні, а бранденбуржці успішно діяли проти шведів в Померанії. До того ж в самій Франції прокотилася хвиля народних повстань. Людовік XIV був змушений піти на заключення Німвегенських мирних договорів 1678-1679 рр., за якими зумів закріпити за собою ряд територій (в тому числі Франш-Конте від Іспанії).

ГО́СПЕЛ, стиль негритянської євангелічної пісні в США, основною рисою якого є формула «питання — відповідь»: соліст (а в церкві — проповідник) вимовляє вірш, а хор йому відповідає. Госпел звичайно виконується під акомпанемент фортепіано або невеликого інструментального ансамблю.

ГОТИ́ЧНИЙ РОМАН, роман таємниць і жахів — явище англійської літератури XVIII—XIX ст., яке зіграло роль сполучної ланки між Просвітництвом і *Романтизмом**. Готичний роман виник як реакція на світорозуміння і естетику європейського *Просвітництва**. Своє визначення жанр одержав в зв'язку з особливим інтересом його авторів до «готики» Середньовіччя (див. Ч.І, розділ VI, §2, п.7), як вони її розуміли, тобто — до уявлення про світ як арену споконвічного боріння конфронтуючих начал — добра і зла, небесного і інфернального, Бога і диявола, а також в зв'язку з звертанням до умовно-готичного обрамлення дії, як правило, розгорнутої в середньовічних замках, монастирях, церквах і каплицях, підземеллях і т.п., на фоні похмурих, іноді екзотично «східних» ландшафтів, надаючих оповіданню лиховісного і загадкового колориту. Першовідкривачем жанру є Хорас Уолпол, автор «Замку Отранто» (1765 р.). До видатних зразків готичного роману відносяться «Ватек: Арабська казка» (1782 р.) В. Бекфорда (1760-1844); «Роман в лісі» (1791 р.), «Удольфські таємниці» (1794 р.) і «Італієць» (1797 р.) Анни Рад кліф; «Чернець» (1795-1796 рр.) М. Льюїса; «Сент-Леон» (1799 р.) і «Мандевілл» (1817 р.) В. Годвіна і «Мельмот Блукач» (1820 р.) Ч. Метьюріна. В цілому ж в 1760-1820-х рр. в Англії побачили світ сотні готичних романів.

ГРА, 1) Вільна діяльність, здійснювана всередині умисно обмеженого простору і часу, протікаюча впорядковано, за певними правилами і викликаюча до життя соціальні угруповання, що воліють оточувати себе таємницею або підкреслювати свою відмінність від решти світу всіляким маркіруванням або маскуванням. 2) Вид непродуктивної діяльності, мотив якої переважно полягає не в її результатах, а в самому процесі. Здійснювані під час гри реальні дії, часто вимагаючі складної розумової роботи, специфічних навичок і умінь, відбуваються в ситуації умовної реальності, усвідомлюваної в якості такої самими граючими. В історії людського суспільства гра часто переплiталася з магією, культовою поведінкою і ін.; тісно зв'язана з спортом, військовими і іншими тренуваннями, мистецтвом (особливо його виконавчими формами). Має важливе значення в вихованні, навчанні і розвитку дітей як засіб психологічної підготовки до майбутніх життєвих ситуацій. Властива також вищим тваринам.

ГРАВІ́ОРА, вид *графіки**, в якому зображення є друкованим відбитком рельєфного малюнка, нанесеного на дошку гравером. Відбитки також називають гравюрами. В Європі виникла на рубежі XIV—XV ст. Розрізняють гравюру опуклу, коли фарба покриває поверхню опуклого малюнка — як правило, це гравюра на дереві (*ксилографія**) або на лінолеумі (ліногравюра), і заглиблену, коли фарба заповнює заглиблення (переважно гравюра на металі: акватинта, меццо-тінто, м'який лак, *офорт**, пунктирна манера, різцева гравюра, суха голка і т.д.). Поряд зі станко́вими гравюрами (*естампами**) поширена книжкова гравюра (ілюстрації, заставки і т.д.).

ГРА́ФІКА, вид образотворчого мистецтва, включаючий малюнок і друковані художні зображення (*гравюра**, літографія, монотипія і ін.), засновані на мистецтві малюнку, які, однак, володіють власними образотворчими засобами і виражальними можливостями. На грані *живопису** і графіки перебувають акварель, гуаш, пастель. Графіка поділяється на станко́ву (малюнок, що не має прикладного призначення, *естамп**, лубок), книжкову і газетно-журнальну (ілюстрація, верстка і дизайн друкованих видань), прикладну (промислова графіка, поштові марки, екслібриси) і плакат. Виражальні засоби графіки — контурна лінія, штрих, пляма (іноді колірна), фон аркуша (звичайно білого паперу), з яким зображення утворює контрастне або нюансне співвідношення. Стилістичні засоби графіки різноманітні — від швидких, безпосередніх, швидко виконаних начерків, етюдів, ескізів до ретельно розроблених композицій — образотворчих, декоративних, шрифтових. Завдяки можливості лаконічного, різко загостреного вираження, здатності швидко відгукуватися на події, зручності друкованого розмноження, створення циклів і серій графіка широко використовується в агітаційних і сатиричних цілях (плакат, карикатура).

ГРАФФІ́ТІ, 1) різні написи, малюнки і знаки, продряпані або нанесені фарбою на стіни. Можуть бути магічними заклинаннями, таємними символами релігійних сект, можуть мати чисто побутовий характер, позначаючи власність або будучи своєрідним листуванням, обміном інформації. Діапазон сучасних граффіті досить великий — від політичних, звичайно

опозиційних, несанкціонованих гасел — до всякого роду любовних визнань і непристойних написів в громадських вбиральнях. 2) Напрямок в *модернізмі** останньої чверті XX ст., що орієнтується на самодіяльні вуличні розписи молодіжних «тусовок»; кричуще яскраві малюнки, звичайно виконані спреєм в манері барвистої *психоделіки**. Для графіті спеціально відводяться урбаністичні зони, що сприяє його введенню в професійне русло. Також стиль графіті застосовується в станковому (див. *Станкове мистецтво**) і монументальному мистецтві.

ГРІЗА́ЙЛЬ, *живопис**, виконаний відтінками одного кольору, звичайно сірого або коричневого.

ГРОМАДЯНСЬКА ВІЙНА В США 1861-1865 рр., між північними і південними штатами. Південні штати підняли заколот (квітень 1861 р.) з метою збереження рабства і поширення його по всій країні. На першому етапі (1861-1862 рр.) війна з боку Півночі велася нерішуче, «по-конституційному», що привело до ряду військових поразок жителів півночі. Другий етап характеризувався більш рішучими методами ведення війни. В 1864-1865 рр. були розгромлені основні сили жителів півдня і в квітні 1865 р. взяте м. Річмонд — столиця рабовласницьких штатів. Видатну роль в усіх цих подіях зіграв 16-й президент США Авраам Лінкольн (1861-1865 рр.), уряд якого провів ряд демократичних перетворень, зокрема прийняв закони про гомстеди (право кожного громадянина на одержання ділянки землі), про скасування рабства (1 січня 1863 р.), забезпечив розгром військ жителів півдня.

ГРОТЕ́СК, вид художньої образності, що узагальнює і загострює життєві відносини за допомогою вигадливого і контрастного сполучення реального і фантастичного, правдоподібності і карикатури. Різко зміщаючи форми самого життя, створює особливий художній світ, якого не можна розуміти буквально або розшифрувати однозначно, як в *алегорії**: гротеск спрямований до цілісного і багатогранного вираження основних, кардинальних проблем людського життя.

ГРІ́ОНДЕРСТВО, явище суспільно-економічного життя, пов'язане з переходом від однієї соціально-економічної системи до іншої, в основі якого — приватизація феодально-церковної або державної власності. Характеризується масовим лихоманковим засновництвом акціонерних товариств, банків і страхових компаній. Супроводжується широкою емісією цінних паперів, біржовими спекуляціями, створенням дутих підприємств, і, як наслідок, казковим збагаченням невеликої частини суспільства і зубожінням народу.

ГУГЕНО́ТИ, прибічники *кальвінізму** у Франції XVI—XVIII ст. Протестантський рух охопив різні верстви французького суспільства: городян, дворянство, аристократію (насамперед західних і південних провінцій країни). Боротьба кальвіністів з католиками вилилася в Гугенотські війни 1562-1594 рр., по закінченні яких гугеноти одержали свободу віросповідання, але католицизм визнавався панівною релігією в країні (див. *Нантський едикт 1598 р.**). Реально французькі протестанти так і не домоглися рівноправності. Протягом XVII—XVIII ст. ставлення держави до гугенотів мінялося і лише *Велика французька революція** остаточно зрівняла їх в правах з католиками.

ГУМАНІ́ЗМ, визнання цінності людини як особистості, її права на вільний розвиток і прояв своїх здібностей, утвердження блага людини як критерію оцінки суспільних відносин. В більш вузькому значенні — світське вільнодумство епохи *Ренесансу**, протистояче схоластиці і духовному пануванню церкви, пов'язане з вивченням наново відкритих творів Античності.

ГУ́МОР, 1) особливий вид *комічного**, поєднуючий глузування і співчуття, зовні комічне трактування і внутрішню причетність до того, що представляється смішним. На відміну від «руйнівного сміху» *сатири** і «зверхнього сміху» *іронії**, в гуморі під маскою смішного таїться серйозне відношення до предмета сміху і навіть виправдання «дивака», що забезпечує гумору більш цілісне відображення суті явища; 2) розуміння комічного, вміння бачити і показувати смішне, поблажливо-глузливе ставлення до чого-небудь.

Д

ДАДАЇЗМ, напрям *модернізму** в мистецтві XX ст., що виник під час *Першої світової війни** як протест проти соціальних і естетичних цінностей, що її оправдовують і освячують. Для нього характерне повне заперечення традиціоналізму і умовностей в мистецтві, що виражається в застосуванні навмисно алогічних, часто абсурдних виразних засобів. Історія дадаїзму нерозривно пов'язана з скандальними витівками — малюванням карлючок на парканах і стінах, творенням псевдокреслень, комбінуванням випадкових предметів, спаплюженням загальновизнаних художніх цінностей. В 1920-і рр. дадаїзм у Франції злився із *сюрреалізмом**, в Німеччині — з *експресіонізмом**.

ДАРВІНІЗМ, теорія еволюції (історичного розвитку) органічного світу Землі, заснована на поглядах англійського природознавця Чарльза Дарвіна (1809-1882). Рушійними силами еволюції є спадкова мінливість і природний добір. Мінливість є основою утворення нових ознак в будові і функціях організмів, а спадковість закріплює ці ознаки. В результаті боротьби за існування виживають і розмножуються найбільш пристосовані особини, тобто здійснюється природний добір, наслідком якого є виникнення нових видів. При цьому істотно, що пристосованість організмів до навколишнього середовища має відносний характер. Незалежно від Дарвіна до близьких висновків прийшов англійський природодослідник Альфред Уоллес (1823-1913). В 1920-30-і рр. була сформована синтетична теорія еволюції, що об'єднала класичний дарвінізм і досягнення генетики. Як цілісне матеріалістичне вчення дарвінізм зробив переворот в біології, підірвав позиції креаціонізму і віталізму, зробив в другій пол. XIX ст. величезний вплив на природничі і суспільні науки, культуру в цілому.

«ДВОРЯ́НСТВО МА́НТІЇ», у Франції нове дворянство, що формувалось з середовища багатої і впливової міської верхівки — патриціату і купецтва — шляхом купівлі цими останніми дворянських титулів і державних посад.

ДЕВОЛЮЦІЙНА ВІЙНА 1667-1668 рр. Франції проти Іспанії головним чином за Іспанські Нідерланди. Прагнучи заволодіти землями в Нідерландах, які належали Іспанії, Франція обгрунтовувала свої претензії деволюційним правом, прийнятим на деяких територіях цього регіону (зокрема в Брабанті). Канони деволюційного права наказували передачу земельної спадщини — в випадку другого одруження батька — дітям від першого шлюбу. В 1665 р. помер іспанський король Філіпп IV, дочкою якого від першого шлюбу була супруга Людовіка XIV Марія Терезія, а спадкоємцем на іспанському престолі став син від другого шлюбу Карл II Габсбург. В травні 1667 р. французькі війська зайняли частину Фландрії і Геннегау, а в лютому 1668 р. окупували Франш-Конте. Успіхи Франції стурбували Голландію, Англію, Швецію, які уклали в Гаазі в січні 1668 р. союз і запропонували протиборчим сторонам своє посередництво в заключенні миру. За Ахенським миром 2 травня 1668 р. Франція зберегла за собою 11 міст в Фландрії, в тому числі Лілль і Дуе, але повернула Іспанії Франш-Конте.

ДЕДУ́КЦІЯ, спосіб міркування від загальних положень до часткових висновків, від узагальнень до конкретних або інших загальних тверджень. Протилеж. — *індукція**.

ДЕЇЗМ, релігійно-філософська доктрина, яка визнає Бога як світовий розум, що сконструював доцільну «машину» Природи і дав їй закони і рух, але відкидає подальше втручання Бога в саморух Природи (тобто «промисел Божий», чудеса і т.п.) і не допускає інших шляхів до пізнання Бога, крім розуму. Одержав поширення серед мислителів *Просвітництва**, зіграв значну роль в розвитку вільнодумства XVII—XVIII ст.

ДЕКАДА́НС, ДЕКАДЕ́НТСТВО («занепадництво»), загальна назва кількох напрямів в культурі кінця XIX — поч. XX ст., що характеризуються опозиційністю до загальноприйнятої («міщанської») моралі, культом краси як самодостатньої цінності, який нерідко супроводжується естетизацією гріха і пороку, амбівалентними переживаннями відрази до життя і витонченої насолоди ним і т.д. (французькі символісти Шарль Бодле́р, Поль Верлен, Артюр Рембо; журнал «Декадент», 1886-1889 рр.; англійські митці Оскар Уайльд, Обрі Бердслі і ін.). Поняття декадансу — одне з центральних в критиці культури Фрідріха Ніцше, який пов'язував декаданс з зростанням ролі *інтелекту** і послабленням споконвічних життєвих *інстинктів**, «волі до влади».

ДЕКОРАТИ́ВНЕ МИСТЕЦТВО, різновид пластичних мистецтв, твори якого поряд з архітектурою художньо формують оточуюче людину матеріальне середовище і вносять до нього естетичний ідейно-образний початок. Включає різні мистецтва, що служать для оздоблення творів архітектури і садово-паркового мистецтва (монументально-декоративне мистецтво), що створюють художні предмети для суспільного і приватного побуту (*декоративно-прикладне мистецтво**), що художньо оформляють свята, видовища, експозиції і т.д. (оформлювальне мистецтво). На відміну від виробничого *Станкового мистецтва**, твори декоративного мистецтва найбільше повно розкривають свій зміст в ансамблі, для естетичної організації якого вони створені.

ДЕКОРАТИ́ВНО-ПРИКЛАДНЕ́ МИСТЕЦТВО, галузь *декоративного мистецтва**: створення художніх виробів, що мають практичне призначення в суспільному і приватному побуті, і художня обробка утилітарних предметів (начиння, меблі, тканини, знаряддя праці, засоби пересування, одяг, прикраси, іграшки і т.д.). При обробці матеріалів (метал, дерево, кераміка, скло, текстиль та ін.) у декоративно-прикладному мистецтві використовуються лиття, кування, карбування, гравіювання, різьблення, розпис, інкрустація, вишивка, набійка і т.д. Твори декоративно-прикладного мистецтва складають частину предметного середовища, що оточує людину, і естетично її збагачують. Вони звичайно тісно пов'язані з архітектурно-просторовим оточенням, ансамблем (на вулиці, в парку, в інтер'єрі) і між собою, утворюючи художній комплекс. Виникнувши в далеку давнину, декоративно-прикладне мистецтво стало однією з найважливіших областей народної творчості, його історія пов'язана з художнім ремеслом, художньою промисловістю, з діяльністю професійних художників і народних майстрів, а з поч. XX ст. також з художнім конструюванням (*дизайном**).

ДЕМАГО́ГІЯ, вплив на почуття, інстинкти, свідомість людей, розпалення пристрастей для досягнення яких-небудь, звичайно політичних, цілей, засноване на навмисному перекрученні фактів; пишномовні міркування, що прикривають які-небудь корисливі цілі.

ДЕМІ́УРГ, початково міфологічний персонаж, що створює елементи світобудови, космічні і культурні об'єкти, людей, переважно шляхом виготовлення — подібно ремісникові. Згодом деміург зливається з образом універсального бога-творця, що творить Всесвіт не тільки шляхом виготовлення, але і за посередництвом магічних перетворень або словесного означення предметів.

ДЕСПОТІ́Я, держава, керована де́спотом — верховним правителем, що користується необмеженою владою, заснованою на сваволі.

ДЗЕН-БУДДИ́ЗМ, один з напрямків буддизму. Виник в Китаї в VI ст. (чань-буддизм), найбільшого поширення одержав в Японії. Основу дзен-буддизму складає уявлення про єдність Будди і всіх істот і вчення про природний «шлях» — дао, який вище всіх теоретичних методів. На відміну від інших шкіл дзен-буддизм проповідує «миттєве просвітління», збагнення істини — саторі. Ірраціоналізм і інтуїтивізм дзен-буддизму, його екзотична обрядовість приваблюють сучасних філософів, а також діячів *контркультури**.

«ДИВНА ВІЙНА», термін, характеризуючий становище на Західному фронті протягом перших дев'яти місяців (вересень 1939 — травень 1940 р.) *Другої світової війни**. Англо-французькі і зосереджені проти них німецькі війська бездіяли. Уряди Великобританії і Франції розраховували на примирення з гітлерівською Німеччиною, а німецька армія готувалася до наступу проти країн Західної Європи.

ДИСКРЕ́ТНІСТЬ, переривчастість; протиставляється безперервності. Наприклад, дискретна зміна якої-небудь величини в часі — зміна, що відбувається через деякі проміжки часу (стрибками).

ДИ́СКУРС, 1) мовлення, бесіда, висловлювання як об'єкт лінгвістичного, філософського і культурологічного вивчення; 2) сукупність значень, смислових рівнів, художньо-естетичних засобів будь-якого *тексту**. 3) збагнення («конструювання», «відтворення») смислу *тексту** (текстів) шляхом його (їх) комплексного і різнобічного аналізу; 3) відкладений і закріплений в мові спосіб впорядкування дійсності і бачення світу. Виражається в різноманітних

(не тільки вербальних) практиках, а отже, не тільки відображає світ, але проектує і співтворить його.

ДИСКУРСИ́ВНИЙ, розумовий, понятійний, логічний, опосередкований (на відміну від почуттєвого, споглядального, інтуїтивного, безпосереднього).

ДІАЛЕ́КТИКА, 1) філософське вчення про загальні закони руху і розвитку Природи, людського суспільства і мислення; 2) науковий метод пізнання явищ Природи і суспільства, що розглядаються в постійному русі і змінах, шляхом розкриття внутрішніх протиріч і боротьби протилежностей, які приводять до стрибкоподібного переходу з однієї якості в іншу.

ДІ́ГГЕРИ (англ. diggers — копачі), представники крайнього лівого крила в *Англійській буржуазній революції XVII ст.** Вперше назва «діггери» з'явилося в ході селянського повстання 1607 р. в центральній Англії. Як ідеологічна і соціально-політична течія діггери виділилися в 1647-1648 рр. з руху *левеллерів**. Самі діггери називали себе «істинними левеллерами». В роки революції вони виражали інтереси сільської і міської бідноти, особливо безземельного і малоземельного селянства.

Головний ідеолог діггерів Джерард Уі́нстенлі проголосив ідеал «вільної республіки», колективної власності і колективної праці. Програма діггерів передбачала скасування копігольда (основна форма залежного селянського землекористування в Англії XV—XVII ст.) і влади маноріальних лордів над землею, повернення общинних земель в спільне користування. Однак ці вимоги не відповідали інтересам заможних селян і не змогли стати основою для масового руху в англійському селі. В 1649 р. діггери почали спробу колективної обробки общинного пустища біля Кобема в графстві Суррей. Судові переслідування і прямі заборони влади підірвали рух діггерів, який до 1650 р. майже зник.

ДОДЕКАФО́НІЯ, метод створення музики, що виник в XX столітті. Розроблений австрійським композитором А. Шенбергом (див. *Нова віденська школа**). Музична тканина твору, написаного в техніці додекафонії, виводиться з так званої серії — певної послідовності 12 звуків різної висоти, що включає всі тони хроматичного звукоряду, жоден з який не повторюється. Створюючи серію, композитор повинен був виконати дві умови: 1) звуки в серії не можуть повторюватися; 2) між ними не повинно виникати взаємне притягнення (гармонія). Таким чином, звуки в додекафонічній системі не утворюють ні ладу, ні тональності, тому на її основі створюється атональна музика, в якій немає чітких різниць між консонансами і дисонансами і всі співзвуччя досить різкі і незвичні для слуху. Важливим елементом серійної техніки є *поліфонія**. Додекафонічна система змушує композитора мати справу не стільки з темами і мелодіями, скільки з звуковими формулами, які він комбінує способами, немислимими для традиційної музики. Це, однак, зовсім не применшує можливостей для пристрасно емоційної творчості. Багато творів, написаних згідно цієї системи, несуть в собі пронизливу яскравість звукових барв, властиву *експресіонізму**. Більше того, додекафонія дозволила знайти нові мелодичні і гармонічні *нюанси**, здатні передати найскладніші стани людської психіки, несвідомі передчуття і невиразні емоції.

ДРА́МА, 1) рід літератури, одночасно належний двом мистецтвам: театру і літературі. Специфіку драми складають сюжетність, конфліктність дії і її членування на сценічні епізоди, суцільний ланцюг висловлень персонажів, відсутність оповідного елементу. Драматичні конфлікти, відображаючі конкретно-історичні і загальнолюдські протиріччя, втілюються в поведінці і вчинках героїв, і насамперед в діалогах і монологах. Текст драми орієнтований на видовищну виразність (міміка, жест, рух) і на звучання; він узгоджується також з можливостями сценічного часу, простору і театральної техніки (з побудовою *мізансцен**). Провідні жанри драми: *трагедія**, *комедія**, драма (як жанр), трагікомедія; 2) один з основних жанрів *драматургії** починаючи з епохи *Просвітництва**. Зображує переважно приватне життя людини в її гостроконфліктних, але, на відміну від *трагедії**, не безвихідних відносинах з суспільством або з собою.

ДРАМАТУРГІ́Я, 1) сукупність драматичних творів якого-небудь письменника, народу, епохи; 2) теорія *драми**; 3) сюжетно-композиційна основа окремого театрального або кінематографічного твору: «драматургія спектаклю», «драматургія фільму».

ДРУГА СВІТОВА ВІЙНА 1939-1945 рр., розв'язана нацистською Німеччиною, фашистською Італією і мілітаристською Японією (див. *Фашизм**). 1 вересня 1939 р. Німеччина вторглась в Польщу. Великобританія і Франція 3 вересня оголосили Німеччині війну. В квітні — травні 1940 р. німецько-фашистські війська окупували Данію і Норвегію, Бельгію, Нідерланди, Люксембург, а потім через їхню територію вдерлись у Францію (капітулювала 22 червня; наприкінці червня в Лондоні був створений комітет Вільної, з липня 1942 р. — Воюючої Франції). 10 червня 1940 р. у війну на боці Німеччини вступила Італія.

В квітні 1941 р. Німеччина захопила територію Греції і Югославії. 22 червня 1941 р. Німеччина напала на Радянський Союз. Разом з нею виступили Угорщина, Румунія, Фінляндія, Італія. На радянсько-німецькому фронті перебувало від 62 до 70% діючих дивізій Німеччини. Розгром противника в Московській битві 1941-42 рр. означав зрив гітлерівського плану «блискавичної війни». Влітку 1941 р. був покладений початок створенню антигітлерівської коаліції.

7 грудня 1941 р. нападом на Перл-Харбор Японія розв'язала війну проти США. 8 грудня США, Великобританія і інші країни оголосили війну Японії. 11 грудня Німеччина і Італія оголосили війну США. В кінці 1941 — на поч. 1942 р. Японія захопила Малайзію, Індонезію, Філіппіни, Бірму, створила загрозу вторгнення в Австралію. На радянсько-німецькому фронті в результаті літнього наступу 1942 р. німецько-фашистські війська вийшли на Кавказ і до Волги. Перемоги Червоної Армії в Сталінградській битві 1942-43 рр. і Курській битві 1943 р. привели до остаточної втрати нацистами стратегічної ініціативи. До травня 1943 р. англо-американськими військами була звільнена Північна Африка. У липні — серпні 1943 р. англо-американські війська висадилися на о. Сицилія. 3 вересня 1943 р. Італія підписала акт про капітуляцію. На Тегеранській конференції 1943 р. була визнана першорядна важливість відкриття Другого Фронту в Європі шляхом висадження англо-французьких військ в Північній Франції.

В 1944 р. Червона Армія звільнила майже всю територію Радянського Союзу. 6 червня 1944 р. західні союзники висадилися у Франції, відкривши в такий спосіб Другий фронт у Європі, і в вересні 1944 р. за активної підтримки сил французького Опору очистили від окупантів майже всю територію Франції. Радянські війська з сер. 1944 р. почали звільнення країн Центральної і Південно-Східної Європи, що було за участі патріотичних сил цих країн довершено навесні 1945 р. В квітні союзними військами були звільнені Північна Італія і райони Західної Німеччини. На Кримській конференції 1945 р. були погоджені плани остаточного розгрому Німеччини і Японії, а також принципи післявоєнного устрою світу.

2 травня 1945 р. Червоною Армією був взятий Берлін. 8 травня представники німецького верховного командування підписали Акт про беззастережну капітуляцію. 11 травня Червона Армія закінчила Празьку операцію 1945 р. На Тихому океані американо-англійські збройні сили в 1944 р. опанували Маршалловими і Маріанськими островами, у 1945 р. — Філіппінами і японським островом Окінава. Американські ВПС скинули атомні бомби на японські міста Хіросіма (6 серпня 1945) і Нагасакі (9 серпня). 8 серпня 1945 р. СРСР оголосив війну і 9 серпня почав воєнні дії проти Японії, 11 серпня в наступ проти японських загарбників перейшла Народно-визвольна армія Китаю. Японія 2 вересня 1945 р. підписала акт про беззастережну капітуляцію.

В Другу світову війну було втягнено 72 держави. В країнах, що брали в ній участь, було мобілізовано до 110 млн. чоловік. В ході війни загинуло до 62 млн. чол. (в тому числі понад 27 млн. радянських громадян).

ДУАЛІЗМ (від лат. dualis — двоїстий), філософське вчення, виходяче з визнання рівноправності двох космічних начал — духу і матерії. В XVII—XIX ст. прибічники дуалізму вважали, що біблійний бог створив Всесвіт і дав йому закони, згідно яких він існує. Однак згодом бог самоусунувся від безпосереднього управління матеріальним світом, який з цього часу функціонує самостійно, на основі всесвітніх законів, пізнаваних людським розумом. Подібний підхід дозволяв (і дозволяє) віруючим вченим в своїх природничонаукових і гуманітарних дослідженнях відмовитись від опори на релігійні уявлення, зберігаючи суб'єктивну

переконаність в тому, що їхні відкриття наближають їх до пізнання божественної волі. Представляючи собою різновид *плюралізму**, дуалізм протистоїть *монізму**.

Е

ЕГОЇ́ЗМ, себелюбність; поведінка, цілком обумовлена думкою про власну користь, вигоду, протиставлення своїх інтересів інтересам інших людей і т.п. Протилежність — *альтруїзм**.

ЕЗОТЕРИ́ЧНИЙ, той, що містить внутрішній, глибинний або таємний, прихований смисл. Езотеричне знання — таємне знання, відоме лише вузькому колу обраних осіб.

ЕКЗАЛЬТА́ЦІЯ, піднесено-збуджений стан, в який людина нерідко приводить себе навмисне, виставляючи напоказ свої почуття.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІ́ЗМ, ЕКЗИСТЕНЦІА́ЛЬНА ФІЛОСОФІЯ (філософія існування), напрямок сучасної філософії, що виник після *Першої світової війни** в Німеччині, в період *Другої світової війни** у Франції, а після війни поширився в інших країнах. Центральне поняття — екзистенція (людське існування); основні модуси (прояви) людського існування — турбота, страх, рішучість, совість; людина прозріває екзистенцію як корінь своєї сутності в рубіжних ситуаціях (боротьба, страждання, смерть). Осягаючи себе як екзистенцію, людина знаходить свободу. Екзистенціальна свобода — це вибір людиною самої себе, своєї сутності, що накладає на неї відповідальність за все те, що відбувається в світі.

ЕКЗОГЕ́ННИЙ, зовнішнього походження; в медицині — той, що походить від причин, що лежать поза організмом. Протилежн. — *ендогенний**

ЕКЛЕКТИ́ЗМ (ЕКЛЕКТИКА), механічне з'єднання різнорідних, часто протилежних принципів, поглядів, теорій, художніх елементів і т.п. В архітектурі і образотворчому мистецтві — сполучення різнорідних стильових елементів або довільний вибір стилістичного оформлення для будівель або художніх виробів, що мають якісно інші зміст і призначення (напр., використання історичних стилів в архітектурі і художній промисловості XIX ст.).

ЕКСПРЕСИ́ВНІСТЬ, ЕКСПРЕ́СІЯ, підвищена, підкреслена, загострена виразність в мистецтві, для досягнення якої застосовуються незвичні, особливі художні засоби: деформація і дисгармонія в пластичних мистецтвах, різкі і ускладнені дисонанси в музиці тощо. Експресія притаманна мистецтву різних епох і країн, але естетичною нормою стала в *експресіонізмі** — одному з напрямів мистецтва *Модернізму**.

ЕКСПРЕСІОНІ́ЗМ, напрямок в літературі і мистецтві першої чверті XX ст., що проголосив єдиною реальністю суб'єктивний духовний світ людини, а його вираження (*експресію**) — головною метою мистецтва. Прагнення до «експресії», загостреного самовираження, напруженості емоцій, гротескної ламаності, ірраціональності образів, найбільш яскраво проявилося в культурі Німеччини й Австрії. У рамках експресіонізму виникли ранні зразки *абстракціонізму**; у ряду художників, насамперед німецьких, експресіонізм одержав яскраве антивоєнне й антиімперіалістичне забарвлення.

ЕКСТА́З, вищий ступінь захвату, наснаги, іноді на грані несамовитості.

ЕЛЕ́ГІЯ, ліричний вірш, перейнятий смутком, для якого характерні інтимність, мотиви розчарування, нещасливої любові, самотності, тлінності земного буття, певна риторичність у зображенні емоцій. Також музична п'єса замисленого, скорботного характеру.

ЕМПІРИ́ЗМ, напрямок в теорії пізнання (*гносеології**), що визнає почуттєвий досвід єдиним джерелом достовірного знання. Протистоїть *раціоналізму**. Для емпіризму характерна абсолютизація досвіду, почуттєвого пізнання, приниження ролі раціонального пізнання (понять, теорії). Як цілісна гносеологічна концепція емпіризм сформувався в XVII—XVIII ст. (Ф. Бекон, Т. Гоббс, Дж. Локк, Дж. Берклі, Д. Юм); елементи емпіризму властиві *позитивізму** і *неопозитивізму** (логічний емпіризм).

ЕНДОГЕ́ННИЙ, внутрішнього походження; в медицині — той, що походить від причин, що знаходяться у внутрішньому середовищі організму. Протилежн. — *екзогенний**.

ЕСЕ́, жанр філософської, літературно-критичної, історико-біографічної, публіцистичної прози, що поєднує підкреслено індивідуальну позицію автора з невимушеним, часто парадоксальним викладом, орієнтованим на розмовну мову.

ЕСТА́МП, відбиток, станко́ва *гравюра** або *літографія**.

ЕСТЕТИ́ЗМ, захоплення ефектними зовнішніми формами на шкоду змістовній та ідейній стороні художнього твору.

ЕСТЕ́ТИКА, 1) наука про прекрасне і його роль в житті людини і суспільства, про загальні закони художнього пізнання дійсності і розвитку мистецтва; 2) принципи відбору об'єктів навколишнього світу (а також форми і матеріалу) і надання їм художнього значення і дії. До сфери естетичного можна віднести ті об'єкти Всесвіту (природні, предметні, соціальні), які почуттєво сприймаються або виступають предметом неутилітарного самодостатнього споглядання і дають людині духовну насолоду в результаті конкретно-чуттєвої дії на її органи сприйняття.

В епоху Античності естетика мала космологічний характер: просторово обмежений *Космос** характеризувався гармонійністю, пропорційністю і правильністю руху, який в ньому відбувався. Космос, структурно і ритмічно оформлений, вражаючий своєю величчю, виступав як втілення найвищої краси; все ж інше наділялося красою лише в тому ступені, в якому воно наближалось до цієї абсолютної гармонії; створена ж людиною річ розглядалась як наслідування природі. Мистецтво теж трактувалось як наслідування природи (*мімесіс**), а ознака його довершеності вбачалась в відповідності художніх творів явищам природи, як їх натуральним прообразам.

