

Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
Кафедра романо-германських літератур та літературознавства



SEMPER TIRO

Студентський науково-літературний часопис

№1

Житомирський державний університет імені Івана Франка
Навчально-науковий інститут іноземної філології
Кафедра романо-германських літератур та літературознавства

SEMPER TIRO

Студентський науково-літературний часопис

№1

Житомир
Вид-во ЖДУ ім. І. Франка
2012

УДК 82.09:821

Рекомендовано до друку Вченою радою Навчально-наукового інституту іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 9 від 22 березня 2012 року)

Засновник: ННІ іноземної філології ЖДУ ім. І. Франка,
кафедра романо-германських літератур та літературознавства

Головний редактор: к.ф.н. Закалюжний Л. В.

Редакційна колегія:

д.ф.н., проф. Чирков О. С.
к.ф.н., доц. Зорницький А. В.
к.ф.н., доц. Коляда О. В.
викл. Ліпісівіцький М. Л.
викл. Тименко Т. Г.

Semper tiro: Студентський науково-літературний часопис: № 1 / Ред. колегія Чирков О. С., Зорницький А. В., Коляда О. В. та ін. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. – 62 с. (укр. мов.)

На обкладинці – робота англійського художника Пола Рамсі.

© Житомирський державний
університет імені Івана Франка, 2012

Зміст

Вступне слово	5
---------------------	---

HOMO SCRIBENS

<i>Луїс Макніс.</i> Молитва перед народженням (Переспів з англ. <i>Болотіної М. В.</i>)	7
---	---

HOMO LEGENS

<i>Даценко Н. І.</i> Традиції театру В. Шекспіра і "Смерть Дантона" Г. Бюхнера.....	10
<i>Дмитрієва І. В.</i> Філософсько-естетичні особливості концепції Надлюдности в творчості Б. Брехта й О. Уайльда. Духовна напруга пошуків Ваала й Доріана Грея як полеміка з основними ідеями Фрідріха Ніцше	17
<i>Марченко Є. Ю.</i> Історичне підґрунтя роману Данієля Дефо "Робінзон Крузо"	28
<i>Павліченко О. І.</i> "Фізики" Ф. Дюрренматта як полеміка з "Життям Галілея" Б. Брехта: критика апології прогресу	36
<i>Поліщук А. В.</i> Трансформація біблійного образу в містерії Дж. Байрона "Каїн"	46
<i>Семенюк І. Л.</i> Своєрідність композиції п'єси Джона Осборна "Озирнись у гніві"	50
<i>Харчук І. О.</i> Драматургічна спадщина Е. Бульвер-Літтона: між романтизмом і реалізмом.....	60
<i>Шевцова О. В.</i> Мотив змінюваності часу в "Пісні про Влтаву" Бертольта Брехта та в пісні Боба Ділана "Часи можуть раптом змінитися"	66
<i>Шевчук О. С.</i> Жанрові особливості драми Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти"	78

Table of Contents

Preface	5
---------------	---

HOMO SCRIBENS

Louis MacNeice. Prayer before Birth (Interpreted from English by Bolotina M. V.).....	7
---	---

HOMO LEGENS

Datsenko N. I. The traditions of the Shakespearean Theatre and "Danton's Death" by G. Büchner	10
Dmytrieva I. V. The philosophical and aesthetical peculiarities of the Übermensch concept in works by B. Brecht and O. Wilde. The spiritual quests by Baal and Dorian Gray as a debate with the main ideas by F. Nietzsche.....	17
Marchenko J. Yu. The historical background of the novel "Robinson Crusoe" by Daniel Defoe	28
Pavlichenko O. I. "The Physicists" by F. Dürrenmatt as a debate with "Life of Galileo" by B. Brecht: a criticism of apologetics of progress.....	36
Polishchuk A. V. A transformation of the biblical image in "Cain" by G. G. Byron	46
Semenyuk I. L. A compositional peculiarity of "Look back in Anger" by J. Osborne	50
Kharchuk I. O. Bulwer-Lytton's dramatic legacy: in-between Romanticism and Realism.....	60
Shevtsova O. V. A motive of time changeability in "The Song of the Moldau" by B. Brecht and "The Times they are a-Changin'" by B. Dylan.....	66
Shevchuk O. S. The genre peculiarities of "Mother Courage and her Children" by B. Brecht.....	78

Вступне слово

"Semper tiro" (від лат. "poeta simper tiro" – "поет завжди учень") – парафраз крилатого вислову римського поета Марціала й назва однієї з поетичних збірок Івана Франка, письменника, ім'я якого носить наш університет. "Завжди учень" – ці слова, безперечно, стосуються кожного, хто пов'язав своє життя з літературою чи літературознавством, але, в першу чергу, – молодих авторів однойменного студентського науково-літературного часопису, які роблять перші кроки в науці.

Символічно, що назву часопису запропонувала студентка 44 групи ННІ іноземної філології Ольга Павліченко, автор однієї зі статей, вміщених на сторінках його першого номера. Не менш промовистим є те, що відкривається збірник "Молитвою перед народженням" відомого ірландського поета Луїса Макніса в переспіві студентки 44 групи Марини Болотіної.

Редакція часопису й надалі планує публікувати не лише наукові доробки літературознавців-початківців (рубрика "Nomo legens"), а й перші спроби пери, зокрема переклади або власні художні твори студентів (рубрика "Nomo scribens").

Видання здійснене в рамках діяльності науково-творчого комплексу "Драматургія" під науковим керівництвом доктора філологічних наук, професора, завідувача кафедри романо-германських літератур та літературознавства, академіка АН ВО України Олександра Семеновича Чиркова.

До першого номера увійшли переважно літературознавчі дослідження магістрантів ННІ іноземної філології, а також статті, написані учасниками студентської секції IV Брехтівських читань – міжнародної наукової конференції "Бертольт Брехт і його час. Наш час і Бертольт Брехт", що відбулася в ННІ іноземної філології ЖДУ імені Івана Франка 10-12 лютого 2012 року.

Preface

"Semper tiro" (from Lat. "poeta semper tiro" – "a poet is always learning") – is a paraphrase of a set expression by a Latin poet Martial, and the name of a collection of poems by Ivan Franko whose name the university bears. "Always learning" are generally the words attributed to anyone who has devoted one's life to literature and its history and theory, and in particular, to a few promising souls of the aforementioned journal who are making the first steps as young scholars.

It is not a coincidence that the name of the very journal has been suggested by a student of Group 44 Olga Pavlichenko, an author of one of the articles represented in the pilot issue. And it is quite symbolic indeed to open the journal with Louis MacNeice's "Prayer before Birth" (1944) translated by a student of Group 44 Maryna Bolotina.

The editorial board is onwards set to publish both the first literary researches by the young scholars within a framework of History and Theory of Literature and the translations and original works by the students ("Homo scribens" heading).

The edition is being published as a part of an academic and popular "Drama" cultural complex, supervised by Olexander S. Chirkov, Doctor of Letters, Full Professor, Head of the Department of Roman and German Literatures and History of Literature, Full Member of Ukrainian Academy of Sciences.

The first issue comprises the literary researches of the postgraduates of the Institute of Foreign Philology and the articles written by the student participants of the Brecht Readings – an international academic conference "Bertolt Brecht and his Time. Our Time and Bertolt Brecht", which was held at the Ivan Franko Zhytomyr State University (in the Institute of Foreign Philology) over the weekend of 10-12 February 2012.

HOMO SCRIBENS

Молитва перед народженням

Луїс Макніс

Ми молимося, бо в кожного є гріх:
Хтось щось сказав, у чомусь помилився.
Але яка ж провина є у тих,
Хто ще не жив, бо ще не народився?
У тих, хто усвідомити не встиг,
Як важко жити поміж грішними, між нами.
Але, на жаль, цей світ ,мабуть, не міг
Не бути переповненим сльозами.
Та жаль, що сльози не від щастя ті,
А від гірких образ, неправди й болю.
Це сльози тих, хто дав початок цій війні,
І тих, хто втратив тут блаженну волю.
У кожного із нас своя є правда.
У когось з блиском, в когось – без прикрас.
Проте, яким же буде наше завтра,
Залежало й залежить лиш від нас.
У кожного із нас свої є ролі ,
І хто є хто, одразу не утнеш.
Та пам'ятай, що від своєї долі
Ти не сховаєшся й нікуди не втечеш.
Самі для себе ми створили мрію,

Про те, чого не можемо зробити.
Та саме це вселяє в нас надію,
Хоча б заради цього варто жити.
Я думаю, ми маємо навчитись
Добро творить, розсіювати сміх,
Щоб ненародженим не довелось молитись
За перший свій, не скоєний ще гріх.

(Переспів з англійської студентки 44 групи М. В. Болотіної)

Фредерік Луїс Макніс
(Frederick Louis MacNeice)

Майбутній поет народився 12 вересня 1907 року в Белфасті, в родині єпископа та шкільної вчительки. Дитиною залишився без матері та здобував початкову й середню освіту в навчальних закладах інтернатного типу. 1930 року з відзнакою закінчив Мертон-коледж Оксфордського університету. Згодом викладав античну філологію у Бірмінгемському університеті (1930-1936) і Бедфордському жіночому коледжі (1936-1940). У 1930-х роках був членом гуртка лівих літераторів, сконцентрованих навколо Вістена Х'ю Одена. У 1941-1949 писав тексти та ставив радіовистави на BBC. У 1958 році обійняв посаду директора Британського інституту в Афінах. Письменник часто виступав у США з лекціями та поетичними читаннями.

Л. Макнісу належать поетичні збірки "Сліпі петарди" ("Blind Fireworks", 1929), "Осінній щоденник"

("Autumn Journal", 1939), "Трамплін" ("Springboard", 1944), "Чорна вежа" ("The Dark Tower", 1946), "Дірки в небі" ("Holes in the Sky", 1948), "Десять всеспалень" ("Ten Burnt Offerings", 1952), "Відвідини" ("Visitations", 1959); переклад "Фауста" Гете (1951) й експресіоністська драма у віршах "За рамками" ("Out of the Picture", 1937), книга віршів та прози "Листи з Ісландії" ("Letters from Iceland", 1937; у співпраці з В. Х. Оденом). У 1958 Л. Макніс був нагороджений орденом Британської імперії. Помер письменник від пневмонії у Лондоні 3 вересня 1963 року.

М. В. Болотіна

HOMO LEGENS

Традиції театру В. Шекспіра і "Смерть Дантона" Г. Бюхнера

Н. І. Даценко,

магістрант

Науковий керівник: д. ф. н., проф. О. С. Чирков

Ідея епічного театру не є винаходом Б. Брехта, вона стала новаторським продовженням традицій минулого, про що сам драматург писав: "Якщо йдеться про справжнє революційне продовження справи, то традиція є необхідною" [3: 1]. Однією з численних традицій, що живили епічну драму Б. Брехта, була шекспірівська лінія в німецькій реалістичній драмі, становлення якої пов'язане з розвитком штюрмерської драматургії.

Німецький дослідник творчості Б. Брехта Ф. Клотц зауважив, що "у своїй драматичній побудові Б. Брехт виходить із "відкритої" форми елизаветинців, штюрмерів, Граббе і Бюхнера" [3: 1]. Зокрема, "шекспірізація" знайшла відображення у зверненні німецьких драматургів до історії, відтворенні панорами доби, зображенні широких верств населення, натуралістично відвертому зображенні окремих сторін побуту, у структурно-композиційних принципах драми.

За такими принципами побудована трагедія Г. Бюхнера "Смерть Дантона". Не суб'єктивне переживання молодої людини ("розчарування", "відчай" тощо) відображено в

цьому творі; слідуючи вірному інстинкту справжнього драматурга, Г. Бюхнер намагається відобразити в дзеркалі французької революції основне ідейне протиріччя своєї епохи. Г. Бюхнер не переносив проблеми новітнього часу в минуле, але він вірно зауважив, що саме французька революція породила всі основні проблеми подальшого періоду.

Тема трагедії відразу ж висувається з шекспірівської ясністю й гостротою. Дантон і його друзі говорять про те, що час закінчити резолюцію: "Революція повинна скінчитися, республіка повинна початися", – зауважує Геро [1: 57]. Безпосередньо слідом за цією бесідою Г. Бюхнер у живій і реалістичній масовій сцені показує, що думала про завоювання революції біднота: "Вся кров у їхніх жилах висмоктана з нас. Вони сказали нам: вбивайте аристократів – це вовки! Ми повісили аристократів на ліхтарях. Вони сказали: Veto пожирає ваш хліб; ми вбили Veto. Вони сказали: жирондисти морять вас голодом; ми гільйотинували жирондистів. Але вони обібрали вбитих, а ми, як і раніше, бігаємо босоніж і мерзнемо" [1: 63]. Йдеться про дантоністів.

У народних сценах Г. Бюхнер малює глибоке озлоблення зубожілих мас. У той же самий час він як реаліст показує, що ці маси ще не можуть мати чіткого уявлення про те, в які доцільні дії могло б вилитися їх озлоблення. Об'єктивні протиріччя ще нерозв'язані в дійсності, і, відповідно до цього, їх також неможливо розв'язати у свідомості Г. Бюхнера; народний гнів у його драмі ще нестійкий, і маса легко переходить від однієї крайності до іншої. Але саме

озлоблення залишається постійним, воно проходить через усю драму й отримує пояснення в прямих висловлюваннях про безпосередні причини розчарування мас. Г. Бюхнер, цілком послідовний як художник, малює ці народні сцени з гірким гумором, у дусі реалістичного підтісування, засвоєного ним з шекспірівської драми [2: 109]. Чому ж саме з неї?

Коли вступаєш у світ шекспірівської драматургії, опиняєшся під владою двох стихій: стихії дії та стихії почуття. Переплітаючись і пронизуючи одна одну, ці стихії опановуються читачем і глядачем і спрямовують їх за течією шекспірівської драми, починаючи від початкових рядків першої сцени та закінчуючи фіналом. Іноді дією стає сам рух почуття, його наростання й перетворення, а сама дія, своєю чергою, породжує емоційну атмосферу драми, реалізується в ній.

Але в шекспірівській драмі виразно виявляється ще одна стихія: стихія думки. Герої В. Шекспіра не тільки діють і відчують, а й мислять. А сама драма В. Шекспіра не тільки динамічна й емоційна, але й інтелектуальна. Здійснюючи свої вчинки, персонажі В. Шекспіра міркують про них, оцінюють, тлумачать, пояснюють. Пояснює даний феномен, у першу чергу, сама структура шекспірівської драми [2: 116].

Історично, як з'ясовано шекспірознавством, конструкція драми В. Шекспіра спирається на тенденцію середньовічної міської народної драми й драми попередників В. Шекспіра – К. Марло, Р. Гріна та ін. Однак у даному випадку важливий не генезис, а основна естетична функція будови драми

англійського драматурга на загальному ідеологічному фоні його драматургії.

