

## АЛЬБЕР КАМЮ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК: ДІАЛОГ МІЖ ХУДОЖНІМ ТЕКСТОМ І ФІЛОСОФІЄЮ

Статтю присвячено вивченню есеїв Альбера Камю, які містять аналіз творів Франца Кафки, Лотреамона, Артюра Рембо, Рене Шара. Відомий мислитель постає як літературний критик. Визначено особливості літературного дискурсу в працях філософа. У центрі уваги дослідника проблема художнього діалогу між текстом і філософськими теоріями абсурду й бунту. Камю виражає свої філософські думки з художньою майстерністю. Акцентовано екзистенціальний зміст есеїв.

*Ключові слова:* художній текст, літературний критик, філософія, діалог, абсурд, бунт, екзистенціальний зміст.

*Hanna Tokman. Albert Camus as Literary Critic: Dialogue Between Text of Literature and Philosophy*

The paper considers Albert Camus's essays that provide analysis of the works by Franz Kafka, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud, René Char. The features of literary discourse in the works by philosopher have been pointed out. The researcher's focus is the problem of the artistic dialogue between text and philosophical theories of absurdity and rebellion. Camus expressed his philosophical views with artistic elegance. The paper also emphasizes existential meaning of the essays.

*Keywords:* literary text, literary critic, philosophy, dialogue, absurdity, rebellion, existential meaning.

Екзистенціалізм – широке культурологічне явище, представники якого часто порушували межі галузей науки і мистецтва, ніби експериментуючи з перенесення тих самих засад у нові умови творчості. Філософи не раз “заступали” у сферу літературознавства, поєднуючи інтерпретацію художнього тексту з екзистенціальною аналітикою, акліматизуючи (Г. Марсель) філософську теорію у смислах поезії, а поетичний образ – у логіці світоглядної думки. Мартін Гайдеґґер тлумачив поезію Фрідріха Гельдерліна, Габріель Марсель – Райнера Марії Рільке. Альбер Камю також досліджував художні тексти, застосовуючи філософські категорії як інструменти визначення смислів образного слова митця. Він провів діалоги прозових і поетичних творів із власними теоріями абсурду й бунту. Спробуймо визначити змістові та стильові особливості літературно-критичного складника спадщини мислителя. Щоб виявити діалог між філософією і літературознавством у працях А. Камю, об’єктом розгляду виберемо ті його есеї про митців слова, які щільно пов’язані з провідними філософськими ідеями автора.

У зв’язку зі своєю теорією абсурду мислитель дослідив романи Ф. Кафки (1883–1924). Розвідка А. Камю “Надія і абсурд у творчості Франца Кафки” – додаток до його есею “Міф про Сізіфа” (1941). Автор інтерпретує

художній текст, вступаючи з ним у діалог як філософ, літературознавець, письменник.

Камю висуває самовимогу: літературознавець, починаючи прочитання твору письменника, має “чесно прийняти його правила гри” [3, 110]. У своїй розвідці філософ-критик реалізував цей принцип: абсурдистський роман має абсурдистсько-аналітичну інтерпретацію; критик шукає алогізми, визначає їхню поетику і пропонує своє екзистенціальне тлумачення сутності. Знаковою (за правилами гри) постає фраза Камю про героя роману “Процес”: “Цій відсутності здивування він ніколи не припиняє дивуватися” [3, 111]. Пояснення поетики твору також оформлюється по-абсурдистському: “<...> за допомогою барв передавати порожнечу, а через щоденні вчинки – вічні прагнення людини” [3, 111]. Критик переконує, що суперечності в поетиці увиразнюють ідею абсурдності існування свідомої смерті людини, алогічність її недивування дивному.

Розмисел містить зримі образи (моделі) художнього світу письменника, у яких поєднуються літературознавче розуміння мистецької специфіки художнього слова і філософське прочитання його змісту. Камю-белетрист художньо унаочнює й параболізує свою думку. Зокрема, творчу манеру Кафки схарактеризовано так: “Безупинне балансування між природністю і незвичайністю подій, трагізмом і повсякденністю, абсурдом і логікою, особистим і загальним оприявлюється в усій його творчості та надає їй особливого звучання й значущості” [3, 111]. Дуже точно критик називає прикмету художнього розмислу Кафки: “<...> митець дає лише імпульс: буквального перекладу бути не може” [3, 110]. Імпульс, балансування, цілісне сприйняття твору як символу – ключі, що їх Камю вибрав для розуміння художніх текстів цього автора. “Тільки виявивши всі ці парадокси й суперечності, можна зрозуміти абсурдний твір” [3, 111], – резюмує критик і надалі послідовно виконує поставлене завдання. Абсурд проймає весь текст Кафки – переконливо демонструє дослідник, попри це в кінці розвідки заперечує чистий абсурдизм автора (чим іще раз потверджує дотримання правил гри).