Середньовічна естетика переробила античний ідеалізм в дусі християнського спіритуалізму, згідно якого краса має божественне походження; зв'язок між внутрішнім і зовнішнім встановлювався нею на основі символічного уподібнення чуттєво-земного з надчуттєво-надприродним. Естетика *Ренесансу** мала в основі ідеалізоване уявлення про людину як про єдність раціонального і чуттєвого, як про вільну істоту з безмежними творчими можливостями; художнє мислення спирається на людське сприйняття і на почуттєво-реалістичну картину світу, що формується шляхом інтенсивних життєвих переживань, незалежно від їх релігійного і морального витлумачення; мистецтво трактується як наслідування природи, однак головна роль надається митцеві, що в своїй творчості «уподібнюється» Богу. В епоху *Просвітництва** естетичні уявлення спираються на переконанні в існуванні об'єктивного «натурального порядку», пізнаваного людським розумом, і відповідає справжнім, не спотвореним бажанням людини; згідно цього соціокультурні відносини повинні бути приведені в гармонійну відповідність з закономірностями довколишньої і людської природи; завданням мистецтва є пошук краси і гармонії, як відображення цілісності і впорядкованості природи і суспільства, рівноваги раціонального і природного в людині; мистецтво для просвітителів — перш за все засіб утвердження антифеодальних моральних ідеалів «натуральної» людини.

Е́ТИКА, 1) філософська наука, об'єктом вивчення якої є *мораль**, моральність як форма суспільної свідомості, як одна з найважливіших сторін життєдіяльності людини, специфічне явище суспільного життя. Етика з'ясовує місце моралі в системі соціокультурних відносин, аналізує її природу і внутрішню структуру, вивчає походження та історичний розвиток моральності, теоретично обгрунтовує ту чи іншу її систему; 2) норми поведінки, сукупність моральних правил певної соціальної групи, класу тощо.

ЕТИКЕ́Т, 1) такі правила ритуалізованої поведінки людини в суспільстві, які відображають соціальні і біологічні критерії і при цьому вимагають застосування спеціальних прийомів. Основною функцією етикетної комунікації є визначення відносного статусу кожного члена в суспільстві, яке здійснюється таким чином, щоб правильно відображати диференціацію в суспільстві (колективі) і задовольняти всі сторони, що вступають в спілкування. Основні структурні компоненти етикету: а) певна система знаків (семіотичний); б) специфічна форма регуляції людського спілкування (комунікативний); в) особлива форма поведінки (поведінковий); г) сукупність спеціальних прийомів і рис поведінки, за допомогою яких відбу-

вається виявлення, підтримка і обігравання комунікативних статусів партнерів по спілкуванню.

2) Звід норм поведінки, порядок дій і правила чемності при дворах монархів, титулованих осіб, а також в дипломатичних колах. 3) Встановлений порядок поведінки де-небудь (початково в певних суспільних колах). 4) Сукупність правили поведінки, що стосуються зовнішнього прояву ставлення до людей (поводження з оточуючими, форми звертань і вітань, поведінка в громадських місцях, манери, одяг).

ЕТИМОЛО́ГІЯ, 1) походження того або іншого слова або виразу в їх зв'язках з іншими словами і виразами даної, а також інших мов; 2) розділ мовознавства, що вивчає походження слів.

Є

ЄЗУЇТИ, католицький чернечий орден («Товариство Ісуса»), заснований іспанським *ідальго** Ігнатієм Лойо́лою (1491-1556). Будучи важко пораненим на військовій службі, він дав обітницю служіння католицькій церкви. Набувши аскетичного досвіду, пройшовши курс богослов'я і переживши ряд «божественних осяянь», Лойола розпочав проповідь в миру. Спочатку його діяльність викликала переслідування з боку іспанської інквізиції, і йому довелося перебратися в Париж, де в 1534 р. він з однодумцями дав обітницю бідності і цнотливості. В 1540 р. папа благословив створення нового ордену. Лойола виробив організаційні і моральні принципи ордену єзуїтів і узагальнив їх в трактаті «Духовні вправи» (1548). Фактично вся влада в ордені зосереджувалася в руках керівника — генерала, при якому була рада. Єзуїти розділили весь світ на провінції — райони своєї діяльності. Члени ордену давали обітницю послуху, цнотливості і некорисливості, але жили в миру. Їх головним обов'язком було перебувати в центрі суспільного життя і робити на нього такий вплив, якого вимагали інтереси католицької церкви і вказівки керівників ордену. Підлеглий «повинен дати можливість Провидінню, в особі своїх начальників, так керувати собою, як ніби він був трупом», — такою була основна вимога, що пред'являлася до кожного єзуїта. Головними напрямками діяльності єзуїтів були: виховання підростаючого покоління в дусі ортодоксального католицизму; проникнення в усі верстви суспільства, переважно в правлячі його сфери, з метою їх підпорядкування волі і цілям ордену і католицької церкви; здійснення планів папської політики; боротьба з єресями і поширенням *протестантизму**. Єзуїти проникали в великосвітські салони, в палаци коронованих осіб, потурали їх слабостям і порокам і, обплутавши їх тенетами інтриг, підкоривши своїй волі, перетворювали в слухняних виконавців політики ордену і папства, не зупиняючись перед жодними провокаціями і злочинами. Для єзуїта не існувало релігійних і моральних перешкод, коли справа стосувалася інтересів ордену або виконання його наказів. Добре поставлені єзуїтські школи і університети, сповідь, догляд за хворими — все переслідувало мету «ловлення душ». Єзуїти проникали в саму товщу знедолених і пригноблених народних мас, вистежували і видавали інквізиції єретиків і «бунтівників». Вони переконували трудящих в «божественному встановленні існуючих порядків», в необхідності смиренності і покірності, в «марності і суєтності» всього мирського. Їх місіонери енергійно діяли в колоніях і будь-якими методами поширювали там католицизм.

Діяльність єзуїтів викликала зростаюче невдоволення, яке завершилось розпуском ордену в 1773 р. В 1814 р. в рамках політики *Священного союзу** орден був відновлений.

Ж

ЖАНР (франц. genre) (в мистецтві), історично сформований внутрішній підрозділ в усіх видах мистецтва; тип художнього твору в єдності специфічних властивостей його форми і змісту. Поняття «жанр» узагальнює риси, властиві великій групі творів якої-небудь епохи, народу або світового мистецтва взагалі. В кожному виді *мистецтва** система жанрів складається по-своєму.

В літературі жанр визначається на основі належності твору до літературного роду, переважаючої естетичної якості (ідейно-оцінного настрою — сатиричного, патетичного, трагіч-

ного), обсягу твору і способу побудови образу (символіка, алегорія, документальність): епічний жанр (героїчна поема, роман, оповідання), ліричний (ода, елегія, вірш, пісня), драматичний (трагедія, комедія); більш дробовий розподіл виходить з переважаючої тематики (роман побутовий, психологічний).

В образотворчому мистецтві — на основі предмета зображення (портрет, натюрморт, пейзаж, історична або батальна картина), а іноді і характеру зображення (карикатура, шарж).

В музиці жанри розрізняються за способом виконання (вокальні — сольні, ансамблеві, хорові; вокально-інструментальні; інструментальні — сольні, ансамблеві і оркестрові), за призначенням (прикладні жанри — марш, танець, колискова пісня і ін.), за змістом (ліричні, епічні і драматичні), за місцем і умовами виконання (театральні, концертні, камерні, кіномузика і ін.). В XX ст. відбувається інтенсивний процес взаємодії і модифікації жанрів.

ЖИВО́ПИС, вид образотворчого *мистецтва**, твори якого створюються за допомогою фарб, нанесених на яку-небудь поверхню. Живопис — важливий засіб художнього відображення і тлумачення дійсності, впливу на думки і почуття глядачів. Ідейний задум творів живопису конкретизується в темі і сюжеті і втілюється за допомогою *композиції**, малюнку і *колориту**. Існує монохромний живопис (одним колірним тоном або відтінками одного тону) і система взаємозалежних колірних тонів (барвна гама), незмінний локальний колір і зміни кольору (півтони, переходи, відтінки), що показують відмінності в освітленні предметів і в їх розташуванні в просторі, рефлекси, що показують взаємодію по-різному забарвлених предметів.

Загальний живописний тон дозволяє зобразити предмети в єдності з навколишнім середовищем. *Валери** утворюють найтонші градації тону. На безпосередньому вивченні натури засноване відтворення природного освітлення і повітряного середовища (пленер). Виразність живопису визначається і характером мазка, обробкою колірної поверхні (фактура). Передача об'єму і простору пов'язана з лінійною і повітряною *перспективою**, світлотіньовим моделюванням, використанням тональних градацій і просторових властивостей теплих і холодних кольорів. Живопис може бути одношаровим (алла прима) і багатошаровим, що має підмальовок і лесування. Жанри живопису: історичний, побутовий, батальний, портрет, пейзаж, натюрморт та ін. Розрізняються монументально-декоративний живопис (стінні розписи, плафони, панно), станко́вий живопис (див. *Станкове мистецтво**), декораційний живопис (театральні та кінодекорації), декоративний розпис предметів побуту, іконопис, мініатюра (ілюстрування рукописів, портрет), діорама і панорама. Основні технічні різновиди — олійний живопис, живопис водяними фарбами по штукатурці — сирій (фреска) і сухій (а секко), темпера, *грізайль**, клейовий живопис, восковий живопис, емаль, живопис керамічний, силікатними, синтетичними фарбами, мозаїка, вітраж; акварель, гуаш, пастель, туш часто також служать для виконання живописних творів.

І

ІДА́ЛЬГО, рицар, дрібнопомісний дворянин в середньовічної Іспанії.

ІДЕОЛО́ГІЯ, система політичних, правових, моральних, релігійних, естетичних і філософських поглядів та *ідей**, в яких усвідомлюються і оцінюються відношення людей до дійсності.

ІДЕ́Я, складне поняття, уявлення, що відображає дійсність в свідомості людини і виражає її відношення до неї; ідея являється основним принципом *ідеології** і *світогляду**.

ІЄРА́РХІЯ, розташування частин або елементів цілого в порядку від вищого до нижчого. В суспільно-політичному розумінні — строгий порядок підлеглості нижчих посадових осіб щодо вищих в будь-якій соціальній організації (держава, армія, бюрократія, церква і т.д.).

ІКОНОБО́РСТВО, заборона шанування релігійних зображень — ікон, взагалі мистецтва. Спирається на старозавітне «не роби собі кумира і ніякого зображення того, що на небі вгорі, ...не поклоняйся їм і не служи їм» (Вих., XX, 4-5). Як ідейно оформлений рух іконоборство з'явилось в Візантії, і в VIII — першій половині IX ст. було основою державної політики (див. Ч.1, розділ V, п.1). Характерне також для радикальних напрямків *протестантизму**

(насамперед *кальвінізму**) в Західній Європі в епоху Реформації XVI—XVII ст. (Нідерланди, Німеччина, Франція, Англія), в результаті іконоборства були знищені тисячі пам'яток мистецтва (мозаїки, фрески, статуї святих, живописні вівтарі, вітражі, ікони).

ІКОНОГРА́ФІЯ, 1) в образотворчому мистецтві строго встановлена система зображення яких-небудь персонажів або сюжетних сцен. Іконографічні системи, як правило, зв'язані з релігійним *культом** і *ритуалом**; 2) в мистецтвознавстві — опис і систематизація типологічних ознак і схем, прийнятих при зображенні яких-небудь персонажів або сюжетних сцен (переважно в середньовічному мистецтві з його символікою); 3) сукупність зображень якої-небудь особи, сукупність сюжетів, характерних для мистецтва певної епохи, напрямку.

ІМАНЕ́НТНИЙ, щось невід'ємне, внутрішньо властиве якому-небудь предмету, явищу, процесу. Протилежність іманентному — *трансцендентний**.

ІМПЕРІАЛІ́ЗМ, державна політика, спрямована на завоювання територій, колоній, установлення політичного чи економічного контролю над іншими державами. Імперіалізм сформувався у кінці XIX — на поч. XX ст. внаслідок утвердження вищої стадії розвитку *капіталізму** — монополістичної його форми, що характеризується виникненням великих промислових і банківських корпорацій, які встановлюють свій диктат у всіх сферах соціально-економічного, політичного і культурного життя суспільства. Важливу роль здобуває фінансовий капітал, ринкова конкуренція доповнюється механізмами державного регулювання економіки. Складається стійка соціальна структура, в якій поряд з великими власниками і трудящими значне місце займає середній клас власників.

ІМПОЗА́НТНИЙ, величний, значний, роблячий враження своїм виглядом, поважний.

ІМПРЕСІОНІ́ЗМ, напрямок в мистецтві кінця XIX — поч. XX ст., що прагне до безпосереднього відтворення переживань, настроїв і вражень художника від постійно мінливого світу. Імпресіоністи внесли до мистецтва свіжість і безпосередність сприйняття життя, зображення миттєвих, ніби випадкових рухів і ситуацій, позірну неврівноваженість, фрагментарність композиції, неочікувані точки зору, ракурси, зрізи фігур.

В пейзажному живописі імпресіоністи виробили послідовну систему *пленеру**; працюючи на відкритому повітрі, вони створювали відчуття виблискуючого сонячного світла, багатства барв природи, розчинення об'ємних форм у вібрації світла і повітря. Розкладення складних тонів на чисті кольори (що накладались на полотно окремими мазками і були розраховані на оптичне змішування їх в оці глядача), кольорові тіні і рефлекси породжували незвичайно світле і трепетне мистецтво.

Живопису імпресіоністів притаманне майстерне володіння кольором, світлотінню, уміння передати строкатість, різнобарвність життя і радість буття. Цінуючи безпосередній погляд на світ, художники зображали його повним природної поезії, де людина перебуває в єдності з довкіллям, вічно змінним, вражаючим багатством і блиском чистих, яскравих фарб. Вдивляючись в природу, висвітлюючи колорит, користуючись різноманітною технікою дрібних, крапкових мазків, з багатством рефлексів, напівтонів, кольорових тіней і діленням кольорів на доповняльні, що змішувались лише в оці глядача при сприйнятті, вони зуміли передати непостійність оптичного враження, його миттєвість, що підкреслювалась трепетністю і нерівністю фактури, «змазаністю», нечіткістю контурів і фрагментарністю композиції.

ІНВЕКТИ́ВА, різкий виступ проти кого-небудь або чого-небудь, викривальна промова; зневага, випад.

ІНВЕ́РСІЯ, зміна нормального положення компонентів, розташування їх у зворотному порядку.

«ІНДЕКС ЗАБОРОНЕНИХ КНИГ», що видавався Ватиканом в 1559-1966 рр., — офіційний перелік творів, читання яких католицька церква забороняла віруючим під загрозою відлучення.

ІНДЕПЕНДЕ́НТИ, в період *Англійської буржуазної революції XVII ст.** — пуританська політична партія (див. *Пуритани**), що виражала інтереси радикального крила буржуазії і *Нового дворянства**.

ІНДИВІДУАЛІ́ЗМ, тип *світогляду**, в основі якого лежить протиставлення окремого індивіда суспільству. Індивідуалізм включає широкий діапазон орієнтацій — від принципів вільного розвитку особистості до егоїзму і анархічного *нігілізму**.

ІНДУ́КЦІЯ, спосіб міркування від часткових фактів, положень до загальних висновків. Протилеж. — *дедукція**.

ІНДУСТРІАЛІЗА́ЦІЯ, процес створення великого машинного виробництва і на цій основі перехід від аграрного до *Індустріального суспільства**. Джерелами коштів для індустріалізації можуть бути як внутрішні ресурси (в т.ч. пограбування власного народу), так і пограбування колоніальних країн, піратство (див. *Первісне нагромадження капіталу**), іноді — кредити, інвестиції капіталів з більш розвинених країн. Терміни і темпи індустріалізації в різних країнах неоднакові.

ІНДУСТРІА́ЛЬНЕ СУСПІЛЬСТВО (промислове суспільство), означення стадії розвитку суспільства, яке змінює традиційне аграрне (родоплемінне, феодальне) суспільство. Його формування пов'язане з утвердженням *капіталізму** і великого машинного виробництва (див. *Індустріалізація**), *урбанізацією**, становленням ринкової економіки і виникненням *суспільних класів** капіталістів і *пролетаріату**, розвитком демократії, громадянського суспільства і правової держави. В ряді країн протиріччя становлення індустріального суспільства привели в 1920-1930-х рр. до виникнення тоталітарних режимів (див. *тоталітаризм**). В кінці XX ст. індустріальне суспільство трансформується в *Постіндустріальне суспільство**.

ІНКВІЗИ́ЦІЯ, в католицькій церкві XIII—XIX ст. особливі суди церковної юрисдикції, незалежні від органів і установ світської влади, що переважно здійснювали боротьбу з інакомисленням (*єресями**). Інквізиційний процес відрізнявся особливою системою доказів, суддя і слідчий поєднувались в одній особі. Широко застосовувалися катування як найважливіше джерело одержання доказів. Обвинувачені звичайно засуджуватись до спалення на вогнищі (*аутодафе**). В другій пол. XVI—XVII ст. інквізиція стала одним з основних знарядь *Контрреформації**. Особливо лютувала в Іспанії і залежних від неї Нідерландах, італійських державах і латиноамериканських колоніях.

ІНКРУСТА́ЦІЯ, оздоблення виробів і споруд узорами і зображеннями, скомпонованими із шматочків мармуру, кераміки, металу, дерева, скла, перламутру тощо, які врізаються у поверхню й відрізняються від неї кольором або матеріалом.

ІНСТИ́НКТ, сукупність складних вроджених реакцій (актів поведінки) організму, що виникають у відповідь на зовнішні або внутрішні подразнення; складний безумовний *рефлекс** (харчовий, оборонний, статевий і ін.). Інстинкти людини контролюються її *свідомістю**.

ІНТЕЛЕ́КТ (лат. intellectus), здатність мислення, раціонального пізнання. Латинський переклад давньогрецького поняття «nus» («нус» — «розум»), тотожний йому за змістом.

ІНТЕЛЕКТУА́Л, людина з високорозвиненим *інтелектом**; людина інтелектуальної праці.

ІНТЕЛІГЕ́НЦІЯ, один з *Суспільних класів**, представники якого, цілковито позбавлені приватної власності і інших джерел доходів, професійно займаються продажем розумової, переважно складної творчої праці, пов'язаної з розвитком, відтворенням і поширенням духовної *культури**, вихованням і навчанням підростаючого покоління, підготовкою спеціалістів для різних галузей господарства і суспільно-політичного життя тощо. Інтелігенції часто приписують моральну функцію, вважаючи, що вона повинна втілювати високу моральність і демократизм.

В буржуазній ідеології поняття «інтелігенція» підмінюється поняттям «інтелектуали» (див. *Інтелектуал**), чим затемнюється його соціально-класовий зміст: інтелектуалом може бути і мільйонер, і селянин, і злочинець, однак вони не є інтелігентами, оскільки основне джерело їх доходів знаходиться поза сферою розумової праці; так само і інтелігент не завжди є інтелектуалом, бо професійне виконання багатьох інтелігентських за своїм характером робіт не потребує високорозвиненого інтелекту. Передумовою появи інтелігенції був поділ праці на розумову і фізичну. Зародившись ще в рабовласницьку епоху, інтелігенція стала суспільним класом лише в *Індустріальному суспільстві**.

ІНТИ́МНИЙ, глибоко особистий, таємний, задушевний.

ІНТУЇ́ЦІЯ, збагнення істини шляхом безпосереднього її сприйняття без обгрунтування за допомогою доказу; суб'єктивна здатність виходити за межі досвіду через миттєве схоплювання («осяяння») або узагальнення в образній формі непізнаних зв'язків, закономірностей.

ІНФА́НТ, в Іспанії і Португалії титул принців королівського дому; жіночий рід — інфа́нта.

ІРО́НІЯ, 1) заперечення або осміяння, удавано наділені в форму згоди або схвалення; 2) стилістичний прийом: вираження насмішки або лукавства за допомогою іносказання, коли слово або висловлення одержує в контексті мови смисл, протилежний буквальному значенню або заперечує його; 3) різновид *комічного**, коли смішне ховається під маскою серйозного (на противагу *гумору**) і таїть в собі почуття зверхності або *скептицизму**.

ІРРАЦІОНАЛІ́ЗМ, означення течій в *філософії**, що, на противагу *раціоналізму**, обмежують або заперечують можливості розуму в процесі пізнання і роблять основою світорозуміння *ірраціональне**, висуваючи на перший план волю (волюнтаризм), безпосереднє споглядання, почуття, *інтуїцію** (інтуїтивізм), містичне осяяння, уяву, інстинкт, «несвідоме» і т.п.

ІРРАЦІОНА́ЛЬНЕ, те, що знаходиться за межами розуму, алогічне, неінтелектуальне (пор. *Інтелект**), непорівнянне з раціональним мисленням або суперечне йому. Протилежність ірраціональному — раціональне (див. *Раціоналізм**).

ІСТЕ́БЛІШМЕНТ, сукупність людей, займаючих ключові позиції в соціальній системі, і інститутів, за допомогою яких ці люди підтримують існуючий соціальний порядок. В 1960-1970-і рр. діячі *контркультури** розуміли «істеблішмент» як обмежувальну, авторитарну силу, штучно стримуючу суспільні зміни.

К

КАБАЛЬЄ́РО, в Іспанії: 1) в епоху *феодалізму** — рицар, дворянин (пор. *Ідальго**); 2) як ввічливе звертання — пан.

КАБАРЕ́, спочатку (з 1880-х рр. у Франції) імпровізовані вистави в літературно-художніх кафе за участю поетів, музикантів, акторів. Як правило, згодом відбувалося перетворення кабаре в ресторани з естрадною програмою або театри малих форм. Сучасні кабаре найчастіше існують у вигляді ресторанів з естрадною програмою.

КАББАЛА́, *езотерична**, містична (див. *Містицизм**) течія в *іудаїзмі**. Адепти Каббали́ прагнуть до збагнення вищого смислу Тори і інших священних книг іудаїзму. З погляду цього вчення, у священних книгах міститься символічний опис божественної сутності, збагнення якої здійснюється за допомогою інтуїтивного мислення і особливої системи *символів**. Каббала підрозділяється на дві частини: теософську і практичну. Перша за характером наближається до догматичної релігії і складається з ряду теософських постулатів (див. *Теософія**), в основі яких лежить уявлення про світ як про еманацію божества. Практична Каббала має справу з теургічною стороною містичних і езотеричних вчень (див. Ч.1, розділ IV, §4, п.4). В її основі лежить віра в те, що за допомогою певних дій можна робити чудеса і прискорити прихід Мессії. Для цього каббалісти оперують іменами Бога, певними словами, використовують талісмани, амулети, теософські арифметичні обчислення, прибігають до аскетичних вправ. Ангели, викликані за бажанням каббаліста, можуть виконувати його волю, а духи і демони відганяються молитвами і амулетами.

КАЛЬВІНІ́ЗМ, напрям *протестантизму**, заснований французьким релігійними реформатором Жаном Кальві́ном (1509-1564). З Женеви поширився на Францію (гугеноти), Нідерланди, Шотландію і Англію (пуритани). Під впливом кальвінізму проходили Нідерландська (1566-1609 рр.) і Англійська (1642-1660 рр.) буржуазні революції. Для кальвінізму характерні такі риси: визнання джерелом божественного одкровення тільки Святе Письмо, виняткове значення доктрини приречення (приреченість життя людини, яке виходить від божої волі, її спасіння або засудження; успіх в професійній діяльності служить підтвердженням її обраності), заперечення необхідності допомоги духовенства в спасінні людей, спрощення церковної

обрядовості (під час богослужіння не звучить музика, не запалюються свічки, в церквах відсутні настінні зображення). Сучасні прибічники кальвінізму — кальвіністи, реформати, пресвітеріани, конгрегаціоналісти і ін.

КАМАРИ́ЛЬЯ, придворна кліка, що заправляє справами держави в своєкорисливих цілях. Термін «камарилья» узвичаївся при іспанському королі Фердінанді VII (1814-1833 рр.).

КА́МЕРА-ОБСКУ́РА, світлонепроникна коробка (камера) з невеликим отвором у центрі однієї із стінок. Встановивши коробку отвором до якогось предмета, можна спостерігати на протилежній стінці його перевернуте зменшене зображення. До винайдення фотоапарату застосовувалась для точних натурних зарисовок.

КАНО́Н, 1) твердо встановлене правило, норма; 2) художній твір, виступаючий нормативним зразком, панівна форма в мистецтві будь-якого періоду, яка зумовлює певну *композицію**, систему пропорцій тощо; 3) правило, релігійна книга, догмат, обряд, піднесені релігійною організацією до рівня закону; 4) музикальна форма, в якій всі голоси виконують одну мелодію, але починають її в різний час (за принципом імітації), виступаючи послідовно один за одним.

КА́НТРІ, традиційна пісенно-інструментальна музична культура білого населення південно-східних і західних районів США, що розвинулася з фольклорних джерел. Склалася на початку XX століття в результаті змішання архаїчних форм музичного фольклору європейських іммігрантів. Спочатку існувала головним чином в сільській місцевості за назвою «фолкмьюзік» («folk musik», скорочено «folk»). Після Першої світової війни одержала широке розповсюдження завдяки грамзапису і радіо, до 1940-х років поступово комерціалізувалась. Разом з ковбойськими піснями Заходу — «вестернами» — набула популярності в міському середовищі за назвою «кантрі-енд-вестерн» («country and western»). В деяких своїх різновидах — наприклад, в музиці «блюграсс» («bluegrass») — виявляє негритянські впливи. На даний час кантрі майже цілком відноситься до сфери комерційної популярної музики.

КАПІТА́Л, створені людиною ресурси, використовувані для виробництва товарів і послуг, що приносять прибуток. Капітал виступає в вигляді грошового капіталу і реального капіталу: на рівні підприємства капітал — вся сума матеріальних благ (речей) і коштів, використовуваних в виробництві; поділяється на основний і оборотний. В марксизмі капітал — вартість, що приносить додану вартість в результаті експлуатації найманих робітників класом капіталістів.

КАПІТАЛІ́ЗМ, суспільно-економічний і політичний лад, заснований на приватній власності на засоби виробництва і експлуатації *капіталом** найманої праці. Виник в містах Італії (торгівля) і Нідерландах (мануфактура) в XIV—XV ст., і утвердився в Європі з XVI ст. в процесі *Первісного нагромадження капіталу**. В результаті *Промислового перевороту** було створене велике машинне виробництво. В умовах утвердження капіталізму в XV—XIX ст. механізм ринкової конкуренції спонукував підприємця до одержання прибутку шляхом постійного збільшення капіталу і вдосконалення виробництва. Це сприяло динамічному розвитку продуктивних сил, науки і техніки. В кінці XIX — на початку XX ст. в індустріально розвинених країнах світу встановлюється панування капітлачтичних монополій, тісно пов'язаних з державою, що приводить до трансформації «традиційного» капіталізму в *імперіалізм**.

КАПІТЕ́ЛЬ, верхня частина колони, стовпа або *пілястри**, розташована між стовбуром опори і горизонтальним перекриттям, *антаблементом**. Капітелі могли надавати найрізноманітнішої форми.

КАРАВАДЖИ́ЗМ, художня система мистецтва *Бароккo**, характерна для початкового етапу розвитку реалістичного живопису XVII ст. (монументалізація повсякденності за допомогою світлотіньових контрастів), створена Караваджо і його послідовниками (караваджистами: О. Джентілескі в Італії, Х. Тербрюггеном в Нідерландах, Х. Ріберою в Іспанії). Через етап караваджизму пройшли Рубенс, Веласкес, Рембрандт, Ж. де Латур і ін.

КАРБОНА́РІЇ, члени таємного товариства в Італії у XIX ст. Боролись за національне звільнення і конституційний лад. Для структури товариства карбонаріїв характерні складна ієрархія, обрядовість і символіка (зокрема, ритуал випалювання деревного вугілля, що симво-

лізує духовне очищення людини). Карбонарії очолювали революції 1820-1821 рр. в Королівстві Обох Сицилій і в П'ємонті, брали участь в революції 1831 р. в державах Центральної Італії.

КАРТЕЗІА́НСТВО, напрям в філософії і природознавстві XVII—XVIII ст., теоретичним джерелом якого були ідеї французького мислителя Рене Декарта (латинізоване ім'я Cartesius — Картезій, звідси назва). Основа картезіанства — послідовний *дуалізм**, тобто поділ світу на дві самостійні і незалежні субстанції — протяжну і мислячу; вихідні принципи картезіанської гносеології — самовірогідність свідомості (декартівське «мислю, отже існую») і теорія *Вроджених ідей**.

КАТЕГО́РІЯ, наукове поняття, що виражає істотні і найбільш загальні властивості і зв'язки явищ дійсності і пізнання (матерія і свідомість, простір і час, причинність, необхідність і випадковість, можливість і дійсність тощо).

КІНОМИСТЕ́ЦТВО, рід *мистецтва**, твори якого створюються за допомогою кінозйомки реальних, спеціально інсценованих або відтворених засобами мультиплікації подій. В кіномистецтві синтезуються естетичні властивості літератури, театру, образотворчого мистецтва і музики на основі тільки йому властивих виразних засобів, з яких головні — фотографічна природа кінозображення і монтаж.

КІЧ (КІТЧ), дешевка, позбавлена естетичного смаку масова продукція, розрахована на зовнішній ефект. У художній промисловості другої половини XIX — поч. XX ст. кітч поширився як промислова імітація унікальних виробів. У 1960-1980-і рр. предмети кітчу стали розповсюдженим явищем *масової культури**.

КЛАСИЦИ́ЗМ, стиль і напрям в культурі XVII—XIX ст., що звертався до античної спадщини як до норми і ідеального взірця і засновувався на уявленнях про розумну закономірність світу і прекрасну ушляхетнену природу. Класицизм прагнув до вираження великого суспільного змісту, піднесених героїчних і моральних ідеалів (головні теми — конфлікт суспільних і особистих інтересів, почуття і обов'язку), тяжів до строгої організованості логічних, ясних і гармонійних образів. Разом з тим, класицизму були властиві риси утопічності, ідеалізації і абстрактності, що посилювалися в періоди його кризи. Класицизм досягає розквіту у французькій культурі XVII ст. — в період зміцнення абсолютної монархії, коли буржуазія тимчасово об'єднується з королівською владою в боротьбі проти середньовічних структур в політиці і економіці за єдину централізовану державу.

КОЛАБОРАЦІОНІ́ЗМ, співробітництво жителів окупованої країни з окупантами.

КОЛА́Ж, прийом в образотворчому мистецтві, полягаючий в наклеюванні на яку-небудь основу матеріалів, що відрізняються від неї кольором і фактурою; твір, виконаний в цій техніці.

КОЛОНІЗА́ЦІЯ, заселення і господарське освоєння окраїнних земель країни («внутрішня колонізація»), а також заснування поселень за її межами («зовнішня колонізація»).

КОЛОРИ́Т, система колірних сполучень в творах образотворчого *мистецтва**. Один з найважливіших засобів емоційної виразності — може бути теплим (переважно червоні, жовті, жовтогарячі тони) і холодним (переважно сині, зелені, фіолетові), спокійним і напруженим, яскравим і бляклим, заснованим на локальних барвах (див. *Локальний колір**) і на використанні тональних співвідношень, рефлексів, *валерів**.

КОМЕ́ДІЯ, жанр *драми**, в якому дія і характери трактовані в формах *комічного**; протилежний *трагедії**. За принципом організації дії розрізняють наступні різновиди комедії: 1) комедію положень, засновану на хитромудрій, заплутаній інтризі («Комедія помилок» В. Шекспіра); 2) комедію характерів (звичаїв) — на осміянні окремих гіпертрофованих людських якостей («Тартюф» Мольєра); 3) комедію ідей, в якій висміюються застарілі або банальні погляди (п'єси Б. Шоу). За характером комічного розрізняють: комедію сатиричну («Ревізор» М. Гоголя), гумористичну («Турандот» К. Гоцці) і *трагікомедію**.

КОМЕ́ДІЯ ДЕЛЬ А́РТЕ (комедія масок), італійський народний театр XVI—XVII ст., головними рисами якого були віртуозна імпровізація і нехтування писаним тестом. Вистави оберталися навколо традиційних сюжетів, настільки формалізованих, що в центрі уваги перебу-

вали скоріше жести і міміка, ніж зміст. Притаманний цьому театрові дух позачасовості, відсутності історизму звільняв його від обов'язку відображати життя в розумінні *реалізму**.

КОМІ́ЧНЕ (від komos — весела ватага переряджених на святі Діоніса в Стародавній Греції), категорія *естетики**, відображаюча суперечності дійсності під кутом зору емоційно-критичного ставлення до них з позицій певного естетичного ідеалу. В ході розвитку культури відокремлюються види комічного — *іронія**, *гумор**, *сатира**. Розрізняються високі види комічного (напр., образ Дон Кіхота в Сервантеса) і кумедні, жартівливі види (каламбур, дружні шаржі і т.п.). Для комічного, що відображає протиріччя реальності, важлива гра на утрируванні величини предметів (*карикатура**), на фантастичних сполученнях (*гротеск**), зближенні далеких понять (до́теп). На комічному заснований один з головних видів драми — *комедія**.

КОМПІЛЯ́ЦІЯ (від лат. «пограбування»), складання творів на основі чужих досліджень або чужих творів без самостійного опрацювання і аналізу джерел; робота, складена таким методом.