Конструкцію шекспірівської драми умовно позначають терміном "екстенсивна драма". Принцип екстенсивності знаходить вираження насамперед у вирішенні просторової та часової замкнутості драми, в гранично широкому для неї розмежуванні кордонів місця та часу, в порушенні знаменитого античного принципу трьох єдностей.

Саме це порушення естетично викликане у В. Шекспіра максимальним розширенням рамок і меж драматичної боротьби героя. Як правило, В. Шекспір намагається звести до мінімуму передісторію героя й узагалі дрібні моменти його долі. В. Шекспір прагне показати всі основні моменти, вузлові віхи життя та долі героя в самій драматичній дії, розгорнути в живому сценічному дійстві життя героя, а не тільки його фрагменти, показати боротьбу героя всебічно, з максимально різноманітною кількістю перешкод на його шляху. І саме з цього випливають широкі просторові та часові рамки драми В. Шекспіра [4: 263].

І з цим розширенням сфери дії, розщепленням єдиної сюжетно-тематичної лінії на ряд відносно самостійних ліній, введенням побічних мотивів, одним словом, з принципом множення основного сюжетного зерна на тісно пов'язану у В. Шекспіра кількість дійових осіб – явна тенденція до їх багаточисельності.

Сюжетна багаторазовість і, як правило, безліч дійових осіб – дві сторони одного й того ж явища. Шекспірівська драма – якщо припустимо таке порівняння – ніби тяжіє до

багатовимірному простору геометрії Лобачевського. Вказана ж риса впливає із самої суті реалізму В. Шекспіра, з принципу складного відображення дійсності, з різноманіття протиріч, що створюють образ єдиного предмета – світу природи і світу соціальної дійсності, нескінченного світу в часі і просторі, відкритої філософсько-наукової думки Відродження [2: 98].

Шекспірівська драма прагне не тільки до "поперечного" розширення, тобто до введення паралельних сюжетних ліній і, тим самим, до збільшення числа дійових осіб, але, говорячи умовно, і до "поздовжнього" розширення. Що варто під цим розуміти? Як правило, у будь-якій драмі можна позначити загальну схему розвитку дії: зав'язку, наростання дії, вершину, або кульмінацію, і, нарешті, розв'язку. За таким самим принципом побудована драма "Смерть Дантона".

Не підлягає сумніву, що дія в драмі В. Шекспіра через подвоєння і множення, через усе нові варіації вузлових, вирішальних моментів дії, через примноження подій прагне до максимального розвороту, до максимального збільшення та подовження, так би мовити, до проекції в нескінченність. У цьому також характерно проявляється основний принцип побудови шекспірівської драми.

Наступним пунктом шекспірівського гуманізму є осягнення людини в русі, в розвитку, в становленні. Це визначає і метод художньої характеристики героя. Останній у В. Шекспіра показаний завжди не в застиглому стані, не в миттєвому знімку, а в русі, в історії особистості. Глибока динамічність відрізняє ідейно-художню концепцію людини від методу її художнього зображення. Зазвичай герой в

англійського драматурга відрізняється на різних фазах драматичної дії, у різних актах і сценах. Однак, при всіх змінах, при всіх різних обличчях героя, в різні моменти дійства зберігається корінна єдність його характеру, його особистісна субстанціальність [4: 205].

Це вказує на те, що людина у В. Шекспіра показана у повноті своїх можливостей, з повною творчою перспективою своєї історії, своєї долі. У В. Шекспіра суттєвим є не тільки зображення людини в її внутрішньому творчому русі, а й демонстрація самої направленості дії. Цей напрямок є вищим і максимально повно розкриває всі потенціальні сторони людини, всі її внутрішні сили. Цей напрямок у ряді випадків є відродженням людини, її внутрішнім духовним ростом, сходженням героя на якусь вищу ступінь її буття (принц Генріх, Дантон та ін.)

Підсумовуючи все вище сказане, слід ще раз нагадати, що основною рисою шекспірівської лінії була все ж реалістичність. Дійсно, Георг Бюхнер прагнув до правдивого зображення історії й писав про те, що завданням митця є показувати світ таким, яким він є, а не таким, яким він має бути. Формулюючи принципи реалістичного мистецтва, він пов'язав поняття правдивості саме з іменами В. Шекспіра і Й. В. Гете. Його твори, зокрема "Смерть Дантона" (1835), суперечили не лише ідеологічним, але й естетичним потребам широкої публіки. Тому К. Гуцков і написав Г. Бюхнеру: "Ваш "Дантон" не іде. Можливо, Ви не знаєте причини? Тому, що Ви не оббрехали історію" [3: 4].

Література

1. Бюхнер Г. Смерть Дантона / Г. Бюхнер; пер. с нем. – М.: Художественная литература, 1972. – 77 с.
2. Владимиров С. Действие в драме / С. Владимиров. – Л.: Искусство, 1972. – 159 с.
3. Евченко Н. В. Б. Брехт в контексте немецкой реалистической драмы / Н. В. Евченко. – Режим доступа: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VZhDU/2009_43/44_43.pdf
4. Поспелов Г. Н. Теория литературы: Учебник для ун-тов / Г. Н. Поспелов – М.: Высшая школа, 1978. – 351 с.

**Філософсько-естетичні особливості концепції
Надлюдини у творчості Б. Брехта й О. Уайльда.
Духовна напруга пошуків Ваала й Доріана Грея
як полеміка з основними ідеями Ф. Ніцше**

*І. В. Дмитрієва,
студентка 44 групи*

Науковий керівник: к.ф.н., доц. О. В. Коляда

У творчості багатьох письменників нашої епохи та й, мабуть, прийдешніх можна безперечно помітити сліди впливу великого філософа Фрідріха Ніцше. Незважаючи на складність і суперечливість ніцшеанства, можна виявити його основні ідеї.

По-перше, це нігілістична філософія. Але нігілізм Ф. Ніцше – це перехідний стан, подолання всього того віджилого й старого, що вже не потрібне людству. У певному сенсі слова Ф. Ніцше також антигуманіст й іммораліст. Людина для нього – лише етап, ступінь на шляху від тварини до надлюдини: "Я люблю всіх, що, мов важкі краплини, падають поодинці з темної хмари, навислої над людиною, – вони провіщають блискавку й гинуть як передвісники. Дивіться, я передвісник блискавки і важка краплина із хмари, але ім'я тієї блискавки – надлюдина" [5: 12]. Мораль для філософа – це щось віджиле. Її, як і людину, "потрібно подолати": "Як я стомився від добра мого і зла мого! Все це убогість, бруд і жалюгідне вдоволення!" [5: 78].

Філософська спадщина Ф. Ніцше, перш за все, стала подією в духовному житті світу, адже німецький мислитель був одним з перших, хто сказав нове слово про людину. Це послання він уклав в уста свого героя – Заратустри. Але не реального Заратустри, що був пророком в іранській міфології. Заратустра Ф. Ніцше – це щось зовсім інше, кардинально інше. Він – пророк, його пророцтва, звичайно, відрізняються від вчення його історичного прототипу. Ф. Ніцше сміливо заявляє, що людство не має ніякого прогресу. Більше того, воно деградує, знаходиться в стані декадансу. Переоцінка цінностей – це те, що врятує людство, що переродить його й розпочне нову фазу в його розвитку.

Заради Надлюдини Ф. Ніцше нівелює всі моральні підвалини, хоче знищити колишню мораль і створити нову, оскільки нових моральних норм він не вигадав, але слово було сказано. А сам Ф. Ніцше не міг передбачити, як воно відгукнеться у філософії наступних поколінь.

Згадаймо п'єсу Бертольта Брехта "Ваал". П'єса була написана драматургом у двадцятирічному віці; то був час, коли він був зовсім не тим Брехтом, якого знають усі. Цей доволі ранній, нетиповий твір майбутнього автора "Тригрошової опери", "Матінки Кураж" та й узагалі засновника власної театральної системи ставить читача в глухий кут і за завісу нерозуміння з одного боку та цікавості – з іншого. Адже відомо, що головний герой даної п'єси, яка була написана в 1918 році, відлякує з першого погляду. Даний твір є доволі колоритним, він наскрізь просякнутий вульгаризмами, простою мовою та передає реалії буття

впокорених долею людей тогочасної епохи. З перших сторінок читач не відчуває до героя особливої приязні, та й ім'я вибрано не дарма, адже Ваал був одним із божеств, якому поклонялися хананеяни та фінікійці. Згідно з біблійними сказаннями, це поклоніння супроводжувалось різноманітними оргіями та жертвоприношеннями, яке почалося ще за часів Мойсея, котрий і ввів свій (єврейський) народ у Ханаан.

Паралельно звернімося до більш відомого роману Оскара Уайльда "Портрет Доріана Грея". Коли мова заходить саме про цей роман, у пам'яті спливають такі поняття, як гедонізм, естетизм, декаданс. Аналізуючи вищезазначені твори, рідше згадують ніцшеанство. Та, зважаючи на впливовість філософії Ф. Ніцше, варто було б зробити спробу почитати між рядками й побачити багато спільного, а головне – провести паралелі з основними постулатами ніцшеанства.

Доріан Грей – відомий усім образ, творцем якого став Оскар Уайльд. Невинний молодий хлопчина, він з часом перетворюється на зовсім іншу людину. Закоханий у власну зовнішність, герой роману О. Уайльда згоден втратити душу лише заради того, щоб зберегти свою красу та молодість.

На початку роману в Доріані приваблюють не тільки незрівнянна врода, але і його ніжність, щирість, чистота помислів і гармонія внутрішнього світу. Та саме в його серці народяться, а з уст пролунають страшні слова: "О, якби тільки можна було навпаки! Якби це я міг лишатись повік молодим, а старішав портрет! За це...за це... я віддав би все. Так все, геть чисто все на світі! Я віддав би за це навіть саму душу" [4: 30].

Не без допомоги лорда Генрі ці слова вилетіли, як зграя переляканих птахів, з самих глибин душі Доріана. Лорд Генрі – друг художника Безіла, який і намалював цей злочасний портрет. Саме він є тим Мефістофелем, що показав новий, ще невідомий шлях Доріану, який той мусив вибрати. Основні принципи його життя – гедонізм, естетизм, цинізм. Лорд Генрі володіє надзвичайним даром переконання, але, при цьому, його можна назвати "майстром парадоксу", адже його заяви вирізняються своєрідною абсурдністю й оригінальністю, хоча, в той же час, потік його думок дійсно зачаровує. Його чарівності неможливо протистояти. Що вже казати про недосвідченого, юного Доріана, музиканта з витонченою душею й тонким розумом. Саме його лорд Генрі обере як "новий експеримент", поступово слідкуючи за результатами свого впливу та насолоджуючись ними.

Водночас образ Ваала, створений Бертольтом Брехтом, за своє існування не переживав метаморфоз. Як і на початку, так і протягом усієї дії характер цього персонажа залишався сталим, статичним й оригінальним по-своєму. Його можна вважати раннім експериментом Б. Брехта. Ваал вражає своїм способом життя, аморальністю, неприйняттям моральних засад, за якими живе суспільство, презирством до людей і потягом до чуттєвих насолод. З іншого боку, Ваала можна назвати творчою особистістю. Не всі, звичайно, сприймуть його творчість, не всі її оцінять, інші назвуть посміховиськом, або навіть образою, що не потрібно навіть сприймати. Водночас виникають питання, чому вірші Ваала користуються популярністю, його збірку навіть планують опублікувати, про

що ведеться розмова на початку п'єси, а про Ваала заявляють як про "предтечу месії європейської поезії, появи якого ми очікуємо найближчим часом" [1: 10].

Є всі підстави стверджувати, що твори Ваала вирізнялися красою, хоча мало хто з цим погодиться. Оскар Уайльд говорить чітко: «Справжній сенс життя полягає в пошуках краси» [4: 45] Якою бачив красу Оскар Уайльд, а якою Бертольт Брехт? Вона – зовсім інша, тому ніяк не може вписатися в загальноприйняті рамки. Ф. Ніцше говорить, що дотепер дозволялося шукати красу лише в морально доброму. Це цілком пояснює, чому так мало знайшли й так багато часу витратили на пошуки уявних, кволих видів краси. Але так само вірно, що й у злі закладені сотні видів щастя, про які й уявлення не мають добродійні, в ньому існують сотні видів краси, багатьом ще не відкриті. Згадаймо "Народження трагедії з духу музики" Фрідріха Ніцше. Ніцше постійно говорить про себе, як про співця Діоніса, його краса – діонісійська, яка протистоїть аполлонівській, небесній красі. Принцип краси Діоніса – неспокій, хаос, брак міри, тваринний рух. У ході аналізу стає помітною естетизація потворного, потяг до неї. Доріан Грей і Ваал здійснюють так звану інвентаризацію загальнолюдських цінностей, демонструючи їх занепад. Ф. Ніцше стверджує продуктивність діонісійського начала, яке за своєю природою є ірраціональним і хаотичним. Є підстави припускати, що ідеї Ф. Ніцше стали теоретичним фундаментом художньо-естетичних течій початку ХХ століття, а в нашому випадку – творчості Бертольта Брехта й Оскара Уайльда, оскільки головні герої Ваал та Доріан

заперечували феномен і категорію прекрасного, а всілякі естетичні оцінки проголошували відносними.

Збірний образ Ваала та Доріана – це герой, який протестує, який іде своїм власним шляхом, керуючись своїми цінностями, що незрозумілі оточуючим, у першу чергу, тому, що вони нівелюють моральні засади суспільства, цей образ живе тим, що відмовляється від всього, що є моральним. У Б. Брехта завжди, починаючи навіть із ранніх творів, усе неоднозначне, усе амбівалентне. Він надзвичайно іронічний автор. Будь-яка ідея, яка захоплює його, ним же й критикується. Ідеї Ф. Ніцше, які звучали привабливо для багатьох молодих митців порубіжної доби та початку ХХ століття, знаходять своє вираження у повстанні головного героя проти суспільних умовностей, норм і правил, але водночас Б. Брехт іронізує над ними, знижує надто високий пафос ніцшеанських ідей. Для німецького драматурга перебільшений пафос завжди був чужим. Практично в усіх творах автор звертає увагу на первинні, матеріальні потреби людини, необхідні для достойного життя. Він відкидає геть і кепкує з будь-яких ідей, які вимагають від людини якихось подвигів і зречень, які ставляться вище за життя окремої людини.