Від розгляду конкретики художнього тексту і її тлумачення есеїст переходить до широких узагальнень як теоретико-літературного, так і філософського сенсу. Його теоретико-літературна думка охоплює мистецтво слова як таке і жанр роману абсурду зокрема. Цікавим постає узагальнення щодо сутності та шляху тлумачення письменницького символу. Автор есею вважає, що “символ передбачає два плани, світ ідей і світ відчуттів, плюс словник відповідностей між ними. Такий словник скласти найважче” [3, 111-112]. Саме за допомогою мови, словника відповідностей, на переконання Камю, дослідник може вийти “на шлях таємних відношень” між цими світами – ідеї, яку приховує символ, і відчуттів, які викликає відповідний образ. Він плідно підшукує слова для “двох світів, зведених до купи”; так роман “Замок” як символ інтерпретатор тлумачить завдяки словнику: у світі відчуттів – “дрібниці повсякденного життя”, а у світі ідей – “пригоди душі в пошуках благодаті” [3, 113].

Літературознавчі знахідки критика-філософа істотні й самобутні. Наприклад, він помічає оригінальність залучення поетики натуралізму: “Персонажі Кафки, ці натхненні автомати <...>”, “підкорення повсякденності перетворюється на своєрідну етику” [3, 114]. Дослідник застосовує компаративний метод аналізу – зіставляє драматургію Кафки з давньогрецькою трагедією й доходить висновку про спільні засади приголомшливого трагізму: “<...> невідворотність фатуму продемонстровано в рамках повсякденного життя, суспільства, держави, знайомих нам переживань”. Камю плідно застосовує літературознавчий прийом уваги до деталі, розглядаючи її як важливий композиційний елемент твору. Про одну з деталей у романі “Процес”

критик пише: “У нього [комівояжера Замзи. – Г. Т.] виростають лапки й вусики, спина стає опуклою, на животі виступають білі цяточки, і все це його не те що не дивує – це звучить недостатньо виразно, – а “трохи бентежить”. Весь Кафка в цьому відтинку” [3, 113]. Так само, як “трохи бентежить”, важливим, навіть ключовим критик вважає нюанс “вірогідно”, оприявлений у фразі роману “Замок”: “<...> путь, вірогідно, буде подолано даремно, день, вірогідно, утрачений і надія – марна”. “Вірогідно” – на цьому відтинку в Кафки будується все” [3, 114]. Надання стильовому відтинку провідної змістової ваги – риса літературознавчого “пера” Камю.

Проте всі разом та кожен зокрема літературознавчі аспекти – не кінцевий результат роздуму, а матеріал для екзистенціальної аналітики; не дарма ця розвідка – додаток до філософської праці про абсурд. Відтак кожний етап інтерпретації підсумовано в екзистенціальному висновку. Зокрема, аналіз роману “Процес” перейнято думкою про приреченість кожної людини до смерті й індивідуальне прийняття такого рокованого існування: “Він живе і він приречений”, “<...> і попри те, що він протриває такому кінцю, нічого дивного в ньому не вбачає” [3, 111]. Екзистенціальною є думка про читацьку рецепцію роману “Процес”: “Якоюсь мірою це й наша сповідь, але голос – його [Кафки. – Г. Т.]” [3, 111]. Філософ високо оцінює картину унікальності існування кожної людини, таку яскраву в Кафки, і водночас наголошує на прозиранні письменника у спільне, те, що притаманне людині як такій.