КОМПОЗИ́ЦІЯ, побудова художнього твору, обумовлена його змістом, характером, призначенням, яка багато в чому визначає його сприйняття. Композиція — найважливіший, організуючий елемент художньої форми, надаючий творові єдності і цілісності, підпорядковуючий його компоненти один одному і цілому. В художній літературі композиція — мотивоване розташування компонентів літературного твору; компонентом (одиницею композиції) вважають «відрізок» твору, в якому зберігається один спосіб зображення (характеристика, діалог і т.д.) або єдина точка зору (автора, оповідача, одного з героїв) на зображуване. Взаємне розташування і взаємодія цих «відрізків» утворюють композиційну єдність твору. Композицію часто ототожнюють як з сюжетом, системою образів, так і з структурою художнього твору (іноді синонімами понять композиція і структура служать слова: *архітектоніка**, побудова, конструкція).

КОМУНІ́ЗМ, загальна назва різних концепцій, в основі яких заперечення приватної власності (первісний комунізм, утопічний комунізм, воєнний комунізм і ін.). В *марксизмі** — безкласовий суспільний лад з єдиною загальнонародною власністю на засоби виробництва і повною економічною, соціальною і політичною рівністю всіх членів суспільства, в якому здійснюється принцип «від кожного — за здібностями, кожному — за потребами». Див. також *соціалізм**.

КОМПРАДО́Р, в колоніальних і залежних країнах: місцевий чиновник, торговець, підприємець, що є посередником між іноземним капіталом і національним ринком.

КОНСЕРВАТИ́ЗМ, сукупність різнорідних ідейно-політичних і культурних течій, що спираються на ідею *традиції** і наступності в соціальному і культурному житті. В ході історичного розвитку консерватизм набував різних форм, але в цілому для нього характерні прихильність до існуючих і встояних соціальних систем і норм, неприйняття революцій і реформ, відстоювання «природного» («органічного») розвитку. В умовах соціокультурних змін консерватизм виявляється в вимогах реставрації «старих порядків», відновленні втрачених позицій, в ідеалізації минулого. Вперше термін «консерватизм» був вжитий на поч. XIX ст. французьким романтиком Ф.Р. Шатобріаном для означення концепцій, що виражали ідеологію аристократії в її протистоянні з буржуазією (Е. Берк, Ж. де Местр і ін.). В період утвердження капіталізму консерватизм на Заході протистояв *лібералізму** і *соціалізму**.

КОНСТРУКТИВІ́ЗМ, напрямок в образотворчому мистецтві, архітектурі і дизайні XX ст., що поставив своєю метою художнє освоєння можливостей сучасного науково-технічного прогресу. Склався у 1910-і рр., насамперед на базі *кубізму** і *футуризму**, розділившись незабаром на два відособлених (хоча і постійно взаємодіючих) потоки: «конструктивізм соціальний», тісно зв'язаний із завданнями «соціальної інженерії», створення нової людини шляхом радикального перетворення її предметно-матеріального середовища (ця лінія інтенсивно розвивалася в Радянському Союзі 1920-х рр.) і «конструктивізм філософський» (більш характерний для капіталістичних країн), що ставить соціально-реформістські цілі у більш абстра-

ктно-споглядальному плані (насамперед — у різних видах геометричної абстракції). Обидві традиції увійшли до кінетизму, пародійно відобразились у деконструктивізмі.

КОНТРКУЛЬТУ́РА, уживане в культурології загальне означення різнорідних за ідейно-політичною орієнтацією цінностей певних груп молоді 1950-1970-х рр. (*«Нові ліві»**, *хіппі**, бітники і ін.), що протиставляються офіційним цінностям і *істеблішменту**. Цей протест набуває різних форм: від пасивних до екстремістських; загальнодемократичні цілі нерідко поєднуються з анархізмом, «лівацьким» радикалізмом; «антиспоживацький» спосіб життя представників контркультури проникнутий культурним нігілізмом, технофобією, релігійними пошуками.

КОНТРРЕФОРМА́ЦІЯ, церковно-політичний рух у Європі середини XVI—XVII ст. на чолі з папством, спрямований проти Реформації і ренесансного вільнодумства. В основу програми Контрреформації лягли рішення *Тридентського собору 1545-1563 рр.** Здійснювалася в основному за допомогою інквізиції. Активні провідники політики Контрреформації — чернечі ордени, особливо орден *єзуїтів**.

КОНФОРМІ́ЗМ, пристосовництво, пасивне прийняття існуючого порядку, пануючих думок, відсутність власної позиції, безпринципне і некритичне слідування будь-якому зразку, який відзначається найбільшою силою соціокультурного тиску.

КОНЦЕПТУА́ЛЬНЕ МИСТЕЦТВО, напрям в модерністському мистецтві 1960-1990-х рр., що поставив метою перехід від створення художніх творів до відтворення «художніх ідей» (та званих концептів), що інспіруються в свідомості глядача за допомогою написів, безликих графіків, діаграм, схем і т.п.

КОСМОЛО́ГІЯ, вчення про будову і розвиток Всесвіту як цілого.

КРЕАЦІОНІ́ЗМ, міфологічно-релігійне вчення про створення світу богом з нічого. Характерний для теїстичних релігій (див. *Теїзм**) — іудаїзму, християнства, ісламу. Креаціонізм активно пропагується залежними від релігійних організацій структурами, засобами масової інформації і окремими особами, що часто вдаються до науковоподібних аргументів, які нічого спільного з наукою не мають.

КРЕО́ЛИ, нащадки європейських колонізаторів у Латинській Америці, що складають ядро привілейованих класів.

КУБІ́ЗМ, один з напрямків раннього *модернізму**, в основі якого — аналіз форм предметів і виявлення у них стійких структур, що зводяться до комбінацій елементарних геометричних форм — куба, конуса, кулі, циліндра. По-суті, все різноманіття предметного світу кубізм представляє у вигляді конструкцій і комбінацій з цих найпростіших форм.

КУЛЬТ, 1) необхідний елемент *релігії**, що включає *ритуали**, стандарти поведінки і відношення до релігійних об'єктів не тільки в сакральному вимірі, але і в повсякденності. 2) група послідовників засновника віровчення (харизматичний культ); 3) надмірне звеличення кого-небудь або що-небудь (культ особи).

КУЛЬТУ́РА, історично обумовлений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, виражений у типах і формах організації життя і діяльності людей, а також в створених ними матеріальних і духовних цінностях.

«КУЛЬТУ́РКАМПФ», заходи уряду в Німеччині в 1870-х рр. проти католицької церкви, що виражала сепаратистські антипрусські тенденції. В 1872-75 рр. з ініціативи і під тиском рейхсканцлера Отто Бісмарка (1815-98) були прийняті спрямовані проти католицької церкви закони про позбавлення духівництва права нагляду за школами, про заборону єзуїтського ордену (див. *Єзуїти**), про обов'язковий громадянський шлюб, про скасування статей конституції, що передбачали автономію церкви і ін. Ці заходи, що диктувалися сугубо політичними міркуваннями боротьби проти клерикальної опозиції, серйозно обмежили права католицького духівництва; спроби непокори викликали репресії. Це привело до віддалення від держави католицької частини населення. В 1880-х рр. із згортанням політики культуркампфу залишилися в силі лише закони 1875 р. про громадянський шлюб і про вигнання єзуїтів.

Л

ЛАНДСКНЕ́ХТИ, німецька наймана піхота в XV—XVII ст.

ЛАТИФУНДИ́ЗМ, система землеволодіння, основу якого складають великі поміщицькі земельні володіння — латифундії (лат. latifundium, від latus — великий і fundus — маєток). Виник в Стародавньому Римі в II ст. до н.е. Залишки латифундизму зберігаються в ряді країн Латинської Америки (Бразилія, Еквадор), Африки (Південноафриканська республіка) і деяких інших.

ЛЕ́ВЕЛЛЕРИ (англ. levellers, букв. — зрівнювачі), радикальна демократична дрібнобуржуазна політична партія в період *Англійської буржуазної революції XVII ст.**, що виражала інтереси дрібних торгівців, ремісників, селян, міської і сільської бідноти.

ЛЕСУВА́ННЯ, тонкі прозорі або напівпрозорі шари фарб, які наносяться на просохлий шар олійного *живопису** для збагачення *колориту**.

ЛІБЕРАЛІ́ЗМ, ідейна і суспільно-політична течія, що виникла в європейських країнах в XVII—XVIII ст. на грунті утвердження *капіталізму**, проголосивши принципи громадянських, політичних і економічних свобод. Джерела лібералізму — в концепціях Дж. Локка, *фізіократів**, А. Сміта, Ш. Монтеск'є і ін., спрямованих проти *абсолютизму** і феодальної регламентації. Ідеї лібералізму одержали перше втілення в Конституції США (1787 р.) і Декларації прав людини і громадянина (1789 р.) в Франції. В XIX — на початку XX ст. сформувалися основні положення лібералізму: громадянське суспільство, права і свободи особи, правова держава, демократичні політичні інститути, свобода приватного підприємництва і торгівлі.

ЛІБЕРТЕНІ́ЗМ, інтелектуально-звичаєва течія XVII—XVIII ст., прибічники якої прагнули визволення людського розуму від обмежень релігії, традиції, авторитетів і забобонів; лібертенізм утверджував раціональний і скептичний аналіз дійсності і піддавав всебічній (але досить поміркованій) критиці християнську теологію і традицію.

ЛІБІ́ДО, статевий потяг; одне з основних понять *психоаналізу**, що означає переважно несвідомі сексуальні потяги, здатні (на відміну від прагнення до самозбереження) до витіснення і складної трансформації (регресії, трансгресії, *сублімації** і т.п.).

ЛІГА НАЦІЙ, міжнародна організація (заснована в 1919 р.), що мала метою розвиток співробітництва між народами і гарантію миру і безпеки. Місцеперебування — Женева (Швейцарія). В 1934 р. СРСР прийняв пропозицію 30 держав — членів Ліги націй про вступ в цю організацію, але в грудні 1939 р., після початку радянсько-фінляндської війни 1939-1940 р., був виключений. З Ліги націй також вийшли Бразилія (ще в 1928 р.), Японія і Німеччина (1935 р.), в 1937 р. виключена Італія. Формально розпущена в 1946 р.

ЛІ́РИКА, різновид поезії, предмет відображення якого — зміст внутрішнього життя, власне «Я» поета, а мовна форма — внутрішній монолог, переважно у віршах. Охоплює кілька віршованих жанрів, наприклад: *елегія**, романс, газель, сонет, пісня. Будь-яке явище і подія життя в ліриці відтворюються в формі суб'єктивного переживання. Разом з тим, самовираження поета може набувати в ліриці загальнолюдського значення завдяки масштабності і глибині особистості автора; їй доступна вся повнота вираження найскладніших проблем буття.

ЛІТОГРА́ФІЯ, спосіб плаского друку, при якому друкованою формою служить поверхня каменю (вапняку). Зображення на літографський камінь наносять жирною літографською тушшю або літографічним олівцем. Здатна до широкого тиражування, літографія в XIX ст. одержала поширення в станковій і соціально-критичній журнальній *графіці**. В XX ст. літографія витісняється з поліграфії офсетом, але зберігає значення для виконання художніх *естампів**.

ЛОКА́ЛЬНИЙ КОЛІР (від франц. local — місцевий), термін в *живопису**, визначаючий основний і незмінний колір, характеризуючий забарвлення предмета. Забарвлення предмета можна передати однорідними колірними плямами різної світлосили або сполученням найважливіших колірних відтінків, виникаючих під впливом освітлення, повітряного середовища, а також рефлексів від навколишніх предметів. Незмінний локальний колір лежав в основі

живопису на ранніх етапах мистецтва Стародавнього Сходу і Античності. Гармонічні сполучення плям локального кольору особливо широко використовувалися в середньовічних розписах, вітражах, мініатюрах. Починаючи з епохи Ренесансу одні живописці намагаються використовувати традиційні кольори, часто наділяючи їх символічним значенням, а інші прагнуть передати мінливість і складність кольору в рамках його взаємин з світлотінню і середовищем. З другої половини XIX ст. інтерес до проблеми локального кольору не вщухає. Художники різних напрямків або відроджують його символічне значення (*символізм**, *постімпресіонізм**), або використовують його як матеріал для строгих і звучних колористичних побудов (*фовізм**, *експресіонізм**, *абстракціонізм**), або бачать в ньому те спільне, що зближає живопис з яскравим фарбуванням сучасних машин (*поп-арт**).

ЛОЯ́ЛЬНІСТЬ, 1) вірність діючим законам, постановам органів влади (іноді тільки формальна, зовнішня); 2) коректне, доброзичливе ставлення до кого-небудь або чого-небудь.

ЛУДДИ́ТИ, учасники масового ранньопролетарського руху (див. *Пролетаріат**) проти застосування машин в ході *Промислового перевороту** в Великобританії (1760-1830-і рр.). Назва — від імені легендарного підмайстра Неда Лудда, що нібито першим зруйнував свій текстильний верстат в безрозсудному гніві.

ЛЮКА́РНА, віконний проріз в горищному даху або купольному покритті. Люкарни мають декоративне значення, тому зовні часто прикрашені наличниками (накладними планками), ліпними обрамленнями і т.п.

ЛЮ́МПЕН-ПРОЛЕТАРІА́Т, термін, введений К. Марксом для означення нижчих (*пауперизованих**) верств *пролетаріату**. Пізніше «люмпенами» стали називатися всі декласовані верстви населення (волоцюги, *паупери**, *маргінали**, кримінальні елементи і ін.). «Люмпенізація суспільства» означає збільшення частки цих верств в населенні і поширення психології люмпенів в умовах соціальної кризи.

М

МА́ВРИ, в епоху Стародавності римська назва корінного населення Мавретанії — історичної області на північному заході Африки; в Середні віки в Західній Європі назва мусульманського населення Піренейського півострова і західної частини Північної Африки.

МАГІ́ЧНИЙ РЕАЛІ́ЗМ, тенденція в образотворчому мистецтві XX ст., що займає проміжне положення між *сюрреалізмом** і традиціоналістськими стилями типу *неокласицизму** або *неоромантизму**. Для представників магічного реалізму характерне ретельне проробляння побутових і пейзажних деталей при одночасному акцентуванні рис романтичного відчуження, прихованого *символізму**, завдяки чому вихідний мотив перетворюється в сон наяву. Магічний реалізм притаманний багатьом творам представників «*Нової речовності*»*, *Метафізичного живопису** і ін.

МА́ГІЯ, обряди, покликані надприродним шляхом впливати на світ (явища і об'єкти природи, людей, духів). В її основі лежить віра у взаємопов'язаність істот, предметів і стихій Всесвіту, а також переконання в здатності чаклуна (мага, шамана) включати людські дії в природні процеси (натуралізація) і таким чином впливати на них. Пов'язані з магією уявлення про світ, а саме про взаємодію всіх речей, лягли в основу найдавніших філософських вчень і різного роду «таємних наук», що розповсюдились в епохи Античності і Середньовіччя.

МАРГІНА́Л, той, хто знаходиться поза своєю соціальною групою, ізгой, аутсайдер.

МАРКСИ́ЗМ, філософське, економічне і політичне вчення, основоположники якого — Карл Маркс (1818-1883) і Фрідріх Енгельс (1820-1895). Спираючись на вивчення німецької класичної філософії (Гегель, Фейєрбах і ін.), англійської політекономії (Сміт, Рікардо і ін.), французького утопічного соціалізму (Сен-Сімон, Фур'є і ін.), Маркс і Енгельс розробили діалектичний матеріалізм, теорію додаткової вартості і вчення про комунізм.

Суспільство в марксизмі розглядається як організм, в структурі якого продуктивні сили визначають виробничі відносини, форми власності, які в свою чергу обумовлюють класову структуру суспільства, політику, державу, право, мораль, філософію, релігію, мистецтво. Єд-

ність і взаємодія цих сфер утворюють певну суспільно-економічну формацію; їхній розвиток і зміна складають процес поступального руху суспільства.

Боротьба панівних і пригноблених класів — рушійна сила історії, а її вищий вираз — соціальна революція. Капіталізм — остання експлуататорська формація, що створює могутні стимули розвитку суспільства, але поступово перетворюється в перешкоду його прогресу. В умовах капіталізму дозріває пролетаріат, що звергає панування буржуазії і встановлює свою владу (див. *Соціалізм**), за допомогою якої здійснюється перехід до комунізму (знищення приватної і утвердження суспільної власності, створення безкласового суспільства і умов вільного розвитку особистості).

Марксизм дуже суттєво вплинув на розвиток соціальної і філософської думки XIX—XX ст.: майже всі помітні мислителі цього часу або пройшли період захоплення марксизмом, або визнавали його вплив на становлення своїх власних поглядів, або будували свої концепції на його критиці.

МА́СОВА КУЛЬТУРА, поняття, охоплююче різноманітні і різнорідні явища культури XX — поч. XXI ст., які одержали поширення в зв'язку з науково-технічною революцією і постійним відновленням засобів масової комунікації. Виробництво, поширення і споживання продуктів масової культури має індустріально-комерційний характер. Значеннєвий діапазон масової культури дуже широкий — від примітивного *кітчу** (ранній комікс, мелодрама, естрадний шлягер, «мильна опера») до складних, змістовно насичених форм (деякі види рок-музики, «інтелектуальний» детектив, *поп-арт**). Для *естетики** масової культури характерне постійне балансування між тривіальним і оригінальним, агресивним і сентиментальним, вульгарним і витонченим. Актуалізуючи і здійснюючи очікування масової аудиторії, масова культура відповідає її потребам в дозвіллі, розвагах, *грі**, спілкуванні, емоційній компенсації або розрядці тощо.

МА́СОВЕ СУСПІЛЬСТВО, переважаючий тип суспільства в сучасній цивілізації, що характеризується індустріалізацією й урбанізацією, стандартизацією виробництва і масовим споживанням, бюрократизацією громадського життя, поширенням засобів масової комунікації і масової культури. У певних умовах схильне до прийняття авторитарних тенденцій у соціально-політичному житті. Для масового суспільства характерні етос відчуження і конформізму.

МАСО́НСТВО (франкмасонство), релігійно-етичний рух, виник на початку XVIII ст. у Великобританії, поширився в багатьох країнах. Назва, організація (об'єднання в ложі) і традиції запозичені масонством від середньовічних цехів (братств) будівельників-мулярів, частково від середньовічних рицарських і містичних орденів (див. *Розенкрейцери**). Масони прагнули створити таємну всесвітню організацію з утопічною метою мирного об'єднання людства в релігійному братерському союзі (див. *Утопія**). Шануючи Бога як великого архітектора Всесвіту, масонство допускає сповідання будь-якої релігії. Найбільшу роль грало в XVIII — на початку XIX ст.

МАТЕРІАЛІ́ЗМ, філософський напрямок, який виходить з того, що світ матеріальний, існує об'єктивно, поза і незалежно від свідомості, що матерія первинна, ніким не створена, існує вічно, що свідомість, мислення — властивість матерії, що світ і його закономірності пізнавані. Матеріалізм протилежний ідеалізму; їхня боротьба складає суттєву сторону історико-філософського процесу. Термін «матеріалізм» вживається з XVII ст. головним чином в смислі фізичних уявлень про матерію, а з початку XVIII ст. в філософському значенні для протиставлення матеріалізму ідеалізмові. Історичні форми матеріалізму: античний матеріалізм (Демокріт, Епікур), матеріалізм епохи Ренесансу (Б. Телезіо, Дж. Бруно), механістичний матеріалізм XVII—XVIII ст. (Г. Галілей, Ф. Бекон, Т. Гоббс, П. Гассенді, Дж. Локк, Б. Спіноза; французький просвітницький матеріалізм — Ж. Ламетрі, К. Гельвецій, П. Гольбах, Д. Дідро), антропологічний матеріалізм (Л. Фейєрбах), діалектичний матеріалізм (К. Маркс, Ф. Енгельс, В.І. Ленін, Д. Лукач, А. Грамші).

МЕДИТА́ЦІЯ (лат. «міркування», «роздум»), розумова дія, мета якої — приведення психіки людини в стан заглибленості й зосередженості; супроводжується тілесною розслабленi-

стю, відсутністю емоційних проявів, відчуженістю від зовнішніх об'єктів. Вважається, що у цьому стані людина виходить за межі чуттєвого світу й долучається до якогось різновиду надприродного («спілкується з богами»).

МЕЛОДРА́МА, спочатку музично-драматична форма мистецтва, в якій монологи і діалоги супроводжувалися музикою. Пізніше цей термін закріпився за особливим жанром літературної драми, що зародились у XVIII ст., процвітала на всьому протязі XIX ст. і в різних модифікаціях продовжує існувати в XX ст. Відповідно до цих уявлень мелодрама – це гостросюжетна, емоційно насичена п'єса з дидактичною тенденцією. Інтрига мелодрами тримає читача в напрузі, спонукуючи співчувати позитивним героям у протиборстві зі злом, яке загрожує позбавити їх дому, майна, честі і самого життя. Винахідливий лиходій будує нескінченні підступи невдачливому герою чи героїні. Характери витримані в чорно-білих тонах: головні герої — сама чистота, а їх недоброзичливці — втілення зла. Звичайні персонажі мелодрами: герой, позбавлений спадщини або ще якось ущемлений у своїх правах; героїня, чия краса в сполученні з бідністю надить легкою здобиччю хтивого сусіда; сам цей негідник, що прагне одержати і дівчину, і родовий маєток; бідні, але шляхетні старики, що опинилися у владі сусіди; комічний простак, який допомагає герою.

МЕНТА́ЛЬНІСТЬ (МЕНТАЛІТЕ́Т), глибинний рівень культури, властивий тому чи іншому народу або соціальному прошарку, на якому свідоме з'єднується з несвідомим і який є основою стійкої системи смислів та уявлень, вкорінених у свідомості й поведінці багатьох поколінь. Під ментальностями розуміють загальні джерела мислення, що лежать в основі раціонального і логічного, котрі визначають форми прояву почуттів, тобто в цілому складають дух тієї чи іншої епохи. Ментальності зв'язані з основами соціального життя. У той же час вони самі соціально й історично визначені, хоча і мають нерефлексивний характер.

МЕРКАНТИЛІ́ЗМ, перша школа буржуазної політекономії; економічна політика епохи *Первісного нагромадження капіталу**, яка виражалася в активному втручанні держави в господарське життя і проводилася в інтересах купецтва. Для раннього меркантилізму (остання третина XV — середина XVI ст.) характерна теорія грошового балансу, що обгрунтовувала політику, спрямовану на збільшення грошового багатства чисто законодавчим шляхом. Головним елементом пізнього меркантилізму, що досяг розквіту в XVII ст., була система активного торгового балансу (принцип: купувати дешевше, продавати дорожче). Політика меркантилізму полягала в активному протекціонізмі, в підтримці експансії торгового капіталу, заохоченні розвитку вітчизняної промисловості, особливо мануфактурної.

МЕРКАНТИ́ЛЬНІСТЬ, зайва ощадливість, торгашество; своєкорисливість.

МЕТАФІ́ЗИКА, розділ філософії, що вивчає крайні («останні») принципи, категорії і початки буття, знання, *культури**; завдання метафізики полягає у виявленні абсолютних передумов досвіду і знання, причому функція цих останніх — не у тому, щоб давати завершені відповіді, а ставити запитання. З цієї точки зору метафізика дозволяє зрозуміти, що саме люди певної епохи і культури думали про загальну природу світу (ці уявлення є передумовами їхніх «фізик», тобто конкретного дослідження природи).

МЕТА́ФОРА, зворот мови, в якому слово, звичайно означаюче якийсь об'єкт або ідею, використовується для означення несхожого об'єкта або ідеї на основі порівняння або аналогії, як в словосполученні «сутінки життя».

МЕХАНІЦИ́ЗМ, світоглядний принцип, висунутий в XVII—XVIII ст., пояснюючий розвиток природи і суспільства законами механічної форми руху матерії. Джерело механіцизму — абсолютизація законів механіки. В широкому смислі — зведення складної, якісно своєрідної форми руху до більш простої (напр., соціальної — до біологічної).

МИСТЕ́ЦТВО, сфера духовно-практичної діяльності людей, спрямована на художнє осягнення і освоєння світу. Мистецтво покликане задовольнити універсальну потребу людини — перетворювати світ і саму себе за законами краси. Мистецтво — це художня творчість в цілому: література, архітектура, скульптура, живопис, графіка, декоративно-прикладне мистецтво, музика, танець, театр, кіно, телебачення та інші різновиди людської діяльності, що об'єднуються в якості художньо-образних форм освоєння дійсності. Характерними рисами

мистецтва є: суб'єктивне сприйняття дійсності; зв'язок з переживаннями і емоціями; переважно почуттєве сприйняття; комунікативний характер; образність. Класифікація видів мистецтв: просторові, часові, декоративно-прикладні, технічні, синтетичні. В історії культури сутність мистецтва тлумачилась як наслідування (*мімесіс**); почуттєвий вираз надчуттєвого; пізнання світу реального; створення світу фантастичного, видуманого, ідеального; вираження внутрішнього світу митця; організація спілкування людей; чисто ігрова активність.

МІЗАНСЦЕ́НА, розташування акторів на сцені в той або інший момент спектаклю. Мистецтво мізансцени — один з найважливіших елементів режисури.

МІЗАНТРО́ПІЯ, людиноненависництво; нелюбов, ненависть до людей, відчуження від них.

МІМЕ́СІС (грец. «наслідування»), основний принцип античної *естетики**, сутність якого — в наслідуванні предметів і явищ природи. Мімесіс включає: адекватне відображення дійсності (зображення речей такими, «якими вони були і є»), діяльність творчої уяви (зображення їх такими, «як про них говорять і думають»), ідеалізацію дійсності (зображення їх такими, «якими вони повинні бути»). В залежності від творчої задачі митець може свідомо або ідеалізувати і возвишати своїх героїв (як в *трагедії**), або представити їх в смішному і непривабливому вигляді (як в *комедії**), або зобразити їх в звичайному вигляді. Мета мімесісу — набуття знання і збудження почуття задоволення від відтворення, споглядання і пізнання предмету.

МІСТЕ́РІЯ, жанр середньовічного західноєвропейського релігійного театру. В виставах містерій (на майданах міст) релігійні сцени чергувалися з інтермедіями — вставними комедійно-побутовими епізодами.

МІСТИЦИ́ЗМ, МІ́СТИКА, 1) віра в існування надприродних, таємничих сил, і в здатність людини вступати в безпосередній контакт з ними; 2) релігійна практика, що має на меті переживання в *екстазі** безпосереднє єднання з *Абсолютом**, а також сукупність теологічних і філософських доктрин, що виправдовують, осмислюють і регулюють цю практику.

Практика містицизму передбачає ту або іншу систему психофізичних вправ (*медитацій**), які звичайно включають зосередження розуму на простих фігурах, словосполученнях, окремих словах і т.д. Деякі системи містики для таких медитацій рекомендують спеціальні прийоми — від поз і регулювання дихання до божевільного танцю. Величезну роль у містичних вченнях відіграють «посвячені» наставники (гуру, старець, цадик та ін.).

МОДЕРНІ́ЗМ (АВАНГАРДИ́ЗМ), сукупність художніх течій XX ст., що відійшли від класичної традиції, вбачаючи в зламі встояних естетичних принципів, способів побудови художньої форми основний шлях досягнення мистецтвом свого призначення. Модернізм є наслідком динаміки науково-технічного прогресу, що змінює образ сучасного світу, утвердження масових явищ, відродження *міфу** і загальної ідеологізації суспільно-політичного й культурного життя. Він завжди прагнув у найбільш гострій та оригінальній формі виразити нові естетичні ідеї, нові філософські уявлення про людину і світ мовою мистецтва. Незважаючи на елітарний характер модернізму, його відкриття активно використовуються традиційним мистецтвом і *масовою культурою**.

«МОЛОДА ІТАЛІЯ», італійська підпільна організація у 1831-1834 і 1840-1848 рр. Засновник Джузеппе Мадзіні. Головна мета — боротьба за звільнення Італії від іноземного ярма і створення єдиної Італійської республіки. Однак її практична діяльність звелася до організації змов, що, незважаючи на героїзм учасників, зазнавали поразки.

МОНІ́ЗМ (від грец. monos — один, єдиний), філософське вчення, визнаюче основою всього існуючого одне начало: матерію (матеріалістичний монізм), дух (ідеалістичний монізм), бога (теологічний монізм) тощо; протилежне — *плюралізм**.

МОРА́ЛЬ (МОРА́ЛЬНІСТЬ) система поглядів і уявлень, норм і оцінок, що регулюють поведінку людей. На відміну від простого звичаю або *традиції** моральні норми одержують ідейне обгрунтування у вигляді ідеалів добра і зла, належного, справедливості і т.п. На відміну від права виконання вимог моралі санкціонується лише формами духовного впливу (суспільної оцінки, схвалення або осуду). Поряд із загальнолюдськими елементами мораль

включає історично минущі норми, принципи, ідеали. Мораль вивчається спеціальною філософською дисципліною — *етикою**.

МОРІСКИ, арабо-берберське населення (див. також *Маври**), яке залишилося в Іспанії після *Реконкісти**, було насильно навернене в християнство, але продовжувало таємно сповідувати іслам. *Інквізиція** спалювала арабські книги і жорстоко переслідувала їх. Іспанська держава забороняла моріскам користуватися арабською мовою і давати дітям арабські імена. Після придушення повстання 1568-1570 рр. значна частина морісків була виселена в внутрішні області Іспанії на малородючі землі. В 1609-1610 рр. моріски були остаточно вигнані з країни. В цілому вигнання морісків негативно відобразилося на економічному стані Іспанії, її південні провінції прийшли в занепад.

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМ, *ідеологія**, політика і *дискурс**, що утверджують правомірність і цінність культурного *плюралізму**, доречність і значимість різноманіття і різноликості культурних форм (наприклад, етнічних і расових). В контексті мультикультуралізму несхожість і відмінність перестають розглядатися як «чуже», стаючи «іншим». Утверджується в 1970-х рр. як офіційна ідеологія і політика в Канаді і Австралії, з початку 1990-х рр. мультикультуралістський порядок денний складається в США, одержує поширення в багатьох країнах Західної Європи в контексті посилення *глобалізації**. Дискурс мультикультуралізму суперечливий. До його достоїнств відносять збереження культурного плюралізму, визнання і захист різноманітних меншин, відмову від ксенофобії, *шовінізму**, расових забобонів. Недоліки виявляються в етнізації соціальних відносин, інституціоналізації культурних відмінностей, ігноруванні принципу пріоритету прав особистості (див. *Трайбалізм**).

МЮНХЕНСЬКА УГОДА 1938 РОКУ («МЮНХЕНСЬКА ЗМОВА»), угода про приєднання прикордонних земель Чехословаччини, населених німцями (переважно судетськими німцями), до нацистської Німеччини, підписана 30 вересня 1938 р. на конференції в Мюнхені представниками Великобританії (Н. Чемберлен), Франції (Е. Даладьє), Німеччини (А. Гітлер) і Італії (Б. Муссоліні). Стала результатом агресивної політики Гітлера, що проголосив ревізію *Версальського мирного договору** з метою відновлення німецького рейху, з одного боку, і підтриманої США англо-французької політики «умиротворення», з іншого.

Н

«НАЇВНЕ МИСТЕЦТВО», умовний термін, яким позначають стиль творчості самодіяльних художників, які не одержали професійної освіти. Часто це поняття використовується як синонім *примітивізму**, але в останньому мова скоріше йде про професійне наслідування непрофесійному. Історична база «наївного мистецтва» — народна художня творчість. Як особливий напрямок, воно остаточно оформляється в XX ст., коли всіляко зріс загальноестетичний і колекціонерський інтерес до таких художників, як Анрі Руссо, Ніко Піросманашвілі, Марія Примаченко, І. Генераліч і багатьох інших. Місцеві варіанти «наївного мистецтва» надзвичайно різноманітні, але чітко виділяються загальні його риси: свіжість, особлива задушевність світосприймання, наслідування професійним «великим» стилям (на грані їхнього пародіювання), тісний зв'язок з поетикою фольклору.

НА́НТСЬКИЙ ЕДИ́КТ 1598 р., закон, виданий французьким королем Генріхом IV Бурбоном (1589-1610); остаточно завершив Гугенотські війни 1562-1594 рр. Згідно його положень католицизм залишався панівною релігією Франції, але *гугено́там** надавалася свобода віросповідання і богослужіння в містах (крім Парижа) і ряді сільських місцевостей. Гугеноти одержали право займати судові, адміністративні і військові посади. При парламентах Парижа, Бордо, Тулузи були створені спеціальні палати для розбору судових справ гугенотів. Едикт дозволяв гугенотам скликати свої конференції і синоди, дозволяв мати свою армію, 100 фортець і укріплених замків з гарнізонами (головні з яких Монпельє і Ла-Рошель). Нантський едикт був вороже сприйнятий римським папою і католиками. В 1685 р. король Людовік XIV Бурбон скасував едикт.

НА́ТО, військово-політичний союз, створений на основі Північноатлантичного договору, підписаного 4 квітня 1949 р. в Вашингтоні США, Великобританією, Францією, Бельгією, Ні-

дерландами, Люксембургом, Канадою, Італією, Португалією, Норвегією, Данією, Ісландією. В 1952 р. до НАТО приєдналися Греція і Туреччина, 1955 — ФРН, 1982 — Іспанія. В рамках НАТО створене об'єднане військове командування. В 1966 р. з військової організації НАТО вийшла Франція, в 1974 р. — Греція (в 1980 повернулася назад); у військову організацію не входить Іспанія. В 1997 р. прийняте рішення про розширення блоку за рахунок країн Східної Європи і республік СРСР. Вищий орган — сесія Ради НАТО. Штаб-квартира в Брюсселі.