У філософії обох героїв є багато спільного з ніцшеанством. У першу чергу, це ідея Надлюдини, сильної особистості, презирство до людини, а не співчуття по відношенню до бідності та нещастя, переоцінка моральних цінностей. Про різних людей говорив Заратустра: про священників, про тих, хто зневажає тіло, про тих, хто любить

війну. Та не забув він виділити жінку й присвятити їй цілі глави. Що Заратустра говорить про неї? А те, що жінка повинна бачити своє щастя в добробуті чоловіка: "Щастя чоловіка називається: я хочу. Щастя жінки називається: він хоче" [5: 89]. Чи не такої самої думки Ваал? Дівчину свого друга Йоганна, саму невинність, він збезчестив і довів до самогубства. Що вже казати про Софію, яка була вагітна, але Ваал не хотів знати ані її, ані дитину. До нестями закохана Емілія, ладна робити все, щоб Ваал її не залишив, але той тільки знущається над її гідністю. У даному випадку можна провести пряму паралель із романом Оскара Уайльда, де Сібіл Вейн повторює долю Йогани й гине від нещасного кохання та жорстокості по відношенню до неї. Історії відомо, скільки ще жіночих доль використав Доріан тільки для власного задоволення, при цьому принижуючи їх: "Жінки ставляться до нас, представників чоловічого роду, точнісінько, як людство до богів...їхні інстинкти напрочуд примітивні. Ми їх емансипували, та вони однаково лишаються рабинями, які шукають собі панів. Вони люблять, коли ними попихають" [4: 66]. Більше того, лорд Генрі переконує в обмеженості розвитку жінки, говорячи, що "жінка не може бути генієм. Жіноцтво – декоративна стаття. Жінки ніколи не мають чого сказати світові. Вони уособлюють торжество матерії над розумом, так само як і чоловіки – торжество розуму над мораллю" [4: 59].

Хто така ніцшеанська надлюдина? Перш за все, вона вільна й прагне свободи, але, за словами Ф. Ніцше, вільна й означає аморальна. Німецький філософ стверджує, що вільна

людина – аморальна, тому що у всьому вона хоче залежати від себе, а не від традицій. У всіх первісних станах людства слово аморальний було рівнозначне слову індивідуальний, вільний, незалежний.

Ваал іде попереду інших і бачить світ не таким, як вони, можливо, такий спосіб життя є наслідком його бунту проти суспільства, проти тієї моралі рабів, про яку говорить Ф. Ніцше. Ваал відмовляється від усіх моральних підвалин і йде шляхом відмови від них. Доріан Грей іде тим самим шляхом, говорячи: "Сучасна мораль вимагає від нас погодження з принципами часу. Я ж, однак, вважаю, що для кожної людини годиться з нормами своєї доби – це найгрубіша неморальність" [4: 42]. Отже, за його словами, існують інші заповіді, адже погоджуватися з моральністю, що вже є, це – неморальність, що й означає, що повинні бути інші закони, інші скрижалі, за якими живуть Доріан і Ваал. Саме до дотримання таких моральних підвалин закликав великий мудрець Заратустра, провіщаючи про прихід Надлюдини. Але на ці нові скрижалі, на яких мають бути записані закони нової моралі, не вказали ні Б. Брехт, ні О. Уайльд, ні Ф. Ніцше. Тож залишається спостерігати результати. Плоди – це результат діяльності, до чого привело життя обох героїв, а головне, яким було це життя?

Варто також звернутися до першої назви твору Брехта: "Baal frißt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich!! " ("Ваал жере! Ваал танцює! Ваал стає проосвітленим!"), яку деякі вчені називають епіграфом до п'єси. Останнє речення не так просто перекласти українською мовою. Дієслово *verklären sich* може

мати позитивне значення релігійного характеру, що українською звучить як дієприкметник "перетворений, просвітлений", або ж позитивне переносне значення "набувати натхненного, щасливого вигляду". Але *verklären sich* може мати й негативне, часто іронічне значення: "набувати кращого, прикрашеного вигляду, ніж насправді". Тому останнє речення можна розуміти як: "Ваал отримує спасіння", "Ваал змінюється на краще, стає просвітленим", "Ваал знаходить щастя", але і як – "Ваал набуває кращого вигляду в очах інших, ніж він є або був насправді". Останній варіант трактування, можливо, і вказує іронічно на схильність людства прикрашати образи "великих" поетів, мислителів і робити з них такі собі "ікони", яким слід поклонятися, або ж "надлюдей", які тільки те й робили за життя, що жертвували собою заради власного самовдосконалення або ж заради блага інших. Доріан і Ваал – гедоністи й імморалісти, їх життя минуло в задоволенні, яке вони боготворили і якого прагнули. "Життя дає людині щонайбільше – одну велику мить насолоди, а секрет життя в тому, щоб цю блаженну мить переживати якомога частіш", – говорить лорд Генрі.

Ніцше переконував, що необхідно знищити мораль, знехтувати нею заради Надлюдини, тільки після того людство перейде на новий етап свого існування, це повинно статися, адже людина це те, що необхідно перевершити. Та він не зміг передбачити, що станеться з останніми людьми, які підуть шляхом, вказаним Заратустрою. Відмова від моральних норм несе в собі загибель та деградацію. Почавши, потрібно було й

закінчити, показати ті "нові скрижалі", які приведуть до Надлюдини. Ваал і Доріан, йдучи цим шляхом, відчували себе вільними, іншими, надлюдьми.

Мораль повинна служити не натовпу, не державі, але тим людям, які йдуть попереду, які долають і віддають накази. Саме вони, героїчні особистості, є аморальними у своїй сутності, бо вони пишуть і викарбовують нові цінності на нових скрижалях, – стверджує Ф. Ніцше. Б. Брехт іронічно ставиться до цих закликів, ось і наслідки вибору Ваала. Він не досяг жодної мети, смерть його була мізерна. "Земля і без тебе буде крутитися" [1: 67], – це слова, що пролунали в тиші ночі, в останні хвилини життя Ваала. Чи не повторив його долю Доріан Грей, що пішов тим самим шляхом, підкорюючись таким самим ідеям? Чи досяг він якихось цілей? Фінал роману дає відповідь на це запитання. Світогляд Доріана складала три ключових поняття: естетизм, гедонізм і ніцшеанство.

За словами Ф. Ніцше, героїчні особистості є аморальними за своєю сутністю, адже вони пишуть нові скрижалі, при цьому, відмовляються від попередніх. За Ф. Ніцше, сильна людина вільна від моральних обов'язків і не зв'язана жодними моральними обіцянками. Тобто людина чинить так, як вона вважає за потрібне, як вона хоче, а не так, як повинна. Якщо Надлюди будуть робити те, що вони хочуть, то постає питання – як регулюватимуться взаємини між ними? Якщо кожен із них творитиме свій моральний закон, то може статися непоправне. Це і є головним каменем спотикання, адже відмовившись від моралі, збірний образ Ваала та

Доріана деградував і не досяг тих цілей, про які сповіщав великий мудрець Заратустра: "Ось що скажу я вам про надлюдину! Надлюдина — це суть землі. І нехай ваша воля промовить: хай надлюдина стане суттю землі!" [5: 77].

Література

1. Брехт Б. Ваал / Б. Брехт – Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/533921/>
2. Біблія. Книги Святого Письма / Пер. І. Огієнка. – К.: Українське Біблійне Товариство, 2002. – 1159 с.
3. Ницше Ф. Сочинения: в 2-х тт. / Ф. Ницше; пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 846 с.
4. Соколов Б. Г. Страсти по Ницше [О философ. наследии Ф. Ницше] / Б. Г. Соколов // Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб: Издательство СПбГУ, 1995. – 225 с.
5. Уайльд О. Портрет Доріана Грея: для ст. шк. віку / О. Уайльд; пер. з англ. та прим. Р. Доценка. – К.: Школа, 2003. – 255 с.
6. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Ф. Ніцше. – Режим доступу: <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/136/>
7. Wilde O. The Picture of Dorian Gray / O. Wilde. – К.: Dnipro, 1978. – 225 р.

Історичне підґрунтя роману Даніеля Дефо "Робінзон Крузо"

Є. Ю. Марченко,

студент 37 групи

Науковий керівник: викл. Т. Г. Тищенко

"Нам двоим на одном судне не ужиться!"

Томас Стрейдинг, капітан "Синк Портс"

Звертаючись до класики світової літератури, звичайно, не можна пройти повз всесвітньовідомий роман одного з геніїв епохи Просвітництва, яким, безперечно, був Даніель Дефо, творець нового літературного жанру, який він започаткував на сторінках свого безсмертного роману. "Робінзон Крузо" є захоплюючим, цікавим пригодницьким романом, однак, хоч твір і може видатися дитячим з першого погляду, він сповнений філософських ідей, роздумів, у ньому розглядаються серйозні суспільні та політичні проблеми як тогочасної епохи, так і людства загалом. Про роман та його автора можна говорити годинами і щоразу знаходити щось нове, але у статті ми поговоримо про ті історичні події та постаті, які могли слугувати своєрідним підґрунтям для створення цього чудового твору.

Аналізуючи роман, варто звернутися до тих соціально-політичних чинників, які разом зі змінами світогляду, визначали епоху, для чого потрібно здійснити невеличкий екскурс в історію Англії: "К началу XVIII в. Англия пришла, пережив буржуазную революцию середины XVII в., суд над

королем Карлом I и его казнь, режим буржуазной военной диктатуры Кромвеля, реставрацию монархии Стюартов и «Славную революцию» 1688–1689 гг., посадившую на трон Вильгельма III Оранского и королеву Марию" [1]. Однак ця революція ще не є завершеною. І це зумовлює політичну боротьбу, адже буржуазія та нове дворянство претендували на перерозподіл влади, яка знаходилась в руках (згадаймо "Білль про права" 1689 року і встановлення конституційної монархії) аристократії. Та й сама "Славетна революція", коли Вільгельм Оранський стає королем, більше схожа на домовленість між буржуазією й земельною аристократією. Однак консенсусу не було досягнуто, й у Парламенті було створено два ворогуючі табори – партію Торі ("партію короля"), яка складалася із аристократів-землевласників, та партію Вігів ("партію країни"), що уособлювала поміщиків, торговців, фабрикантів, одним словом – буржуазію з її амбіційністю та підприємливістю.

Цей період, передусім, цікавий тим, що буржуа як тип людини Нового часу все ще знаходиться у своєму розвитку, і це відбувається на зламі двох світоглядів – пережитків феодального ладу, який все ще "сидить" у свідомості людини, однак він повинен поступитися новому світогляду. Іншими словами, майнова нерівність та "право крові" мають поступитися нерівності класовій, очолюваній новим типом людини. Та ця людина має позбутися забобонів минулого. Ця одночасна критика й настанова знаходить своє відображення у романі Д. Дефо.

Іншою прогресивною ідеєю є відхилення певної неприязні корінного населення до іноземців, яка й сьогодні притаманна великій кількості британців. Іноземцеві досить важко інтегруватися в дане суспільство (це потребує часу й певних зусиль, однак усе-таки можливо), хоча б тому, що ідея "чистокровності" як детермінуючого фактора міцно вкоренилася в британському суспільстві.

Повернімося до постаті короля Вільгельма, якого називали "Dutch William" ("Данець Вільям") [2: 137], натякаючи на його іноземне походження, та піддавали критиці політичні противники. У відповідь 1701 року Д. Дефо, який на той час займає "роялістську" сходинку публіцистичної кар'єри, у своєму сатиричному "Чистокровному англійці" пише: "I give this hint ... to tell them they are derived from all the nations under heaven..." ("Я пишу, щоб ... вони дізналися, що походять від усіх народів, які ходять по землі...") [3]. І це дійсно відображає тогочасну (втім, нинішню теж) ситуацію. "Чистокровний англієць" є нічим іншим, як мовним зворотом, іронією, іншими словами – вигадкою. Англосакси, данці, нормани, кельти, шотландці, римляни, а окрім цього – пореформаційні жертви та втікачі з континенту – гугеноти й дисиденти всіх націй і видів. Варто додати, що після Реформації в Англії відбувся розпад "res publica christiana" (з лат. – "християнська республіка") з її ілюзорної спільності. До прикладу, батько Дефо був баптистом, тож і сам митець виріс у сім'ї "диссентерів".

Ці ідеї не могли не знайти відображення і в романі. Вже на першій сторінці ми знаходимо такі слова: "...Мій батько був

родом із Бремена і заснувався спочатку в Гуллі. Наживши торгівлею пристойні статки, він облишив справи і переселився в Йорк. Тут він одружився з моєю матір'ю, рідня якої називала себе Робінзонами – старовинним прізвищем в тих місцях. За ними й мене назвали Робінзоном. Прізвище батька було Крейцнер, але, за звичаєм англійців калічити іноземні слова, нас стали називали Крузо" [4].

"Другими словами, Даниэль Дефо сделал своего героя полуевреем с еврейской фамилией Крузо. Объяснение такому выбору национальной принадлежности главного действующего лица надо искать в дальнейшем развитии сюжета и в исторической обстановке, сложившейся в Англии в начале XVIII в. Огромную роль в судьбах Английской буржуазной революции сыграл еврейский капитал. Хотя евреи и были изгнаны из страны еще в 1290 г. королем Эдуардом I, они не упускали возможности, пусть даже нелегальным путем, поселиться в этой богатейшей, бурно развивающейся стране. Этим, в частности, и объясняется туманное происхождение отца Крузо" [5], – ці рядки, як, утім, і вся творчість Д. Дефо, біографічні. У "Робінзоні" ми знаходимо й епізоди з життя автора, його подорожей, алжирського полону, приклади торгівельної жилки, а "...торговал он решительно всем: от табака и водки до общественных убеждений" [6], і, звісно, його погляди на суспільство, комерцію, релігію, цивілізацію.

Проте давайте на мить облишимо наші наукові здогадки й перейдімо до теми не менш цікавої, а саме до того

реального прототипу, вірніше прототипів, які стали підґрунтям для створення образу "моряка з Йорку".

Першим, і, певно, найвідомішим, є Александр Селькірк, моряк і "Робінзон", стаття про перебування якого на безлюдному острові й порятунок англійським корсаром з'явилася у тогочасній пресі. Чи знав упертий боцман, що після суперечки з капітаном, облишивши корабель (а запис в корабельному журналі свідчить: "Александр Селькірк списан с судна по собственному желанию" [7]), він прирік себе не тільки на майже п'ятирічне добровільне ув'язнення на острові Мас-а-Тієрра в Тихому океані, що за шістсот миль від Чилі, і який зараз називається островом Робінзона Крузо, а й на порятунок власного життя, на відміну від тих щасливців, які потонули разом із кораблем. Маю зауважити, до честі капітана, що Селькірк отримав човен без дір і значно більшу частину спорядження, ніж загальноприйнятій триденний запас продовольства й води. Бо, в більшості випадків, все було зовсім навпаки. Що ж поробиш, такі вже були часи!

Важко з упевненістю сказати, як він провів своє життя на острові (розводив кіз, будував хатки з пальмового листа, приручав кішок?), однак тому він деякий час не міг спілкуватися з людьми. Однак чому? Адже кораблі не раз проходили повз його острів і часто кидали якір. Переконаний, що це відбувалося не лише через ізоляцію, через труднощі з відновленням мовної здатності, адже Біблію він міг читати напам'ять так майстерно, як і ховати сухарі під подушкою. Це радше був страх вигнанця, залишеного посеред бурхливого океану, приреченого на самотність і мовчання, для якого

людське обличчя було б найвищою нагородою – страх того, що він зможе зустріти людей, і від цього він "тремтів лише від думки про те, що можу зіткнутися з людьми, готовий був втратити свідомість від тіні, від одного тільки сліду людини, яка ступила на мій острів!" [4].