Поза сумнівом, передусім Камю проводить діалог творів Кафки зі своєю власною філософією абсурду, але не тільки. Мислитель виступає також організатором діалогу “Кафка – філософи-екзистенціалісти”. Він робить це то побіжно: “У певному розумінні (згадаймо про К’еркегора) ліки плекають хворобу” [3, 113-114]; то конкретно-текстуально: “<...> чим трагічніша зображувана Кафкою доля людини, тим більш викличною й несхитною постає надія. <...> Ми віднаходимо тут, у всій його чистоті, парадокс екзистенціального мислення, як його, наприклад, виразив К’еркегор: “Треба завдати смертельного удару земній надії, і лише тоді можна знайти порятунок у надії справжній” [3, 115-116]; то вписуючи творчість Кафки в загальну екзистенціальну традицію: “Прикметно, принаймні, що письменники, споріднені за природою свого натхнення, такі як Кафка, К’еркегор або Шестов, – коротше кажучи, романісти й філософи екзистенціального спрямування, чия думка цілком спрямована до абсурду та його наслідків, – завершують свій шлях нестримним криком надії” [3, 116]. Усвідомлення абсурду потверджує існування вищої сутності, і цей висновок, на думку Камю, єднає екзистенціальних мислителів і митців.

Власна позиція філософа із цього питання інакша, тому він зауважує: “Для мене моральна цінність відмови від самообману не зменшується через те, що цю відмову проголошують безплідною, як і будь-яку гординю” [3, 117]. У праці “Міф про Сізіфа” А. Камю малює образ людини, котра приймає існування у Всесвіті, “де все неможливо, проте все дано”, яка “черпає в цьому свої сили, свою відмову від надії й уперте свідчення життя без розради” [2, 68]. Аналізуючи творчість Кафки, критик не “підганяє” її під свою теорію, а розглядає як специфічне явище культури екзистенціалізму, що посідає в ній особливе місце. У власному філософському розмислі автор тлумачить абсурд як “ясний розум, що усвідомлює свої межі” [2, 61], як “розрив між духом, котрий запитує, і світом, який розчаровує, між тугою за єдністю і розпиленим всесвітом, а також як суперечність, котра все це пов’язує до купи” [2, 61]. А. Камю заперечував можливість “ліквідувати абсурд, прибравши один із доданків цього рівняння”, і ставив завдання з’ясувати, “як жити й думати посеред цього болючого розладу” [2, 61]. Він визначив наслідки абсурду (“мія

бунт, моя свобода й моя пристрасть”) і показав на прикладі Сізіфа, як існувати, прийнявши його.

Уже в назві тексту “Надія і абсурд у творчості Франца Кафки” автор указує на поняття, зв’язок яких вважає суперечливим, парадоксальним. Він характеризує одну з конститутивних рис екзистенціалізму: “<...> екзистенціальне мислення, усупереч поширеній думці, наповнене безмежною надією, подібною до тієї, яка перевернула стародавній світ, проголосивши для ранніх християн добру звістку. Але як не побачити в цій зятятості, у “пориві”, притаманному екзистенціальній думці, у цьому межуванні божественної порожнечі капітуляцію думки перед ясністю?” [3, 116-117]. Сізіф у праці Камю не йшов на таку капітуляцію, у цьому відмінність між людиною абсурду і позицією філософів-попередників. Аналіз романів Кафки допоміг мислителєві не тільки побачити місце письменника в розвитку філософської думки, а й чітко визначити особливість (відмінність) власної позиції.

Інтерпретуючи текст, Камю йде за художнім часом твору, поновлює сюжетну послідовність подій, віднаходячи в цьому русі екзистенціальну діалектику. Критик пише: “Він [Кафка. – Г. Т.] зумів із разючою майстерністю передати повсякденний перехід від надії до розпачу й від мудрості поза надією до усвідомленої сліпоті” [3, 117]. Узагальнюючи своє дослідження, філософ моделює художній світ літератури абсурду, удаючись до просторового образу. “Якщо сенс мистецтва – побачити загальне в окремому, минущу вічність краплі води – у грі її відображень, то ще точніше буде оцінювати велич абсурдного письменника за тим розривом, який він установлює між цими двома світами. Його таємниця – в умінні точно визначити, де два світи поєднуються в усій їхній диспропорції” [3, 118]. Саме точку поєднання цих двох світів Камю називає “геометричне місце людини”. Розокремлені світи загального і конкретного, у точці дотику яких перебуває людина, – модель абсурдистського твору, запропонована Камю.