НАТУРАЛІЗМ, 1) Копіювання відразливих (нерідко бридких, огидних) сторін життя, підвищений інтерес до фізіологічних, переважно сексуальних, проявів людської природи. 2) Художній напрям в європейській і американській культурі останньої третини XIX ст. Під впливом ідей *позитивізму**, а також успіхів науки, особливо біології, прагнув до «об'єктивного» безпристрасного відтворення реальності, уподібнюючи художнє пізнання науковому. Виходив з уявлення про повну зумовленість долі, волі, духовного світу людини соціальним середовищем, побутом, спадковістю, фізіологією. Ідейно натуралізм неоднорідний: соціально-критичні, демократичні, соціалістичні тенденції співіснують з рисами *декадентства**. На відміну від «людини соціальної», представленої в реалістичному мистецтві, в натуралізмі предметом зображення є «людина біологічна», про яку митці-натуралісти мають намір «сказати всю правду». В зв'язку з цим натуралізм має тенденцію до відвертого зображення фізіологічних відправлень, сцен насильства і жорстокості. Разом з тим, кращі його представники підняли в своїх творах дуже важливі теми: детально показуючи життя знедолених і гноблених, вони звертали увагу суспільства до них, досліджуючи механізми взаємодії людини і середовища, спонукали до більш розумної її організації, активізуючи увагу до ролі вроджених характеристик людини, її несвідомого, сприяли більш реалістичному поглядові на соціокультурні процеси тощо. Теоретик і голова напрямку — Е. Золя; найвідоміші представники — брати Е. і Ж. Гонкур, А. Хольц, Г. Гауптман, С. Крейн, Ф. Норріс, К. Лемоньє — в літературі; А. Антуан, О. Брам — в театрі.

НАТУРФІЛОСО́ФІЯ, філософія природи, умоглядне тлумачення природи, розглядуваної в її цілісності.

НАТЮРМО́РТ, жанр образотворчого мистецтва (головним чином *Станко́вого мистецтва**), присвячений зображенню неживих предметів (посуду, плодів, битої дичини, букетів квітів, атрибутів якої-небудь діяльності тощо).

НАУКО́ВА РЕВОЛЮ́ЦІЯ, стрибок в нагромадженні знань і більш глибоке розуміння устрою і законів Всесвіту; почалася в XVI і досягла найвищої точки в XVII ст. Найважливіше значення для виникнення нової картини світобудови мав розвиток астрономії. Ключову роль тут зіграв польський мислитель Миколай Копернік (1473-1543). Опанувавши стародавні мови, він одержав можливість читати в оригіналах античних філософів, які дотримувались геліоцентричної системи. Присвятивши 40 років свого життя невтомним спостереженням за небесними об'єктами, Копернік виклав їх результати в книзі «Про обертання небесних сфер» — перше в історії людства математичне обгрунтування ідеї, раніше висловлюваної тільки як здогад: Земля не є центром Всесвіту і не стоїть на місці (всупереч тому, що сказано в Біблії, а також в працях Арістотеля і Птолемея). Вона обертається навколо своєї осі і разом з іншими планетами — навколо Сонця, центрального тіла планетної системи.

Вчення Коперніка позначило важливу історичну віху — початок нової астрономії і наукового пізнання світу. Однак, треба було багато часу і зусиль, щоб воно одержало загальне визнання. Геліоцентризм наштовхнувся на лютий опір богословів. Одним з перших, апелюючи до Біблії, відкинув вчення польського мислителя Лютер. Також проти нього ополчилися діячі *Контрреформації**.

Однак, незабаром відкриття Коперніка знайшли підтвердження в працях датського астронома Тіхо Бра́ге (1546-1601). Істотний внесок в нову астрономію зробив німецький вчений Йоганн Ке́плер (1571-1630), відкривши закони руху планет. В працях «Нова астрономія» і «Світова гармонія» він уточнив обчислення Коперніка, довівши, що планети рухаються нерівномірно, по еліпсах (а не по колах і рівномірно, як вважав Коперник). По-суті, в Законах Кеплера міститься, хоч і нечітко, сформульований пізніше Ньютоном закон Всесвітнього тя-

жіння. Сміливо і рішуче на сторону польського вченого став Джордано Бруно (1548-1600). Не будучи математиком, він чисто умоглядно розширив Всесвіт (обмежений в Коперніка Сонячною системою), висловивши здогад про існування в безкрайньому Універсумі безлічі систем, подібних до Сонячної.

Вирішальну роль в обгрунтуванні геліоцентризму зіграли праці Галілео Галілéя (1564-1642). За допомогою сконструйованого ним телескопа він спостерігав небесні тіла, збільшені в 32 рази. Побачене приголомшило публіку: на Сонці виявилися плями, можна було заключити, що воно обертається; відкрилися нові зірки, віддалені від Землі; Чумацький шлях розпався на безліч світил; на Місяці чітко вимальовувалися гори, Юпітер мав чотири «місяця», Сатурн був оточений кільцями, мінялися фази Венери. Ці відкриття означали справжній переворот в уявленнях про Всесвіт. Валилися «ідеальні сфери» Арістотеля і Птолемея, світ переконувався в істинності копернікіанства.

Галілей також запропонував ідею матеріальної субстанції як єдиної основи природи, субстанції, вимагаючої для свого опису виключно механіко-математичних засобів: «фігур, чисел, рухів». З цієї точки зору так звані вторинні якості (колір, смак, запах) позбавлені субстанціональності і тому разом з властивостями суб'єкта повинні бути елімінovані (вилучені) з наукового пізнання.

Італійський вчений був прибічником ідеї безмежного («екстенсивного») пізнання природи, визнаючи і можливість збагнення абсолютної істини. На думку вченого, основою пізнання є чуттєвий досвід, який, однак, сам по собі не дає достовірного знання, досяжне шляхом планомірного дослідного або розумового експериментування, сперте на строгий кількісно-математичний опис. Галілей розрізняв два методи дослідження природи: 1) аналітичним методом «резолюції» з застосуванням засобів математики, абстракцій ідеалізації і межового переходу виділяються елементи реальності, недоступні безпосередньому сприйняттю (миттєва швидкість, рух за інерцією); 2) на основі синтетично-дедуктивного методу «композиції» будується теоретична схема, пояснююча явище і підтверджуюча раніше висунуті припущення. В результаті достовірне знання реалізується в пояснювальній теоретичній схемі як єдність синтетичного і аналітичного, чуттєвого і абстрактного.

Ці теорії одержали широке визнання тільки на початку XVII ст. — віку інтелектуальної активності і наукового прогресу. Вчені того часу не відкидали нові ідеї, ідучі врозріз з загальноприйнятими уявленнями, але прагнули неупереджено перевірити їх дослідним шляхом. Так, англійський філософ Френсіс Бекон (1561-1626) вважав, що теологія повинна займатися пізнанням «божественної думки», а наука — пізнанням «божественних справ» за допомогою експерименту. Поділ науки на окремі галузі сприяв її швидкому прогресу: розвиток хімії підштовхнули дослідження Роберта Бойля (1627-1691), який поклав початок хімічному аналізу, медицини і біології — Вільяма Гарвея (1578-1657), який відкрив кровообіг. Видатні досягнення належать Ісааку Ньютону (1624-1727). Твердячи, що все на землі і в небесах піддається пізнанню людського розуму, він по-суті визначив розвиток сучасної наукової думки. Дослідники всіх галузей знання робили важливі відкриття, наприклад, Вільям Гілберт першим виявив явище електрики (1600).

Значну роль відігравали різні наукові товариства і академії, які вперше з'явились в Італії в XVI ст. (Академія деї Лінчеї в Римі і Академія дельї Інвестіганті в Неаполі). В період *Англійської революції** розпочалися зустрічі вчених для обміну науковою інформацією, з яких згодом виникло Лондонське королівське товариство.

В XVIII ст. впровадження наукових досягнень в промисловість, особливо після винайдення парової машини і успіхів в ткацькому виробництві, ознаменувало початок *Промислового перевороту**.

НАУКОВА ФАНТАСТИКА, вид художньої *фантастики**, галузь художньої літератури, а також кіно, театру, живопису, присвячена головним чином художньому прогнозуванню майбутнього. Основний прийом — уявний експеримент. Розквіт наукової фантастики в кінці XIX і в XX ст. пов'язаний з утвердженням і розквітом *індустріального суспільства** і надзвичайним зростанням впливу науки і техніки на розвиток цивілізації. Умовно виділяються

жанри соціальної *утопії** і *антиутопії**, філософської, побутової, гумористичної, технічної наукової фантастики. Видні представники: Ж. Верн, Г. Уеллс, К. Чапек, С. Лем, Р. Бредбері, А. Азімов, А. Кларк, Р. Шеклі, О. Хакслі, О. Толстой, В. Владко, О. Бєляєв, І. Єфремов, брати Стругацькі, О. Бердник і ін.

НАЦИ́ЗМ, логічне завершення *націоналізму**, синонім *фашизму**.

НАЦІОНАЛІ́ЗМ, ідеологія і політика в етнонаціональному питанні, в основі яких — трактування етносу (нації) як вищої цінності і форми спільності. В XIX—XX ст. націоналізм виступав як ефективна політична технологія в міждержавній боротьбі і спонукав руйнування імперій і появу «національних держав» в Європі, а потім в Африці, Азії і Латинській Америці. Супроводжуваний ідеєю національної переваги і національної винятковості, націоналізм в сприятливих історичних умовах знаходить своє логічне завершення в шовінізмі, расизмі і *нацизмі** і веде до гострих внутрішньо- або міждержавних конфліктів.

НЕОКЛАСИЦИ́ЗМ, загальна назва художніх течій другої половини XIX і XX ст., що грунтувалися на класичних традиціях мистецтва Античності, Ренесансу і класицизму XVII—XVIII ст. У 1870-80-х рр. німецькі «неоідеалісти» — живописці Х. Маре, А. Фейєрбах, скульптор А. Хільдебранд — протиставляли протиріччям життя «вічні» естетичні норми. Класична традиція часто протиставлялася індивідуалістичній сваволі (у XX ст. архітектори О. Перре у Франції, П. Беренс у Німеччині; скульптор А. Майоль у Франції). Зв'язані з неокласицизмом течії «нова речовинність» у Німеччині, «метафізичний живопис» в Італії виразили відчуження світу від людини. З апологією дійсності зв'язаний неокласицизм в архітектурі Великобританії 1910-1920-х рр. (Е. Лаченс) і США 1950-1960-х рр. (Е. Стоун), в американському живопису 1930-х рр. (регіоналізм). Літературний неокласицизм («романська школа» французьких поетів XX ст.) характеризується орієнтацією на античну і класицистичну трагедію й лірику, підкресленою шляхетністю, строгістю і ясністю стилю, що протиставлялися як *декадансу**, так і *реалізму**. Неокласицизм у музиці, що не представляв цілісного напрямку, був реакцією на ускладнення мови і форми в музиці ряду композиторів кінця XIX — початку XX ст. Він проявився у творчості Ф. Бузоні, А. Казелли, П. Хіндеміта, І. Стравінського. Відтворення деяких форм і стилістичних рис стародавньої музики сполучається в неокласицизмі з оновленням музичної мови.

НЕОКОЛОНІАЛІ́ЗМ, система нерівноправних економічних і політичних відносин, нав'язувана розвиненими державами суверенним країнам, що розвиваються, в Азії, Африці і Латинській Америці. Спрямований на збереження експлуатації й залежності народів цих країн. Виник після Другої світової війни у зв'язку з крахом колоніальної системи, зміною співвідношення сил на світовій арені і втратою можливості грабувати колонії методами «старого» колоніалізму. Економічною основою неоколоніалізму є глобалізація економіки, новий «поділ праці» і відсталість економічної бази країн, що визволились, їх залежність від монополістичного капіталу. Політичний фундамент неоколоніалізму — союз монополістичної буржуазії з місцевою буржуазною верхівкою, феодальною та племінною знаттю. Основний зміст неоколоніалізму: надання колишнім колоніям і напівколоніям економічної «допомоги», обумовленої певними політичними поступками на користь колишніх метрополій, підтримка найреакційніших сил у нових державах, розпалювання міжплемінної ворожнечі, організація змов проти неугодних режимів, втягування молодих незалежних країн у військові й економічні блоки. Поряд з цим застосовуються і методи «традиційного» колоніалізму: прямий військовий тиск, відкрита інтервенція тощо.

НЕОКОНСЕРВАТИ́ЗМ, ідеологія і політика сучасних країн Заходу (переважно США і Великобританії), спрямовані на поширення в усьому світі «традиційних цінностей» західної цивілізації і при цьому не підтримуючі типові для консерваторів (див. *Консерватизм**) вимоги скорочення розміру державного апарату і витрат на соціальне забезпечення. Відмітною рисою неоконсерватизму є заклик до агресивного і безкомпромісному впровадження *лібералізму** і демократії в країнах з авторитарними режимами. Ця течія виправдовує зв'язані з цим порушення принципу невтручання в суверенітет інших держав. Зокрема, американські нео-

консерватори заради своїх цілей активно підтримують застосування військової сили проти тих країн, що загрожують інтересам США.

НЕОЛІБЕРАЛІЗМ, сучасний *лібералізм**; виходить з того, що принципи «конкуренції» і «вільного ринку» створюють найбільш сприятливі умови для ефективної економічної діяльності, регулювання соціальних і економічних процесів, в зв'язку з чим пропагує невтручання держави і громадянського суспільства в економіку. З соціальної точки зору неолібералізм намагається обгрунтувати наступ монополій і олігархічних кланів на права і життєвий рівень трудящих, тому фактично являє собою ідеологію державно-монополістичного і олігархічного капіталізму. Для неолібералізму характерна демагогічна критика всіх концепцій, що обгрунтовують необхідність обмеження або і ліквідацію буржуазної зажерливості. В кінці XX ст. відбувається зближення ідей лібералізму, консерватизму і соціал-демократії.

НЕОПОЗИТИВІЗМ, один з основних напрямків філософії XX ст., форма *позитивізму**. Основні ідеї сходять до *емпіризму** і феноменалізму (Дж. Берклі, Д. Юм). Відкидаючи можливість філософії як теоретичного пізнання світоглядних проблем, протиставляє науку філософії. Своє завдання бачить в розробці методу логічного або лінгвістичного аналізу знання (або мови — наукової, філософської, повсякденної). Ідеї неопозитивізму знайшли вираження в діяльності Віденського гуртка, на основі якого склався логічний позитивізм. До неопозитивізму примикав ряд представників філософії науки (Ч. Морріс, П. Бріджмен), упсальської школи в Швеції і ін. В 1950-і рр. більшої ваги здобуває лінгвістична філософія. Представники неопозитивізму зіграли значну роль в розвитку сучасної формальної логіки, семіотики і логіки науки.

НЕОРЕАЛІЗМ, 1) напрямок в італійському кіно й літературі середини 1940-х — середини 1950-х рр. Фільми, засновані на документальних фактах, знімалися головним чином на натурі, з непрофесійними виконавцями. Художній маніфест — фільм «Рим — відкрите місто» (1945, режисер Р. Росселліні). Головні представники в кіномистецтві — Ч. Дзаваттіні, Л. Вісконті, В. Де Сіка, Дж. Де Сантіс, П. Джермі; у літературі — В. Пратоліні, К. Леві, Е. Де Філіппо. Неореалізм дуже вплинув на розвиток кінематографії Італії, кіно інших країн. 2) Напрям в образотворчому мистецтві зарубіжних країн кінця 1940-50-х рр. Художники цього кола (Б. Таслицький, А. Фужерон у Франції; Р. Гуттузо в Італії) програмно протиставляли своє мистецтво модернізму, створюючи образи народного життя і соціальної боротьби. Їх діяльність звичайно була тісно зв'язана з культурною політикою компартій.

НЕОРОМАНТИЗМ, умовне найменування комплексу різноманітних течій у європейській художній культурі рубежу XIX—XX ст., що виникли головним чином як реакція на позитивізм в ідеології й натуралізм у мистецтві і відродили низку принципів романтизму (пафос особистої волі, заперечення повсякденного, культ ірраціонального, тяжіння до фантастики та ін.). До неоромантизму відносять, наприклад, французький *символізм**, *постімпресіонізм**; більш строго — течію в європейській літературі того ж часу (Ш. де Костер, Льюїс Керролл, Жюль Верн, Р.Л. Стівенсон, Дж. Конрад, Р. Кіплінг). В музиці під неоромантизмом звичайно розуміється пізній романтизм (Ф. Ліст, Р. Вагнер), а також творчість композиторів 1970-80-х р., що звернулися до стилістики романтизму.

НЕФ, витягнуте приміщення, частина інтер'єра (звичайно *базиліки**), обмежена з однієї або з обох подовжніх сторін рядом колон або стовпів.

НІГІЛІЗМ, заперечення загальноприйнятих цінностей: ідеалів, моральних норм, культури, форм суспільного життя. Одержує особливе поширення в кризові епохи суспільно-історичного розвитку.

НІДЕРЛА́НДСЬКА БУРЖУАЗНА РЕВОЛЮЦІЯ 1566-1609 рр. проходила під ідейним впливом *протестантизму** і була спрямована на визволення від іспанського панування і ліквідацію *феодалізму**. *Бюргерство** в союзі з опозиційним дворянством на чолі з Вільгельмом Оранським (1533-1584) виступало проти крайностей іспанського режиму. Почалася революція Іконоборським повстанням 1566 р., піднятим під прапором *кальвінізму** і спрямованим проти католицької церкви; його головною рушійною силою були міські низи і селяни приміських сіл. Вони розгромили понад 5500 церков і монастирів, нищили ікони і статуї свя-

тих, розоряли дворянські замки і маєтки, знищували боргові і орендні записи. Іспанська намісниця видала маніфест, обіцяючи скасувати *інквізицію**, зм'якшити закони проти єретиків і допустити свободу віросповідання. Це розкололо бунтівників і повстання було придушене. Революційна ініціатива перейшла до гезів — учасників збройної боротьби з іспанцями, що діяли партизанськими методами на суші (лісові гези) і на морі (морські гези). Взяття морськими гезами Бріла 1 квітня 1572 року послужило сигналом до загального повстання в Північних Нідерландах. В 1576 р. повстали південні провінції. В 1579 р. була укладена Утрехтська унія — військово-політичний союз Північних Нідерландів. Революція завершилася звільненням від іспанського панування північних провінцій на території сучасної держави Нідерланди і утворенням Республіки Сполучених провінцій. Південні провінції до 1585 р. були відвойовані Іспанією.

НОВА ВІДЕНСЬКА ШКОЛА, творча співдружність композиторів Арнольда Ше́нберга (1874-1951) і його учнів — Альбана Берга (1885-1935) і Антона фон Ве́берна (1883-1945), що склалося на початку XX ст. у Відні. Декларували зв'язок з традиціями віденської класичної школи (звідси назва), але об'єктивно були представниками *експресіонізму**. Принципи нової віденської школи (див. *Додекафонія**) зробили великий вплив на музичне мистецтво XX ст.

«НОВА РЕЧОВИ́ННІСТЬ», течія в живопису Німеччини 1920-х рр., варіант *неокласицизму**. Її представники створювали образи застиглого, кристально ясного світу, відчуженого від людини. А. Канольдт, Г. Шрімпф засобами «нової речовинності» виразили бездушшя сучасної цивілізації; О. Дікс і Ж. Грос використовували їх для створення гротескних соціально-критичних образів.

«НОВЕ ДВОРЯНСТВО», частина стану англійського дворянства в XVI—XVII ст., яка, на відміну від старого, традиційного дворянства пристосувалася до розвитку капіталістичних відносин в країні. Основну масу нового дворянства склали джентрі — дрібні і середні сільські дворяни. Крім сільського господарства нові дворяни активно займалися комерційною і підприємницькою діяльністю. В роки *Англійської буржуазної революції XVII ст.** «нове дворянство» виступило союзником *буржуазії** в боротьбі проти короля.

НОВИЙ РОМАН («антироман»), різновид французької авангардистської прози 1950-60-х рр.; на противагу традиційній романічній оповіді (в т.ч. стійким характерам з їх неповторними долями) культивував безпристрасне дослідження особливих і загальнозначущих, але безликих зрізів життя («магма підсвідомості» в Н. Саррот, «речовізм» в А. Роб-Гріє), породжуваних відчуженням і конформізмом.

«НОВІ ДИКІ», напрямок в образотворчому мистецтві 1980-2000-х років. Виникло на хвилі нової моди на експресіонізм* і фовізм* (звідси сама назва, що нагадує про фовістів як «старих дикий»). Тяжіли до імпульсивної емоційності самовираження, яка протистоїть *Концептуальному мистецтву* або *гіперреалізму**. Живопис, графіка і скульптура «нових диких» (Г. Базеліц, А. Кіфер, А. Пенк в Німеччині, І. Борофський, Дж. Шнабель в США) звичайно зберігаючи фігуративність, відрізняються своєрідним «варварським ліризмом» (близьким новітнім течіям популярної музики — репу і його похідним), включає масу загадкових знаків, тому в Італії роботи майстрів цього плану (Ф. Клементе, Е. Куккі, М. Палладіно) позначають звичайно як «мистецтво-шифр» (arte cifra). Нерідко змикається з стилем *граффіті**.

НОВІ ЛІВІ, сукупність різнорідних ліворадикальних ідейних течій і політичних рухів кінця 1950-1970-х рр. в країнах Західної Європи, головним чином серед інтелігенції і студентства. В основі концепцій Нових лівих — ідеї Франкфуртської школи, анархізму і троцькізму. Ультраліві групи Нових лівих, спираючись на національні меншини і люмпенів, прагнули за допомогою терору «загострити» протиріччя західного суспільства, розбудити «сплячі маси» і створити революційну ситуацію.

НУВОРИ́Ш, людина, що швидко розбагатіла (як правило в часи соціально-політичних криз і переломів) і пробилася до вищих верств суспільства; багатій-вискочка.

НЮ, зображення оголеного тіла; жанр образотворчого мистецтва, що розкриває в зображенні оголеного тіла уявлення про красу, цінність земного почуттєвого буття.

НЮА́НС, відтінок, тонка різниця, ледь помітний перехід (в кольорі, думці, звуці тощо).

О

ОБГОРО́ДЖЕННЯ, насильницьке загарбання землевласниками общинних селянських земель з метою перетворення їх на пасовища для овець (які потім обносили огорожами, обкопували канавами); класичний вираз знайшли в Англії з кінця XV — до початку XIX ст. Основною причиною обгородження послужив ріст цін на вовну і розвиток сукняної промисловості. Селяни, позбавлені землі, перетворювалися здебільшого в бродяг і жебраків. Так звані парламентські (дозволені актами парламенту) обгородження XVIII — початку XIX ст. привели в Британії до зникнення селянства.

ОБСКУРАНТИ́ЗМ, вкрай вороже ставлення до просвітництва і науки; мракобісся.

ОКУЛЬТИ́ЗМ, загальна назва вчень, які визнають існування прихованих (магічних, містичних, енергетичних) сил в людині і Космосі, доступних лише для втаємничених, що пройшли спеціальний психологічний тренінг. У філософському плані окультизм ближче всього гілозоїзму і *пантеїзму**. Вчення окультизму про загальні приховані зв'язки явищ і про людину як мікрокосм зіграли в XIV—XVI ст. видну роль в розвитку спостережних і експериментальних методів

О́ПЕРА, *драма** або *комедія**, покладена на музику. Драматичні тексти в опері співаються; спів і сценічна дія супроводжуються інструментальним акомпанементом. Народилася як аристократична розвага в рамках культури *Ренесансу** (перша опера була поставлена в 1598 р. в Флоренції), але незабаром стала надбанням широкої публіки. Перший публічний оперний театр був відкритий в Венеції в 1673 р. В ході історичної еволюції виробились різноманітні оперні форми: арія, речитатив, вокальний ансамбль, хори, оркестрові номери (увертюра, антракти). Іноді опера включає балетні сцени, розмовний діалог, *мелодраму**. Різновиди опери: історико-легендарна, героїко-епічна, народно-казкова, лірико-побутова тощо. Деякі види опери тісно зв'язані з певною національною культурою і епохою — італійська опера-серіа (серйозна) і опера-буф (комічна), французька велика опера, опера-комік, лірична опера, німецька і австрійська зінгшпіль, англійська баладна опера. В другій половині XX ст. в рамках західної *Контркультури** і *Масової культури** зародилася рок-опера.

ОПЕРЕ́ТА, музикально-театральний жанр, вистава переважно комедійного характеру, в якій вокальні і інструментальні музичні номери, а також танці перемежовуються діалогами. Оперета склалася в Парижі до сер. XIX ст. Для ранніх зразків характерні сатирична спрямованість, злободенність, пізніше великого значення набувають ліричний і жанровий елементи. У кінці XIX — на поч. XX ст. провідне становище у світі займає віденська оперета. Серед видатних майстрів оперети: композитори Ж. Оффенбах, Й. Штраус-син, І. Кальман.

ОРНА́МЕНТ, візерунок, складений з ритмічно впорядкованих елементів для оздоблення яких-небудь предметів або архітектурних споруд.

ОРТОДОКСА́ЛЬНИЙ (правовірний), послідовний, що неухильно додержується основ якого-небудь вчення, світогляду, поглядів.

«О́СКАР», премія Американської академії кінематографічних мистецтв і наук. З 1929 р. присуджується щорічно за кращий американський (іноді англійський) фільм і досягнення в різних областях американського кіно (в 20 категоріях), а також за кращий іноземний фільм. Даються спеціальні премії «Оскар» і за внесок в кіномистецтво в цілому.

ОСНОВНІ́ КОЛЬОРИ́, три кольори, змішанням яких в різних пропорціях можна одержати решту кольорів світлового спектру. Найчастіше в якості основних застосовуються червоний, жовтий і синій. Змішання червоного і жовтого дає оранжевий колір, червоного і синього — фіолетовий, жовтого і синього — зелений.

ОФО́РТ, вид *гравюри**; малюнок продряпується гравірувальною голкою в шарі кислототривкого лаку, покриваючого металеву пластину, продряпані місця протравлюються кислотою, а отримане заглиблене зображення заповнюється фарбою і відтискується на папір.

П

ПАННО́, 1) обрамлена частина стіни, стелі, заповнена зображенням або *орнаментом**; 2) картина або *рельєф**, призначені для постійного або тимчасового оздоблення певної ділянки стіни або стелі.

ПАНТЕЇЗМ, загальна назва філософських вчень, ототожнюючих божество і Всесвіт. В пантеїстичних концепціях нерідко приховувались натуралістичні тенденції, що розчиняли божество в Природі («Бог є Світ») і підводили до матеріалізму, являючи собою вчення, опозиційні *теїзму**. Іноді форми пантеїзму набирали релігійно-містичні прагнення, що «розчиняли» Природу в божестві («Світ є Бог»). В цілому перша тенденція змушує нескінченну єдність «розлитися» в кінцевому різноманітті явищ, друга навпаки, змушує зникнути конечне і різноманітне в нескінченній єдності божественного буття.

ПАНТОМІ́МА, вид сценічного мистецтва, в якому думка, почуття і пристрасть, замість голосу, виражаються рухами тіла, мімікою і жестами.

ПАРАДИ́ГМА, визнані всіма наукові досягнення, які протягом певного часу дають модель постановки проблем і їх рішень науковій спільноті. Зміна парадигми завжди набуває характеру революції (в сенсі кардинальної зміни).

ПАРАФРА́З (парафра́за), 1) скорочений виклад (адаптація) великих художніх творів (видання для дітей «Дон Кіхота» Сервантеса) або переказ тексту іншими словами або засобами (прози віршами або віршів прозою; літературних творів засобами балету тощо); 2) віртуозна сольна музична п'єса, написана на оперні теми або народні мелодії. Близька фантазії. Популярності набули багато фортепіанних парафразів угорського композитора Ференца Ліста (1811-1886).

ПАРИ́ЗЬКА КОМУ́НА 1871 РОКУ. В 1860-і рр. престиж Другої імперії неухильно падав. Руйнівні війни і невдала економічна політика розорили фінанси і парламентська опозиція від виборів до виборів збільшувала число своїх членів в Законодавчому корпусі. Починаючи *Франко-прусську війну**, Наполеон III сподівався, що перемога підвищить популярність режиму. Однак 4 вересня 1870 р., коли стало відомо, що імператор з армією капітулював під Седаном, в Парижі спалахнуло повстання. Депутати опозиції проголосили республіку і сформували уряд національної оборони. 16 вересня німці обложили Париж. Крім регулярної армії в обороні брало участь до 300 тис. національної гвардії, що включала в себе практично всіх дорослих чоловіків Парижа. Строката за складом, хоробра, але непрофесійна, вона була дуже сприйнятлива до антиурядової пропаганди, розгорнутої членами революційних товариств, що вийшли з підпілля. Нестатки, викликані облогою, і погане керівництво обороною привели до зростання невдоволення серед населення.

23 січня було укладене перемир'я з німцями, незабаром пройшли вибори в Національні збори, що призначили главою виконавчої влади Т'єра, але Париж лише номінально визнав його владу: національна гвардія зберегла зброю і реально підкорялася тільки обраному нею самою Центральному комітету. 18 березня національні гвардійці, довідавшись про спробу урядових військ вивезти гармати з Парижа, повстали і стратили двох генералів. Уряд, вірні йому війська і значна частина населення втекли у Версаль. 26 березня відбулися вибори в Паризьку Комуну. Більшість місць одержали опозиційні партії, однак, через принципові розходження в їх соціально-економічних поглядах Комуна не починала скільки-небудь значних заходів у цій сфері і лише врахувала деякі окремі побажання робітників. 2 квітня на підступах до Парижа почалися бойові дії між версальцями і комунарами. Хоробрість та ентузіазм повстанців не могли компенсувати недостатню дисциплінованість, слабке військове керівництво й організаційне безсилля революційної влади. 21 травня версальці увійшли в місто. 28-го, після тижня жорстоких вуличних боїв («кривавий тиждень»), з Комуною було покінчено. Цей спалах громадянської війни змусив найбільш далекоглядну частину правлячих кіл взяти курс на зміцнення демократії, здатної погоджувати інтереси різних верств суспільства.

ПАРО́ДІЯ, різновид сатиричного або гумористичного художнього твору, що має на меті висміювання окремого художнього твору або цілого напряму в мистецтві. Пародія найбільш характерна для літератури, але можлива і в інших видах мистецтва (в музиці, графіці, театрі,

на естраді, в кіно тощо). Основний засіб пародії — наслідування стилю, манери художника, жанру, навіть темі пародійованого художнього явища і одночасно шаржоване перебільшення властивих йому особливостей, завдяки чому і досягається його висміювання, дискредитація. Розрізняються сатирична пародія, яка естетично заперечує пародійований об'єкт, і жартівлива, гумористична, що не заперечує його в цілому, а лише комічно стилізує окремі риси. Зародившись в Античності, пародія проходить через всю історію культури: «Дон Кіхот» Сервантеса — пародія на рицарський роман, «Трістрам Шенді» Стерна — пародія на просвітницький роман; романтики пародіювали класицистів, реалісти — романтиків, модерністи — реалістів і т.д.

ПАРОКСИ́ЗМ, 1) приступ або раптове загострення хвороби; 2) бурхлива емоція (напр., пароксизм гніву, сміху).

ПА́СТОР, священик протестантської церкви (див. *Протестантизм**).

ПАСТОРА́ЛЬ, художній твір (літературний, музичний, образотворчий), ідилічно зображаючий життя умовних «пастухів і пастушок» на лоні природи, націлений на прославляння ідеалізованого «природного життя», далекого від міської метушні і штучності.

ПА́УПЕР (клоша́р в Франції, лаццаро́ні в Італії, піка́ро в Іспанії, *лю́мпен-пролета́р**), злиденна людина, позбавлена засобів до існування. Пауперизм — масова убогість, злиденність, злидарство.

ПА́ФОС, 1) ідейно-емоційна настроєність художнього твору або всієї творчості; 2) піднесений і захоплений стан людського духу.

ПЕЙЗА́Ж, краєвид, зображення якої-небудь місцевості; в живописі і графіці жанр (і окремий твір), в якому основний предмет зображення — природа. Часто зображуються краєвиди міст або архітектурних комплексів (архітектурний пейзаж, веду́та), морські краєвиди (маріна).

ПЕРВІ́СНЕ НАГРОМА́ДЖЕННЯ КАПІТАЛУ, процес зосередження грошових багатств і засобів виробництва в руках класу капіталістів (див. *Буржуазія**). Головні засоби первісного нагромадження капіталу: 1) перетворення основної маси дрібних товаровиробників (головним чином селян і ремісників) в найманих робітників (*пролетаріат**) шляхом позбавлення їх засобів виробництва (зубожіння ремісників, *обгородження**) і перетворення останніх в *капітал**; 2) експлуатація колоній; 3) торгівельна і лихварська діяльність; 4) розбійництво і грабіж; 5) система державних відкупів і протекціонізму; 5) *секуляризація** церковної власності і т.д. Все це супроводжувалось прийняттям жорстоких законів, спрямованих проти експропрійованих селян і ремісників. Епоха первісного нагромадження капіталу охопила в Західній Європі XV—XVIII ст.

ПЕРИФРА́ЗА (ПЕРИФРА́З), зворот мови, що полягає в заміні слова або імені описовим сполученням (напр., «цар звірів» замість «лев», «автор цих рядків» замість «я» в авторській мові).