Звичайно, могло існувати й більш раціональне пояснення – можливо, його налякали якісь моряки, що висадилися на березі, щоб поповнити запаси води та прийняли його за дикого звіра. Цікаво, а хто б не розпочав стрілянину, побачивши перед собою страхітливе створіння, замотане в якісь химерні шкури?

Але Селькірк – не єдиний прототип Робінзона Крузо. І тут до уваги слід узяти розташування острова Робінзона. За всіма законами це мав би бути Мас-а-Тієрра, де, до речі, "робінзонили" ще декілька відчайдухів: від Хуана Фернандеса до безіменного чорношкірого матроса. То чому ж він розташований коло гирла Оріноко, неподалік від Тринідаду і Тобаго? Причина проста: "Для описания климата, животного мира, растительности и топографии острова Дефо нуждался в информации, однако сведений про Мас-а-Тьерра практически не было. Поэтому писатель пошел другим путем. Он перенес остров Робинзона в Атлантический океан, в устье реки Ориноко, – на землю, географические координаты которой примерно совпадают с местонахождением острова Тобаго" [8].

Дослідники знаходять й інших прототипів героя роману Д. Дефо: "Второй возможный прототип Робинзона Крузо – португальский проходимец Фернао Лопес, живший в XVI в. За

предательство во время осады неприятелем португальской колонии Гоа... Лопес сумел бежать на необитаемый остров в Атлантическом океане, где и умер в 1546 г. На острове у Лопеса был слуга-абориген по имени Пятница и ручной петух, повсюду следовавший за хозяином. Как Робинзон в романе, Лопес имел привычку делить листик бумаги пополам и сопоставлять плохие и хорошие события в его жизни. Перенял Крузо и любимое выражение предателя: "О, я бедный-несчастный!

Следующим прототипом героя считается английский хирург Генри Питман, живший на необитаемом острове Сал-Тортуга у берегов Венесуэлы. Его вынесло туда волной после кораблекрушения. Вернувшись в Лондон в 1689 г., Питман опубликовал книгу "Повесть о великих страданиях и удивительных приключениях хирурга Генри Питмана". Дефо был хорошим знакомым Питмана, и описание природы на острове Робинзона сделано по рассказам хирурга.

Еще одним прототипом Робинзона называют Хаджи Бен Иокдана, героя книги арабского писателя XII в. Ибн Туфайля. Иокдан с младенческих лет вел одинокую жизнь на острове и достиг тем великого совершенства" [5].

Як бачимо, роман не виник ex nihilo, адже життя на безлюдному острові – не вигадка Дефо. Такі події траплялися задовго до написання його безсмертного роману, але тільки йому вдалося перетворити екзотичну історію на філософський символ.

Література

1. Сидорченко Л. В История зарубежной литературы XVIII века: учеб. для филол. спец. вузов / Л. В. Сидорченко, Е. М. Апенко, А. В. Белобратов и др. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2001. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Sidor/index.php
2. Volosova T. D., Hecker M. J., Rogoff V. V. English Literature / T. D. Volosova, M. J. Hecker, V. V Rogoff. – М.: "Prosveshcheniye", 1974. – 137 p.
3. Defoe D. The True-born Englishman / D. Defoe. – Режим доступа: <http://www.luminarium.org/editions/trueborn.htm>
4. Дефо Д. Робінзон Крузо / Д. Дефо; пер. з англ. // Бібліотека пригод. – Х.: Вид. дім "Школа". – 2002. – С. 173-414.
5. Еремин В. Н. 100 великих литературных героев / В. Н. Еремин. – М.: Вече. – 2009. – 432 с.
6. Даниэль Дефо. – Режим доступа: <http://www.peoples.ru/art/literature/prose/roman/defoe/>
7. Коростылева В. Годы одиночества. Истинное лицо Крузо / В. Коростылева. – Режим доступа: http://www.superstyle.ru/27jun2008/puteshestvie_selkirk?print=1
8. Робинзон Крузо. – Режим доступа: <http://www.ahmadtea.ua/757/>

"Фізики" Ф. Дюрренматта як полеміка з "Життям Галілея" Б. Брехта: критика апології прогресу

О. І. Павліченко,

студентка 44 групи

Науковий керівник: к.ф.н. Л. В. Закалюжний

Перший варіант драми Б. Брехта "Життя Галілея", яка спершу отримала назву "Земля обертається", з'явився 1938 року, того ж року, коли німецькі вчені Отто Ган і Фріц Штрассман уперше розщепили атом урану. Другу редакцію своєї п'єси німецький драматург здійснив у 1945 році, коли результати цих досліджень були використані для розробки атомної зброї, яка забрала життя сотень тисяч людей, що, безумовно, не могло не вплинути на зміну ідейної концепції твору. В Лос-Анджелесі Б. Брехт поставив п'єсу під назвою "Галілей", залишивши тільки ім'я людини, яка навіки розірвала зв'язок між наукою і народом, при цьому розуміючи, що це створить таку прірву між ними, що "одного дня крик радості з приводу якогось нового досягнення відгукнеться відлунням вселенського крику жахиття" [3: 278].

Якщо в першій редакції Галілей піддається інквізиції для того, щоб продовжувати свої дослідження таємно, то "з дебютом атомної ери в Хіросімі біографія засновника нової системи фізики була переосмислена за одну ніч" [1]. Саме так напише Б. Брехт у коментарях до другої редакції, в якій Галілей капітулює перед церквою, підсумувавши свою поразку словами: "Я написав книгу про механіку Всесвіту, і це

все. Що з цього зроблять чи не зроблять, мене абсолютно не обходить" [3: 259]. Проголосивши настання нової епохи, під час якої "про астрономію будуть говорити на ринках" [3: 189], італійський учений привселюдно зречеться істини, лише поглянувши на знаряддя тортур. Остаточно суперечливість потрактування образу головного героя Б. Брехт зняв у третій редакції 1956-1957 рр., вилучивши п'яту та п'ятнадцяту картини, які могли б виправдати вчинок Галілея.

Водночас у кожній із трьох редакцій п'єси, в якій Б. Брехт піднімає питання суспільної значущості науки, саме вчений постає не лише носієм прогресу, а й відповідальним за долю власного наукового відкриття. Вибір Б. Брехтом історичної постаті для п'єси не був випадковим, адже провина Галілео Галілея, на думку драматурга, полягала не в тому, що вчений публічно відрікся від істини про те, що Земля обертається навколо Сонця, а в тому, що "перетворив астрономію на строго обмежену спеціальну науку, яка саме завдяки своїй "чистоті", тобто байдужості до способу виробництва, мала можливість розвиватися більш або менш безперешкодно", тож атомна бомба і як технічне, і як суспільне явище стала "кінцевим результатом наукових досягнень і громадянської неспроможності Галілея" [1].

1962 року, коли світ вкотре опинився на порозі нової війни, з'явилася п'єса Ф. Дюрренматта "Фізики", у якій швейцарський драматург й астроном-любитель полемізує з Б. Брехтом, вкладаючи в уста протагоніста Мебіуса парадоксальне твердження: "Ми підійшли до кінця нашого шляху. Але людство в цілому від нас відстало... Наша наука

почала вселяти страх, наші дослідження стали небезпечними, а відкриття смертоносними. Тож нам, фізикам, залишається тільки капітулювати перед дійсністю. Вона нам не до снаги. Через нас вона загине. Ми повинні зректися наших знань..." [5]. На полемічний характер "Фізиків" вказує й демонстративне дотримання автором класицистичних єдностей як своєрідний виклик "епічному театру" Б. Брехта. "Ми поставили собі за мету строго дотримуватися єдності місця, часу й дії: адже драма, що розігрується серед божевільних, повинна відповідати найсуворішому класичному канону" [5], – не без іронії зауважує Ф. Дюрренматт у розлогій ремарці на початку п'єси.

І справді, у драмі Ф. Дюрренматта Галілей міг би розділити долю інших пацієнтів пансіону "Вишневий сад": сера Ісаака Ньютона, якому "варто було залишити відкритим питання про природу сили тяжіння", й Альберта Ейнштейна, за сприяння якого "люди розробили атомну бомбу", або ж тих, хто так майстерно приховував свої справжні обличчя за масками геніїв, – Алека Джаспера Кілтона та Йосифа Ейслера. Там само намагається сховатися від божевільного світу ще один геніальний фізик – Мебіус, який свідомо відмовляється від істини та приховує свої відкриття, вдаючи психічно хворого, щоб світ не перетворився на божевільню, а людство не щезло з лица землі.

Назва санаторію "Вишневий сад" пов'язує "Фізиків" не лише з однойменною п'єсою А. Чехова, а й із "Домом, де розбиваються серця" Дж. Б. Шоу – "фантазією в російському стилі на англійські теми" [7: 257], у якій англійський драматург

цілком у дусі чеховської драматургії зобразив інтелектуальну еліту культурної дозвільної Європи перед Першою світовою війною. У схожому на корабель будинку капітана Шотовера, що водночас нагадує і Ноев Ковчег, і Корабель дурнів, від дійсності рятуються ті, кого Мадзіні Ден називає "досить вдалими зразками всього, що тільки є найкращого в англійській культурі", або ж "ціла серія ідіотів із розбитими серцями", за словами іншого персонажа п'єси Гектора Хешебая. У санаторії Матильди фон Цанд, як повідомляє Ф. Дюрренматт у ремарці на початку "Фізиків", перебуває "душевнхвора еліта ледь не всієї Європи" [5]. Та й сам Шотовер, талановитий винахідник, який удає божевільного, мріючи про те, щоб знищити тих, хто розв'язує війни, змушений винаходити для них все нові й нові види зброї – те, що здатне "одразу ж, одним махом, знищити пів-Європи" [7: 293], адже за це гарно платять. Але чи не тому саме димкорабель капітана Шотовера прямує до загибелі, а у відкритому фіналі п'єси Дж. Б. Шоу загроза світової катастрофи матеріалізується у сцені нічного нальоту німецької авіації?

Мотив великого плавання в нікуди звучить і у Б. Брехта: в першій картині драми Галілей проголошує, що "старі часи минули, і настає нова епоха", що людство давно перебуває "в очікуванні чогось", а в передостанній – повідомляє колишньому учневі Андреа, що нова ера вже наступила. Але саме відмова Галілея від істини, яку Б. Брехт назвав "первородним гріхом сучасної науки", і стала причиною того, що наука в подальшому слугуватиме не на благо людству, а

коритиметься, за словами Дока, героя ще однієї п'єси Ф. Дюрренматта "Спільники", "корумпованій державі, ще більш корумпованому суспільству й ідіотському догматизму, що ведуть світ до загибелі" [4].

Якщо повернутися до полеміки Ф. Дюрренматта з Б. Брехтом, то останній розмірковує над долею вченого та його відкриттів у буржуазному світі, зобразивши в "Житті Галілея" Венецію, де "грошей заслуговує лише те, що гроші приносить" [3: 196], і в тоталітарному суспільстві, зауваживши з цього приводу в передмові до американського видання "Життя Галілея": "Уже в оригіналі церква була зображена як світська влада, чия ідеологія в основі своїй може бути замінена іншою" [1]. Таким чином, німецький драматург ніби продовжує сцену "Фізики" з циклу "Жах і відчай у Третій Імперії", написаному протягом 1934-1938 років, у якій учені Ікс та Ігрек змушені приховувати відкриття, що суперечать "новій фізиці із беззаперечно арійською основою" [2].

Натомість Ф. Дюрренматт пише про долю наукових відкриттів, що потрапили до приватних рук, створивши гротескний образ божевільної Матильди фон Цанд, яка у фіналі "Фізиків" тріумфує: "Мій трест володітиме світом, він захопить всі країни та континенти, всю Сонячну систему й долетить до туманності Андромеди. Завдання вирішене – не на користь людства, а на користь горбатої старої діви" [5]. Згодом цю думку швейцарський драматург розгорне в уже згадуваній п'єсі "Спільники", персонаж якої біолог Док за допомогою власного винаходу – некродіалізатора – розчиняє у воді трупи для злочинного синдикату, допомагаючи

вирішити "проблеми бізнесу", а згодом потрапляє до рук справжніх злочинців Джима й Сема, які, на відміну від свого попередника Боса, жодних sentimentів щодо науки не мають.

Пишучи рецензію на роботу Роберта Юнга "Яскравіше тисячі сонць", Ф. Дюрренматт, можливо, наштовхнувся на прототип головного героя для своєї драми – Вольфганга Паулі, фізика-теоретика, лауреата Нобелівської премії, який вважається одним із піонерів квантової фізики. Паулі страждав від надмірного розвитку раціональної сторони свідомості, тож, як і Мебіусу, йому в снах і наяву ввижався "один мудрий чоловік", як називав його сам учений, що призвело до конфліктів в особистому житті та психічної нестабільності, змусивши фізика звернутися за допомогою до відомого швейцарського психіатра Карла Густава Юнга. Після плідної співпраці Юнг, якому Паулі переповідав свої сновидіння, написав роботу про трактування символів сну "Психологія та алхімія", опублікувавши в ній 74 з 1000 снів Паулі.

Цікаво, що у співавторстві з К. Г. Юнгом В. Паулі у 1952 році створив працю "Інтерпретація природи та психіки", де розглянув два типи свідомості: почуттєвий (інтуїтивний) і логічний (раціональний), або ж односторонній. До цього терміна у своїх працях "Непізнане "Я" та "Різниця" звертається і К. Г. Юнг, зауваживши, що "односторонність заважає бачити і зважати на фактори, які не співпадають з типом їх свідомості.." – від'єднання від інстинктивного типу веде до конфлікту між свідомістю і підсвідомістю, раціональним та

інтуїтивним, знанням та вірою, і цей "розкол стає патологічним в момент, коли свідомість вже не в змозі стримувати один тип і підключати інший". Не випадково, образу сучасного вченого швейцарський психіатр присвятить наступні рядки: "Оскільки його свідомість розширилася і диференціювала, його моральна природа відстала. Це велика проблема, що постала перед нами сьогодні. Логіки вже не достатньо", тому, на думку вченого, такий вектор розвитку людського прогресу веде до геніальних, але небезпечних відкриттів, до створення, за словами самого К. Г. Юнга, "квітки людської геніальності – водневої бомби" [8: 54].

Термін "односторонність", який вживають К. Г. Юнг і В. Паулі, одразу ж наштовхує на односторонню поверхню, відому як стрічка Мебіуса, що дозволяє поєднати односторонність психологічного типу й ім'я фізика – Августа Фердинанда Мебіуса, котрий здійснив відкриття цього геометричного феномену. Стрічку Мебіуса можна також розглядати як єдність протилежностей. Таким чином, ім'я Мебіуса є символічним об'єднанням і односторонності, і єдності свідомого та несвідомого. Герой п'єси Ф. Дюрренматта, якого також звать Мебіус, – раціональний односторонній тип, який, тим не менше, не може уникнути контакту зі своєю "інтуїтивною" тінню – Соломоном.