І все ж найпривабливіша, бо найзначніша, риса екзистенціально-літературознавчої інтерпретації – це увага до людини, живої, конкретної, унікальної, а тому самотньої у світі. Саме за цим критерієм передусім філософи-екзистенціалісти обирають твори для прочитання. Характеризуючи велич творчості Кафки, Камю парадоксально (але не для екзистенціалізму, у якому цей парадокс засадничий) аргументує універсальність художнього світу Кафки тим, що центральне місце в ньому відведено маленькій людині з її абсурдністю й вірою: “Його твори універсальні (твір насправді абсурдний таким не є), тому що в них проступає зворушливий образ людини, яка відвертається від своєї природи, черпає у власній суперечливості засади для віри, у плідному відчаю – підґрунтя для надії і називає життям страшну путь учнівства у смерті” [3, 117]. Філософ вважає “ностальгійний смуток” типологічною ознакою людини й цінує Кафку за надання “виразності й достеменності фантомам жалю” [3, 118]. Гуманну сутність екзистенціалізму в есеї виявлено через співчуття до людини, яка сподівається, не маючи на це жодних підстав.

Будучи вірним правилам гри, філософ доводить свою інтерпретацію доробку Кафки до абсурду як фіналу ясної, відстороненої від хитрощів думки: він твердить, що твори австрійського письменника виголошують вердикт, який “виправдовує врешті-решт цей потворний і приголомшливий світ, де навіть кроти наважуються сподіватися” [3, 118]. Насамкінець, у примітці, автор скромно проголошує відсутність претензій на істину в розумінні Кафки й визнає не тільки інші тлумачення, а й суто естетичні, поетикальні дослідження його творів – наприклад, працю Б. Гретюнзена, що в ній розглянуто “Процес” як перебіг “мученицьких фантазій сновидця, котрий не спить”.

У праці Камю “Бунтівна людина” розділ “Поезія, що бунтує” містить аналіз як віршів (глави “Лотреамон і пересічність”, “Соціалізм і революція”), так і прози (глава “Роман і бунт”). Зрозуміло, що автор розглянув творчість поетів крізь призму своєї теорії бунту (подібно до того, як художній набуток Кафки – у контексті теорії абсурду). Обравши парадокс головним принципом свого дослідження, філософ визначає не те, що заперечували сюрреалісти (це загальновідомо), а те, що вони стверджували. Поети, які заперечували все, котрі кинулися “на штурм неба”, з погляду Камю, утверджували “відчайдушний потяг до порядку”. Романтичну поезію, бунтарську творчість кінця ХІХ – початку ХХ ст., сюрреалізм філософ означає як естетичні етапи художнього вираження бунту.

Дослідник послідовно звертається до історії художнього бунтарства, зіставляючи явища романтизму з пізнішими. Він показує витoki і зміни бунту, простежує розвиток, який полягав у загостренні суперечностей. На кого перетворився денді романтиків? Що змінилося в прагненнях ліричного героя поезії Лотреамона? “Романтики старанно підтримували фатальне протиставлення людської самотності і божественної байдужості. Символами такої самотності стали відокремлений замок і денді. Але творчість Лотреамона говорить про більш глибоку драму. Певно, що самотність була для нього нестерпною і що, повставши проти світотвору, він хотів зруйнувати його кордони” [1, 182]. Камю-літературознавця цікавить естетичний рух як такий і зміна його смислового наповнення.

Для аналізу автор обирає творчість Лотреамона (1846 – 1870), котрого вважає таким же предтечею сюрреалізму, як і Артюра Рембо (1854 – 1891). Камю-філософ обстоював позитивну сутність бунту й застерігав від його спотворень. У поетичних текстах він знаходить і перше, і друге, розкриваючи в образах механізм викривлення, природу нігілістичного бунту. Він описує своєрідну історію естетичної хвороби поетів-бунтарів: “Постають проти несправедливості, завданої самому собі й іншим людям. Але в мить осяяння, коли бачать водночас і законність цього бунту, і його безсилля, люті заперечення спрямовується саме на те, що мали намір захищати” [1, 181]. Відмову від бунту як руйнацію прихованих цінностей мислитель демонструє на матеріалі поезії, зокрема творчої еволюції Лотреамона.