ПЕРСПЕКТИ́ВА, 1) спосіб зображення на площині тривимірного простору згідно тієї уявлюваної зміни величини, обрисів, чіткості предметів, яка обумовлюється ступенем віддаленості їх від точки спостереження, а також послідовність предметів, зображених таким способом; 2) лінійна перспектива, спосіб зображення просторових фігур на площині за допомогою центральної проекції, при якій точка P простору проектується на площину в точку P', що є точкою перетинання прямої OP з площиною (O — центр перспективи). В образотворчому мистецтві лінійна перспектива використовується при побудові ілюзорного простору; 3) повітряна перспектива передає зміни в кольорі і в ясності обрисів предмета на відстані; 4) зворотною перспективою називається система умовних прийомів, використовуваних в мистецтві для передачі простору на площині (збільшення предметів при їх віддаленні, об'єднання декількох точок зору).

ПЕРФО́РМЕНС, напрям *модернізму**, що поєднує можливості образотворчого мистецтва і театру. Йому передували «живі картини», але остаточно перформенс склався у виступах представників *дадаїзму** й особливо *концептуального мистецтва**. На відміну від *хеппенінгу**, розрахованого на активну глядацьку співучасть, в перформенсі цілком домінує сам ху-

дожник чи спеціальні статисти, що представляють публіці живі композиції з символічними атрибутами, жестами і позами.

ПЕРША СВІТОВА ВІЙНА 1914-1918 рр., війна між двома коаліціями держав: Центральними державами (Німеччина, Австро-Угорщина, Туреччина, Болгарія) і Антантою (Росія, Франція, Великобританія, Сербія, пізніше Японія, Італія, Румунія, США та ін.; всього 34 держави). Напередодні війни найбільш гострі протиріччя існували між Великобританією і Німеччиною, інтереси яких зіткнулися в багатьох районах земної кулі, особливо в Африці, Азії, на Близькому Схід. Їх суперництво перетворилося в запеклу боротьбу за панування на світовому ринку і за загарбання чужих територій.

Приводом до війни послужило вбивство спадкоємця австро-угорського престолу ерцгерцога Франца Фердінанда, здійснене сербським націоналістом 28 липня 1914 р. Австро-Угорщина оголосила війну Сербії, Німеччина — Росії і Франції, а Великобританія — Німеччині. Німеччина відразу окупувала Люксембург і Бельгію й почала швидке просування на півночі Франції до Парижа. Однак план німецького командування, спрямований на швидкий розгром Франції, потерпів крах; цьому сприяв наступ царських військ у Східній Пруссії, що змусив Німеччину зняти частину військ із Західного фронту. У серпні—вересні 1914 р. російські війська завдали поразки австро-угорським військам у Галичині, у кінці 1914 — на поч. 1915 р. турецьким військам у Закавказзі.

В 1915 р. сили Центральних держав, ведучи стратегічну оборону на Західному фронті, одночасно змусили царські війська залишити Галичину, Польщу, частину Прибалтики, завдали поразки Сербії. У 1916 р. після невдалої спроби німецьких військ прорвати оборону союзників у районі Вердена (Франція) стратегічна ініціатива перейшла до Антанти. Крім того, важка поразка, завдана австро-німецьким військам у травні—липні 1916 р. в Галичині, фактично визначила розвал головного союзника Німеччини — Австро-Угорщини. У серпні 1916 р. під впливом успіхів Антанти на її боці у війну вступила Румунія, однак її війська діяли невдало і наприкінці 1916 р. були вщент розгромлені. У той же час на Кавказькому театрі ініціатива продовжувала зберігатися за російською армією, що зайняла в 1916 р. Ерзурум і Трапезунд.

Розвал російської армії, розпочатий Лютневою революцією 1917 р. і завершений Жовтневою соціалістичною революцією того ж року, дозволив Німеччині та її союзникам активізувати свої дії на інших фронтах, що, однак, не змінило ситуації в цілому. Після укладання сепаратного Брестського миру з Радянською Росією (3 березня 1918 р.) німецьке командування почало масований наступ на Західному фронті. Війська Антанти, ліквідувавши результати німецького прориву, перейшли в наступ, що завершилося розгромом Центральних держав. У вересні—листопаді 1918 р. капітулювали Болгарія, Туреччина, Австро-Угорщина і Німеччина. Підсумки війни були підведені *Версальським мирним договором 1919 р.** У ході Першої світової війни було мобілізовано близько 74 млн. чоловік, загальні втрати склали близько 10 млн. убитих і понад 20 млн. поранених і скалічених.

ПІЄТИ́ЗМ, містичний течія у протестантизмі (особливо в німецькому лютеранстві) кінця XVII—XVIII ст. Відкидав зовнішню церковну обрядовість, закликав до поглиблення віри, оголошував гріховними розваги. У широкому сенсі — релігійно-містичний настрій і відповідна поведінка.

ПІЛЯ́СТРА, ПІЛЯ́СТР, плаский вертикальний виступ прямокутного або круглого перетину на поверхні стіни. Пілястра має ті ж частини (стовбур, капітель, база) і пропорції, що і колонна; служить для членування площини стіни.

ПЛАН МА́РШАЛЛА, т.зв. програма відновлення і розвитку Європи після *Другої світової війни** шляхом надання їй американської економічної допомоги. Висунутий в 1947 р. державним секретарем США Джоном Ма́ршаллом (вступив в дію в квітні 1948 р.). В здійсненні плану брали участь 17 європейських країн (включаючи Західну Німеччину). План Маршалла сприяв зміцненню становища США в Західній Європі. В 1951 р. замінений законом «про взаємне забезпечення безпеки», що передбачав одночасне надання економічної і військової допомоги.

ПЛА́СТИКА, див. *Скульптура**.

ПЛЮРАЛІЗМ, 1) філософське вчення, стверджуюче, що в основі Всесвіту перебувають безліч самостійних, незалежних духовних сутностей; протилежне — *монізм**; 2) множинність думок, поглядів, напрямків, партій і т.п. як один із принципів суспільного устрою.

ПОЗИТИВІЗМ, філософський напрямок, який виходить з того, що все істинне (позитивне) знання є сукупним результатом спеціальних наук; наука, згідно позитивізму, не має потреби в будь-якій філософії, що стоїть над нею. Заснований у 1830-х р. Огюстом Контом. Розрізняють «класичний» позитивізм (Е. Літтре, І. Тен, Е. Ренан, Дж.С. Мілль, Г. Спенсер, В.В. Лесевич, М.М. Троїцький), емпіріокритицизм (махізм) і неопозитивізм. Вплинув на методологію природничих і суспільних наук (особливо другої половини XIX ст.).

ПОЛІФОНІЯ, вид багатоголосся, заснований на одночасному сполученні двох і більше самостійних мелодій (на противагу гомофонії). Види поліфонії — імітаційна, контрастна (контрапунктованість різних мелодій) і підголосна (поєднання мелодії та її варіантів-підголосків).

ПОП-АРТ (від popular art — загальнодоступне, популярне мистецтво), напрям в мистецтві *модернізму** 1950-60-х рр., що прагнув відобразити життєве середовище й сенс існування сучасної людини, які обумовлюються предметами споживання, соціальними фетишами та ілюзіями, ідолами *масової культури** і тривіальною потребою у розвазі. По-суті, поп-арт заповнив потребу у фігуративності і повернув мистецтво до неї після епохи панування абстрактного експресіонізму.

ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ, загальна назва низки течій у живопису кінця XIX — початку XX ст., що виникли у Франції як реакція на *імпресіонізм**. Постімпресіоністи (тобто ті, що виступили після імпресіоністів) добре засвоїли відкриття імпресіоністів, але їх етюдному баченню, фіксуючому плинні, нестійкі явища природи, вони протиставили завдання пошуків фундаментальних начал життя і непорушних духовних і матеріальних його основ, розкриття внутрішньої сутності речей, їх гармонії і краси. Звертаючись до традицій класичного мистецтва, вони хотіли повернути картині її цілісність й композиційну завершеність. Також постімпресіонізм спонукав інтерес до філософських й символічних проблем художньої творчості, до декоративно-стилістичних і формалістичних аспектів мистецтва.

ПОСТІНДУСТРІА́ЛЬНЕ СУСПІЛЬСТВО, поняття сучасної соціології, філософії й культурології, яке означає нову, після-індустріальну, стадію суспільно-економічного й культурного розвитку, що йде за індустріальним суспільством. Згідно концепції постіндустріального суспільства основою поступального розвитку є техніка виробництва, галузевий і професійний поділ праці, а також технологічна революція. Провідну роль у такому суспільстві набувають сфера послуг, наука і освіта, теоретичне знання як джерело нововведень і політичних рішень в суспільстві; технологічне зростання, що саме забезпечує себе; створення нової «інтелектуальної» техніки.

ПОСТМОДЕРНІЗМ, об'єднуюча назва ряду напрямів й течій у світовій культурі останньої третини XX ст., які сформувались в умовах утвердження *постіндустріального суспільства** й сучасної цивілізаційної кризи. Головними рисами постмодернізму є тотальна критика фундаментальних основ європейської цивілізації (християнської релігії, гуманістичної філософії та науки), принциповий *плюралізм** і мультикультуралізм.

ПОТІК СВІДОМОСТІ, творчий принцип, що визначився в західноєвропейській літературі на початку XX ст. Термін запозичений з книги «Наукові основи психології» (1890 р.) американського філософа Вільяма Джеймса. Як образотворчий літературний прийом потік свідомості характеризується прямим відтворенням процесів душевного життя, граничною формою «внутрішнього монологу», «самоаналізом відчуттів». В літературі *модернізму** він стає самодостатнім методом зображення життя, претендуючи на універсальність і на особливу повноту ілюзії «присутності», «співпереживання» при передачі психічних станів.

ПРЕРАФАЕЛІТИ, представники *неоромантизму** в англійському мистецтві другої половини XIX ст., що прагнули використати в нових умовах образну систему і типи «наївної релігійності» середньовічного і ренесансного мистецтва і літератури. Члени «Братства прерафаелітів», що існувало в 1848-1853 рр. (Д.Г. Россетті, Х. Хант, Дж.Е. Міллес) критикували з

романтичних позицій сучасну культуру, поєднували скрупульозну передачу натури з вигадливою символікою. Пізні прерафаеліти на чолі з В. Моррісом прагнули відродити середньовічне ручне ремесло.

ПРЕРОМАНТИ́ЗМ (передромантизм), комплекс ідейно-стильових тенденцій в літературах європейських країн і США кінця XVIII — початку XIX ст., що передбачили *романтизм**. Зберігав ряд рис *сентименталізму**, але поклав початок безкомпромісному запереченню просвітительського *раціоналізму**. Проникнутий *пафосом** самовизначення і утвердження особистості, інтересом до Середньовіччя і «природного», не порушеного цивілізацією суспільства. Найбільш повно комплекс ідей преромантизму виразив французький письменник і філософ Жан-Жак Руссо (1715-1778). Багата література преромантизму в Англії, яка відродила ряд фольклорних жанрів і створила *Готичний роман**. В Німеччині преромантизм проявився в творчості письменників «Бурі і натиску».

ПРЕСВІТЕРІА́НИ (від грец. presbyteros, букв. — старійшина, проповідник), поміркроване крило англійських і шотландських *пуритан**; політична партія в період *Англійської буржуазної революції XVII ст.** Пресвітеріанство було засноване в Шотландії Джоном Ноксом, учнем Жана Кальві́на (див. *Кальвінізм**). Вимоги строгої одноманітності, спрощення і здешевлення церковних обрядів, заміни єпископів виборними пресвітерами, відділення церкви від світської влади одержали в Шотландії широку підтримку і в 1592 р. пресвітеріанство було визнане державною релігією. Общини пресвітеріан в Англії з'явилися в 1570-х рр. З початком революції пресвітеріани набули значення політичної партії, що виражала інтереси поміркованих прошарків *Нового дворянства**, купецтва і підприємців. В 1640-1648 рр. пресвітеріани мали тверду більшість в Довгому парламенті і фактично були при владі. Під їхнім впливом в 1643 р. була укладена «Урочиста ліга і ковенант» з Шотландією. В 1644 р. пресвітеріанство стало державною релігією Англії. Поглиблення революційного процесу привело до посилення *індепендентів**, що вигнали пресвітеріан з Довгого парламенту в ході Прайдової чистки в грудні 1648 р. Знову пресвітеріани заявили про себе лише після смерті Олівера Кромвеля в 1658 році. Вони активно прагнули повернути собі владу і сприяли реставрації монархії в 1660 р. Але після повернення Стюартів на престол пресвітеріани зійшли з політичної арени. Як релігійна течія пресвітеріанство — різновид *кальвінізму** в англомовних країнах.

ПРЕЦІО́ЗНА КУЛЬТУРА (від фр. precieux — дорогоцінний, вишуканий), особливе, чисто французьке культурно-побутове явище XVII ст., яке виражало особливе світосприймання і проявилося як у відносинах соціальних, так і в своєрідному підході до літератури і мови. В момент свого виникнення преціозність представляла спробу протиставити брутальності нравів, поведінки, мови, які залишилися в спадщину від періоду воєн і невпорядкованості громадського життя, вишуканість, добірність, витонченість почуттів і їхнього виразу. В цьому відношенні преціозна культура мала безумовно цивілізуюче значення.

Вогнищем преціозності були аристократичні салони, що зіграли велику роль в соціальному і інтелектуальному житті свого часу. Вони сприяли формуванню нової світської культури, в них створювалися і нові літературні жанри — портрет, максими, розроблялася особливого роду поезія. Серед перших салонів був відомий салон маркізи де Рамбуйє, що проіснував більше півстоліття (1608-1665 р.). За його зразком стали створюватися і інші салони, багато з яких були опозиційними по відношенню до двору і *абсолютизму** в цілому.

Преціозність відображала ідеологію аристократії, що прагнула зберегти своє привілейоване становище в суспільстві. Це проявилося, насамперед, в цілій науці делікатного обходження в повсякденному побуті. Соціальна замкнутість, елітарність преціозної культури, орієнтованої на вузьке аристократичне середовище, одержали відображення в особливій мові, виробленій в преціозних салонах. Оскільки вишукані думки повинні були бути зрозумілі тільки вибраними, мова перетворювався в справжню загадку, розв'язати яку міг тільки посвячений. Образні вирази, *метафори**, *перифрази** зашифровували звичайні побутові поняття. Ця вишуканість, викликана почуттям кастової винятковості, виявляла себе і в специфічному розумінні сутності художньої творчості і її призначення: художня творчість — плід вишуканого

розуму, призначений для таких же витончених читачів; суб'єктивізм тут мав зверхність над об'єктивним відображенням дійсності.

ПРИМІТИВІ́ЗМ, сукупна назва тенденцій в художній культурі (головним чином XX ст.), що спираються на архаїчні, «примітивні» форми творчості: первісне мистецтво, традиційну творчість народів Африки, Америки, Океанії або місцевий селянський і міський фольклор і самодіяльне «*Наївне мистецтво*»*. Примітивістські віяння в тій або іншій мірі властиві більшості модерністських течій Сучасності — від *фовізму**, *експресіонізму** і *сюрреалізму** до «*Нових диких*»*.

ПРИРО́ДА, 1) все суще, сукупність речей і істот, весь світ і його найрізноманітніших проявах, все те, що має універсальне розповсюдження; 2) сукупність натуральних умов життя суспільства, те, що існує і змінюється безвідносно до людей, їх бажань і прагнень; 3) споживча цінність, джерело ресурсів для людини і місце її проживання; те, на що спрямована її діяльність; 4) «друга природа» — створені людиною матеріальні умови її існування.

ПРИРО́ДНЕ ПРА́ВО, поняття політичної і правової думки, означаюче сукупність принципів і прав, випливаючих з «природи людини» і незалежних від соціальних умов. Ідея природного права одержала розвиток в античному світі (Арістотель, Ціцерон). Особливого соціального значення природне право набуло в XVII—XVIII ст. як ідеологія боротьби буржуазії проти *абсолютизму**. Розвивалося в творах Г. Гроція, Дж. Локка, Ж.Ж. Руссо, Ш. Монтеск'є, Д. Дідро і ін.

ПРИ́ТЧА, в релігійній, морально-дидактичній і модерністській літературі — коротке оповідання, що містить в собі моральне або релігійне повчання («премудрість») або інше оповідання. Часто близька до байки; в своїх модифікаціях — універсальне явище в світовому фольклорі і літературі (наприклад, притчі Євангелій, в т.ч. про блудного сина, буддійські і даоські притчі).

ПРОЛЕТАРІА́Т, робітничий клас, один з основних класів (див. *Суспільні класи**) *Індустріального суспільства**, що складається з людей, цілковито позбавлених приватної власності і джерел доходів і тому змушених заробляти на життя продажем своєї робочої сили і часу на користь різного роду роботодавців.

ПРОМИСЛО́ВИЙ ПЕРЕВОРО́Т, означення історичного періоду переходу від мануфактури до машинного виробництва; почався в Англії в 1760-х рр. завдяки сполученню економічних, політичних і соціальних факторів: мирної внутрішньої обстановки, запасів вугілля і залізної руди, наявності *капіталу**. Пара замінила силу м'язів, вітру і води, виникли фабрики масового виробництва промислових товарів, поглибилися спеціалізація і поділ праці. Індустріалізація текстильної промисловості зажадала нових машин, що сприяло подальшому розвитку машинобудування. Покращилися транспортні шляхи: водні, суходільні і залізничні. Одночасно змінилася і структура суспільства: склалися великі промислові міста, головним чином в центральних і північних графствах, в Шотландії і Південному Уельсі. З припливом сільського населення в містах виникли серйозні економічні і соціальні проблеми, зв'язані, насамперед з низькою заробітною платнею, нестачею житла і використанням дитячої праці. Розроблені в Англії технології поширювалися в інших країнах. До кінця XIX ст. на шлях промислового перевороту вступили Франція, Німеччина, Італія, Росія, США, Японія тощо.

ПРОСВІ́ТНИЦТВО, епоха кризи *феодалізму** і утвердження принципів *капіталізму**, що охопила XVIII ст. Термін «Просвітництво» вживається для характеристики політичної ідеології, філософії, літератури і мистецтва, що готували революцію 1789 р. у Франції, антифеодальні реформи і виступи в інших країнах. Для діячів епохи Просвітництва характерні віра в розум, критика релігійних забобонів, феодальних привілеїв, деспотизму; оптимістичне бачення майбутнього людського суспільства як «царства розуму». Ф. Енгельс писав, що «це царство розуму було не чим іншим, як ідеалізованим царством буржуазії, що вічна справедливість знайшла своє здійснення в буржуазній юстиції, що рівність звелася до громадянської рівності перед законом, а одним із самих істотних прав людини проголошена була... буржуазна власність». Людина розумілася просвітителями як «природна істота», що прагне до задоволення своїх потреб, до щастя, якого можна досягти шляхом раціональної трансформації

суспільства, чóму сприяє поширення освіченості, наукових знань, просвітительство широких мас.

ПРОСВІЧЕНИЙ АБСОЛЮТИЗМ, означення політики *абсолютизму** в ряді європейських країн в другій половині XVIII ст., що виражалася в *модернізації** найбільш застарілих і одіозних соціальних інститутів (скасування окремих станових привілеїв, підпорядкування церкви державі, реформи — селянська, судова, шкільного навчання, зм'якшення цензури тощо). Представники просвіченого абсолютизму (Йосиф II в Австрії, Фрідріх II в Пруссії, Катерина II в Росії), використовуючи популярність ідей французького Просвітництва, зображали свою діяльність як «союз філософів і государів». Просвічений абсолютизм був спрямований головним чином на зміцнення дворянства, хоча деякі реформи сприяли розвитку *капіталізму**.

ПРОТЕСТАНТИ́ЗМ, один з основних напрямів в християнстві, що відколовся від католицизму в ході *Реформації**. Об'єднує кілька церков (лютеранську, кальвіністську, англіканську, методистську, баптистську, адвентистську і ін.). Характерні риси: відсутність протиставлення духовенства і мирян, відмова від складної церковної ієрархії, відсутність чернецтва, культу богородиці, святих, ангелів, ікон. Засновниками і вождями протестантизму були Мартін Лютер і Жан Кальвін. Основна його ідея полягає в тому, що людська природа настільки зіпсована первородним гріхом, що жодні релігійні заслуги не можуть наблизити людину до спасіння. Спасіння можна досягти лише вірою в спокутну жертву Христа, причому ця віра не є особистою заслугою, а проявом божественної милості — обрання до спасіння. Оскільки всі є однаково зіпсованими, протестантизм ліквідовує догматичне розрізнення священиків і мирян: кожний віруючий має «посвячення» на «спілкування з Богом», право проповідувати і здійснювати богослужіння (принцип загального священства).

Відкидаючи Священний Переказ, протестантизм проголосив єдиним джерелом віровчення Біблію, вивчення і тлумачення якої стало найголовнішим обов'язком кожного віруючого. Свідченням істинності віри (тобто обраності до спасіння) в протестантизмі стає успіх в приватних практичних ділах, які розглядаються як єдина сфера застосування євангельських заповідей. Чернечі і інші релігійні подвиги виключаються; професійна діяльність розглядається як священне покликання, а служіння ближньому — як єдино можлива форма служіння Богу. «Служити Богу, — писав М. Лютер, — це не що інше, як служити ближньому... будькому, хто тілесно або душевно тебе потребує». Тим самим повсякденна наполеглива чесна праця набуває в протестантизмі високого статусу релігійного подвигу, «мирського аскетизму» (М. Вебер). Хоча протестантизм і відкидає свободу волі людини (в силу зіпсованості первородним гріхом) і підкорює розум вірі, на ділі це парадоксальним чином обертається оправданням розуму і свободи: саме людському розуму довірене тлумачення віри і повне керівництво її практичною реалізацією. Тим самим протестантизм дав могутній імпульс до раціоналізації всіх видів діяльності і створення науки Нового часу. Освячуючи підприємливість віруючого, протестантизм став духовною основою буржуазної цивілізації, побудованої на принципах індивідуальної свободи, ринкових відносин, правової держави і науково-технічного перетворення природи.

ПРОФАНА́ЦІЯ, спотворення, перекручення чого-небудь (напр., ідеї, вчення, твору мистецтва); нешанобливе ставлення до гідного, опошлення, опоганення.

ПСИХОАНА́ЛІЗ, метод психотерапії і психологічне вчення, розвинене австрійським психіатром Зігмундом Фрейдом в кінці XIX — на початку XX ст., що ставить в центр уваги несвідомі психічні процеси і мотивації. Витиснення з свідомості неприйнятних для неї потягів (переважно сексуальних) і травмуючих переживань розглядається в психоаналізі як головне джерело невротичних симптомів і різних патологічних явищ (забувань, помилкових дій і т.п.). В основі психотерапії — аналіз витиснутих комплексів за допомогою вільних асоціацій, тлумачення сновидінь і т.п. Психічна структура особистості в психоаналізі: несвідоме «Воно» (область потягів); свідоме «Я», що стримує імпульси «Воно» за допомогою різних захисних механізмів; «Над-Я» (область соціальних норм і моральних установок). Психоаналіз послужив вихідною основою різноманітних течій глибинної психології, а також вплинув на художню культуру, літературознавство, мистецтвознавство і інші гуманітарні науки.

ПСИХОДЕ́ЛІЯ, ПСИХОДЕЛІКА стилістичні риси, що склалися у західної молодіжній *контркультурі** середини XX ст. і зробили вплив на моду і декоративний дизайн. Виділяються яскравим, райдужним колоритом (що якби імітує стан наркотичного трансу) і примхливими орнаментами, що сходять до традиції стилю *сецесіон**.

ПУ́ЛІТЦЕРІВСЬКА ПРЕМІЯ, американська премія (з 21 номінації), присуджувана за видатні досягнення в галузі художньої літератури, драматургії, музики, журналістики. Премія заснована Джозефом Пулітцером (1847-1911), видавцем газети «Нью-Йорк уорлд». Присуджується щорічно з 1917 р. Колумбійським університетом (де з ініціативи Пулітцера в 1912 р. було відкрите відділення журналістики) за рішенням Комітету з пулітцерівських премій. З 1942 р. присуджується за досягнення в галузі фотожурналістики; з 1943 р. — в галузі музичного мистецтва. Сума премії в галузі журналістики, літератури і мистецтва складає 5 тис. доларів. Серед пулітцерівських лауреатів: журналістика — К. Бернстайн і Б. Вудворд (за репортажі про «Уотергейтську справу»), література — Дж. Стейнбек. Е. Хемінгуей, Е. Сінклер, Дж. Апдайк, М. Мітчелл; драматургія — А. Міллер, Ю. О'Ніл; поезія — Р. Фрост; музика — Дж. Гершвін, А. Копленд, С. Барбер.

ПУРИТА́НИ (лат. puritas — чистота), послідовники *кальвінізму** в Англії в XVI—XVII ст., що виступали за поглиблення *Реформації**, проведеної зверху в формі англіканства (див. *Англіканська церква**), проти *абсолютизму**. Пуританізм став ідеологічним прапором *Англійської буржуазної революції XVII ст.** Неоднорідність соціально-політичного складу пуритан привела до виділення серед них поміркованої (*пресвітеріани**) і радикальної (*індепенденти**) течій.

Р

РАЦІОНАЛІ́ЗМ, філософський і світоглядний напрямок, який визнає розум основою пізнання і людської поведінки. В гносеології (теорії пізнання) раціоналізм протистоїть емпіризму (*сенсуалізму**), підкреслюючому роль почуттів в процесі пізнання, і *містицизму**, заперечуючому вірогідність людського пізнання взагалі. Терміном «раціоналізм» позначають також віру в необмежену силу людського розуму, здатність людини пізнавати світ і перетворювати його згідно пізнаних законів природи і суспільства.

РЕАЛІ́ЗМ, 1) метод правдивого зображення дійсності в літературі і мистецтві; 2) ясне розуміння і врахування умов дійсності при здійсненні чого-небудь; 3) напрямок в літературі і мистецтві, що ставить метою правдиве відтворення дійсності в її типових рисах. Критичний реалізм (що змінив *романтизм**) — напрямок в літературі і мистецтві XIX ст., що критично ставився до зображуваної ним дійсності); 4) в філософії — напрямок, що визнає реальність, перебуваючу поза свідомістю, що витлумачується або як буття ідеальних об'єктів (Платон, середньовічна схоластика), або як об'єкт пізнання, незалежний від суб'єкта, пізнавального процесу і досвіду (філософія реалізму XX ст.). Середньовічний реалізм стверджував, що універсалії (загальні поняття) існують реально і незалежно від свідомості. Реалізм науковий (напрямок в сучасній філософії науки) визнає існування об'єктивної реальності і можливість її істинного пізнання в ході історичної еволюції наукових теорій (Х. Патнем, У. Селларс).

«РЕВОЛЮ́ЦІЯ ЦІН», різке підвищення цін на товари в зв'язку з зростанням видобутку золота і інших дорогоцінних металів і зниженням їх вартості. «Революції цін» відзначені в країнах Європи в кінці XVI—XVII ст. після відкриття Америки і в середині XIX ст. після відкриття родовищ золота в Каліфорнії і Австралії.

РЕКОНКІ́СТА, відвоювання народами Піренейського півострова земель, завойованих арабами в 711-715 рр. Вона почалася в 718 р. битвою біля Ковадонги. Під час розпаду Кордовського халіфату в 1031 р. на двадцять три окремі держави майже $^{2}/_{3}$ території півострова перебували в руках іспанських мусульман — *маврів**. Розпад халіфату полегшив іспанцям просування вперед — результатом цього стало заняття кастільцями в 1085 р. Толедо — стародавньої столиці вестготських королів. Вторгнення Альморавідів і перемога їх над леонокастільським військом біля Салаки в 1086 р., навала Альмохадів, які одержали перемогу над кастільцями біля Аларкоси в 1195 р., не змогли надовго зупинити успішний хід Реконкісти.

На початку XIII ст. християнські держави знову перейшли в наступ: в 1212 р. при Лас-Навас де Толоса об'єднана армія Кастилії, Арагону, Португалії і Наварри завдала маврам поразки. В першій половині XIII ст. кастільці при Фердінанді III Святому завоювали Андалусію, крім Гранади, арагонці і каталонці при Хайме I Завойовнику — Балеарські острови і Валенсію, а португальці при Альфонсі II — Альгарвію. З останньої третини XIII до кінця XV ст. наступальний рух іспанських народів на південь призупинився, а Арагон, Португалія і Наварра зовсім перестали брати участь в Реконкісті. Внутрішні розбрати і міжусобні війни в Кастилії на два століття продовжили період мавританського панування, через що остання арабська твердиня — Гранада і її область — пала тільки в 1492 р.

РЕЛІ́ГІЯ, 1) *світогляд** і світовідчуття, а також відповідна поведінка і специфічні дії (*культ**), засновані на вірі в існування богів або єдиного бога, священного, тобто того або іншого різновиду надприродного; 2) «фантастичне відображення в головах людей тих зовнішніх сил, які панують над ними в їх повсякденному житті — відображення, в якому земні сили набувають форми неземних» (Фрідріх Енгельс).

РЕЛЬЄ́Ф, в *мистецтві** — різновид *скульптури**, в якому опукле або заглиблене відносно площини фону зображення окремих людських фігур, цілих груп або яких-небудь істот або предметів ліпиться з глини, висікається з каменю, вирізається з дерева або відливається з алебастру або металу. Основні види — *барельєф** і *горельєф**.

РЕЛЯТИВІ́ЗМ, визнання відносності, умовності і суб'єктивності пізнання, невіра в можливість об'єктивного збагнення дійсності, заперечення абсолютних етичних норм і правил.

РЕНЕСА́НС (Відродження), епоха в історичному і культурному розвитку Європи XIV—XVI ст., зумовлена зародженням буржуазних відносин і початком занепаду феодалізму, формуванням світської культури і гуманістичної свідомості, пориваючих з релігійним *світоглядом**. Ренесанс орієнтувався на відродження культури Античності (звідки і назва), що давало можливість, спираючись на досвід і авторитет філософських і мистецьких творів минулого, добиватись гармонійної єдності тілесного і духовного, почуттєвого і інтелектуального в людині, а також сприяти прогресивному розвитку культури.

РЕП, вокальна манера, для якої характерно вимовляти скоромовкою не завжди осмислений текст. Реп вперше з'явився на початку 1980-х років в арсеналі американських диск-жокеїв. Як художній прийом використовується в багатьох формах сучасної «чорної» музики, ставши вкрай популярним до кінця 1980-х років.

РЕСТАВРА́ЦІЯ у Франції, період повторного правління династії Бурбонів в 1814-1815 рр. (1-а Реставрація) і в 1815-1830 рр. (2-я Реставрація). 1-у і 2-у Реставрації розділяють «Сто днів» Наполеона — його тимчасове повернення до влади, перерване битвою під Ватерлоо. Кінець Реставрації поклала Липнева революція 1830 р.

РЕФЛЄ́КСІЯ, 1) міркування про свій внутрішній стан, аналіз своїх переживань. 2) У філософії — форма теоретичної діяльності людини, спрямована на осмислення своїх власних дій та їх законів.

РЕФЛЄ́КС, термін, позначаючий відсвіт кольору і світла на поверхні предмета, падаючий від навколишніх об'єктів, наприклад неба або сусідніх предметів. Точна фіксація рефлексу допомагає більш повно передати об'єм, показати багатство барв і відтінків зображуваної натури, викликане їхнім складним взаємозв'язком. Проблема рефлексу вирішувалася в живописі вже в творчості Леонардо да Вінчі, але все її різноманіття постало перед живописцями в зв'язку з завданнями *пленеру**. Її рішення набуло систематичного характеру в імпресіоністів (див. *Імпресіонізм**), особливо в пейзажах Клода Моне́.

РЕФОРМА́ЦІЯ, могутній релігійний рух XVI—XVII ст., спрямований на реформування вчення і організації християнської церкви, який виник в Німеччині на початку XVI ст., швидко розповсюдився на більшій частині Європи і привів до втрати католицькою церквою свого панівного становища і утворення численних протестантських церков і сект (див. також *Протестантизм**).

РЕЦИПІЄ́НТ людина, що сприймає зовнішній вплив або подразнення (в вигляді художнього твору, політичної пропаганди, реклами, звукових або світлових сигналів, мовлення і

т.п.).

РИЗАЛІ́Т, частина споруди, виступаюча за основну лінію фасаду; звичайно ризаліти розташовані симетрично по відношенню до центральної осі фасаду.

РИТУА́Л, стереотипна послідовність дій, які охоплюють жести, слова і об'єкти, виконуються на спеціально підготовленому місці і призначаються для дії на надприродні сили або істоти в інтересах й цілях виконавців.

РІСОРДЖІМЕ́НТО, національно-визвольний рух італійського народу проти іноземного панування, за об'єднання роздробленої Італії, а також період, коли цей рух відбувався: кінець XVIII ст. — 1861 р.; Рісорджіменто завершилося у 1870 р. приєднанням до Італійського королівства Риму. Найважливіші події Рісорджіменто — Революції 1848-1849, 1859-1860 рр. За керівництво Рісорджіменто боролись республікансько-демократична (лідери Дж. Мадзіні, Дж. Гарібальді та ін.) і ліберальна (лідери К. Кавур та ін.) течії. Остання одержала верх, і Італія була об'єднана в формі конституційної монархії.