Саме Соломон, цей "володар істини", застерігає Мебіуса, що "його дослідження – небезпечні, а відкриття – смертоносні", можливо, тому, що сам мудрий цар, як сказано в Екклізіасті, "віддав серце тому, щоб пізнати мудрість і пізнати божевілля і дурість: зрозумів, що і це марнота, тому

що у великій мудрості – велика печаль, і хто примножує пізнання – примножує скорботу" (Еккл 1:17). Син Давида – один із найулюбленіших біблійних персонажів Б. Брехта, у творах якого він згадується як "наймудріший з мудреців", але водночас – і як жертва власної мудрості. "Царя ця мудрість підвела! Блажен, хто мудрості не знав!" – ці слова лунають у Зонгу про царя Соломона в "Копійчаній опері" й у Зонгу про великих людей у драмі "Матінка Кураж та її діти". Відлунює мотив суду царя Соломона і в новелі "Аугсбурзьке крейдяне коло" та п'єсі "Кавказьке крейдяне коло". Однак у контексті "Фізиків" Ф. Дюрренматта, безумовно, доцільно було б навести інші слова з Еклезіаста: "І зненавидів я увесь свій труд, що під сонцем трудився я був, бо його позоставлю людині, що буде вона по мені, а хто знає, чи мудрий той буде чи нерозумний, хто запанує над цілим трудом моїм, над яким я трудився й змудрів був під сонцем?" (Еккл 2:12-20).

Таким чином, Б. Брехт приходить до висновку про те, що наука могла б служити прогресу, якби вона залишилася доступною всім, зберігши своє суспільне значення, якби Галілей представив "докази для кожного: від пані Сарті до Папи". На думку ж Ф. Дюрренматта, прогрес як благо був би можливим, якби ним не маніпулювали ті, кому невідома його сила. Ті, хто "наважується вмикати світло, нічого не розуміючи в електроенергії", – справжні злочинці, адже вони так само, за словами Ньютона-Кілтона, можуть підірвати атомну бомбу [5]. Однак, незважаючи на приховану полеміку з брехтівським "Життям Галілея", в "Тезах" до своєї п'єси швейцарський драматург зауважив: "Мета драми – не зміст

фізики, а її результати. Зміст фізики стосується фізиків, її результати – всіх людей. Те, що стосується всіх, можуть вирішувати тільки всі" [5]. І ці слова, безумовно, перегукуються з п'єсою Б. Брехта.

Таким чином, обох драматургів об'єднує переконання: якою великою не була б сила науки, вона, навіть у період свого найвищого злету, не здатна забезпечити моральні устої суспільства, що гарантували б розумне використання досягнень людської думки. І ця неспроможність перекладає всю відповідальність на плечі вчених, які, працюють над відкриттям істин, "схованих природою за сімома замками й недоступних людям". Тому те, чи принесе прогрес людству велике благо чи таке ж велике зло, залежить саме від моральної величі шукачів істини.

Література

1. Брехт Б. Жизнь Галилея / Б. Брехт; пер. с нем. Л. Копелева // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. – М.: Искусство, 1963. – Т. 2. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_5.txt
2. Брехт Б. Страх и нищета в Третьей империи / Б. Брехт; пер. с нем. // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. – М.: Искусство, 1963. – Т. 2. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_3.txt_with-big-pictures.html
3. Брехт Б. Три епічні драми / Б. Брехт; пер. з нім.; за наук. ред. д.ф.н., проф. О. С. Чиркова. – Житомир: "Полісся", 2010. – 296 с.
4. Дюрренматт Ф. Подельники / Ф. Дюрренматт; пер. с нем. Э. Венгеровой и Н. Крыгиной // Иностранная литература. – 1997. – №2. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/2/durenm.html>
5. Дюрренматт Ф. Физики / Ф. Дюрренматт; пер. с нем. Е. Михелевич. – Режим доступа: <http://chernikov.wordpress.com/1921/01/05/fiziki>
6. Einstein A. Religion and Science / A. Einstein – Режим доступа: <http://www.sacred-texts.com/aor/einstein/einsci.htm>

7. Шоу Б. Пьесы / Дж. Б. Шоу; пер. с англ. – М.: Правда, 1981. – 352 с.
8. Jung C. G. The Undiscovered Self: With Symbols and the Interpretation of Dreams / Carl Gustav Jung; translated and revised by R.F.C Hull. – Prinston: Prinston University Press, 1958. – Режим доступу:http://books.google.com.ua/books?id=__VATDWJkNcC&pg=PA54&lpg=PA54&dq=jung+flower+of+human+ingenuity&source=bl&ots=SM7_GUK7Fr&sig=2F3_9M_EqUs975Oao6XmuSMILBg&hl=en&sa=X&ei=kEdvT57lLMTItQbnqpWEAg&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

А. В. Поліщук,

магістрант

Науковий керівник: д.ф.н., проф. О. С. Чирков

Трансформація біблійного образу в містерії

Дж. Байрона "Каїн"

У різні часи й у різних народів біблійна оповідь про Каїна та Авеля привертала увагу митців, давала письменникам неабиякий простір для уяви і роздумів, постановки широких морально-філософських проблем.

Факту братовбивства присвячено чимало творів, починаючи ще із середньовічних містерій і закінчуючи творами, що написані в наші дні. У художній літературі XVI–XVII ст. утвердилося здебільшого негативне осмислення образу Каїна. Вперше ідейна та сюжетна основа біблійної оповіді була змінена Дж. Байроном у містерії "Каїн" (1821), де первородний син Адама та Єви зображується не як ворог роду людського, а навпаки – як шукач знань, які здатні вказати шлях до щастя і добра.

Даний твір є цікавим не лише з сюжетної точки зору, а й з точки зору його жанру. Проблема жанрової природи "Каїна" Байрона є актуальною й сьогодні.

Розквіт драматичної поеми як жанру, в якому органічно поєднуються форми драми та ліро-епічної поеми, на думку багатьох учених, пов'язаний із перемогою в європейській літературі романтизму [3: 36].

Доля драматичній поемі в літературознавстві та мистецтвознавстві випала нещаслива. Довгий час її взагалі не помічали або зараховували до драм для читання. До цих пір не сформовано чітких поглядів на межі жанру. Одні вчені відносять її до різновидів поеми, інші – до драми, треті ж розглядають драматичну поему як твір особливого ліро-драматичного роду. Дослідженням жанру драматичної поеми почали займатися відносно недавно. До таких учених-літературознавців відносимо О. Богданова, І. Аузіня, М. Арочка, Б. Мельничука, Л. Дем'янівську, Т. Салигу, Л. Скирду та ін.

Яскравим зразком драматичної поеми у світовій літературі є "Каїн" Дж. Г. Байрона. Драматична поема чи, за авторським визначенням, містерія "Каїн" починається передмовою, в якій Байрон наголошує на тому, що намагався дотримуватися канонічного сюжету: "автор поведився зі своїм сюжетом зовсім не так вільно, як це було заведено раніше..." [1: 290]. Дійсно, в основу сюжету покладена майже незмінена біблійна фабула, тільки без прологу й епілогу. Поема починається з експозиції, в якій ми знайомимося з уже дорослими дітьми Адама і Єви. Це два сини – Каїн і Авель, а також дві доньки – Ада і Зілла.

Образ Каїна в поемі розкривається через глибокі психологічні переживання, моральні страждання та роздуми над власною долею. Душу і розум Каїна гнітить те, що за гріх батьків на ньому та його нащадках лежить прокляття несвободи, кара тяжкої праці, а головне – смерті. Трагічне відчуження Каїна спричинене його несхожістю на інших: він

не сприймає покірності батьків, не може, як його сестри і брат, "читати вдячних молитов". Його розум прагне пізнання, та не знаходить відповідей на болісні питання буття.

Каїн – фатально самотній. І те, що він – чоловік і батько, не пом'якшує це відчуття самотності, адже його дружина та сестра Ада, хоч і щиро кохає його, не може розділити з ним його тягар, не може зрозуміти його болю. Він шукає щастя і не знає – в чому воно? Самотність і відчай Каїна штовхають його до знайомства з Люцифером, який пропонує йому знання. Але це знання не може задовольнити байронівського Каїна.

Дж. Байрон усе ж таки змінює деякі деталі біблійного тексту. На відміну від біблійного героя, його Каїн вбиває брата під час жертвоприношення. Біблійного Каїна виправдати не можна, адже в нього було досить часу для того, щоб заспокоїтися та вчинити свідомо. Навіть Бог розмовляв із ним, застерігаючи від необачних вчинків, а Дж. Байрон, змінюючи біблійний сюжет, робить учинок свого героя несвідомим – убивством у стані афекту, після якого Каїн (знову ж таки, на відміну від канонічного) гірко та щиро кається.

Далі Дж. Байрон йде за традицією. Так, у фіналі поеми ми дізнаємося, що Авель загинув бездітним, тому тепер усі майбутні люди мають піти від Каїна.

Чим образ Каїна приваблює Дж. Байрона? Можемо з упевненістю казати, що це не лише типовий романтичний інтерес до символічних характерів та ситуацій. "Каїн – причина: Байрон кульгавий", – писав Ф. Достоевський, маючи на увазі причину появи містерії [2: 176]. На перший погляд зв'язку можна й не побачити, але, якщо згадати, що, згідно з

католицькою догматикою, причина всіх фізичних вад людини полягає в гріхопадінні Адама і Єви, все стає зрозуміло. Кульгава нога – покарання за чужі гріхи. Ось і Каїн у творі розуміє, що змушений страждати за гріхи своїх батьків, і не може змиритися з цим:

*Я знаю лиш плоди. Вони гіркі,
Їх мушу їсти за чужі гріхи... [1: 298].*

Отже, підсумовуючи все вище згадане, можна зробити висновок, що байронівський Каїн, на відміну від канонічного, вже не є символом зла. Дж. Байрон виправдовує і вбивство, і гріхопадіння в біблійному сюжеті. Його Каїн, перш за все, бунтар, герой, який прагне до дії в ім'я істини, добра і щастя для всього людства. Ставши на шлях героїчної боротьби проти деспотизму, він перетворюється на батька людства. Це перетворення символізує потяг до боротьби в кожній людині, а не першопочаткову жорстокість, як це було в канонічній версії.

Література

1. Байрон Дж. Г. Каїн // Байрон Дж. Г. Мазепа: Поема // Дж. Г. Байрон; пер. з англ.; передм. Наталі Жлуктенко. – Харків: Фоліо, 2005. – С. 290-378
2. Виролайнен М. Н. Богоборчество Байрона в транскрипции Достоевского / М. Н. Виролайнен // Великий романтик Байрон и мировая литература. – М.: Наука, 1991. – С. 176-187
3. Гуляев Н. А. Теория литературы / Гуляев Н. А. – М.: Высшая школа, 1977. – 345 с.

І. Л. Семенюк,

магістрант

Науковий керівник: к.ф.н. Л. В. Закалюжний

Своєрідність композиції п'єси Джона Осборна "Озирнись у гніві"

П'єса Джона Осборна "Озирнись у гніві" перебуває на роздоріжжі як британської сцени, так і політичних й історичних епох. Антипуританське, полемічне потрактування слів із Біблії, винесених драматургом у назву, до сьогодні привертає увагу багатьох театрів до твору англійського драматурга, можливо, тому що в цинізмі його героїв відображено ставлення молоді до подвійних стандартів зовні добropорядного суспільства.

Трагізм цих озлоблених й освічених молодих людей розкритий у чудовому критичному пасажі Кеннета Тайнена, який рішуче став на бік "сердитих". Відомий критик дотепно та гостро препарував соціально-історичний контекст їх протесту: "Усі вони досягнули повноліття на час винаходу атомної бомби. Чи могли вони шанувати "існуючу зараз цивілізацію", якщо в будь-який момент вона могла перетворитися на "цивілізацію, яка колись існувала"? Як могли вони нести факел свободи дорогою, що веде на склад боєприпасів? Ці питання, на які не було відповіді, створювали у них відчуття безсилля й безпорадності та викликали в одних апатію, в інших – хронічну відчуженість, у третіх – холодну лють" [1: 31].

Саме так, лють – емоційний пік внутрішнього стану Джиммі, молодого людини з університетським дипломом, приреченої торгувати в кондитерському кіоску. Пристрасне "ненавиджу!", яке прозвучало в устах Джиммі Портера, освіченого вихідця з робітників, і сьогодні не втратило своєї гостроти. Зрозумілі гнів і незадоволення молодого людини безглуздом й одноманітним існуванням в суспільстві споживання. Рефлексія героя підкреслено емоційна. Душевне роздвоєння Портера можна порівняти з соціальним становищем людини, що застрягла в ліфті між двома поверхами – своїм, робочим, і поверхом вище, який уособлює його дружина Елісон, головна мішень роздратування, дотепності, гніву та, як виявляється, – любові Джиммі.

У композиції п'єси "Озирнись у гніві" закладено певну послідовність розташування частин, елементів й образів, причому послідовність ця не випадкова й несе змістовне та смислове навантаження, інакше кажучи, є функціональною [2: 130]. Перша функція композиції п'єси – "тримати" її елементи, об'єднувати окремі частини в одне ціле, друга функція – самим розташуванням і співвідношенням образів твору висловлювати конкретний художній зміст.

Дія п'єси, що складається з трьох актів, розгортається в однокімнатній квартирі в Мідлендсі. Джиммі Портер – дрібний буржуа з вищою освітою живе зі своєю дружиною Елісон, донькою відставного полковника британської армії в Індії. Друг Джиммі Кліфф Льюїс, який допомагає йому працювати в кондитерській лавці, мешкає разом із ними. Джиммі, інтелектуально неврівноважений і критично

налаштований, читаючи газети, сперечається, глузує зі своїх друзів стосовно їх сприйняття зовнішнього світу. Ситуація ускладнюється через приїзд Хелен, актриси, шкільної подруги Елісон. Вражена тим, у якому стані вона знаходить Елісон, Хелен телефонує її батькові з проханням забрати доньку. Батько приїжджає в той час, коли Джиммі відвідує матір свого друга, та забирає Елісон додому. Як тільки вона йде, Хелен залишається з Джиммі. Через певний час, втративши дитину Джиммі, Елісон приїжджає з візитом. Хелен не може продовжувати жити з Джиммі й іде. У фіналі Елісон повертається до Джиммі та його "сердитого" життя.

Незважаючи на надмірний мелодраматизм сюжету та його недоліки, які були визнані навіть таким палким прихильником Дж. Осборна, як К. Тайнен, композиція п'єси вирізняється оригінальністю.

Невлаштований, "скуповджений" побут героїв драматурга-бунтаря заповнений читанням газет, дрібними сварками. Характер монотонної повсякденності, повторюваних подій неможливо передати повільним, статичним темпоритмом, тож автор вдається до динамічного розвитку сцен, ніби "перегортаючи" їх. У динаміці й серйозності повторюваних життєвих дій персонажів, загалом безглуздох (прасування білизни, читання газет, суперечки та сварки), життя постає незворотною та ворожою стихією, перепорою для розкриття найкращих властивостей героїв.