Камю-письменник, проводячи літературознавчо-філософське дослідження, озивається в тексті творчою уявою, зримими образами, які увиразнюють думку, ілюструють її читачеві. Протиставлення образів-концептів прояснює міркування науковця. Замок і денді – з одного боку (романтики) і океан та тварини – з другого (світ поезії Лотреамона). Парадоксально звучить внутрішнє протиставлення смислів одного слова, визначального для розуміння поезії різних етапів: небуття як образ у романтиків і небуття самої свідомості в Лотреамона.

Дослідник бере до уваги найжахливіші з погляду моралі, найбільш богохульні поетичні рядки. У нього як інтерпретатора вірша немає тої уваги до одного слова в контексті фрази, яку спостерігаємо в М. Гайдегґера: автор “Буття і часу”, ідучи в глибину поетичного слова, відкривав екзистенціальні істини. А. Камю тлумачить загальний зміст фрази, обираючи в міркуваннях шлях парадокса, і приходять до сенсу, прямо протилежного буквальному. Бридкі у своїй брутальності й богоруйнівності випадки Лотреамона філософ прочитує як глибоку драму самотності та як прагнення вийти з неї, зруйнувавши межі світотвору, зливши “всі царства воєдино”. Патологічні образи у творах (секс із акулою; ангел, що мертвий розклався) захоплюють Камю, бо він читає не їх, а те, що дало їм життя – протест проти відсутності гармонії у світі і проти



людської покинутості, самоти. Філософ, наприклад, пише: “Прекрасний пасаж, де Мальдорор кохається з акулою “в обіймах довгих, ніжних і відразливих”, і особливо багатозначна розповідь, де Мальдорор, перетворившись на спрута, нападає на Творця – це недвозначні маркери втечі за межі буття й судомного нападу на закони природи. Люди, що виявилися викинутими зі світу гармонії, де врівноважені пристрасть і справедливість, усе ще віддають перевагу перед самотністю скорботному царству, де слова вже не мають сенсу, де панують сила й інстинкти сліпих тварюк” [1, 183]. Автор студії послуговується інтуїцією, відчуваючи мотиви жадливіх візій поета; він не тільки прочитує їхній філософський зміст, а й намагається виявити емоційний чинник. За образами “Пісень” він побачив прагнення до сповіді й спокути, припустивши, що “в маловідомому житті Лотреамона мав місце злочин або щось подібне” [1, 183]. Шляхом психологічного аналізу Камю намагається зрозуміти творчу еволюцію поета, зокрема появу його книжки “Вірші”.

Простеживши кардинальну зміну, що сталася в наступному після бестіарного періоді творчості Лотреамона, Камю вказує на пересічність нової, моралізаторської позиції поета. “За “Піснями”, де оспівується абсолютне “ні”, слідує теорія абсолютного “так”, а за нещадним бунтом – безумовний конформізм” [1, 184]. Уміння побачити і відмінність, і спільність послідовних етапів творчої еволюції митця – риса дослідницької майстерності Камю. Аморальність першої книжки поета дослідник протиставляє моралі “хлопчика із церковного хору” в другій. Спільна риса збірок – крайній ступінь і того, і другого, адже конформізм також “може бути шаленим і вже тому незвичайним”.

Окремі образи з віршів або листів поетів Камю вважає провідними у формулюванні думки, яка висвітлює сутнісну ознаку творчості митця, його життєве кредо. Щодо Лотреамона він вибирає образ пустелі, називаючи її пустелею конформізму; про Рембо виразно розповідає образ Харрара – міста в Ефіопії, де колишній бунтар присвятив себе збагаченню, відкинувши поетичні поклики юних літ. Камю показує поетів-відступників від бунту, констатує: “Але ця пустеля конформізму така ж сумовита, як Харрар. Її безплідність лише посилюється потягом до абсолюту і шаленством знищення” [1, 185]. Теоретично осмисливши нігілістичні спокуси бунту, філософ показує поетів (Лотреамона і Рембо), котрі на них піддалися, спокусилися, і тим водночас потверджує свою теорію й осмислює творчу еволюцію відомих митців. Заглушений крик свідомості, забуті витоки – такими образами есеїст характеризує виродження бунту в поезії Лотреамона.