РОЗЕНКРЕ́ЙЦЕРИ, члени таємних (переважно релігійно-містичних) товариств в XVII—XVIII ст. в європейських країнах (насамперед в Німеччині, Нідерландах, Росії). Назва походить або від імені легендарного засновника товариства Християна Розенкрейца, що нібито жив в XIV—XV ст., або від емблеми розенкрейцерів — троянди і хреста. Розенкрейцерство близьке до *масонства**. Організаційне оформлення і найбільше поширення розенкрейцерство одержало в другій половині XVIII ст. У вченні і діяльності розенкрейцерів велике місце займали ідеї морального самовдосконалення і окультні науки (див. *Окультизм**) — чорна *магія**, каббалістика, алхімія. Найбільш відомими були берлінські розенкрейцери, згруповані навколо спадкоємця прусського престолу, а потім короля Фрідріха Вільгельма II Гогенцоллерна. Берлінські розенкрейцери І.К. Вельнер і Г.Р. Бішофвердер займали важливі державні посади в Пруссії.

РОКОКО́, стильовий напрям в європейському мистецтві XVIII ст., що представляє собою пізню стадію *Барокко** і характеризується вишуканою складністю форм і вигадливими орнаментами. Мистецтво рококо — це світ фантазії і інтимних переживань, декоративної театральності, вишуканості і витонченості, в ньому немає місця героїзму і пафосу — вони змінюються грою в любов, вигадкою, чарівними дрібничками. Важкій і патетичній урочистості Барокко приходить на зміну камерна тендітна декоративність. Лозунгом короткого, недовговічного віку рококо стає «мистецтво як насолода», мета якого — викликати легкі, приємні емоції, розважати, пестити око вигадливим візерунком ліній, вишуканими сполученнями світлих нарядних фарб, що особливо виразилося в архітектурному оздобленні інтер'єрів, з новими вимогами якого узгоджувався і живопис рококо. Визначальна риса стилю рококо — прагнення до вишуканості, підвищена увага до деталі, примхливість і разом з тим врівноваженість декору в інтер'єрах, яскраві і чисті фарби з рясним використанням білил і позолоти, контраст між зовнішньою строгістю будівель і вишуканістю їх внутрішнього оздоблення. З історико-культурної точки зору мистецтво рококо, перейняте духом інтимності, прагненням до комфорту і особистої зручності, було пов'язане з кризою *абсолютизму**, яка пізніше привела до *Великої Французької революції**.

РОМА́Н (франц. roman), літературний жанр, епічний твір великої форми, в якому оповідання зосереджене на долях окремої особистості в її відношенні до навколишнього світу, на становленні, розвитку її характеру і самосвідомості. Роман — епос Нового часу; на відміну від народного епосу, де індивід і народна душа нероздільні, в романі життя особистості і суспільне життя постають як відносно самостійні; але «приватне», внутрішнє життя індивіда розкривається в ньому «епічно», тобто з виявленням його загальнозначущого і суспільного змісту. Типова романна ситуація — зіткнення в герої морального і людського (особистісного) з природною і соціальною необхідністю. Оскільки роман розвивається в Новий час, де характер взаємин людини і суспільства постійно міняється, остільки його форма, власне кажучи, є «відкритою»: основна ситуація кожного разу наповнюється конкретно-історичним змістом і знаходить втілення в різних жанрових модифікаціях.

Історично першою формою вважають *Шахрайський роман**. В XVIII ст. розвиваються два основні різновиди: соціально-побутовий роман (Г. Філдінг, Т. Смоллетт) і психологічний роман (С. Річардсон, Ж.Ж. Руссо, Л. Стерн, Й.В. Гете). Романтики створюють історичний роман (В. Скотт). В 1830-і рр. починається класична епоха соціально-психологічного роману критичного *реалізму** XIX ст. (Стендаль, О. Бальзак, Ч. Діккенс, В. Теккерей, Г. Флобер, Л. Толстой, Ф. Достоєвський). Серед світових імен письменників XX ст. романісти: Р. Ролан, Т. Манн, М. Пруст, Ф. Кафка, Дж. Джойс, Дж. Голсуорсі, В. Фолкнер, Гарсіа Маркес, В. Набоков, М. Шолохов і багато інших.

РОМАНТИ́ЗМ, 1) напрямок в літературі і мистецтві першої чверті XIX ст., який виступав проти канонів класицизму і характеризувався прагненням до національної і індивідуальної своєрідності, до зображення ідеальних героїв і почуттів; 2) метод відтворення дійсності в її ідеалізованому вигляді; 3) умонастрій, перейнятий ідеалізацією дійсності, мрійливою споглядальністю.

РОМА́НТИКА, те, що містить ідеї і почуття, які емоційно підносять людину; умови життя, обстановка, що сприяють емоційно-піднесеному світовідчуванню.

РУ́СТИКА (від лат. rusticus — простий, грубий), облицювання стін споруди каменями з грубовідколотою або опуклою лицьовою поверхнею («рустами») або його імітуюча рельєфна кладка.

С

САКРА́ЛЬНИЙ, священний, стосовний до релігійного *культу** і *ритуалу**; обрядовий.

САЛО́ННЕ МИСТЕЦТВО (від Сало́нів — офіційних художніх виставок у Франції, що влаштовувалися в 1737-1848 рр. в «квадратному салоні» Лувра), мистецтво XIX—XX ст., пристосовуюче до обивательських смаків академічні доктрини (див. *Академізм**) і будь-які модні мистецькі течії.

САРКА́ЗМ, уїдливе глузування, вищий ступінь *іронії**, заснований не тільки на посиленому контрасті між тим, що мається на увазі і що виражається, але і на негайному підкресленому оголенні того, що мається на увазі: «Пожалів вовк кобилу, залишив хвіст і гриву». Пор.: «сарказм — потворний близнюк гніву».

САТИ́РА, спосіб прояву *комічного** в мистецтві, полягаючий в нищівному осміянні явищ, які представляються автору порочними. Сила сатири залежить від соціальної значимості зайнятої сатириком позиції, від ефективності комічних засобів (*сарказм**, *іронія**, *гіпербола**, *гротеск**, *алегорія**, *пародія** і ін.). Сатира виникає в народній «сміховій культурі» і поступово охоплює ряд видів мистецтва: театр і літературу (особливо *комедію**), публіцистику (памфлет, фейлетон), образотворче мистецтво (карикатуру, шарж), естраду, кіно, телебачення тощо. Сатиричними можуть бути і цілий твір, і окремі образи, ситуації, епізоди.

СВІТЛОТІ́НЬ, в *живопису** і *графіці**: розподіл різних за яскравістю кольорів і відтінків, світлих і темних штрихів.

СВІТО́ГЛЯД (СВІТОБА́ЧЕННЯ), система узагальнених поглядів на світ і місце людини в ньому, на відношення людей до оточуючої їх дійсності і до самих себе, а також обумовлені цими поглядами їхні переконання, ідеали, принципи пізнання і діяльності. Виділяють три основних типи світогляду: житейський (повсякденний, профанний) світогляд, в якому відображаються уявлення здорового глузду, традиційні погляди на світ і людину; релігійний світогляд, пов'язаний з визнанням надприродного світового початку; філософський світогляд, в якому узагальнюється досвід духовного і практичного освоєння світу. На основі раціонального осмислення *культури** філософія виробляє нові світоглядні орієнтації. Носіями світогляду виступає особистість, соціальна група, верства, *суспільні класи**, що сприймають дійсність крізь призму певної системи поглядів. Світогляд має величезний практичний сенс, впливаючи на норми поведінки, життєві прагнення, інтереси, працю і побут людей.

«СВЯЩЕ́ННА РИМСЬКА ІМПЕРІЯ» існувала в 962-1806 рр. (з кінця XV ст. «Священна Римська імперія германської нації»). Була заснована германським королем Оттоном I (правив в 962-973), що підкорив Північну і Середню Італію (з Римом). Включала також Чехію,

Бургундію, Нідерланди, швейцарські землі і ін. За своїм походженням імперія була церковною і германською; форму їй дало посилання на всесвітнє панування Римської імперії; германські і римські елементи, злившись, обумовили всеосяжний і абстрактний характер імперії, як центру і голови католицького світу. В свідомості середньовічної людини склалося глибоке переконання в необхідному зв'язку Римської імперії і католицької церкви. Становище імператора і його функції виводились з порівняння влади імператорської з владою папською. Він — imperator terrenus, тобто намісник Бога на землі в справах світських, і «patronus», тобто захисник церкви; його влада в усьому відповідає владі папи, відносини між ними аналогічні відносинам між душею і тілом. «Як на небі, — говорив імператор Фрідріх I, — тільки один бог, так і на землі тільки один папа і один імператор». Коронаційний церемоніал і офіційні титули імператора вказують на прагнення надати імператорській владі божественного характеру. Імператори вели агресивну політику, головним чином на півдні (Італія) і сході (землі полабських слов'ян); в кінці XI—XIII ст. боролися з римськими папами за *інвеституру**, за Італію. Поступово влада імператорів стала номінальною. Італія втрачена вже в сер. XIII ст.; Німеччина (що займала панівне становище в імперії) розпалася на територіальні князівства. Вестфальський мир 1648 р. закріпив перетворення імперії в конгломерат незалежних держав. Остаточно ліквідована в ході наполеонівських війн.

«СВЯЩЕННИЙ СОЮЗ», союз Австрії, Пруссії і Росії, укладений в Парижі 26. IX. 1815 р., після падіння імперії Наполеона I. Цілями Священного союзу були забезпечення непорушності рішень Віденського конгресу 1814-1815 рр. В 1815 р. до Священного союзу приєдналися Франція і ряд інших європейських держав. Священний союз санкціонував збройну інтервенцію і придушення австрійськими військами революцій у Неаполі (1820-1821 рр.) і П'ємонті (1821 р.) і французькими військами в Іспанії (1820-1823 рр.). В ряді актів брала участь Великобританія. Протиріччя між європейськими державами розхитували Священний союз, і в кінці 1820-х — на початку 1830-х рр. він розпався.

СЕКСУА́ЛЬНА РЕВОЛЮЦІЯ, радикальний злам традиційних норм, обмежень і заборон в сфері сексуальних відносин, зв'язаний головним чином з молодіжними бунтарськими рухами 1960-1970-х років.

СЕКУЛЯРИЗА́ЦІЯ, 1) звільнення від впливу культу, релігії, церкви у різних сферах політичного, суспільного, економічного, культурного життя; 2) вилучення чого-небудь з відання релігійних організацій і передача у світське, цивільне; 3) звільнення суспільної та індивідуальної свідомості від впливу релігії.

СЕМИРІЧНА ВІЙНА 1756-1763 рр., між Австрією, Францією, Росією, Іспанією, Саксонією, Швецією, з одного боку, і Пруссією, Великобританією (в унії з Ганновером) і Португалією — з іншого. Війна була викликана загостренням англо-французької боротьби за колонії і зіткненням політики Пруссії з інтересами Австрії, Франції і Росії. Перемоги прусської армії Фрідріха II в 1757 р. біля Росбаха і Лейтена були зведені нанівець перемогою російсько-австрійських військ в Кунерсдорфській битві 1759 р. В 1761 р. Пруссія була на грані катастрофи, але новий російський цар Петро III уклав з нею в 1762 р. союз (Катерина II розірвала його, але війни не відновила). Запекла боротьба йшла також в колоніях і на морі. За Губертусбургським миром 1763 р. з Австрією і Саксонією Пруссія закріпила за собою Сілезію. За Паризьким мирним договором 1763 р. до Великобританії від Франції перейшли Канада, Східна Луїзіана, більша частина французьких володінь в Індії. Головний підсумок Семирічної війни — перемога Великобританії над Францією в боротьбі за колоніальну і торгову першість.

СЕМІО́ТИКА, наука, що досліджує способи передачі інформації, властивості знаків і знакових систем в людському суспільстві (головним чином природні і штучні мови, а також деякі явища культури, системи міфу, ритуалу), природі (комунікація в світі тварин) або в самій людині (зорове і слухове сприйняття тощо).

СЕНСУАЛІ́ЗМ, напрям в *гносеології** (теорії пізнання), згідно якого відчуття, сприйняття — основа і головна форма достовірного пізнання. Протистоїть *раціоналізму**. Основний принцип сенсуалізму — «немає нічого в розумі, чого не було б в відчуттях» — поділяли

Пьєр Гассенді, Томас Гоббс, Джон Локк, Клод Адріан Гельвецій, Дені Дідро, Поль Гольбах, а також Джордж Берклі і Девід Юм.

СЕНТИМЕНТАЛІ́ЗМ, художня течія епохи *Просвітництва**, яка проголосила «природне почуття» визначальним моментом життєвих цінностей і творчості, тим самим протиставивши себе *раціоналізму** епохи. Сентименталізм виник на порівняно пізньому етапі розвитку культури Просвітництва, коли стає явною обмеженість чисто раціоналістичного підходу до життя, коли наступає розчарування у позитивній ролі *цивілізації**, сумнів у самій можливості «царства Розуму», декларованого діячами Просвітництва. Творче кредо сентименталізму точно передають слова французького письменника і філософа Жана Жака Руссо (1712-1778): «Розум може помилятись, почуття — ніколи». Однак, відкидаючи холодну безстрасність, сентименталісти зберігали вірність гуманістичним суспільним ідеалам Просвітництва: в ряді випадків вони обвинувачували феодальну дійсність ще більш рішуче і різко, ніж це робили діячі раннього, раціоналістичного Просвітництва. Разом з тим, сентименталізм ще суперечливіший, ніж раннє Просвітництво: апеляція до почуттів «людини натуральної» могла пробуджувати протест проти «неприродності» всіх форм гноблення і деспотизму, але вони ж могли відволікати від дійсності, заводячи в сферу більш-менш абстрактних мрій на лоні умовної, меланхолійної природи.

Концептуально сентименталізм оформився в Англії в зв'язку з швидким розвитком буржуазних відносин, які руйнували традиційний уклад життя і патріархальну мораль. В Франції цей напрям оформився в період визрівання передумов *Великої Французької революції 1789 р.** Не представляючи собою розробленого художнього методу, сентименталізм проявився як особливий умонастрій, для якого характерні меланхолійна мрійливість, схильність до усамітнених роздумів, чутливість. Звертаючись до картин природи і «натурального» життя селян, митці виявляють там гармонію, простоту і чистоту *моралі**, протиставляючи ці якості «зіпсованості» цивілізованого суспільства. Стилістика сентименталізму тяжіє до динамічних форм *Бароккo**, а з просвітительським *класицизмом** його зближує інтерес до «простої» натури, щирість переживань, прагнення до природності вираження. В цілому, сентименталізм відкрив нові грані в зображенні людської особистості. В історичній перспективі цей напрям став попередником *романтизму**: їх спорідненість проявляється в перенесенні уваги на індивідуальний стан духу, інтерес до складних характерів, змінних переживань.

СЕЦЕ́ССІЇ, об'єднання молодих художників і архітекторів країн Центральної Європи кін. XIX — поч. XX ст., що виникли як опозиція офіційним мистецьким організаціям. Цілі об'єднань, крім символістської в своїй основі стилістичної і ідейної орієнтації, були наступними: відмова від звертання до історії; захоплення концепцією «глобального мистецтва»; пропаганда власної творчості за кордоном шляхом широкого культурного обміну. Перша Сецесія, створена в 1892 р. німецьким митцем Францем фон Шту́ком (1863-1928), з'явилась в Мюнхені. В 1897 р. виникла сама знаменита Віденська Сецесія. Берлінська Сецесія, утворена в 1899 р. і очолена Максом Ліберманом, об'єднала німецьких імпресіоністів. Римська група з 1913 р. стала організовувати виставки антиакадемічного спрямування. Важко переоцінити роль Сецессій в розвитку європейського мистецтва поч. XX ст. Далеко не однорідні і не однозначні, вони сприяли творчій практиці роботи в майстерні і розширенню набору матеріалів і технічних прийомів, використовуваних як засоби виразності.

СЕЦЕССІО́Н, (модерн, ар нуво, югендстіль), стильовий напрямок в європейському і американському мистецтві кін. XIX — поч. XX ст., що протиставив себе мистецтву попередньої епохи. Представники сецессіону використовували нові техніко-конструктивні засоби, вільне планування, своєрідний архітектурний декор для створення незвичайних, підкреслено індивідуалізованих будівель, всі елементи яких підкорялися єдиному орнаментальному ритму й образно-символічному задуму. Образотворчому і декоративному мистецтву сецессіону притаманні поетика *символізму**, декоративний ритм гнучких текучих ліній, стилізований рослинний візерунок.

СИ́МВОЛ, знак, пов'язаний з означуваною ним предметністю так, що сенс знаку і його предмет представлені тільки самим знаком і розкриваються тільки через його інтерпретацію.

Символ — це концентрований вираз певної ідеї, явища, образу. До рівня символу може піднятись подія, вчинок, квітка, сказана кимсь фраза, якийсь предмет, жест. Символом, або знаковою системою, заснованою на символах може виражатись той або інший аспект дійсності — від всієї світобудови до куточка саду, від історичних подій до найскладніших, найвитонченіших, найінтимніших переживань, — або ж щось таємниче, потойбічне, не підлягаюче контролю розуму, підсвідоме, зрозуміле як «істинна духовна реальність», доступна тільки медіуму (шаману, пророку, поету).

СКЕПТИЦИ́ЗМ, філософська і світоглядна позиція, що характеризується сумнівом в існуванні якого-небудь надійного критерію істини. Крайня форма скептицизму — агностицизм. В *Античності** скептицизм представляв цілий філософський напрямок, а в XVI—XVIII ст. став синонімом вільнодумства і критики релігійних і філософських догм.

СКЕТЧ, невелика естрадна п'єса жартівливого змісту для двох (рідше трьох) виконавців. Бере початок від народної *інтермедії**.

СКУЛЬПТУ́РА (пла́стика), вид образотворчого *мистецтва**, твори якого мають об'ємну, тривимірну форму і виконуються з твердих або пластичних матеріалів. Скульптура зображує головним чином людину, рідше тварин, її головні жанри — портрет, історичні, побутові, символічні, алегоричні зображення, анімалістичний жанр. Художньо-виражальні засоби скульптури — побудова об'ємної форми, пластичне моделювання (ліплення), розробка силуету, фактури, в деяких випадках також кольору. Розрізняються кругла скульптура (статуя, група, статуетка, погруддя), оглядувана з різних сторін, і *рельєф** (зображення розташовується на площині фону).

Монументальна скульптура (пам'ятники, монументи) зв'язана з архітектурним середовищем, відрізняється значущістю ідей, високим ступенем узагальнення, великими розмірами; монументально-декоративна скульптура включає всі види оздоблення архітектурних споруд і комплексів (атланти, каріатиди, фризи, фронтонна, фонтанна, садово-паркова скульптура); станкова скульптура, не залежачи від середовища, має розміри, близькі до натури або менші, і конкретний поглиблений зміст. Матеріали скульптури — метал, камінь, глина, дерево, гіпс тощо; методи їх обробки — ліплення, різьблення, висікання, лиття, кування, карбування і ін.

«СЛАВНА РЕВОЛЮЦІЯ», прийнята в історичній літературі назва державного перевороту 1688-1689 рр. в Англії, в результаті якого король Іаков II Стюарт був відсторонений від влади. Новими королями Англії в 1689 р. були проголошені дочка скинутого короля Марія II Стюарт і її супруг — голландський штатгальтер Вільгельм III Оранський. Головним підсумком «Славної революції» стала остаточна ліквідація англійського абсолютизму і встановлення конституційної монархії, вищою владою в якій став парламент.

СОНЕ́Т, невеликий вірш твердої форми; складається з 14 рядків, згрупованих в два чотиривірші (катре́ни) і два тривірші (терци́ни) — класичний (італійський) сонет, або трьох чотиривіршів і одного двовірша — шекспірівський сонет.

СОЦІАЛІ̀ЗМ, позначення ряду соціальних вчень, що висувають своїм ідеалом і ставлять за мету здійснення принципів соціальної справедливості, свободи і рівності, а також суспільного ладу, що втілює ці принципи. Термін «соціалізм» з'явився в другій половині XIX ст., однак уявлення про устрій соціальної справедливості сходять до стародавніх уявлень про «золотий вік», вони розвиваються в різних релігіях, а потім у багатьох різновидах *Утопічного соціалізму**. Теорія наукового соціалізму, розроблена К. Марксом і Ф. Енгельсом (Див. *Марксизм**), розглядає соціалізм як нижчу ступінь *комунізму**, яка приходить на зміну *капіталізму** в результаті пролетарської революції і встановлення диктатури пролетаріату.

Ці ідеї були розвинені і втілені в життя в Російській імперії партією більшовиків під керівництвом В.І. Леніна (1870-1924) в ході Великої Жовтневої Соціалістичної революції 1917 р. і Громадянської війни 1918-1922 рр., яка завершилась перемогою радянської влади і утворенням СРСР. В 1920-1930-х рр. внаслідок всеохопного процесу соціалістичного будівництва в СРСР встановився лад, для якого були характерні монополія державної власності, директивне централізоване планування, диктатура партійно-державного апарату (номенклатури), що спирався на апарат насильства і масові репресії. Це дозволило сконцентрувати зусилля

суспільства на здійсненні небачених в історії людства соціально-економічних і культурних перетворень, внаслідок яких відстала царська Росія трансформувалась в одну з наймогутніших світових держав.

Після утворення СРСР соціалізм розвивався в двох руслах, на які розколовся міжнародний соціалістичний рух, — комуністичному і соціал-демократичному. В соціал-демократичній течії утвердилася орієнтація на реформування капіталізму. Перетерпівши значну еволюцію, відмовившись від *марксизму** як єдиної ідейної основи, соціал-демократія виробила сучасну концепцію «демократичного соціалізму», згідно якої соціалізм може бути здійснений в тривалому процесі реформування капіталізму, утвердження політичної, економічної і соціальної демократії і цінностей свободи, справедливості, солідарності і рівності. Політика соціал-демократії вплинула на демократизацію відносин влади і власності, на зростання рівня і якості життя найманих робітників і в сукупності з іншими факторами привела до значної трансформації капіталістичного суспільства.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ (СОЦРЕАЛІЗМ), один з напрямів *модернізму**, пов'язаний з виникненням і розвитком соціалістичних держав (Див. *Соціалізм**), заснований на чітко сформульованих ідеологічних установках, естетичних принципах і системі соціально-політичних оцінок. Склався на протязі 1920-х років у рамках радянської культури, з 1934 р. став офіційним художнім методом радянського мистецтва, а з 1945 р. — і країн соціалістичного табору; в 1930-1950-х рр. також одержав певне розповсюдження в культурах капіталістичних країн. В «Статуті Союзу письменників СРСР» (1934 р.) зазначено, що соціалістичний реалізм є «основним методом» літератури, мистецтва і критики, який «жадає від художника правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку», що поєднується «з завданням виховання трудящих в дусі соціалізму».

Найважливішими ідейними принципами соцреалізму були: партійність (підпорядкування політиці комуністичної партії), народність (орієнтація на «психологію» і «потреби» народних мас) і соціалістичний гуманізм (відповідність системі поглядів, що визнає цінність, права і потреби «пролетаря», «селянина» і «трудового інтелігента»). Естетична платформа соцреалізму включає конструювання «ідеальної дійсності» (класицизм), імітацію «реальної дійсності» (реалізм) і пафос суб'єктивної активності (романтизм). Вимоги соціалістичного реалізму фактично перетворилися в заборони, що гальмували творчість, на довгі роки талановиті твори усувались з духовного життя народу, натомість стимулювалось створення посередніх конформістських творів, що слідували пласким пропагандистським установкам.

В формально-стильовому відношенні соцреалізм являє собою цілком еклектичний сплав елементів традиційного і модерністського мистецтва, який, тим не менше, утворює непомильно пізнаванне мистецтво з ознаками, великого стилю загиблих цивілізацій. В рамках соцреалізму працювало немало митців, твори яких ввійшли до скарбниці світової культури: М. Горький, М. Шолохов, О. Солженіцин, В. Маяковський, П. Неруда, О. Довженко, Б. Брехт, С. Ейзенштейн, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, О. Дейнека, В. Мухіна, А. Пластов і багато ін.

СОЦІА́Л-ДАРВІНІ́ЗМ, ідейний течія в суспільствознавстві кінця XIX — початку XX ст., якій властиве зведення закономірностей розвитку людського суспільства до закономірностей біологічної еволюції і висування принципів природного добору, боротьби за існування і виживання найбільш пристосованих як визначальних факторів суспільного життя. Соціал-дарвінізм виправдує соціальну і майнову нерівність біологічною нерівноцінністю людей з різних соціальних верств. Правлячі класи — переможці в боротьбі за існування, інші — програвші, а обумовлено це вродженими властивостями, а не соціальними умовами. Однією з предтеч соціал-дарвінізму вважається вчення англійського економіста Томаса Мальтуса (1766-1834), а найбільш відомими його представниками — англійський філософ Герберт Спенсер (1820-1903), американський соціолог Вільям Самнер (1840-1910), французький соціолог Жозеф Артюр де Гобіно (1816-1882), австрійський соціолог Людвіг Гумпловіч (1838-1909).

СПІРИТИ́ЗМ (від лат. spiritus — душа, дух), містичний течія (див. *Містика**), заснована на вірі в загробне існування. Характеризується особливою практикою «спілкування» з душа-

ми померлих (прийомами т.зв. фізичного медіумізму — «столовертінням» і т.п.). Виник в середині XIX ст. в США.

СПРАВА ДРЕ́ЙФУСА, сфабрикована у 1894 р. реакційною французькою вояччиною судова справа за безпідставним обвинуваченням офіцера французького Генерального штабу єврея А. Дре́йфуса у шпигунстві на користь Німеччини. Незважаючи на відсутність доказів, суд присудив Дрейфуса до довічної каторги. Боротьба навколо справи Дрейфуса спричинила політичну кризу. Під тиском демократичних сил країни Дрейфус у 1899 р. був помилуваний, у 1906 р. реабілітований.

СТАНКО́ВЕ МИСТЕЦТВО, різновид образотворчого мистецтва, твори якого відзначаються самостійним характером і не мають прямого декоративного або утилітарного призначення (в *живописі** — картини; в *скульптурі** — статуї, погруддя, групи, станкові рельєфи; в *графіці** — *естампи**, станкові малюнки). Назва походить від станка — верстату (мольберт, скульптурний верстат), необхідного для виконання творів станко́вого мистецтва.

СТАФА́Ж, в *живопису** невеликі фігури людей і тварин, включені в пейзажну композицію.

СТИЛІЗА́ЦІЯ, 1) в мистецтві (переважно декоративному) і дизайні узагальнення зображуваних фігур і предметів за допомогою умовних прийомів; особливо характерна для *орнаменту**, де стилізація перетворює об'єкт зображення в мотив візерунка; 2) навмисна імітація художнього стилю, характерного для якого-небудь автора, жанру, течії, для мистецтва і культури певного соціального середовища, народності, епохи. Нерідко зв'язана з переосмисленням художнього змісту, що складає основу стилю, що імітується.

СТИЛЬ, спільність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, обумовлена єдністю ідейно-художнього змісту. Можна говорити про стиль окремих творів або жанру (стиль французького роману XIX ст.), про індивідуальний стиль (творчу манеру) окремого автора, а також про стиль цілих епох або великих художніх напрямків, оскільки єдність суспільно-історичного змісту визначає в них спільність художньо-образних принципів, засобів, прийомів (романський стиль, Ренесанс, барокко, рококо, класицизм).

СТИХА́Р, довга сукня з широкими рукавами, звичайно парчева, церковний одяг дияконів і дячків, нижній одяг священиків і архієреїв.

СТІННІ РОЗПИСИ, фігурні зображення або орнаменти, виконані фарбами безпосередньо на стінах або на полотні, папері і т.д. і закріплені на стінах. Виконуються засобами *фрески**, темпери, клейового живопису, воскового або олійного живопису і т.д.

СТРУКТУ́РА, сукупність стійких зв'язків об'єкта, що забезпечують його цілісність і тотожність самому собі, тобто збереження основних властивостей при різних зовнішніх і внутрішніх змінах.

СТРУКТУРАЛІ́ЗМ, напрямок в гуманітарному знанні, що сформувався в 1920-х рр., пов'язаний з використанням структурного методу, моделювання, елементів семіотики, формалізації і математизації в лінгвістиці, літературознавстві, етнографії, історії та ін. Об'єктом дослідження структуралізму є культура як сукупність знакових систем (мова, наука, мистецтво, міфологія, мода, реклама). Основа структурного методу — виявлення структури як доволі стійкої сукупності відносин; визнання методологічного примату відносин над елементами в системі; часткове абстрагування від розвитку об'єктів (примат синхронії над діахронією). У більш вузькому значенні — науково-філософська течія, що одержала найбільше поширення в 1960-х рр. у Франції (К. Леві-Строс, М. Фуко, Р. Барт, Ж. Дерріда).

«СТУДЕНТСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ» 1968-1969 рр., заворушення і безпорядки у вищих навчальних закладах Європи і Америки, що розпочались у травні 1968 р. у Парижі. Студенти й ліві інтелігенти, виступивши з широким спектром вимог (від нацистських до комуністичних), захоплювали університети, билися з поліцією і, здавалося от-от скинуть уряд, що розгубився. У підсумку революція не досягла політичної перемоги, але зробила на суспільство глибокий моральний вплив, розкріпачивши нрави і світогляд цілого покоління молодих людей у всьому світі. В історію увійшли пропаговані «революцією» сексуальна свобода, вживання наркотиків, «психоделічна» рок-музика і численні гасла, якими молоді бунтарі покри-

вали стіни будівель і аудиторій: «Забороняється забороняти», «Будьте реалістами — вимагайте неможливого!».

СТУ́ККО, штучний мармур з полірованого гіпсу з добавками (найчастіше мармуровою окру́шкою).

СУБКУЛЬТУ́РА, 1) «під-культура» окремих суспільних груп (соціальних, етнічних, релігійних, професійних, маргінальних і т.д.), які створюють (виробляють) певні взірці, норми, цінності, відмінні від прийнятих в суспільстві в цілому; 2) соціокультурна спільнота з особливими рисами і ознаками, виділеними з тієї або іншої культури.

СУБЛІМА́ЦІЯ, психічний процес перетворення і переключення енергії афективних потягів (див. *Афект**) на цілі соціальної діяльності і культурної творчості.

СУГЕСТИ́ВНІСТЬ (від *сугестія**), в художній творчості і політичній технології активний вплив на уяву, емоції, підсвідомість *реципієнта** за допомогою віддалених тематичних, образних, ритмічних, звукових *асоціацій**.

СУГЕ́СТІЯ (НАВІЮВАННЯ), вплив (дія) на особистість, що приводить або до появи в людини мимо її волі і свідомості певного стану, почуття, ставлення, або до здійснення людиною вчинку, що безпосередньо не випливає з прийнятих нею норм і принципів діяльності. Об'єктом навіювання може бути як окрема людина, так і групи, колективи, соціальні верстви і *Суспільні класи** (масове навіювання).

СУСПІЛЬНІ КЛА́СИ, 1) «великі групи людей, які розрізняються за їх місцем в історично визначеній системі суспільного виробництва, за їх відношенням (здебільшого закріпленим і оформленим в законах) до засобів виробництва, за їх роллю в суспільній організації праці, а, значить, за способами одержання і розмірами тієї частки суспільного багатства, яка є в їх розпорядженні» (В.І. Ленін). Класи сформувались в процесі розкладу первіснообщинного ладу і виникнення *цивілізації** внаслідок розвитку суспільного поділу праці і появи приватної власності на засоби виробництва. Для кожного суспільного ладу характерна своя класова структура: раби і рабовласники — в рабовласницькому суспільстві, кріпаки і феодали — в феодальному, пролетаріат і буржуазія — в капіталістичному, трудящі і номенклатура — в соціалістичному.

2) Відносно стабільні соціальні групи, які мають приблизно однакові доходи і рівень життя, спільні інтереси і цінності (селянство, дворянство, *буржуазія**, *пролетаріат**, *інтеліген-ція** тощо). Концепція класів і класової боротьби одержала поширення в Європі в XIX ст. в період утвердження *капіталізму** (Сен-Сімон, О. Тьєррі, Ф. Гізо і ін.). К. Маркс і Ф. Енгельс пов'язували існування класів з певними способами виробництва, вважали боротьбу класів рушійною силою історії і відводили пролетаріату історичну місію насильницького повалення влади буржуазії і створення безкласового суспільства (див. *Марксизм** і *Соціалізм**). В соціології висуваються різні критерії поділу суспільства на класи і соціальні групи (вікові, економічні, професійні, системи прав і обов'язків, соціальний статус і ін.). В сучасній цивілізації в процесі соціальної диференціації і інтеграції, пов'язаної з ускладненням суспільної праці і відносин власності, утворюються численні прошарки і групи, між якими складаються відносини співробітництва, конкуренції або конфлікту, що регулюються на основі пануючих в даному суспільстві соціально-політичних принципів.

СЦЕНОГРА́ФІЯ, мистецтво художнього оформлення сцени, а також саме таке оформлення.

СЮРРЕАЛІЗМ, напрямок у мистецтві *модернізму** XX ст., що проголосив джерелом художньої творчості сферу підсвідомості (інстинкти, сновидіння, галюцинації), а її методом — розрив логічних зв'язків, замінених вільними асоціаціями. Сюрреалізм склався на початку 1920-х рр., розвиваючи ряд рис *дадаїзму**. Митець, згідно його естетики, має право не рахуватись з об'єктивною реальністю; художній твір — це світ, всередині якого поет є богом-творцем. Мистецтво знімає покрови з дійсності, творить іншу, «істинну реальність» — надреальність. З цим пов'язана абсолютизація чудесного й перетворення його в провідну категорію естетичного відношення людини до світу. «Немає нічого, крім чудесного», — писав один з засновників групи Андре Бретóн. Реальність надреального, істинність таємничо-чарівного,

неймовірність буденного стають суттєвим для художника. Для сюрреаліста людина, світ, речі і явища, сам простір і час є текучими і відносними — вони втрачають границі. Проголошується естетичний релятивізм: все тече, все спотворюється, зміщується, розпливається; немає нічого певного. Сюрреалізм утверджує відносність світу і його цінностей.