Поведінка Джиммі на сцені ідеально вписується в психоаналітичний стан, який називається "програванням". Зазвичай цим терміном позначають "дії, переважно

імпульсивні, що випадають з мотиваційних систем суб'єкта, порівняно легко виділяються в його діяльності, часто набувають форму агресії проти себе або інших" [4: 28]. Так, Джиммі із вражаючою упертістю доводить чергову колізію до вибуху, виявляючи жорстокість не тільки до оточуючих, але й до себе:

Джиммі. Господи, як я ненавиджу неділі! Вічна нудота й одноманітність. І нікуди від цього подітися. Вічно одне й те ж саме: газети, чай, стукіт праски. Кілька годин – і ще одна неділя мине. Молодість іде! Ви це розумієте?... Коли-небудь плюну на торгівлю в кіоску і напишу про всіх нас книгу. Вона буде запалювати мозок і кров, мою кров! ...Спокою! Їй потрібен спокій! (Гнівно, насилу підшуковуючи слова) У мене душа болить, а їй потрібен спокій! [3: 11].

Але авторську логіку неможливо збагнути й без Кліффа, делікатність, внутрішню інтелігентність якого та вміння вислуховувати інші персонажі використовують беззастережно. Він – дзеркало, що відбиває вчинки решти героїв. Крім того, Кліфф – єдиний сценічний герой, який представляє друзів Джиммі. Решта – персонажі позасценічні, які не з'являються на кону, але беруть участь у розвитку подій. Кліфф рівнозначний Джиммі і навіть схожий на нього.

У композиції п'єси Дж. Осборна закладено дотепну й сумну метафоричність. Зокрема, повністю повторюється мізансцена на початку та наприкінці твору. Спочатку виходить Джиммі та всідається за стіл з газетами, потім – Кліфф. Хелен, так само покійно, як і її наступниця, займає місце господині будинку за прасувальною дошкою. Лише одна деталь натякає

на зміну її статусу в житті Портера. Тепер вона в сорочці Джиммі. І все повторюється знову.

Джон Осборн належав до "драми нової хвилі" і його цікавила не зовнішня, а внутрішня, духовна сфера людського життя, тому основним драматургічним методом він обрав психологізм. Прагнучи побачити за зовнішністю героя його неповторний душевний склад, автор свідомо порушує стереотипність словосполучень, надаючи перевагу оригінальним утворенням на зразок "бентежної суміші щирості та веселої злоби, ніжності та піратської жорстокості" та ін.

Сценічні ремарки, якими Дж. Осборн відкриває початок кожної дії п'єси, є розлогими авторськими відступами, в яких драматург описує місце дії та головних дійових осіб п'єси. Причому, опис кожного персонажа має свої синтаксично-стилістичні особливості. Проте в силу специфіки сценічних ремарок (їх допоміжного характеру й монотонного звучання) ці особливості реально ніяк не проявляються. Для того, щоб вони виявили себе повною мірою, слід було б помістити опис дійових осіб в контекст епічного твору.

Ставши частиною іншого цілого – уривком із повісті (роману, оповідання) – опис набув би притаманного для даного роду літератури звучання, завдяки якому не тільки формується естетичне враження, створюються художні образи, а й стає зрозумілим авторське ставлення до описуваних персонажів, їх дій, учинків, і, в цілому, об'єктивної реальності. В перекладеному на стиль епічного оповідання уривку кожна з дійових осіб має своє власне звучання

(просодію і ритм). Це закономірно: ставлення автора до кожної з них різне, хоча кожен із героїв по-своєму близький і дорогий йому [6: 35].

Так, наприклад, перший акт відкривається досить великою, можна сказати, багатоскладовою, ремаркою, оскільки ній міститься і проста інформація, і детальний, часто іронічний опис місця дії, і характеристика героїв та атмосфери, яка панує в домі. Дж. Осборн звертає увагу читача на те, що герої – Джиммі Портер, його дружина Елісон і його друг, сусід Кліфф – люди освічені. У кімнаті багато книг. Самі ж герої – Джиммі та Кліфф – "обидва читають, їх оточують гори газет" [3: 5].

Дія, як повідомляє нам ремарка, відбувається в одному з великих міст середньої Англії, в однокімнатній квартирі Портерів. Це мансарда "на верхньому поверсі великого будинку у вікторіанському стилі". Автор не випадково звертає нашу увагу на те, що життя молодих людей 50-х рр. ХХ ст. протікає в будинку Вікторіанської доби – доби, яка увійшла в історію країни як період стабільності й процвітання. Але Дж. Осборн відверто іронізує над уявленням про вікторіанське процвітання. Обмежений у своїх можливостях давати докладні описи в ремарках, автор для стислості викладу вдається до використання відомих понять, деталей, ремінісценцій та ін., наділивши їх певним символічним змістом. Так сталося і з "вікторіанським будинком". Незатишно живуть герої у "вікторіанській квартирі". Вона не вирізняється ані красою, ані теплом домашнього вогнища. Причина не в тому, що "більшість меблів прості, досить

старі" [3: 5]. Біда в тому, що приміщення на горищі не створене для затишку: "Стеля круто спускається зліва направо" [3: 5]. Для Дж. Осборна ця деталь має символічне значення. Скіс стелі під гострим кутом зліва направо драматург наповнює політичними алюзіями: так стрімко (зліва направо) змінилися й уподобання англійців. Адже інтерес до лейбористів (ліві сили), злетівши в 1940-ві роки, зник. Ця деталь, за Дж. Осборном, підкреслює, що в Англії нічого не змінилося: як і раніше, панують звичаї Вікторіанської доби. Саме в цю епоху і продовжують жити, незатишно та морально важко, молоді інтелектуали 50-х років ХХ ст.

У своїх діалогах і монологів Джиммі не раз буде згадувати та кричати від болю, що і він, і все його покоління виявилися обдуреними в 1940-х роках. А сьогодні, в 1950-х роках, інші – родичі його дружини, спадкові консерватори, її "тупоголовий" братик Найджел, який пролізе в міністри, – продовжують обманювати народ. Не випадково Кліфф говорить про Джиммі, що він спізнився народитися, йому б жити в епоху Великої Французької революції, адже всі його ідеали пов'язані з загальною рівністю та братерством народів.

У ремарці автор вдається ще й до пародії у вигляді своєрідної ретроспекції: в центрі кімнати "два глибокі потерті шкіряні крісла" (Чим не острівок якогось аристократичного або форсайтівського клубу старої Англії?). Занурившись у їх м'який затишок, два ультрасучасних "джентльмена": один у ношеній спортивній куртці та тренувальних брюках, інший у светрі й зовсім м'яких брюках – з головою занурилися в читання газет, а навколо них, теж достоту, як у клубі, "хмари

димув наповнюють кімнату..." [3: 5]. Ця пародійна сцена повторюється автором ще раз наприкінці ремарки, й благосна ретроспекція миттєво перетворюється на міраж, позначивши дуже гостро контраст між минулим і трагічно невлаштованим сьогоднішнім: "У кімнаті тихо й димно. Чути тільки стукіт праски о прасувальну дошку. Стоїть один із прохолодних весняних вечорів, весь у хмарах і тінях. Несподівано Джиммі кидає газету на підлогу" [3: 6]. Таким чином, Дж. Осборн створює яскравий контраст до пристрастей, що киплять у душі Джиммі, глибоко пораненого байдужістю суспільства до долі свого покоління.

Ремарка до першої картини третьої дії теж іронічна, щоправда, іронія її забарвлена в сумні тони. У ній – коментар автора до подій, що відбулися в домі Портера. Місце Елісон, яка повернулася до батьків, зайняла Хелен. Але страхітливність існування молодих людей полягає в тому, що час іде (автор зауважує: "Декілька місяців потому» [3: 74]), а життя залишається тим самим. Знову недільного вечора двоє друзів сидять у кріслах, занурившись у читання газет, лише замість Елісон Хелен схилилася над прасувальною дошкою.

Нарешті, ремарка до останньої, другої картини третьої дії дуже коротка. Вона присвячена головній події – поверненню Елісон. Зовні обстановка спокійна, але внутрішній стан двох жінок-суперниць дуже напружений. Напруга підкреслюється звуками труби Джиммі, які доливають із кімнати Кліффа, немов голос архангела хоче донести до всіх оточуючих звістку про повернення Елісон.

Крім того, в ремарках Дж. Осборн постійно звертає нашу увагу на внутрішній стан своїх героїв, на розпалену, вибухову атмосферу в домі Портерів, на запальність і грубість Джиммі. Той часто "кричить", "посміхається", "жбурляє Кліффу газету", "грубо відштовхує Кліффа", провокує бійку з Кліффом. Його все дратує: вульгарність й одноманітність газетних матеріалів, церковний дзвін, мовчання Елісон, сумирна поведінку Кліффа, стукіт праски... Він не знаходить собі місця в цьому величезному й водночас порожньому для нього світі.

Трагедія Джиммі та цілого покоління "сердитих молодих людей" полягає в тому, що вони були усунуті від життя суспільства, яке загубило їх найкращі ідеали, а тому, на думку головного героя п'єси, якщо почнеться війна, битися в ній – немає за що. Брати в ній участь – "як стояти перед автобусом, що рухається".

П'єса «Озирнись у гніві» відкрила публіці очі на світ, "який по суті нам знайомий", – писав Том Мілн [7: 76]. Інший дослідник Стюарт Холл захоплювався цією п'єсою, оскільки в ній, на його думку, була "мова, яка, в крайньому разі, на той момент містила щось від нашого відчуття життя. Хоча й піддана критиці, ця мова все ж таки викликала у нас більше, ніж реакцію: вона давала уроки почуттів..." [7: 115]. Продовжуючи традиції "драми ідей", Дж. Осборн використовував різноманітні художні прийоми: від напружених, насичених почуттями діалогів до ремарок, що містять не тільки просту інформацію, а й метафори, символи та підтекст, відтінки почуттів героїв та ін. Все це допомогло

Дж. Осборну створити яскраву картину безрадісної долі англійської молоді з середовища молодих інтелектуалів.

За формою п'єса Дж. Осборна досить традиційна, однак закладена в ній пристрасть, якою, немов динамітом, "начинена" кожна фраза, зробила п'єсу справді новаторською, такою, що розбурхала й англійську сцену, і глядачів, які заповнили театральні зали.

Література

1. Тайнен К. «Сердитые» молодые люди // Тайнен К. На сцене и в кино. – М.: Искусство, 1969. – 286 с.
2. Есин А. Б. «Принципы и приемы анализа литературного произведения»: Учебное пособие. – 3-е изд. / А. Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
3. Осборн Дж. Пьесы / Дж. Осборн; пер. с англ.; послесл. В. Ряполовой. – Москва: "Искусство", 1978. – 287 с.
4. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис. – М.: Высшая школа, 1996. – 623 с.
5. Разаков В. Х. Театр спонтанности и парадокса: Монография / В. Х. Разаков. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2004. – 124 с.
6. Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований. – 2007. – №4 (24) – 153 с.
7. The Encore Reader: A Chronicle of the New Drama / Ed. Charles Marowitz, Tom Milne and Owen Hale. – London: Methuen, 1965. – 308 p.

*І. О. Харчук,
магістрант*

Науковий керівник: к.ф.н. Л. В. Закалюжний

Драматургічна спадщина Е. Бульвер-Літтона: між романтизмом і реалізмом

Е. Бульвер-Літтон (1803–1873) займає важливе місце в англійській літературі ХІХ століття, оскільки творчість оригінального прозаїка та драматурга, що припадає на Вікторіанську добу (1837–1901), вирізняється жанровим і тематичним різноманіттям. Особливу роль у становленні англійського театру відіграли п'єси Е. Бульвер-Літтона, котрий став єдиним автором, якому вдалося утвердитися на театральному кону Англії в 30-40 роки ХІХ століття.

Не випадково драмам Е. Бульвер-Літтона присвячено окремі розділи в ґрунтовних багатотомних виданнях «Історія західноєвропейського театру» [1] та «Кембриджська історія британського театру» [5]. Заслужують на окрему увагу й дослідження відомого англійського історика театру Дж. Стайна, що вписує бульвер-літтонівські драматичні твори в контекст "добре зробленої п'єси" Ежена Скріба й Віктор'єна Сарду [4: 17], та радянського літературознавця Ю. Кагарлицького, який розглядає Е. Бульвер-Літтона як одного з найбільш знакових драматургів Великобританії ХІХ століття [2: 16]. Серед останніх робіт, присвячених драматургічній спадщині письменника, варто виокремити

працю російської вченої О. В. Макарової, в якій простежується своєрідність історичних п'єс Е. Бульвер-Літтона [3].

Водночас драматургічна спадщина письменника, незважаючи на окремі літературознавчі розвідки, їй присвячені, залишається недостатньо вивченою. Зокрема, його п'єси, написані протягом 1837–1869 рр., розглядаються переважно в контексті мелодрами, при цьому поза увагою дослідників залишаються жанрові пошуки Е. Бульвер-Літтона в царині драматургії. Недостатньо з'ясоване й питання про синкретизм просвітницьких, романтичних і реалістичних тенденцій у творчості автора.

Драматичні твори Е. Бульвер-Літтона, якому судилося жити й писати на межі двох історико-літературних епох, прийнято поділяти на два цикли, відповідно до основних періодів творчості письменника.

Перший період, протягом якого було написано п'єси "Герцогиня де Лавальєр" (1837), "Леді з Ліону" (1838), "Рішельє, або Змова" (1839), "Морський капітан" (1839), був пов'язаний із захопленням автора романтичними ідеями. У другий, який включає в себе п'єси "Гроші" (1840), "Дім Дарнлея" (поставлена вперше після смерті автора, в 1877 році), "Ми не такі погані, як здаємося" (1851) й "Волпол"(1869; поставлена не була), Е. Бульвер-Літтон перебував під відчутним впливом реалістичної літератури [1: 429].

Змінилася й політична спрямованість творів драматурга. Якщо ранні п'єси присвячені переважно критиці сучасної автором аристократії, то в другий період його критика спрямована проти буржуа та буржуазних відносин. Але

Е. Бульвер-Літтон критикував панівні класи своєї країни з їх же позицій, і тому сучасному аристократу він протиставляв патріархальну аристократію минулого, створивши її романтичний образ.

Незважаючи на поширену в літературознавстві думку про те, що Е. Бульвер-Літтон, у першу чергу, є одним із найцікавіших прозаїків Вікторіанської доби, Ю. Кагарлицький зауважує, що в історії англійської драми письменник займає значно більше місце, ніж в історії англійського роману. Без нього, на думку радянського дослідника, важко уявити англійську драматургію й театр ХІХ століття. Е. Бульвер-Літтона, звісно ж, не варто порівнювати з корифеями англійської драми інших століть, але для свого часу він був єдиним талановитим і близьким до великої літератури письменником, чії драми регулярно ставилися на професійній сцені й мали довготривалий успіх [2: 16].