Камю завжди несподіваний у судженнях – не тільки філософських, а й літературознавчих. Він твердить про речі, нібито протилежні засадничим для його теорії, проте це не розхитує її, а навпаки, зміцнює. Найсильніший руйнівний бунт виявляється несправжнім, конформізм – шаленим, пересічність не суперечить геніальності. Подібно, із зовні суперечливими вимогами, Камю ставиться до бунтарів: бунтар так голосно каже “ні!”, що може не почути “того заклик до буття, який таїться в глибині його власного бунту” [1, 185]. Чи почув поет те, що промовив його вірш? На це питання відповідає наступна творчість (приміром, у Лотреамона) або поведінка в реальному житті (як в А. Рембо).

Дослідник укорінює свій розмисел у засадничій непередбачуваності й невичерпності екзистенції, відтак не вдається до марних намагань щось авторитетно пояснити в метаморфозі Рембо. Камю зауважує: “Безперечно, метаморфоза поета загадкова” [1, 186], – і наводить один із відомих міфів-розгадок: “Міф про Рембо передбачає і стверджує, що після “Пори в пеклі” вже нічого неможливо було створити” [1, 186]. Проте філософ не погоджується із цим варіантом пояснення причини мовчання класика, риторично запитує:

“Але чи існує щось неможливе для обдарованого поета, для невичерпного творця?” [1, 186]. Цікавий перелік вершин творчості, названий у Камю, а також його заувага, звернена до колег по перу й, поза сумнівом, до самого себе: “Що гідне ще можна написати, коли вже створено “Мобі Дік”, “Процес”, “Заратустра”, “Біси”? Однак і після цих шедеврів з’являються книги, які примудряються і вдосконалювати нас, свідчачи про найкраще в людині” [1, 186]. Цілком екзистенціалістична його переконаність у тому, що “остаточно припиняється творчість тільки зі смертю творця” [1, 186].

Мислитель спробував зрозуміти поета-відступника, подивившись на нього з височини передсмертної миті. Хворий Рембо-торговець із залитими в пояс вісьмома кілограмами золота мусить розлучитися з ними й на лікарняному ліжку вигукує: “Який я нещасливий, який же я нещасливий... Гроші при мені, а я не можу навіть доглянути їх”. У цьому досить кумедному, точніше трагікомічному вигукові філософ прочитав воскресіння юного Рембо – бунт над прірвою, повстання проти смерті.

Стилю викладу притаманні влучність і лаконізм формулювань конститутивних рис явища. Французький мислитель не створює власної складної термінології, його мовленнєвий шлях інакший: свою парадоксальну, абсурдистську думку Камю виражає у стислих, синтаксично прозорих реченнях із загальноновживаною лексикою. Цікавим видається його влучне зауваження стосовно того, що саме руйнує мову (нам, хто жив і говорив за СРСР, воно цілком зрозуміле): “Справжнє руйнування мови, якого так наполегливо домагався сюрреалізм, полягає не в хаотичності чи автоматизмі мовлення. Воно закорінене в гаслі” [1, 190].

У праці про бунтаря Камю не раз говорить про можливість виродження бунту, втрату ним свого ціннісного сенсу. Те саме стосується й сюрреалізму після його зв’язку з марксизмом як революційною практикою. Для Камю-філософа явища поезії, філософії та історії опиняються в одному ряду: сюрреалістів він групує за принципом вірності бунту – відданими залишилися ті, хто зберіг традицію юного Рембо; зрадили ті, хто пішов за марксизмом. Андре Бретон (1896 – 1966) його цікавить переважно не як автор маніфестів сюрреалізму, а як митець, котрий намагався примирити Марксове “перетворення світу” зі “зміною життя” Рембо. Бретон зрозумів неможливість цього, спробувавши поєднати свою долю з марксизмом, і відійшов від нього, повернувшись до Рембо, тобто до бунту. У філософії Камю поняття абсолютної революції означає вироджений бунт, той, який утратив свій позитивний сенс. У розділі “Тотальність і судилища” він пише: “Абсолютна революція передбачає абсолютну податливість людської природи, можливість звести людину до рівня простої історичної сили. А бунт – це протест людини проти її перетворення на річ, проти її зведення до історії” [1, 313]. Авторитарний соціалізм і бунт у його високому розумінні, на думку філософа, несумісні.

Свої роздуми про сюрреалізм А. Камю завершує шанобливою згадкою про Рене Шара (1907 – 1988), котрому присвятив окремий есей, опублікований як передмова до віршів поета, виданих німецькою мовою у ФРН 1959 р. На початку розвідки “Рене Шар” автор ставить конкретне наукове завдання, літературознавче за суттю – визначити місце поета у французькій літературі.