Сюрреалісти взяли на озброєння теорії Зігмунда Фрейда про несвідоме як визначальну сферу людської психіки, про значення сновидінь для розуміння істинних причин вчинків людини. Принцип психоаналізу, ним розроблений, засновувався на методі вільних асоціацій, коли людина, відштовхуючись від якогось слова, уявлення, образу з сновидінь висловлює всі, без обмежень думки, що приходять в голову. Так само народжується і сюрреалістичний образ: він виникає внаслідок «чудесної зустрічі», тобто спонтанного з точки зору буденної логіки поєднання в тексті або на полотні різних слів або зображень. Вважалось, що саме в цих випадкових «зустрічах» можуть проявитись риси відчутної, але прихованої для розуму поетичної реальності. Звідси виникла ідея «колективної творчості». Згідно її правил, гравець записував слово і, перегнувши аркуша, передавав сусідові. Той, не бачачи попереднього, записував своє слово. Одного разу склалась фраза, яка всіх захопила: «Вишуканий труп буде сьорбати молоде вино». З того часу гру назвали «Вишуканий труп», а з часом її видозмінили: стали не тільки писати, але і малювати.

В цілому, сюрреалізм закликав до звільнення людського «Я» від «кайданів матеріалізму», логіки, розуму, традиційної естетики, які розумілись як потворне породження буржуазної цивілізації, що закріпачила творчі можливості людини. Справжні «істини» буття приховані в сферах несвідомого і підсвідомого, і мистецтво покликане «вивести» їх звідти, виразивши в художньому творі.

Основою творчого методу сюрреалізму є «чистий психічний автоматизм», маючий на меті виразити за допомогою будь-якого творчого методу і виду мистецтва «реальне функціонування думки». Митець повинен спиратись на будь-який досвід позасвідомого вираження духу — сновидіння, галюцинації, марення, «спогаду з пелюшкового віку», містичні видіння, наркотичні кошмари, психічні розлади тощо. Спираючись на твердження, що образ виникає «з зближення віддалених одна від одної реальностей», сюрреалісти будують твори на крайньому загостренні алогічності, парадоксальності, раптовості, поєднанні непоєднуваного, за рахунок чого виникала особлива, ірреальна художня атмосфера, притаманна тільки творам сюрреалістів.

Т

ТАБУ́, в родоплемінних суспільствах система заборон, які накладалися на певні дії та предмети, вимовляння окремих слів, на їжу, відвідування певних місць у храмі, святилищ тощо, за порушення яких, згідно релігійних уявлень, загрожує кара надприродних сил, хвороба чи смерть. Табу регламентували найважливіші аспекти життя людини, забезпечували дотримання шлюбних норм і т.д., а отже, частково підмінювали суспільні закони. У релігіях, які виникли пізніше, поняттю табу приблизно відповідає ідея гріха.

ТЕА́ТР, рід мистецтва, специфічним засобом вираження якого є сценічна дія, що виникає в процесі гри актора перед публікою. Джерела театру — в архаїчних мисливських і сільськогосподарських ігрищах, масових народних обрядах. Твір театрального мистецтва — спектакль — створюється на основі драматичних або музично-сценічних творів (див. *Драматургія**) згідно задуму режисера (в балеті — балетмейстера і диригента, в *опері**, *оперети** — режисера і диригента) і під його керівництвом спільними зусиллями акторів, а також театрального художника — сценографа.

ТЕАТР АБСУ́РДУ («антитеатр», «антип'єса»), один напрямів *авангардизму** 1950-1960-х рр., творці якого, відображаючи духовну атмосферу, породжену наслідками *Другої світової війни** і ядерним протистоянням, вважали буття ірраціональним й алогічним: у цьому світі людина приречена на самотність, страждання і смерть. Абсурдну реальність належало відображати відповідними драматургічними засобами, тому представники «антитеатру» відкинули традиційну техніку, відмовившись від психологічної правдоподібності, причинно-

наслідкового зв'язку між епізодами і лінійного сюжету. Сценічна дія, пародіюючи дійсність, одержує форму *фарсу**, не пояснюючи, не аналізуючи абсурду, а наочно демонструючи його. Людина і людське існування втілюються в п'єсах символічно, жанр притчі узаконює відсутність вказівок на час і місце дії. Плутаному, суперечливому мисленню персонажів відповідає фрагментарність тексту. Репліки в діалогах ніяк не зв'язані: це, по-суті, монологи — ніхто нікого не чує, кожен говорить лише про себе. Кліше повсякденної мови, постійно повторювані слова й вирази підкреслюють рутину і смертельну монотонність життя.

ТЕЇЗМ, релігійний світогляд, виходячий з розуміння бога як абсолютної особистості, *трансцендентної** Всесвіту, яка, однак, вільно створила його і діє в ньому. Визнання трансцендентності Бога відрізняє теїзм від *пантеїзму**, визнання безперервної активності Бога — від *деїзму**. Найбільш характерний для генетично пов'язаних між собою релігій — іудаїзму, християнства і ісламу.

ТЕКСТ, 1) послідовність речень, слів, знаків, побудована згідно правил даної мови, даної знакової системи й утворює повідомлення; 2) структура, що складається з елементів значення, єдності цих елементів та вираження цієї єдності. В культурології існує тенденція розуміти під текстом не тільки словесний, але і будь-який твір, що існує в просторі й часі. Стосовно цього текстом є не тільки нотний запис, п'єса, сценарій, але і їх виконання, постановка, зйомка. Текстом буде також твір живопису, графіки, архітектури і т.д., оскільки те, що він представляє — певну історію, міф, пейзаж і т.д. — можна передати словами і те, що він означає як образ, знак, символ, алегорія може бути включене до певного контексту.

ТЕОКРА́ТІЯ (буквально «панування бога»), такий державний устрій, за якого верховним правителем держави вважається саме божество, що виражає свою волю через посередництво особливо до того призначених осіб, тобто жрецького стану або духівництва.

ТЕОСО́ФІЯ, 1) містичне богопізнання; на відміну від *теології**, теософія будується не на певних засадах віровчення (догматах), а на особистому релігійному досвіді людини; 2) релігійно-містичне вчення, яке прагне квазінауковими методами пізнати божественну мудрість і зробити її надбанням особистості; 3) загальна назва всіх містичних наук (див. *Містика**); 4) містична доктрина Є.П. Блаватської і її послідовників — поєднання містики буддизму і ін. східних вчень з елементами *окультизму** і неортодоксального християнства.

ТЕОЛО́ГІЯ (БОГОСЛОВ'Я), систематизований виклад віровчення, що обгрунтовує його істинність і необхідність для людини.

ТЕРМІДОРІА́НСЬКИЙ ПЕРЕВОРОТ, державний переворот 27 липня (9 термідора за республіканським календарем) 1794 р., що покінчив з режимом *Якобінської диктатури** і завершив розвиток *Великої Французької буржуазної революції** по висхідній лінії. Організаторами перевороту були Ж. Фуше, Ж.Л. Тальєн, П. Баррас.

ТЕХНІЧНІ МИСТЕЦТВА, термін, уживаний для означення нового роду мистецтв, що утворився у XIX—XX ст. в результаті активної взаємодії художньої думки й прогресу науки і техніки. До технічних мистецтв відносяться у першу чергу фотомистецтво, кіномистецтво і телебачення. Їх родова ознака полягає у використанні для вирішення творчих завдань фотографічних зображень, які в основі своїй являються технічними репродукціями дійсності. Найбільш характерною рисою технічних мистецтв є органічний взаємозв'язок творчого й технологічного процесів. Початково фотографія, кіно й телебачення розглядались як технічні атракціони, що не мали самостійного художнього значення і застосовувались у сфері виробництва лише в ужиткових цілях. Естетичний статус технічних мистецтв змінюється з формуванням фотографічної художньої культури, яка склалась у результаті виявлення виражальних можливостей фотозображення та їх співвіднесення з художньою традицією і творчою практикою класичних мистецтв.

Нова форма художньої культури, що стала естетичною основою розвитку цього роду мистецтв, характеризується своєрідним баченням дійсності, специфічними особливостями композиційного й образного мислення, мови й стилю. Разом з тим, у творчій практиці кожного виду технічних мистецтв риси цієї культури модифікуються у відповідності з особливостями кожної з цих форм творчості.

Використання фотографічних зображень надає технічним мистецтвам рис, що суттєво відрізняють їх від мистецтв традиційного типу. Найважливішими з них є синтетичність й масовість. Фотографічні зображення не тільки є результатом швидкого й точного фіксування дійсності, але й дозволяють зберігати й передавати найрізноманітнішу за своїм характером інформацію (у т.ч. і естетично-художню). Вони можуть набувати рис живописної картини, з їх допомогою можна вести оповідь, поетичну чи прозову, ці зображення з успіхом використовуються при втіленні життєво правдивих, реалістичних образів. Моментальні фотографічні зображення з допомогою монтажу здатні відтворити ілюзію реального руху і розвиток думки, вони можуть бути споряджені текстом й озвучені. Все це свідчить про універсальність фотографічного зображення як виражального засобу й відкриває унікальні можливості для вирішення проблем художнього синтезу. Найповніше вони використовуються у кіномистецтві, яке визначається як мистецтво синтетичне.

Використання фотографічної технології дозволяє тиражувати твори технічних мистецтв і це робить доступним їх сприйняття для найширшої аудиторії. Вони розвиваються у силу цього як мистецтва масові, тісно пов'язані із соціально-історичним процесом й індивідуальним розвитком людей. В сучасній цивілізації технічні мистецтва складають фундамент *Масової культури**, що стала у багатьох своїх проявах синонімом дегуманізації культури й символом ідейно-культурної експансії, здійснюваної у глобальному масштабі.

ТЕХНОКРА́ТІЯ, напрямок в суспільній думці, який стверджує, що суспільство може цілком регулюватися принципами науково-технічної раціональності; її носіями є техніки, інженери і вчені (технократи), до яких від підприємців і політиків повинна перейти влада на підприємствах і в суспільстві в цілому. Технократичні концепції відобразили зросле значення науки і фахівців для сучасного суспільного виробництва. Характерна риса усіх видів технократії — орієнтація на управління соціальними процесами на основі технічних та ін. вузькоспеціальних критеріїв, зменшення ціннісно-етичного виміру політики.

ТОЛЕРА́НТНІСТЬ, 1) здатність організму переносити несприятливий вплив того або іншого фактору середовища; 2) терпимість до чужих думок, вірувань, поведінки.

ТОМІЗМ, вчення Фоми Аквінського (1225-1274) і заснований ним напрямок католицької філософії і теології, що поєднав християнські догмати з методом Арістотеля. В XIII ст. зайняв панівне становище в *схоластиці**, відтіснивши августинівський платонізм і протистоячи аверроїзмові.

ТОН колірний, 1) якість кольору, завдяки якому даний колір відрізняється від інших кольорів (напр., червоний від синього). 2) Загальний тон, світлотіньовий або колірний лад твору.

ТОТАЛІТАРИ́ЗМ, одна з форм держави (тоталітарна держава), що характеризується її повним (тотальним) контролем над всіма сферами життя суспільства, фактичною ліквідацією конституційних прав і свобод, репресіями відносно опозиції і інакомислячих (наприклад, різні форми тоталітаризму в фашистській Італії, нацистській Німеччині, СРСР, франкістській Іспанії і ін. — з кінця 1920-х рр.). Разом з тим, елементи тоталітаризму (тотальна пропаганда, тотальне стеження і тотальний контроль через системи страхування і кредитування тощо) властиві і так званим «ліберально-демократичним» режимам.

ТРАВЕСТІЯ, гумористична поезія, заснована на гротескно-комічному «переінакшуванні» класичних поетичних творів. Основний прийом — зображення «низьких» предметів «високим» стилем.

ТРАГЕ́ДІЯ, вид *драми**, сповнений *пафосу** *трагічного**. Основу трагедії складають гострі соціальні конфлікти, зіткнення особистості з долею, суспільством, світом, виражені в напруженій формі боротьби сильних характерів і пристрастей.

ТРАГІКОМЕ́ДІЯ, драматичний твір, володіючий ознаками як *комедії**, так і *трагедії**. В основі трагікомедії лежить відчуття відносності існуючих критеріїв життя; одне і те ж саме явище драматург бачить і в комічному, і в трагічному висвітленні. Трагікомічний ефект заснований на невідповідності героя і ситуації, внутрішній нерозв'язаності конфлікту; співчуття одному персонажеві часто суперечить співчуттю іншому, позиція автора при цьому не де-

кларується. Особливо характерна для драматургії XX ст. («Шість персонажів в пошуках автора» (1921 р.) італійського драматурга Луїджі Піранделло).

ТРАГІЧНЕ, філософсько-естетична категорія, характеризуюча нерозв'язний суспільно-історичний конфлікт, що розгортається в процесі вільної дії людини і супроводжується її стражданнями, загибеллю. Трагічне невіддільне від ідеї гідності і величі людини, що проявляється в самому її стражданні.

ТРАДИЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО, суспільство, регульоване *традицією**. Збереження традицій для нього вища цінність, ніж розвиток. Для традиційного суспільства характерні: традиційна економіка; переважання аграрного укладу; стабільність структури; станова організація; низька мобільність; висока смертність; висока народжуваність; порівняно низька тривалість життя.

Традиційне суспільство являє собою стійке, нединамічне суспільство, характерною рисою якого є те, що зміни, які відбуваються в ньому, йдуть занадто повільно і тому практично не фіксуються колективною свідомістю. В історії існував ряд суспільств, які можна вважати традиційними. Мова йде про Первісність, Стародавній Схід, Античність і Середньовіччя, тобто про доіндустріальний (добуржуазний) етапі розвитку людства. Дані традиційні суспільства відтворювали існуючий спосіб життя тисячоліттями, при якому «минуле дорослих виявлялося майбутнім їхніх дітей». Загибель одних держав і виникнення на їхньому місці інших не змінювало самого типу суспільства. Основа суспільства зберігалась, передавалась як соціальна спадковість, забезпечуючи відтворення традиційного типу розвитку. При порівняно слабкому розвитку продуктивних сил, властивому традиційному суспільству, не тільки людина не відчувала розладу з суспільством, але і природа якби органічно «взаємодіяла» з ним, утворюючи своєрідну «соціоприродну» єдність.

При всій самобутності, своєрідності традиційних суспільств, їм властиві деякі загальні риси: 1) орієнтація на повторення колись заданого способу життя, звичаїв, традицій і відтворення сформованих соціальних, економічних і політичних структур; 2) прихильність існуючим зразкам поведінки; 3) панування сакральних, релігійно-міфологічних, канонізованих уявлень в усіх сферах життя; 4) повільні темпи змін видів, засобів і цілей діяльності.

В традиційному суспільстві переважають колективістські установки, індивідуалізм не вітається, оскільки свобода індивідуальних дій може привести до порушення заведеного порядку. В цілому для традиційних суспільств характерний примат колективних інтересів над приватними, в тому числі примат інтересів наявних ієрархічних структур (держави, клану і т.п.). Цінується не стільки індивідуальна дієздатність, скільки те місце в ієрархії (чиновницькій, становій, клановій і т.д.), яке займає людина. Традиційні суспільства, як правило, авторитарні і не плюралістичні. Авторитаризм необхідний, зокрема, для припинення спроб недотримання традицій або їхньої зміни. В традиційному суспільстві переважають відносини перерозподілу, а не ринкового обміну, а елементи ринкової економіки жорстко регулюються. Це зв'язано з тим, що «вільні» ринкові відносини спонукують соціальну мобільність і змінюють соціальну структуру суспільства (зокрема, руйнують становість); система перерозподілу може регулюватися традицією, а ринкові ціни — ні; примусовий перерозподіл перешкоджає «несанкціонованому» збагаченню або збідненню як окремих людей, так і станів. Переслідування економічної вигоди в традиційному суспільстві найчастіше морально засуджується, протиставляється безкорисливій допомозі. В традиційному суспільстві більшість людей все життя живе в локальному співтоваристві (наприклад селі), зв'язки з «великим суспільством» досить слабкі. При цьому родинні зв'язки, навпаки, дуже сильні.

ТРАДИЦІОНАЛІЗМ, узагальнене найменування художніх напрямків, що протистоять радикальним устремлінням *модернізму**. Традиціоналістські тенденції безпосередньо продовжують стилі минулого, такі, як *класицизм** і *романтизм**, а також нові напрямки, що вже стали класичними (*імпресіонізм**, *сецесіон**), уникаючи різкої, «революційної» художньої тактики. Активно протиборствуючи в культурі XX ст., традиція і модерн проте постійно співіснують або й невимушено перемежовуються (наприклад, у П. Пікассо, який у 1920-і рр. звернувся до *неокласицизму**). Компромісними, модерно-традиційними можуть бути цілі на-

прямки, зокрема, метафізичний живопис або магічний реалізм, а також всі тенденції *постмодернізму**.

ТРАДИ́ЦІЯ, елементи соціальної і культурної спадщини, які передаються від покоління до покоління і зберігаються в певних суспільних і соціальних групах довготривалий час. Традиція охоплює об'єкти соціокультурної спадщини (матеріальні і духовні цінності), процес соціального спадкоємства, його способи. В якості традиції виступають певні соціальні інституції, норми поведінки, культурні і етичні цінності, ідеї, звичаї, обряди тощо.

ТРАЙБАЛІ́ЗМ (ТРИБАЛІЗМ) (англ. tribalism, від лат. tribus — плем'я), племінний або етнічний сепаратизм в суспільстві, який породжує культурно-побутову, культово-релігійну і суспільно-політичну групову відособленість і ворожнечу.

ТРАНСЦЕНДЕ́НТНИЙ, позамежний відносно якої-небудь певної сфери або Всесвіту в цілому; протилежність *іманентного**. Одне з центральних понять ряду філософських течій, характеристика Абсолюту, перевершуючого всяке буття (наприклад, Єдине в неоплатонізмі — див. Ч.1, розділ IV, §4, п.1). В теологічних вченнях — синонім потойбічності бога. В філософії Канта — вихідне за межі можливого досвіду («світу явищ») і недоступне теоретичному пізнанню (наприклад, ідея бога, душі, безсмертя).

«ТРЕТІЙ РЕЙХ», термін, проголошений нацистами (див. *Нацизм**) для звеличення свого режиму. Почерпнутий з архаїчних містичних вчень про «три царства». Широко використовувався в німецькій націоналістичній пропаганді. Першою імперією проголошувалася середньовічна «Священна Римська імперія германської нації», Другий рейх — Німецька імперія 1871-1918 рр. Третім рейхом повинна була стати оновлена, відроджена після поразки в *Першій світовій війні** і революції нова нацистська Німеччина, якій належало проіснувати тисячу років. «Третім рейхом» часто називають нацистську Німеччину 1933-1945 рр.

ТРИДЦЯТИРІЧНА ВІЙНА 1618-1648 рр. Тривала між католицьким габсбурзьким блоком (іспанські і австрійські *Габсбурги**, католицькі князі Німеччини, підтримані папством і Річчю Посполитою) і протестантсько-антигабсбурзькою коаліцією (німецькі протестантські князі, Франція, Швеція, Данія, підтримані Англією, Голландією і Росією). Війна поділяється на періоди: чеський (1618-1623) — Чеське повстання 1618-1620 років проти Габсбургів і поразка чехів біля Білої Гори (1620); датський (1625-1629), коли війська Католицької ліги (під командуванням Альбрехта Валленштейна і Йоганна Тіллі) завдали поразки Данії, вигнавши датські війська з території Німеччини; шведський (1630-1635), коли шведська армія, вторгшись під командуванням Густава II Адольфа в Німеччину, здобула перемоги біля Брейтенфельда (1631), Лютцена (1632), але була розбита біля Нердлінгена (1634); франко-шведський (1635-1648), коли з вступом у війну Франції визначилася явна перевага антигабсбурзької коаліції. У результаті потерпіли крах плани католицької реставрації, політична гегемонія перейшла до Франції. Війна закінчилася Вестфальським миром 1648 року.

ТРІДЕ́НТСЬКИЙ СОБОР (XIX Вселенський собор католиків), відкрився у грудні 1545 р. у Тріденті (суч. Тренто, Італія) при папі Павлі III, а закрився там же в грудні 1563 р. у понтифікат Пія IV. Незважаючи на значні перерви і численні ускладнення, зв'язані з позиціями світських государів і протестантських лідерів, собор досяг своєї мети: дати догматичні визначення традиційних католицьких доктрин, що піддавалися нападкам з боку протестантів, і почати справжню реформу церкви. Отцям собору (єпископам та іншим прелатам з правом голосу) допомагали теологи-консультанти, серед яких були знамениті домініканці Катаріно і Сото, єзуїти Лайнес і Сальмерон. Найбільш важливі декрети собору стосувалися первородного гріха, оправдання, таїнств, індульгенцій. Декрети з питань дисципліни покликані були припинити зловживання і перебороти пороки в церкві, що викликали протестантський бунт: це відносилося до легковаження єпископами своїми обов'язками, численності бенефіціїв, порушення клірикаами церковної дисципліни та їх недостатньої підготовки.

ТРОП, слово або зворот мови у переносному, алегоричному значенні (див. *Алегорія**). Різновиди тропів: *гіпербола**, *іронія**, *метафора**, *метонімія**, *синекдоха** і ін.

У

УРБАНІЗА́ЦІЯ, процес зростання ролі міст в розвитку суспільства. Головний соціальний зміст урбанізації полягає в особливих міських відносинах, охоплюючих соціально-професійну і демографічну структуру населення, його спосіб життя, культуру, розміщення продуктивних сил, розселення. Передумови урбанізації — зростання в містах індустрії, розвиток їх культурних і політичних функцій, поглиблення територіального поділу праці. Для урбанізації характерний приплив до міста сільського населення і зростаючий маятниковий рух населення з сільської округи і найближчих дрібних міст до великих міст (на роботу, для купівлі-продажу, розваг, культурно-побутових потреб тощо).

УТИЛІТАРИ́ЗМ, принцип оцінки всіх явищ і процесів тільки з точки зору їх корисності, можливості служити засобом для досягнення якої-небудь цілі.

УТО́К, поперечні нитки тканини, що перехресно переплітаються з поздовжніми (основою).

УТОПІ́ЧНИЙ СОЦІАЛІ́ЗМ, вчення про ідеальне суспільство, засноване на спільності майна, обов'язковій праці, справедливому розподілі. Поняття «утопічний соціалізм» сходить до твору Т. Мора «Утопія» (1516). Найбільші представники утопічного соціалізму: Т. Мюнцер, Т. Кампанелла, Дж. Уїнстенлі, Ж. Мельє, Мореллі, Г.Б. Маблі, Г. Бабеф, Т. Дезамі, К.-А. Сен-Симон, Ш. Фур'є, Р. Оуен; О. Герцен і М. Чернишевський. Утопічний соціалізм став невід'ємною складовою частиною теорії і практики *соціалізму** і *комунізму**.

УТО́ПІЯ, 1) зображення ідеального суспільного ладу, позбавлене наукового обгрунтування; 2) жанр *Наукової фантастики**; 3) позначення всіх творів і прожектів, містячих нереальні плани соціальних перетворень. Термін походить від назви книги англійського письменника епохи Ренесансу Томаса Мора (XVI ст.) (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.6).

Ф

ФАНТА́СТИКА, форма відображення світу, за якою на основі реальних уявлень створюється логічно несумісна з ними («надприродна», «чудесна») картина Всесвіту. Поширена в фольклорі, мистецтві, соціальній *утопії**. В художній літературі, театрі, кіно, образотворчому мистецтві фантастична образність відверто умовна, явно порушує реальні зв'язки і закономірності, природні пропорції і форми зображуваних об'єктів. Однак фантастика не є просто примхливою «грою уяви»: в гротескних (див. *Гротеск**) або ідеальних образах, *символах**, неймовірних сюжетних конструкціях вона може виражати світогляд автора, характерний для цілої епохи («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Владар кілець» Дж. Р. Толкієна). В XIX—XX ст. розвивається *наукова фантастика**.

ФАРС, 1) різновид *комедії** або *водевілю** легкого, грайливого змісту з чисто зовнішніми комічними прийомами; 2) щось лицемірне, цинічне і брехливе («Це не вибори, а фарс»).

ФАТАЛІ́ЗМ, уявлення про невідворотну зумовленість подій в світі; віра в невідворотність долі, в те, що все в світі заздалегідь визначене таємничою силою, роком; віра в безособову долю (*стоїцизм**), в незмінне божественне приречення (особливо характерне для ісламу) і т.п.

ФАШИ́ЗМ (НАЦИ́ЗМ), соціально-політичні рухи, ідеології і державні режими тоталітарного типу (див. *Тоталітаризм**), які при збігові історичних обставин виростають з *націоналізму**. В вузькому значенні фашизм (нацизм) — феномен політичного життя Італії і Німеччини 1920-1940-х рр. В будь-яких своїх різновидах фашизм протиставляє інститутам і цінностям демократії т.зв. «новий порядок» і гранично жорсткі засоби його утвердження. Фашизм (нацизм) спирається на масову тоталітарну політичну партію (приходячи до влади, вона стає державно-монопольною організацією) і незаперечний авторитет «вождя» («фюрера», «дуче»). Тотальний, в т.ч. ідеологічний, масовий терор, націоналізм і расизм, що переходить в геноцид, ксенофобія відносно «чужих» національних і соціальних груп, ворожих йому цінностей цивілізації — неодмінні елементи ідеології і політики фашизму. Фашистські режими і рухи фашистського типу широко використовують демагогію, популізм, лозунги *соціалізму**,

імперської державності, апологетику війни. Фашизм знаходить опору переважно в соціально знедолених групах в умовах загальних криз і катаклізмів модернізації.

ФЕМІНІ́ЗМ, суспільно-політичний рух, мета якого полягає в наданні жінкам всієї повноти громадянських прав. В широкому розумінні — прагнення до рівноправності жінок з чоловіками в усіх сферах життя. В вузькому — жіночий рух, мета якого в усуненні дискримінації жінок і зрівняння їх в правах з чоловіками. Виник фемінізм в XVIII ст.; перших відчутних успіхів досяг на початку XX ст.; особливо активізувався в кінці 1960-х років.

ФЕ́НТЕЗІ, жанр літератури і мистецтва, що примикає до наукової фантастики, але в більш вільній, «казковій» манері використовує мотиви далеких переміщень у просторі і часі, інопланетних світів, штучних організмів, міфологію стародавніх цивілізацій. В образотворчому мистецтві елементи фентезі часто сполучаються з *абстракціонізмом**, *сюрреалізмом** або перетворюються у фантастичний реалізм.

ФЕОДАЛІ́ЗМ, політична і соціально-економічна система, за якої володіння землею визначалося особистою відданістю, несенням військової і трудової повинності. Знать (герцоги, графи, барони) володіла землями, подарованими монархом, і на час війни постачала йому озброєних воїнів. Рицарі одержували землю від своїх сеньйорів, а залежні селяни (віллани) жили на землі, що перебувала під юрисдикцією її власника. Єпископів і абатів наділяли землею світські феодали в обмін на відправлення релігійних обрядів. Церква також давала релігійну санкцію панівним політичним і соціальним відносинам. В свою чергу, церква користувалася результатами праці і послугами селянства.

ФІЛОСО́ФІЯ, 1) наука про найзагальніші закони розвитку природи, людського суспільства і мислення; 2) форма суспільної свідомості, яка виробляє загальний цілісний погляд на світ і місце людини в ньому, досліджує відношення мислення до буття, практичне, пізнавальне, ціннісне, етичне та естетичне відношення людини до світу. Основними розділами філософії є *метафізика** (онтологія), епістемологія (гносеологія), логіка, *етика** і *естетика**.

ФІЛОСО́ФСЬКА АНТРОПОЛО́ГІЯ, в широкому сенсі — вчення про природу (сутність) людини; в вузькому — ідеалістична течія в західноєвропейській філософії XX ст., переважно німецькій, заснована в 1920-х рр. М. Шелером і Х. Плеснером. Виходила значною мірою з ідей *Філософії життя** (В. Дільтей) і феноменології Е. Гуссерля. В подальшому в філософській антропології одержали поширення ідеї прагматизму (А. Гелен), «культурантропології» (Е. Ротхаккер і ін.), *екзистенціалізму**, *структуралізму** і ін. Існують також спроби еклектичного сполучення антропологічного підходу з принципами *марксизму** (Ж.П. Сартр і ін.).

ФЛОГІСТО́Н, за уявленнями хіміків кінця XVII—XVIII ст., «вогненна матерія», гіпотетична складова частина речовин, яку вони нібито виділяють при горінні і випалі.

ФОВІ́ЗМ, течія в французькому живопису, що існувала в 1905-1907 рр. Фовістів на деякий час об'єднало спільне прагнення до емоційної сили художнього вираження, до стихійної динаміки письма, інтенсивності відкритого кольору і гостроті ритму. У пейзажах, інтер'єрних сценах, натюрмортах фовізм виразив себе в різкому узагальненні об'ємів, простору, малюнку. Фовізм став першою художньою течією, що збагатила культуру XX ст.

ФРА́НКО-ПРУ́ССЬКА ВІЙНА 1870-1871 рр., між Францією, що прагнула зберегти свою гегемонію в Європі і перешкоджала об'єднанню Німеччини, і Пруссією, що виступила разом з іншими німецькими державами; в ході війни пала Друга імперія у Франції і завершилося об'єднання Німеччини під верховенством Пруссії. Французька армія була розгромлена. Прусські війська окупували значну частину французької території, брали участь в придушенні *Паризької Комуни** 1871 р. Франко-прусська війна завершилася грабіжницьким по відношенню до Франції Франкфуртським мирним договором 1871 р.

ФРАНЦУЗЬКА РЕВОЛЮЦІЯ 1848 року. Перша половина правління Луї Філіппа (1830-1840 рр.) була відзначена стійким економічним ростом і відносною політичною стабільністю. Змінюючі один одного кабінети спиралися на підтримку парламентської більшості, що складалась з «правого центра» (колишні «доктринери») з Ф.П. Гізо на чолі і помірно-ліберального «лівого центра» Л.А. Тьєра. В палаті депутатів права опозиція легітимістів (прибічники Бурбонів) і ліволіберальна «династична опозиція», очолювана О. Барро, знахо-

дилися в меншості. Позапарламентська ж опозиція таємних неоякобінських і комуністичних товариств (А. Барбес, Л.О. Бланкі) була розгромлена поліцією після організованих ними локальних повстань і замахів на життя короля.

В 1840-1847 рр. консервативний курс уряду Гізо привів до звуження соціальної бази режиму і розширення опозиції, що об'єднала в своїх рядах прихильників Тьєра, Барро і республіканців всіх відтінків: «триколірних» (поборники чисто політичних реформ, що згуртувалися навколо газети National) і «червоних» (прихильники соціальних перетворень, що групувалися навколо газети Reforme). Розгорнута опозицією в 1847 р. кампанія банкетів на підтримку реформи виборчої системи викликала ріст політичної напруженості, що поглиблювалась економічною кризою.

21 лютого 1848 р. власті заборонили призначені наступного дня банкет і демонстрацію опозиції. Незважаючи на те, що її лідери підкорилися забороні, 22-го відбулася стихійна маніфестація, що привела до зіткнень народу з поліцією. Вночі в багатьох районах Парижа були побудовані барикади. Національна гвардія підтримала повстанців. 23-го король відправив Гізо у відставку. Повстання пішло на спад, але незабаром спалахнуло з новою силою після викликаного випадковим пострілом зіткнення солдат з маніфестантами на бульварі Капуцинів, що спричинило численні жертви серед мирних жителів. В ніч на 24-е Луї Філіпп доручив сформувати уряд Тьєру і Барро, погодившись призначити нові вибори і провести виборчу реформу. Але повстання продовжувалося і король зрікся престолу на користь свого онука.

Після захоплення повстанцями Бурбонського палацу, де засідала палата, ліві депутати сформували «Тимчасовий уряд Французької республіки», до якого ввійшли «триколірні» (глава уряду А. Ламартін, Л.А. Гарньє-Пажес, Д.Ф. Араго і ін.) і «червоні» (А.О. Ледрю-Роллен, Ф. Флокон) республіканці, а також соціалісти Л. Блан і А. Альбер. Уряд декретував громадянські і політичні свободи, загальне виборче право. За вимогою соціалістів і під тиском «низів» було проголошене право на працю, створені національні майстерні і урядова комісія для робітників («Люксембурзька комісія»).

На виборах в Установчі збори (23 квітня) більшість місць одержали республіканці. 9 травня був утворений новий уряд (Ламартин, Гарнье-Пажес, Араго, Ледрю-Роллен, А. Марі). 15 травня він з великими зусиллями придушив виступ робітників, що, зайнявши Бурбонський палац, спробували розпустити збори і передати владу революційному уряду, що складається з Альбера, Блана, Бланкі, Барбеса і ін. 21 червня уряд закрив національні майстерні. 23-го робітничі квартали Парижа повстали. Збори надали диктаторські повноваження генералові Л.Е. Кавеньяку, що зумів після кровопролитних вуличних боїв (23-26 червня) придушити повстання.

4 жовтня була прийнята Конституція, що наділяла самими широкими повноваженнями президента республіки. Президентські вибори 10 грудня виграв Луї Наполеон Бонапарт, племінник Наполеона. Президент і призначений ним уряд Барро спиралися на монархістів (легітимістів, Орлеаністів і бонапартистів) і перебували в постійному конфлікті з республіканською більшістю Установчих зборів.