Надзвичайно цінна частина творчого спадку Е. Бульвер-Літтона – історичні романи та драми. Саме в них яскраво виявилася його творча індивідуальність, погляди на соціальний і політичний лад суспільства, а також "відчуття історії", багато в чому співзвучне епосі. Зокрема, автор поетизує періоди занепаду цивілізацій, загибелі патріархального устрою. Ностальгія за минулим і його ідеалізація поєднуються з усвідомленням неминучості історичного прогресу та необхідності змін. "Відчуття історії" Е. Бульвера-Літтона засновані на романтичній інтерпретації минулого, згідно з яким історія сприймається як неперервний процес удосконалення людини і суспільства. Крім того,

активна політична діяльність драматурга спонукала його шукати зв'язки між сучасними політичними подіями та явищами минулого. Подібний підхід до історії був властивим епосі романтизму та пояснює, чому письменник так часто звертався до історичного досвіду своєї та інших країн.

На думку О. Макарової, сім із дев'яти п'єс Е. Бульвер-Літтона написані на історичний сюжет, щоправда міра їх історизму різна. Однак для всіх п'єс без винятку характерні жанровий синкретизм, злиття романтичних і реалістичних мотивів, постановка актуальних моральних і політичних проблем, гостросюжетність, а також мелодраматизм [3: 12]. При цьому, драматург звертається до концепції історії Вальтера Скотта, що передбачала появу на авансцені вигаданих персонажів, фоном для дій і вчинків яких мала служити справжня історія. Водночас минуле і в "батька історичного роману", й у Е. Бульвер-Літтона тісно пов'язане із сучасністю.

Зокрема, події однієї з найпопулярніших п'єс драматурга "Леді з Ліону" (1838) розгортаються у Франції під час італійських походів генерала Бонапарта. Її головний герой – син садівника Клод Мельнот, який зумів стати полковником і розбагатіти протягом кількох років. Але, незважаючи на те, що віддалена хронологічно від автора дія відбувається в іншій країні, п'єса поставила цілу низку питань, цікавих сучасникам Е. Бульвер-Літтона, зокрема питання "вирівнювання станів" і, відповідно, – зростання впливу буржуазії в самій Англії. Цікаво, що, зобразивши героя, який здійснює сходження соціальною драбиною завдяки особистим чеснотам і

здібностям, автор висуває нову, буржуазну концепцію аристократизму – "аристократизму особистих заслуг" [1: 430]. Таким чином, історизм п'єси пов'язаний із тим, що образи героїв, проблематика й конфлікт обумовлені історичними процесами часу, що в ній зображується, але водночас тісно пов'язані із сучасністю автора.

Загалом у пошуках нових форм для втілення минулого на сцені Е. Бульвер-Літтон поєднав англійську традицію із сучасними йому естетичними досягненнями французького романтизму. Так, романтичні мотиви у змалюванні образів героїв поєднуються з реалістичним розумінням історичних закономірностей, історичні факти – з художнім вимислом, минуле – із актуальними проблемами сучасності, що можна простежити не лише у п'єсі "Леді з Ліону", а й в інших драмах письменника, насамперед таких, як "Герцогиня де Лавальєр", "Рішельє, або Змова" чи "Волпол".

При цьому, драматизм і театральність притаманні всім історичним творам Е. Бульвера-Літтона, включно з прозовими. Втілюючи власну концепцію історії в романах і драмах, письменник керувався, передусім, моральними почуттями. Йому потрібні не історичні викриття, а утвердження морального принципу. Відмінна риса Е. Бульвера-Літтона – романіста й драматурга – полягала в тому, що він зумів відчувати дух часу й писати про те, що хвилювало його сучасників [3: 12].

Література

1. История западноевропейского театра (1789-1871). – Т.3 / Предисловие Е. Л. Финкельштейн; Введение Е. Л. Финкельштейн, Л. А. Левбарг. – М.: Искусство, 1963. – 688 с.
2. Кагарлицкий Ю. И. Бульвер-Литтон – драматург / Ю. И. Кагарлицкий // Бульвер-Литтон Э. Дж. Пьесы. – М.: Искусство, 1960. – С. 5-27.
3. Макарова Е. В. История и личность в творчестве Эдварда Булвера-Литтона: Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Е. В. Макарова. – Самара, 2009. – 24 с.
4. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: в 3 т. Книга 1: Реалізм і натуралізм / Дж. Стайн; пер. з англ. І. Босак, О. Дзера, І. Ковальська, Г. Пехник. – Львів : Вид-во ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 256 с.
5. The Cambridge History of British Theatre. Volume 2: 1660 to 1895 / Edited by Joseph Donohue. – London: Cambridge University Press, 2004. – 460 p.

*О. В. Шевцова,
студентка 44 групи
Науковий керівник: викл. М. Л. Ліпісівіцький*

Мотив змінюваності часу в "Пісні про Влтаву" Бертольта Брехта та в пісні Боба Ділана "Часи можуть раптом змінитися"

У своїй творчості Бертольт Брехт часто звертався до обробки творів інших авторів. П'єса "Швейк у Другій Світовій Війні" є зразком нового осмислення образу Швейка, відомого з роману Ярослава Гашека. Ще в 1928 році Б. Брехт працював над постановкою "Швейка" під керівництвом Ервіна Піскатора. "Швейк у Другій Світовій Війні" – це п'єса, яка належить до жанру антивоєнної політичної сатири. Вона написана в червні 1943 року. Протягом тривалого часу публікувалися тільки уривки та вірші з п'єси, повне окремих видання з'явилося в 1958 році. Російською мовою п'єса була перекладена Іллею Фрадкінім та Олександром Голембою в 1956 році [10].

У своїх творах Б. Брехт часто використовував запозичені сюжети. Знаючи загальний плин подій та їхню розв'язку, глядач, природно, переключав увагу з розвитку сюжету на його авторську обробку, з того, про що йдеться, – на те, як подається знайомий зміст, тобто знову ж таки – з дії на розповідь.

Більшість сюжетів брехтівського театру подібні до притч. Вони в алегоричній формі моделюють певні соціальні ситуації

і мають конкретний "повчальний" ефект. Інколи їх ще називають "драмами-параболами" або "драмами-моделями". Алгоричний сюжет мобілізував інтелектуально-аналітичні здібності глядачів: потрібно було розшифрувати прихований зміст зображуваного, впізнавати в алюзіях історичні й політичні реалії сучасного життя. Такими ж самими алегоріями, або "моделями", були й персонажі брехтівських драм [3].

Персонаж Швейк запозичений Б. Брехтом у Ярослава Гашека й перенесений в окуповану німцями Чехословаччину початку 1940-х років. У більшості постановок використана музика Ганса Ейслера – творчого соратника Б. Брехта з 1930-х років. Романом Я. Гашека "Пригоди бравого солдата Швейка під час світової війни" Б. Брехт зацікавився ще в 1920-ті роки. Як вже згадувалося, він брав участь у підготовці однієї з перших театральних постановок роману в Берліні.

У своєму щоденнику 27 травня 1941 письменник записав: "Я читав у поїзді старого "Швейка" і був знову вражений величезною панорамою Я. Гашека, істинно негативною позицією народу, який сам є там єдиною позитивною силою і тому ні до чого іншого не може бути налаштований "позитивно". Швейк у жодному разі не повинен бути хитрим, пронирливим саботажником, він усього лише захищає ті нікчемні переваги, які ще в нього збереглися. Він відверто схвалює існуючий порядок, настільки згубний для нього, – оскільки він схвалює взагалі будь-який принцип порядку, навіть національний, що виражається для нього лише в пригніченні. Його мудрість руйнівна. Завдяки своїй

незнищеності він стає невичерпним об'єктом зловживань і, в той же час, живильним ґрунтом для звільнення" [11].

Однак автор багато в чому значно змінив образ Швейка, як той був задуманий Я. Гашеком. Ось як Б. Брехт сформулював суть цих метаморфоз: "Порівняно зі "Швейком", якого я написав для Піскатора, – то було простим монтажем роману, – нинішній "Швейк" (другої світової війни) набагато гостріше реагує, відповідно до відмінностей між осілою тиранією Габсбургів і навалою нацистів" [11]. Швейку вдається вибратися навіть із Гестапо, під Сталінградом він зустрічається з Гітлером і говорить: "...Ні, не варто стріляти в тебе, клятого гада, утопити тебе б у капосному нужнику треба!" [10].

Перша постановка п'єси здійснена в Польщі в 1957 році, друга – того ж року в Югославії. Прем'єра у Німецькій Демократичній Республіці відбулася в 1958 році в театрі міста Ерфурта. У лютому 1960 р. режисер Гаррі Буквіц поставив "Швейка" в театрі міста Ессен. Оглядач Андре Мюллер писав: "Це були різкі, сильні удари молота, які неодмінно потрапляли в ціль. Г. Буквіц поставив антифашистську п'єсу, прямо співвіднесену з сьогоdnішніми подіями, повну ріжучої, безжальної агресивності. Г. Буквіц загострив ряд сцен і персонажів. Він до кінця знищив будь-який гумористичний тон, він поставив криваву пародію без тіні гумористичного компромісу. Есесівці небезпечно дурні, вони нещадно пригнічують опір, і знову стає ясно, яким фашизм був і яким він залишається. Театр гудів від ентузіазму. Завіса піднімалася більше 50 разів. У центрі Рурської області, в Ессені, Брехт давав зі сцени бій фашизму" [10].

"Швейк у Другій світовій війні" інсценувався в Мілані (Італія, 1962 рік), у Бухаресті (Румунія, початок 1960-х років), Кишиневі (СРСР, 1963 рік). У своїй оцінці радянська преса зробила наголос на ідеологічні штампи: " (Спектакль) звучить як гімн боротьбі всіх чесних людей проти фашистського засилля. Спектакль поставлений дуже оригінально і гостро. Він засобами сатири розповідає про боротьбу чеського народу з фашистськими окупантами" [11]. У 1969 році в СРСР п'єса була екранізована у постановці Марка Захарова та у виконанні акторів Московського академічного Театру Сатири. В екранізації брали участь такі відомі актори: Анатолій Папанов, Михайло Державін, Спартак Мішулін, Зіновій Високовський, Наталія Зацепіна та інші. Телеспектакль на екрани не вийшов із міркувань цензури, адже якраз напередодні у 1968 р. в Чехословаччині відбулися події Празької весни, внаслідок яких до країни були введені війська країн Варшавського договору. У 1969 р. екранізація брехтівської п'єси про опір чехів німецьким окупантам під час Другої світової війни дозволяла легко знайти небажані паралелі між радянською політикою стосовно "братньої" Чехословаччини та нацистською окупацією Чехословаччини у 1939 р., коли було створено так званий протекторат Богемії та Моравії, який був повністю підконтрольний гітлерівській Німеччині.

Важливу роль у п'єсі Б Брехта "Швейк у Другій світовій війні" зіграла "Пісня про Влтаву" (нім. "Das Lied von der Moldau"). П'єса закінчується саме цією піснею у хоровому виконанні, словами, що пророкують кінець нацизму: "Die

Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag" ("Дванадцять годин має ніч, потім наступає день"). "Пісня про Влтаву" – це обробка Г. Ейслером відомої однойменної композиції видатного чеського композитора Берджіха Сметани, яка входить до циклу "Моя Батьківщина". "Моя батьківщина" (чес. "Má Vlast") – цикл із шести симфонічних поем, написаний Б. Сметаною у 1874-1879 роках. До циклу входять поеми "Вишеград" (чес. "Vyšehrad"), "Влтава" (чес. "Vltava", також відома під німецькою назвою "Moldau"), "Шарка" (чес. "šarka"), "В чеських лугах та лісах" (чес. "Z českých luhů a hájů"), "Табор" ("Tábor") та "Бланік" ("Blaník").

У "Моїй Батьківщині" Б. Сметана поєднує форму симфонічної поеми, розроблену Ференцем Лістом, з чеськими національними мотивами. Кожна з поем присвячена якійсь легенді, історичному епізоду чи природі Чехії.

"Влтава" була написана у листопаді – грудні 1874-го року та вперше виконана 4-го квітня 1875 року. Композитор описує одну з найбільших чеських річок. Сам Б. Сметана про "Влтаву" сказав: "П'єса показує плинність Влтави, починаючи від перших джерелець, Теплої та Холодної Влтави, злиття обох річок до одного потоку; потім показана течія Влтави в лугах та гаях, місцевостями, де якраз славляться веселі свята; при нічному світінні місяця показано гру русалок; над скелями поблизу височать пишні замки та фортеці, Влтава вирує у Святоянських потоках; тече широким потоком далі до Праги,

з'являється Вишеград, накінець зникає вдалині в могутньому своєму вливанні до Ельби" [10].

Мелодії флейти на початку поеми відображають спокійну течію Влтави, звуки труб і валторн – полювання в лісі на її берегах, ритм веселої польки – селянське весілля, тиха мелодія скрипок на фоні "переливів" дерев'яних духових інструментів – нічні танки русалок, гучні акорди усього оркестру – пороги Святого Яна. На фоні цього звучить мотив Вишеграду з першої поеми. У "Влтаві" декілька разів звучить мотив, заснований на народній італійській пісні "La Mantovana". Пізніше ця ж мелодія лягла в основу гімну Ізраїля – "Атіква". У Чехії мелодія "Влтави" вважається неофіційним національним гімном. Говорячи про значення Брехтівської "Пісні про Влтаву" для німецької літератури, хотілося б згадати той факт, що один із найвідоміших літературних критиків Німеччини другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. Марсель Рейх-Раніцкі включив її до свого канону німецької літератури ХХ ст.

Відомий німецький композитор Ганс Ейслер, багаторічний колега Б. Брехта та автор музики гімну Німецької демократичної республіки, виконав обробку відомої музичної композиції Б. Сметани "Влтава". "Пісня про Влтаву" виконує важливу функцію у п'єсі Б. Брехта. Вона чітко вказує на багатовікову історію чеського народу з його власною культурою та традиціями. Влтава – річка, що протікає майже через усю Чехію, на її берегах знаходиться столиця Чехії – Прага. Як відомо, Прага певний час була столицею величезної Священної Римської імперії, яка за часів правління Карла IV

досягла найбільшого розквіту. У ХХ столітті, після багатьох віків перебування у складі габсбурзької Австро-Угорської імперії, Прага стає столицею незалежної Чехії. Отже, проіснувавши понад тисячу років, перша багатовікова Священна Римська імперія, яка здавалася незрушною, й спадкоємцями якої вбачали себе нацисти, розпалася. А це, своєю чергою, знову вказує нам на те, що немає нічого віковичного, що часи змінюються. Б. Брехт обирає пісню, яка показує, що нічого не є вічним, імперія руйнується, все минає, приходять нові часи. У першому стовпчику пісні вже помітне порівняння з Третім Рейхом:

*Am Grunde der Moldau wandern die Steine,
es liegen drei Kaiser begraben in Prag.*

Das Grosse bleibt gross nicht und klein nicht das Kleine.

Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.