На виборах в Законодавчі збори (13 травня 1849 р.) $^2/_3$ місць одержали монархісти. Після розгону 13 червня демонстрації лівих республіканців, що протестували проти реакційної зовнішньої політики президента, з Ледрю-Ролленом на чолі, частина лівих депутатів була засуджена, інші емігрували.

16 березня 1850 р. Законодавчі збори ввели нагляд церкви над освітою, 31 травня встановили ценз осілості для виборців, 16 липня обмежили свободу друку.

Відкрито прагнучи до реставрації Імперії, Бонапарт восени 1850 р. вступив в конфлікт з Законодавчими зборами, який поглиблювався протягом всього 1851 року. Депутати, розколоті на три протиборчі і приблизно рівні фракції (бонапартисти, республіканці і альянс легітимістів з Орлеаністами), не змогли вчинити йому ефективного опору. 2 грудня 1851 р. Бонапарт здійснив військовий переворот, розпустив збори і заарештував лідерів республіканської і монархічної опозиції. Розрізнений збройний опір в Парижі і провінції було подавлено. Відновивши загальне виборче право, Бонапарт юридично закріпив результати перевороту на

плебісциті 20 листопада 1852 р. За підсумками ж плебісциту 20 листопада 1852 р. він був проголошений імператором Наполеоном III (1852-1870 рр.).

ФРО́НДА, опозиційний рух проти абсолютистської політики уряду кардинала Мазаріні в Франції 1648-1653 рр. В Фронді взяли участь різні верстви населення, що іноді виступали з протилежними цілями. Розділяють два етапи Фронди: парламентський в 1648-1649 рр., в якому провідну роль грав Паризький парламент, і з 1650 року «Фронда принців», коли опозицію очолювали придворні кола. Придушення Фронди сприяло встановленню *абсолютизму** Людовіка XIV Бурбона (1643-1715).

ФРОНТІ́Р (букв. — «границя між освоєними і незаселеними землями») в історії і культурології — поняття, що означає епоху освоєння вільних земель на Заході США (до 1890 р.). В художній літературі і кінематографі йому відповідають мотиви «відкритої дороги», «піонерства», героїчного підкорення Природи, боротьби з індіанцями.

ФУ́ЛТОНСЬКА ПРОМОВА колишнього британського прем'єра Уїнстона Черчілля (1874-1965) у Вестмінстерському коледжі м. Фултона (США) в 1946 р., в якій він попередив про небезпеку радянського *тоталітаризму** і закликав створити «залізну завісу» між «демократичним» Заходом і «комуністичним» Сходом. Означала фактичний крах Антигітлерівської коаліції і початок *Холодної війни**.

ФУНКЦІОНАЛІ́ЗМ, напрямок в архітектурі XX ст., що вимагає строгої відповідності будинків і споруд виробничим і побутовим процесам, що протікають в них (функціям). Архітектори-функціоналісти розробляли проекти типового житлового будівництва, споруджували великі житлові комплекси. Визнаючи тільки утилітарність, тобто користь і доцільність, функціоналізм вважав зайвими декоративні мотиви, відкидав національні традиції. Тому він одержав назву міжнародного (інтернаціонального) стилю. Центральна думка зодчих XX ст.: впливаючи на середовище існування людини, покращуючи умови її життя, архітектура може служити засобом справедливого облаштування життя. «Архітектура або революція» — так рішуче ставив проблему французький майстер Ле Корбюзьє. Зручне житло, наповнене повітрям і світлом, і так само комфортабельні робочі місця повинні були зробити людину щасливою. Прагнучи наділити житлом величезні маси людей, функціоналісти шукали найбільш економічні способи будівництва споруд з деталей і конструкцій промислового виробництва, тому їх форми гранично спрощувались. В основному вони зводились до паралелепіпеда (такі будівлі часто називають «коробками»), рідше — до сфери, циліндра. Слід відмітити, що при масовому спорудженні ці будинки іноді виявлялись не дуже зручними, оскільки проектувальники часто не враховували кліматичні особливості місцевості, індивідуальні інтереси мешканців, конкретні умови будівництва.

ФУТУРИ́ЗМ, напрямок *модернізму** в європейському мистецтві 1910-1920-х рр., що проголосив своєю метою руйнування старої культури і втілення в сучасному мистецтві динамізму індустріальної епохи і великих міст; сформувався в Італії. Футуристи фетишизували машинну техніку (див. *Фетишизм**) і навіть протиставляли машину людині. Разом з тим, культ техніки і промисловості часто переходив у них в прославляння імперіалістичного розвитку Італії, в пропаганду її агресивної колоніальної політики. Прагнучи створити «мистецтво майбутнього», футуристи декларували в маніфестах і художній практиці заперечення традиційної культури («спадщини минулого»), культивували естетику урбанізму і машинної індустрії. Для живопису характерні зрушення, напливи форм, багаторазові повторення мотивів, що якби підсумовують враження, отримані в процесі стрімкого руху. Для літератури — переплетення документального матеріалу і фантастики, для поезії — мовне експериментування («слова на волі» або «заум»).

Х

ХЕ́ППЕНІНГ, 1) різновид сучасного театрального мистецтва, коли дія зі сцени переноситься на вулицю і глядачі одночасно є й дійовими особами спектаклю; 2) напрямок в *модернізмі**, що перейшов від створення естетичних об'єктів до творів-процесів, тобто до «художніх подій», здійснюваних або самим художником, або помічниками і глядачами, що діють

за його планом; так називають і сам цей твір — подією (англ. happening) або «акцією» (англ. action).

ХІ́ППІ, найбільш помітний молодіжний рух Північної Америки і Європи 1960-1970-х рр., що не був оформлений організаційно, але мав багато спільного в різних країнах: демонстративне заперечення загальноприйнятих моральних норм, відмова від виконання таких суспільних обов'язків як служба в армії, принципова відмова від будь-якої постійної роботи, заперечення родини, поблажливе ставлення до вживання наркотиків та ін. В ідеології хіппі вигадливо переломилися різні східні релігії, насамперед дзен-буддизм, вірування примітивних народів, наприклад, індіанців. Хіппі жили комунами, яких особливо багато було в Нідерландах, частина хіппі прагнула до міграції в Індію. В Східній Європі і в СРСР були окремі послідовники хіппі, особливо у великих містах, для більшості ж суспільства цей рух був лише незрозумілою модою на недбалий одяг, довге волосся у чоловіків і сексуальну розпущеність.

«ХОЛО́ДНА ВІЙНА», термін, що позначає стан військово-політичної конфронтації держав і груп держав, за якої здійснюється гонка озброєнь, застосовуються економічні заходи тиску (ембарго, економічна блокада і т.п.), засновуються військово-стратегічні плацдарми і бази. Незабаром після закінчення *Другої світової війни** почалося протистояння двох блоків держав, один із яких очолювали США (НАТО), інший — Радянський Союз (Варшавський договір). Напруга, що існувала між ними протягом майже 50 років, не вилилася в глобальний конфлікт (звідси назва), але стимулювала гонку озброєнь, що вимагала колосальних витрат. «Холодна війна» була припинена в другій половині 1980-х — на поч. 1990-х рр. у зв'язку з розвалом СРСР і буржуазними переворотами в країнах соціалістичного блоку.

ХУ́НТА, назва об'єднань, союзів, комісій, державних органів, військових урядів в іспаномовних країнах.

Ц

ЦИВІЛІЗА́ЦІЯ, 1) рівень, ступінь суспільного розвитку, матеріальної і духовної культури (антична цивілізація, індустріальна цивілізація); 2) наслідок і результат розвитку *культури**, її заключна стадія розвитку, що характеризується розвитком індустрії і техніки, деградацією мистецтва, виникненням величезних скупчень людей в великих містах (мегаполісах), перетворенням народів в знеособлені маси, ритуалізацією духовного життя тощо.

Ч

ЧАРТИ́ЗМ, перший масовий робітничий рух в Британії в 1830-1850-і рр. Вимоги чартистів були викладені у вигляді законопроекту («Народна хартія», 1838 р.). В 1840 р. заснована Національна чартистська асоціація. В 1840, 1842, 1848 рр. чартисти внесли до парламенту петиції з вимогою запровадження загального виборчого права (для чоловіків), скорочення тривалості робочого дня, підвищення зарплати тощо; петиції були відкинуті. Після 1848 р. чартизм вступив в смугу занепаду.

Ш

ШАХРА́ЙСЬКИЙ РОМАН або пікареска (ісп. «пікаро» — дармоїд, пройдисвіт, шахрай), основний *жанр** іспанської прози «золотого віку» XVI—XVII ст.; в більш широкому значенні — взагалі оповідання, в якому зображуються пригоди героя-шахрая. Був започаткований іспанською анонімною повістю XVI ст. «Ласарільо з Тормеса» (див. Ч.1, розділ VII, §3, п.5) . До цього жанру можна віднести безліч творів світового фольклору і літератури: від арабських макам і німецьких народних повістей про Тіля Ейленшпігеля (переосмислених в XIX ст. Шарлем де Косте́ром) до роману Ярослава Гашека про Швейка і дилогії Ільфа і Петрова про Остапа Бендера.

ШЛЯ́ГЕР, модна, популярна пісня з легко запам'ятовуваною мелодією, а також взагалі будь-який музичний твір або твір інших жанрів, що користується особливою (масовою) популярністю.

ШОВІНІЗМ, крайній *націоналізм**, що проповідує національну і расову винятковість і розпалює міжнаціональну ворожнечу і ненависть.

ШПАЛЕ́РА, стінний безворсовий килим з орнаментальним або сюжетним зображенням, витканий ручним способом в техніці репсового утóкового переплетення. Товсті нитки нефарбованої основи (лляні або бавовняні) цілком закриваються кольоровими нитками *утóку** (вовняними, шовковими, золотими або срібними). Кожна утокова нитка ведеться тільки в границях своєї барвної плями. Моделлю для шпалери служить картон — ескіз в розмірі килима, виконаний художником-картоньєром. Візерунок створюється кольоровими нитками утоку на тканій основі голкою або гачком. В Середні віки зразком частіше служать книжкові мініатюри, а пізніше — станкóвий і монументальний живопис. Ткач підбирає відтінки вовни. Плавне з'єднання колірних плям досягається в старих зразках способом «штрихування», коли нитки контрастного кольору чергуються, подібно штрихам, і створюють ілюзію проміжного тону. Вовняна і шовкова пряжа аж до XIX ст. зафарбовувалась натуральними барвниками, пізніше стали використовувати і хімічні.

В Європі шпалери вперше з'явилися в XI—XII ст. в Німеччині: служачи оздобою, вони одночасно утеплювали стіни зал могутніх замків і соборів. В Пізньому Середньовіччі основними центрами шпалерного виробництва стають Париж, Аррас, а з кінця XV ст. Брюссель, де на початку XVI ст. на замовлення Ватікану була створена шпалерна серія «Діяння апостолів» за картонами Рафаеля, в XVII ст. — за картонами Рубенса. В середині XVII ст. в Франції відкриваються великі шпалерні майстерні в Парижі, Бове́, Обюссóні. До середини XVIII ст. мистецтво шпалери досягає свого піку, улюбленими темами шпалер того часу були міфологічні і історичні сюжети, сцени полювання, пейзажі, пасторалі. В XIX ст. шпалера втрачає свою колишню популярність, її декоративні принципи відроджуються тільки в середині XX ст. завдяки зусиллям Жана Люрса. В XX ст. шпалеру частіше іменують *гобеле́ном**.

Я

ЯКОБІНЦІ, ЯКОБІНСЬКА ДИКТАТУРА. Якобінці — радикальне політичне угруповання, що прийшло до влади в розпал *Великої французької буржуазної революції**, очолюване Максиміліаном Робесп'єром, Ж.П. Маратом, Ж.Ж. Дантоном, Л.А. Сен-Жюстом і ін. Період якобінської диктатури (1793-1794 рр.) став вищою точкою розвитку революції. Перехід влади до якобінців в результаті повстання парижан 31 травня — 2 червня 1793 р. означав політичну перемогу нової буржуазії, капіталу, що виник в роки революції за рахунок купівлі-продажу державного майна і інфляції, над старим порядком і капіталом, що склався в основному до 1789 р. В умовах зовнішньої і внутрішньої війни якобінський уряд пішов на крайні заходи, прагнучи гарантувати незворотність здійснених революцією змін. Ще до приходу до влади якобінці домоглися страти короля: 21 січня 1793 р. Людовік XVI був гільйотинований в Парижі на майдані Революції, нині площі Згоди.

За аграрним законодавством якобінців (червень-липень 1793 р.) селянам передавалися общинні і емігрантські землі для розподілу; повністю, без всякого викупу знищувалися всі феодальні права і привілеї. В вересні 1793 р. уряд встановив загальний максимум — верхню границю цін на продукти споживання і заробітну плату робітників. Максимум відповідав сподіванням бідноти; однак він був дуже вигідний і оптовим торгівцям, казково багатіючим на державних поставках, тому що розорялись їх конкуренти — дрібні крамарі. Якобінці продовжили наступ на католицьку церкву і ввели республіканський календар. 24 червня 1793 р. була прийнята якобінська конституція, що декларувала загальне виборче право, однак реалізація цього принципу була відкладена до кращих часів через критичне положення республіки.

Якобінська диктатура, успішно використавши ініціативу соціальних низів, продемонструвала повне заперечення ліберально-демократичних принципів. Промислове виробництво і сільське господарство, фінанси і торгівля, суспільні свята і приватне життя громадян — все піддавалося строгій регламентації. Однак вона не змогла стримати подальшого поглиблення економічної і соціальної кризи. В вересні 1793 р. Конвент поставив терор на порядок денний.

Вищий орган виконавчої влади Якобінської диктатури — Комітет суспільного порятунку — розіслав своїх представників в усі департаменти, наділивши їх надзвичайними повноваженнями. Почавши з тих, хто сподівався воскресити старий порядок або просто нагадував про нього, якобінський терор не пощадив і таких знаменитих революціонерів, як Дантон і Демулен. Зосередження влади в руках Робесп'єра не врятувало його від повної ізоляції, викликаної масовими стратами. Вирішальна перемога генерала Ж.Б. Журдана 26 червня 1794 р. біля Флерюса (Бельгія) над австрійцями дала необхідні гарантії недоторканності нової власності, задачі якобінської диктатури були вичерпані і необхідність в ній відпала. *Термідоріанський переворот** відправив Робесп'єра і його найближчих сподвижників під ніж гільйотини.

ЯНСЕНІЗМ, неортодоксальна течія в французькому і нідерландському католицизмі. Він став часткою тієї хвилі індивідуалістичного *містицизму**, яка пройшла Західною Європою в XVII—XVIII ст., зачіпаючи переважно освічених городян.

Поштовхом до виникнення янсенізму послужила публікація в 1640 р. трактату Корнелія Янсе́нія «Августин». Оскільки діячі *Реформації** теж апелювали до авторитету Августина, Янсеній визнав за необхідне роз'яснити відмінність своєї позиції від протестантської. Для протестантів оправдання є актом божественної благодаті, в якому грішники оголошуються праведними на підставі праведності Христа, яка переноситься на них самих і сприймається ними єдино через віру. Для Янсенія ж оправдання є процес, в якому грішник поступово набуває праведності і який починається з благодатного божественного акту навернення. Людина, природа якої була радикально ушкоджена первородним гріхом, не здатна чинити опору ні насолодам хтивості, ні радощам благодаті, і тому здійснює добро або зло внаслідок нездоланного потягу, хоча і за своєю власною волею. Згідно Янсенія, Христос помер не за всіх людей, а тільки за тих, що призначені до спасіння.

У Франції аббат Сен-Сіран (1581-1643) зробив оплотом янсенізму столичне абатство Пор-Рояль, яке в другій половині XVII ст. стало важливим центром французької культури. Репресії проти янсеністів і проявлена ними стійкість перед королівським деспотизмом і єзуїтською церковною політикою, а також етична безкомпромісність янсенізму зробили його привабливим для французьких інтелектуалів і митців (зокрема Б. Паскаля і Ж. Расіна).

ЛІТЕРАТУРА

1. Ae Lib: Бібліотека світової літератури. Оригінали та переклади // http://ae-lib.org.ua/
2. Алпатов М. Всеобщая история искусств: В 3 Т. — М.—Л., 1948-1955.
3. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII—XVIII вв. — М., 1988.
4. Бартенев И., Батажкова В. Очерки истории архитектурных стилей. — М., 1983.
5. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия 2003: В 2 CD.
6. Борев Ю. Художественные направления в искусстве XX в. — М., 1986.
7. Википедия. Свободная энциклопедия // http://ru.wikipedia.org
8. Виппер Ю., Самарин Р. Курс лекций по истории зарубежной литературы XVII в. — М., 1954.
9. Вікіпедія. Вільна енциклопедія // http://uk.wikipedia.org
10. Всеобщая история искусств: В 6 Т. — М., 1956-1966.
11. Гаврюшенко О.А., Шейко В.М., Тишевська Л.Г. Історія культури: Навч. посібник / Наук. ред. В.М. Шейко. — К.: Кондор, 2004.
12. Европейская поэзия XVII века / Сост. И. Бочкаревой, Ю. Виппера, Е. Витковского и др. Вступ. Статья Ю. Виппера. — М.: Худож. литература, 1977 // Библиотека всемирной литературы. — Серия первая. — Т.41.
13. Елизарова М. и др. История зарубежной литературы XIX в. — М., 1961.
14. Запарий В.В., Нефедов С.А. История науки и техники. — Екатеринбург, 2003.
15. Зуляк І.С., Шама О.І. Історія світової культури: Навчальний посібник. — Тернопіль: ТНПУ, 2002.
16. Ильина Н. История искусства. Западноевропейское искусство. — М., 1983.
17. История всемирной литературы: В 9 Т. — М.: Наука, 1983-1993 — Т. 4-8 / Ред. колл.: Ю.Б. Виппер (отв. ред.), П.А. Гринцер, Д.С. Лихачев, Н.Ф. Ржевская, Б.Л. Рифтин, А.Н. Робинсон // http://feb-web.ru/feb/ivl/default.asp
18. История зарубежного искусства / Под ред. М. Кузьминой, Н. Мальцевой — М., 1983.
19. История зарубежного театра: В 4 Т. — М., 1981-1986.
20. История зарубежной литературы XVII века: Учеб. для филол. спец. вузов / Н.А. Жирмунская, З.И. Плавскин, М.В. Разумовская и др.; Под ред. З.И. Плавскина. — М.: Высш. шк., 1987.
21. История зарубежной литературы XX в. 1871-1917 / Под ред. В. Богословского. — М., 1989.
22. История зарубежной литературы XX в. 1917-1945 / Под ред. В. Богословского. — М., 1990.
23. История мирового искусства // http://www.worldarthistory.com
24. История мирового искусства / Под ред. Д. Таборелли. — М., 1998.
25. История Франции в трех томах / Ред. колл.: А.З. Манфред (отв. ред.), В.М. Далин, В.В. Загладин, С.Н. Павлова, С.Д. Сказкин. — М.: Наука, 1972. — Т.1.
26. Капралов Г.А. Человек и миф: Эволюция героя западного кино (1965-1980). — М.: Искусство, 1984.
27. Кертман Л. История культуры стран Европы и Америки. 1870-1917 — М., 1987.
28. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. — М.: Политиздат, 1978.
29. Лукаш М.О. Від Боккаччо до Аполлінера: Переклади / Ред., упоряд., авт. передм. М.Н. Москаленко — К.: Дніпро, 1990.
30. Мішина і ін. Всесвітня історія: Епоха становлення сучасної цивілізації (кінець XV — початок XX ст.): 8 кл. / І.А. Мішина, Л.М. Жарова, А.А. Міхеєв. — К.: Генеза, 1994.
31. Модернизм: Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. Ванслова и М. Соколова. — М., 1987.

32. Настольная книга атеиста / С.Ф. Анисимов, Н.А. Аширов, М.С. Беленький и др.; Под общ. ред. С.Д. Сказкина. — 9-е изд., испр. и доп. — М.: Политиздат, 1987 // http://religion.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000000/index.shtml

33. Паскаль Дж. Иллюстрированная история рок-музыки // http://www.altmusic.ru/genre/PascallRockMusicHistory_0.html

34. Писатели Франции / Сост. Е. Эткинд. — М.: «Просвещение», 1964.

35. Рассел Б. Історія західної філософії. — К., 1994.

36. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4 (Первый полутом): Европа после первой мировой войны. Пер. с фр. — М.: Искусство, 1982.

37. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4 (Второй полутом): Голливуд и конец немого кино 1919-1919. Пер. с фр. — М.: Искусство, 1982.

38. Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В., Филатов В. — М, 1991.

39. Спэнкерен Кэтрин ван. Краткая история американской литературы // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/spankeren/index.php

40. Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі. Антологія / Упоряд. і авт. перед. М.Н. Москаленко. — К., 1995.

41. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії: В 2 Т. — К., 1995.

42. Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы и др. — М., 1989.

43. Форнатейл Піт. Історія рок-н-ролу // Всесвіт. — 1989. — №8-10.

44. Чегодаев А.Д. Наследники мятежной Вольности: Пути художественного творчества от Великой французской революции до середины XIX века. — М.: Искусство, 1989.

45. Человек читающий. HOMO LEGENS. Писатели XX в. о роли книги в жизни человека и общества / Сост. С.И. Бэлза. — М.: Прогресс, 1983.

46. Чередниченко Т.В. Кризис общества — кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. — М.: Музыка, 1987.

47. Шама О.І. Культурологія. Історія світової культури. Навчальний посібник. — Тернопіль: ТНПУ, 2004.

48. Энциклопедический словарь по культурологии / Под общ. ред. А.А. Радугина. — М., 1997.

49. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII—XX веков / Глав. ред. М.Д. Аксенова. — М.: Аванта+, 2001.

50. Энциклопедия для детей. Т.7. Искусство. Ч.3. Музыка. Театр. Кино / Глав. ред. В. Володин. — М.: Аванта+, 2001.

51. Энциклопедия для детей. Т.15. Всемирная литература. Ч.1. От зарождения словесности до Гёте и Шиллера / Глав. Ред. М.Д. Аксёнова. — М.: Аванта+, 2002.

52. Энциклопедия для детей. Т.15. Всемирная литература. Ч.2. XIX и XX вв. / Глав. ред. В. Володин. — М.: Аванта+, 2001.

53. Энциклопедия Кругосвет // http://www.krugosvet.ru

54. Эстетика: Словарь / Под ред. А. Беляева. — М., 1989.

55. Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa / Wybrały i opracowały E. Grabska i H. Morawska. — Warszawa: PWN, 1963.

56. Estreicher K. Historia sztuki w zarysie. — Warszawa-Kraków: PWN, 1979.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І
КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЕПОХИ БАРОКО (XVII СТОЛІТТЯ)

§1. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ **6**
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ В КІНЦІ XVI—XVII СТОЛІТТІ. НАУКА. МУЗИКА 6
2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР 8
3. МИСТЕЦТВО 13

§2. КУЛЬТУРА ІСПАНІЇ XVII СТОЛІТТЯ **17**
1. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІСПАНІЇ XVII СТОЛІТТЯ. РЕЛІГІЯ. ЛІТЕРАТУРА 17
2. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ 22
3. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО 29

§3. КУЛЬТУРА ФЛАНДРІЇ І ГОЛЛАНДІЇ XVII СТОЛІТТЯ **34**
1. КУЛЬТУРА ФЛАНДРІЇ XVII СТОЛІТТЯ 34
2. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ГОЛЛАНДІЇ XVII СТОЛІТТЯ. НАУКА. ФІЛОСОФІЯ 40
3. МИСТЕЦТВО ГОЛЛАНДІЇ 45

§4. КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ XVII СТОЛІТТЯ **50**
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ XVII СТОЛІТТЯ 50
2. МИСТЕЦТВО 58
3. ЛІТЕРАТУРА 63
4. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ 73

§5. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ **85**
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ АНГЛІЇ XVII СТОЛІТТЯ. НАУКА. ФІЛОСОФСЬКА І СОЦІАЛЬНА ДУМКА 85
2. МИСТЕЦТВО 91
3. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ 93
4. ЛІТЕРАТУРА 97

§6. КУЛЬТУРА НІМЕЧЧИНИ XVII СТОЛІТТЯ **103**
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ НІМЕЧЧИНИ XVII СТОЛІТТЯ 103
2. ЛІТЕРАТУРА 106

РОЗДІЛ ІІ
КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА (XVIII СТОЛІТТЯ)

§1. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ XVIII СТОЛІТТЯ **112**
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ ПЕРЕМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ АНГЛІЇ XVIII СТ. СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА, ФІЛОСОФСЬКА І НАУКОВА ДУМКА 112
2. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ 118
3. МИСТЕЦТВО 122
4. ЛІТЕРАТУРА 127

§2. КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ XVIII СТОЛІТТЯ **138**
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ В XVIII СТ. МУЗИКА 138
2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР 146
3. МИСТЕЦТВО 158

§3. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XVIII СТОЛІТТЯ **160**
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ ЕПОХИ ПРОСВІТНИЦТВА. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО 160
2. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ 164
3. АРХІТЕКТУРА І ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО 169

§4. КУЛЬТУРА НІМЕЧЧИНИ XVIII СТОЛІТТЯ **172**
1. НІМЕЧЧИНА В XVIII СТ. РОЗВИТОК ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДУМКИ. МУЗИКА 172
2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР 177
3. МИСТЕЦТВО 184

§5. КУЛЬТУРА АВСТРІЇ XVIII СТОЛІТТЯ **186**
1. АВСТРІЯ В XVIII СТОЛІТТІ 186
2. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО 188

РОЗДІЛ III
КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ І США XIX СТОЛІТТЯ

§1. ЗАГАЛЬНІ РИСИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ XIX СТОЛІТТЯ **193**
1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ 193
2. ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 195

§2. КУЛЬТУРА НІМЕЧЧИНИ XIX СТОЛІТТЯ **200**
1. НІМЕЧЧИНА В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ. ФІЛОСОФСЬКА І СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА ДУМКА 200
2. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ 202
3. ТЕАТРАЛЬНЕ, МУЗИЧНЕ І ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ 208
4. НІМЕЧЧИНА В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ. ОСВІТА. ФІЛОСОФСЬКА ДУМКА 210
5. ЛІТЕРАТУРА, ТЕАТР І ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ 214

§3. КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ XIX СТОЛІТТЯ **217**
1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ XIX СТ. СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНА ДУМКА. ТЕАТРАЛЬНЕ І МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО 217
2. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ 222
3. МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ 229
4. ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ 234
5. ОБРАЗОТВОРЧЕ, ТЕАТРАЛЬНЕ І МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XIX СТОЛІТТЯ 243

§4. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ XIX СТОЛІТТЯ **247**
1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ. ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО 247
2. ЛІТЕРАТУРА 250

3. МИСТЕЦТВО 258

§5. КУЛЬТУРА ІСПАНІЇ, ІТАЛІЇ, БЕЛЬГІЇ І АВСТРІЇ 262
1. КУЛЬТУРА ІСПАНІЇ КІНЦЯ XVIII—XIX СТОЛІТТЯ 262
2. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ XIX СТОЛІТТЯ 266
3. КУЛЬТУРА БЕЛЬГІЇ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ 270
4. КУЛЬТУРА АВСТРІЇ XIX СТОЛІТТЯ 273

§6. КУЛЬТУРА СКАНДИНАВІЇ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ 280
1. СКАНДИНАВСЬКІ КРАЇНИ В XIX СТОЛІТТІ. ФІЛОСОФІЯ, МУЗИКА, ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО 280
2. ЛІТЕРАТУРА І ТЕАТР 282

§7. КУЛЬТУРА СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ АМЕРИКИ 288
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ США 288
2. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ 296
3. ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ 306
4. МИСТЕЦТВО, ТЕАТР, МУЗИКА 315

РОЗДІЛ IV
КУЛЬТУРА ЕПОХИ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ (XX — ПОЧАТОК XXI СТОЛІТТЯ)

§1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ 321
1. СВІТ В КІНЦІ XIX — НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ. ПРОГРЕС ВИРОБНИЦТВА І ТЕХНІКИ 321
2. РОЗВИТОК ОСВІТИ І НАУКИ В КІНЦІ XIX — НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ І НОВА КАРТИНА СВІТУ 324
3. ХУДОЖНІ НАПРЯМИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ І ВИНИКНЕННЯ МОДЕРНІЗМУ 330
4. ЄВРОПА І США МІЖ ДВОМА СВІТОВИМИ ВІЙНАМИ. ХАРАКТЕРНІ ХУДОЖНІ НАПРЯМКИ 332
5. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ 337
6. ПОСТМОДЕРНІЗМ В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ 341

§2. КУЛЬТУРА АВСТРІЇ 343
1. АВСТРІЯ В XX СТОЛІТТІ. ФІЛОСОФСЬКА ДУМКА. ЗАГАЛЬНІ РИСИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 343
2. ЛІТЕРАТУРА 347
3. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО І МУЗИКА 361
4. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ 363

§3. КУЛЬТУРА НІМЕЧЧИНИ 368
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ НІМЕЧЧИНИ XX СТОЛІТТЯ 368
2. МИСТЕЦТВО 373
3. ЛІТЕРАТУРА 376
4. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ 387
5. КІНЕМАТОГРАФ 392

§4. КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ 399
1. ІСТОРИЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ XX СТОЛІТТІ. ХАРАКТЕРНІ ФІЛОСОФСЬКІ ТЕЧІЇ 399
2. МИСТЕЦТВО 405
3. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 411
4. ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 418
5. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР 423
6. КІНЕМАТОГРАФ 430

§5. КУЛЬТУРА АНГЛІЇ 436
1. АНГЛІЯ В XX СТОЛІТТІ 436
2. ЛІТЕРАТУРА 438
3. ТЕАТР І ДРАМАТУРГІЯ 453
4. КІНЕМАТОГРАФ 459
5. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО 465

§6. КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ 469
1. ІТАЛІЯ В XX СТОЛІТТІ 469
2. ЛІТЕРАТУРА 471
3. МИСТЕЦТВО 479
4. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР 483
5. КІНЕМАТОГРАФ 489

§7. КУЛЬТУРА ІСПАНІЇ 495
1. ІСТОРИЧНІ І СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ІСПАНІЇ В XX СТОЛІТТІ 495
2. ЛІТЕРАТУРА 498
3. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР 504
4. МИСТЕЦТВО 507
5. КІНЕМАТОГРАФ 510

§8. КУЛЬТУРА США 513
1. США В XX СТОЛІТТІ 513
2. ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 516
3. ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 523
4. ДРАМАТУРГІЯ І ТЕАТР 535
5. МИСТЕЦТВО 537
6. КІНЕМАТОГРАФ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 542
7. КІНЕМАТОГРАФ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ 551
8. ПОПУЛЯРНА МУЗИКА 561

ГЛОСАРІЙ 577

ЛІТЕРАТУРА 648

Навчальне видання

АЛЕКСІЄВЕЦЬ ЛЕСЯ МИКОЛАЇВНА,
АЛЕКСІЄВЕЦЬ МИКОЛА МИРОНОВИЧ,
ШАМА ОЛЕКСАНДР ІВАНОВИЧ

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ

ЧАСТИНА ДРУГА: ВІД БАРОКО ДО СУЧАСНОСТІ

В авторській редакції

Комп'ютерний набір *Олександра Шами*
Художнє оформлення обкладинки *Олени Соколюк*
Випусковий редактор *Маргарита Більчук*

Підписано до друку 14.08.2008. Формат 70x100/16. Папір офсетний.
Друк офсетний. Гарнітура Times. 86,24 обл.-вид. арк.
Тираж 300. Замовлення № 08-355

Редакція газети «Підручники і посібники»
Свідоцтво ТР 189 від 10.01.96.
46020, м. Тернопіль, вул. Поліська, 6а.
Тел. 8-(0352)-43-10-31, 43-15-15, 43-10-21. Факс 8-(0352)-43-10-31.
E-mail: pp@pp.utel.net.ua
www.pp.utel.net.ua

Алексієвець Леся Миколаївна, Алексієвець Микола Миронович, Шама Олександр Іванович

А 48 Історія світової культури: Частина друга: від Бароко до сучасності. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. — 656 с.

ISBN 978-966-07-1359-8

У другій частині навчального посібника викладено матеріал з історії культури Західної Європи і США XVII – початку XXI ст. відповідно до основних етапів і закономірностей цивілізаційного процесу. Рівень розвитку суспільства, а також домінуючі в ньому культурні цінності визначаються шляхом з'ясування історико-світоглядних особливостей епохи і характеристики її найважливіших художніх досягнень. «Історія світової культури» в основному призначена для семінарської і самостійної роботи студентів вищих учбових закладів. Разом з тим, доступність викладу, доволі детальний аналіз історико-культурних явищ і відповідність змісту навчального матеріалу сучасним уявленням про культурну еволюцію людства роблять книгу корисною для всіх, хто цікавиться проблемами культурології і художньої творчості. Посібник також містить словник термінів, понять та історичних реалій, які не лише доповнюють навчальний матеріал, а й дають відомості із суміжних наук — естетики, мистецтвознавства, філософії, що значно розширює історико-культурний контекст кожної розглядуваної епохи.

Для викладачів і студентів вузів, вчителів і учнів загальноосвітніх шкіл, а також усіх, хто цікавиться проблемами історії світової культури.

ББК 63.3(0)-7
УДК 930.85