Останній чотиривірш певною мірою сповнений оптимізму. Автор наголошує на тому, що після поганого завжди приходиться щось хороше, так на зміну ночі приходиться день. Лейтмотив звучить на початку другого стовпчика: "Es wechseln die Zeiten" (нім. "Часи, вони змінюються"), це мотив часу та змінюваності часу. Його слід розглядати в тому історичному контексті, коли була написана п'єса. Б. Брехт пише свою п'єсу на початку 1943 року, коли вже лише починає ставати помітним неминучий крах нацистської Німеччини, що демагогічно називали Тисячолітнім Рейхом, який неможливо перемогти. Після того, як Німеччина

підкорила без особливих зусиль практично усю Західну та Центральну Європу, існуючий стан речей багато хто почав вважати незмінним на тривалий час. Можливо, саме тому Б. Брехт звертається до тисячолітньої історії Праги, яка якраз і показує, що ніщо не залишається незмінним.

Згідно з перекладом брехтівської "Пісні про Влтаву" англійською, люб'язно наданим нам Архівом Бертольта Брехта у Берліні, ця фраза звучить так: "Times they are a-changing". Саме ця фраза стала назвою одного з перших і найбільш вдалих альбомів Боба Ділана, що вийшов у 60-х роках ХХ століття. 24 травня 2011 року Бобу Ділану виповнилось 70 років, а 9 серпня виповнилось 47 років з тих пір, як єврейський хлопчик перестав бути Робертом Алленом Ціммерманом, а став називатися Бобом Діланом на честь свого улюбленого англійського поета.

Боб Ділан – американський поет-пісняр, з лірики якого запозичено багато крилатих фраз, а музика вплинула на величезну кількість композиторів-піснярів. Його предки – євреї, вихідці з Російської імперії: дідусь і бабуся, Зігман й Анні Ціммерман, виїхали до США з Одеси (нині – Україна) у зв'язку з єврейськими погромами 1905 року. Ще у 1961 році, коли Роберт переїздить з Міннесоти в Нью-Йорк, його пісні досить швидко стають популярними в богемному районі Грінвіч-Віллідж. У першому своєму альбомі Ділан ще переспівує чужі пісні (в 60-тих з цього починав багато хто), але для наступного альбому, "The Freewheelin' Bob Dylan", він уже сам написав значну кількість пісень, і всі без винятку з політичним підтекстом. "The Beatles", за свідченням

Джорджа Харрісона, заслухали цей альбом "до дірок". Ділан навчив ліверпульську четвірку, що змістом популярної музики можуть бути не тільки романтичні почуття чоловіка й жінки. На початку 1964 року виходить найбільш відомий альбом, альбом протестних пісень Ділана "The Times They Are A-Changing", услід за яким через кілька місяців з'явився диск "Another Side of Bob Dylan". Під впливом читання Джона Кітса й Артюра Рембо слова пісень Ділана стають все більш літературними та сугестивними. Вперше в історії музики суть не викладається прямим текстом, а передається зчепленнями складних образів. Іноді слово слідує за іншим словом, ніби "потік свідомості".

Як зазначає сам Ділан у своїх мемуарах (2004 р., "Хроніки: том перший") Бертольт Брехт також мав величезний вплив на його розвиток як митця. Боб Ділан згадує у деталях "Brecht on Brecht", музичне ревію, яке він побачив у Театрі де Лис на Крістофер-стріт. На виступ він потрапив випадково, тільки завдяки своїй подрузі Сюз Ротоло, яка працювала серед виробничого персоналу. Чекаючи на Сюз, Ділан почув пісні з п'єси Брехта. У "Хроніках" він згадує, яке враження на нього справили пісні, а саме "Піратка Дженні" з "Тригрошової опери". Ця підбадьорлива пісня з музикою Курта Вайля розповідає історію від імені служанки, яка відчуває себе лиховісною білою вороною, приїхавши у місто.

"Моя маленька хатинка у Всесвіті, здавалося, могла розширитися до розмірів відомих соборів, у всякому разі, що стосується написання пісень, – пише Ділан, описуючи свою реакцію на музику. – За своєю структурою вони були схожі на

народні пісні, а відрізняло їх від народних пісень те, що вони були набагато складнішими" [9].

Альбом "Times they are a-changing", назва для якого була обрана під впливом творчості Б. Брехта, складається переважно з пісень-розповідей, у яких піднімаються такі проблеми, як расизм, бідність та соціальні зміни. Головна пісня альбому – одна з найвідоміших пісень Боба Ділана, відобразила дух соціального і політичного перевороту, який відбувався в 1960-х роках. На початку 60-тих років у світі загалом та в США зокрема пройшла Карибська криза. Напружене протистояння між Радянським Союзом і Сполученими Штатами було зумовлено розміщенням Радянським Союзом ядерних ракет на Кубі в жовтні 1962. До цього в американців була певною мірою усталена демократія, свобода. Певна напруга у міжнародних відносинах, яка поступово зростала у роки так званої "холодної війни", та загроза з боку Радянського Союзу – все це було на великій відстані й здавалося, що нічого не може порушити спокій і порядок, усталений спосіб життя американського суспільства, який сформувався за останні десятиріччя. Проте Боб Ділан пише "Часи можуть раптом змінитись...", маючи на увазі американський лад, спокій та демократію, котрі здавалися настільки незмінними й усталеними більшості населення.

Кожен стовпчик пісні закінчується словами "Times they are a-changin'". Саме цей рядок, що так часто повторюється, і є лейтмотивом твору. Боб Ділан і Бертольт Брехт застерігали від самовдоволення та спокою, вказуючи на здатність і необхідність людини змінювати ситуацію. У пісні Б. Ділана

присутній відвертий заклик до змін. Подібність творів видно з таких рядків:

*"Then you better start swimmin'
Or you'll sink like a stone"* (Б. Ділан)

та

*"Am Grunde der Moldau wandern die Steine,
es liegen drei Kaiser begraben in Prag".*

Отже мотив змінюваності часу виражається в піснях Б. Ділана та Б. Брехта в часи загальної політичної та соціальної стабільності. Автори вказують на постійно присутній потенціал змін як позитивного, так і негативного характеру, та на небезпеку самовдоволеного, або ж розпачливого примирення з існуючим станом речей, якому апріорі надається статус "вічного", "незмінного". Мінливість течії річки Влтави у величній мелодії чеського композитора Б. Сметани, звернення до багатої на різноманітні події чеської історії як вказівка на неминучість краху будь-яких "тисячолітніх" імперій у "Пісні про Влтаву" Б. Брехта та Г. Ейслера знаходять своє оригінальне продовження в пісні Боба Ділана, який із засторогою та водночас з оптимізмом раз-по-раз повторює для переважно консервативно налаштованого американського суспільства початку 1960-х рр. брехтівський рефрен: "Часи можуть раптом змінитися".

Автор висловлює щирю подяку Архіву Бертольта Брехта та, зокрема, пану д-ру Ердмуту Віцисла й пані Гельгрід Штрайдт за люб'язно наданий англійський переклад "Пісні про Влтаву" Б. Брехта.

Література

1. Копелев Л. З. Брехт / Л. З. Копелев // Большая советская энциклопедия: в 30 т. – М.: "Советская энциклопедия", 1969-1978. – Т. 4.
2. Зингерман Б. Жан Вилар и другие / Б. Зингерман. – М.: Всероссийское театральное общество, 1964.
3. Ключев В. Г. Б. Брехт – новатор театра / В. Г. Ключев. – М.: Искусство, 1961.
4. Райх Б. Ф. Брехт: Очерк творчества / Б. Ф. Райх; пер. с нем. – М.: Всеросс. театр. общество, 1960.
5. Писатели демократической Германии / Под ред. А. В. Федорова. – Л., 1952.
6. Копелев Л. Брехт / Л. Копелев. – М.: Молодая гвардия, 1966.
7. Heindl F. Brecht und Dylan – Brüder im Geiste / Frank Heindl // Die Augsburger Zeitung vom 9. Februar 2011. – Режим доступа – <http://www.daz-augsburg.de/?p=17362>
8. Hašek J. Osudy dobrého vojáka Švejka / Jaroslav Hašek. – Praha, 2000.
9. Zinoman J. When Bobby Met Bertolt, Times Changed / J. Zinoman // The New York Times.– 2006. – October, 8. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2006/10/08/theater/08zino.html>
10. Brecht B. The song of the Moldau / Bertolt Brecht // Brecht on Brecht. An Improvisation by George Tabori. – New York / Hollywood: Samuel French, 1967. – p. 65–66.
11. www.wikipedia.cz
12. www.wikipedia.org

О. С. Шевчук,

магістрант

Науковий керівник: д.ф.н., проф. О. С. Чирков

Жанрові особливості драми Б. Брехта "Матінка Кураж та її діти"

Теоретики літератури відзначають два жанрові типи драми. Перший з них — це "арістотелівська" або "закрита" драма. Вона розкриває характери персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з необхідними при цьому атрибутами — зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У цьому типі драми зберігається хронологія подій і вчинків героїв на відносно обмеженому просторі [2]. Генетичні витоки такої драми криються у творчості античних письменників (Еврипід, Софокл). Свого піку вона досягла в добу класицизму (Корнель, Расін), не зникла в епоху Просвітництва (Шиллер, Лессінг), розвивалася в літературі XIX століття (Гюго, Байрон, Островський). Існує вона й у сучасній драматургії.

Іншим жанровим типом драми є так звана "неарістотелівська" або "відкрита" драма. В її основу покладено синтетичне художнє мислення, коли до драматичного роду активно проникають епічні чи ліричні елементи, створюючи враження міжродової дифузії.

Історичні хроніки — загальноприйнятий термін для позначення п'єс на сюжети з вітчизняної історії В. Шекспіра, його старших сучасників, так званих університетських умів,

Дж. Піля, Р. Гріна, К. Марло, або наступників – Г. Четла, Д. Форда, Т. Деккера й ряду анонімних історичних драм "єлизаветинського" театру. Проте лише творчість В. Шекспіра пов'язують із зародженням і становленням жанру [3: 215].

Саме поняття "історичні хроніки" є недосконалим. Зрозуміло, що в їх основі лежать історичні (дійсні, "документальні") події, а "хронікальність" означає як виклад цих подій у часовій послідовності, так і те, що "організуючою силою сюжету є сама хода часу, якій підвладні дія та долі героїв". Але, поза цим, під таке визначення підпадає будь-який твір, у якому послідовно розгортається історія суспільно значущих подій за певний відтинок часу. Тому як узагальнене поняття для створених на основі історичних джерел драматичних творів, що постали на межі епосу та драми, було запропоновано термін "історична драматична хроніка" або "історична драма-хроніка" [3: 215].

У сучасному літературознавстві окреслилося кілька підходів до визначення жанрових особливостей історичних драматичних хронік [3: 215]. Так, Ю. Шведов до жанру драматичних хронік зараховує п'єси на сюжети з вітчизняної історії, у яких автор, не змінюючи порівняно з джерелами долі головних історичних осіб, намагається засобами драматургії відтворити й пояснити достовірні події історії. Він не володіє такою свободою в переосмисленні історичних фактів, як, наприклад, у трагедіях, але за ним залишається право і на вибір теми, і на художній домисел, і на перегруповання подій, і на самостійне психологічне трактування вчинків героїв [6: 10].

На думку Д. Наливайка, визначальними рисами історичних хронік є, насамперед, їх насиченість політичною проблематикою, чітко окреслений "державно-історичний" сюжет і, по-друге, обмеженість автора у поводженні з фактами, які не допускають значних відхилень від реальних історичних подій [5: 506].

Естетичні засади історичних драматичних хронік були переосмислені у ХХ столітті Б. Брехтом. Тому зазвичай "хроніки" й поділяють на два типи: шекспірівський і брехтівський, кожен із яких відзначається рядом специфічних ознак. Зокрема, в "хроніці" "Матінка Кураж та її діти" історія подається насамперед як алегорія, притча, набуває параболічного характеру.

Таким чином, жанр, що зародився в англійській літературі кінця XVI – початку XVII століть, протягом своєї еволюції зазнав вагомих змін, набув якісно нових рис, особливо у драматургії ХХ століття, пройшов шлях від епізованої драми до драми епічної, що дало підстави О. Чиркову розглядати окремо хроніки шекспірівського та брехтівського типу і навіть драматичну хроніку-алегорію як своєрідну жанрову одиницю у межах уже епічної драматургії [7: 66]. Крім того, одночасно з еволюцією жанру відбувався й цілком логічний процес трансформації літературознавчого терміна, зміщення його сутнісного начала [4: 177].

Сутність "епічного театру" стає особливо зрозумілою у зв'язку з "Матінкою Кураж". Теоретичне коментування поєднується в п'єсі з нещадною у своїй послідовності реалістичною манерою. Б. Брехт вважає, що саме реалізм –

найбільш надійний шлях дії. Тому в "Матінці Кураж" настільки послідовне і витримане навіть в дрібних деталях "справжнє" обличчя життя. Але слід мати на увазі двоплановість цієї п'єси – естетичний зміст характерів, тобто відтворення життя, де добро і зло змішані, незалежно від наших бажань, і голос самого Б. Брехта, який не задоволений подібною картиною, намагається затвердити добро.

Позиція Б Брехта безпосередньо виявляється в зонгах. Крім того, як це витікає з режисерських вказівок Б. Брехта до п'єси, драматург надає театрам широкі можливості для демонстрації авторської думки за допомогою різних видів "очуження" (фотографії, кінопроекції, безпосереднього звернення акторів до глядачів).

Театр Б. Брехта передбачає не співчуття глядача відчуттям персонажа, а здивування й цікавість, бажання стежити за авторською думкою. З цією метою Б. Брехт вимагає постійного порушення натуралістичної ілюзії. Він вводить прийом, названий "ефектом очуження" (V-ефект), який є одним із найяскравіших теоретичних відкриттів ХХ століття.

У статті "Короткий опис нової техніки акторського мистецтва, що викликає так званий ефект очуження" (1940) Б. Брехт писав: "Головна перевага епічного театру з його ефектом очуження, єдина мета якого – відображення світу, що має бути змінений, це – його природність, його земний характер і його відмова від будь-якої містики, котра з давніх-давен властива звичайному театрові" [1].

Література

1. Брехт. Б. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый "эффект очуждения" / Б. Брехт; пер. с нем. Е. Эткинда. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt
2. Генезис і родові ознаки драми. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/criticism/drama.html>
3. Закалюжний Л. В. Жанр історичної драми-хроніки та його змістове наповнення / Л. В. Закалюжний // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2005. – № 22. – С. 215-217.
4. Закалюжний Л. В. Історична драма-хроніка: до проблеми зміщення сутнісного начала терміна / Л. В. Закалюжний // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2006. – № 26. – С. 177-179.
5. Наливайко Д. Історичні хроніки Шекспіра / Д. Наливайко // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. – К.: Дніпро, 1984. – Т.1. – С.502-507.
6. Шведов Ю. Исторические хроники Шекспира / Ю. Шведов. – М.: Издательство Московского университета, 1964. – 308 с.
7. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / А. С. Чирков. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.