У цьому тексті Камю-літературний критик іде поруч із Камю-художником і Камю-філософом, що виявляється більшою мірою, ніж у проаналізованих вище працях. Філософія, літературознавство і художнє слово в тексті Камю не просто сусідять, часто вони зливаються, щоб за законами синергетики посилено вплинути на читача й переконати його у слушності автора. Критик метафорично характеризує поетичне новаторство Шара: “Таємниці природи, джерельна вода,

світло ввірвалися до кімнати, де поезія досі тишилася тінями й відзвуками” [5, 170]. Філософську сутність зробленого митцем Камю визначає як поетичну революцію, наголошуючи на зміні принципів художньої творчості.

Читач чекає пояснень, коментарів до цього рішучого твердження, проте філософ парадоксально переходить від революції до найдавніших аналогій, витоків канону, до якого долучився співець люті й таємниці: вони – у культурі стародавньої Еллади. Знаково, що джерелом новаторства поезії Шара Камю називає трагічний оптимізм досократівської Греції, акцентуючи на філософській сутності віршів. Він згадує розокремлені двома тисячоліттями постаті, які уособлюють цю сувору й рідкісну традицію (Емпедокл, Ніцше), і виражає її образно: “У його [Шара. – Г. Т.] палючих образах тліє вогонь Етни, королівський вітер Зільс-Марія обвіває його рядки і вносить у них шум свіжих і бурхливих вод” [5, 170–171]. У цьому висловлюванні прочитується не тільки відсилання до кратера вулкана, у який кинувся, за легендою, Емпедокл, і місця проживання Ніцше (швейцарське селище Зільс-Марія), а й алюзія теорії Емпедокла про вогонь, землю, повітря й воду як стихії-корені всіх речей і водночас відображено ейдетичний рівень поезії Шара.

Хронос особливо цікавить Камю, у його сферах він рухається вільно, поєднуючи минуле й сучасне, історичний час із художнім. Друга світова війна, поразка й окупація Франції, пережите нацією й зокрема Рене Шаром, котрий був солдатом армії, що прогнала, проте не підкорився окупантові, а боровся далі в лавах Опору, – усе це відбито в есе Камю й у поезії, яку він досліджує. Місток від досократівської Греції до післявоєнної Франції перекинуто філософськи і психологічно переконливо. Камю пише: “Те, що Шар іменує “мудрістю зі сльозами на очах”, його вірші відроджують у повній суголосності з нашими поразками” [5, 171]. Трагічний оптимізм, мудрість зі сльозами на очах викликані екзистенційним переживанням історичних подій та екзистенціальним світобаченням як Шара, так і автора розвідки про нього.

Образи, запропоновані як ключі для розшифрування художнього світу віршів, мислитель запозичує з поетичного тексту: вони набувають увиразнення, ясного філософського змісту, щоб, наче бумеранг, повернутися до книги й освітити її сенс. Конкретика художнього тексту – настільки ж точна конкретика історичної епохи – їх узагальнення в образах – філософський екзистенціальний смисл – повернення до художнього тексту, – таким бачимо алгоритм роздумів Камю-есеїста.

Біографічна асоціація (героїчна участь Рене Шара в русі французького Опору) виникає, коли читаєш слова про поета: “Він у серці битви <...>”, веде за собою історичну алюзію, викликану історіософським образом епохи й окресленням місця в ній людини: “<...> він дає визначення нашим бідам і нашому відродженню: “Якщо ми живемо в блискавці, то вона – серце вічності” [5, 171]. Процитувавши митця, А. Камю висвітлює велич смислу образу й водночас наближає його до екзистенції читача. Поет його цікавить не тільки як митець, власник стилю, а і як людина у факті свого екзистенційного вибору. Саме з вибором Рене Шара в часи поразки, капітуляції Франції, колаборації або опору її громадян Камю пов’язує тлумачення образу блискавки із процитованого ним вірша: “Поезія Шара справді живе у блискавці, це не просто метафора. У ньому людина і художник ідуть у ногу. Учора він боровся з гітлерівським тоталітаризмом, сьогодні – з різноманітними видами нігілізму, які роздирають наш світ у взаємній ворожнечі співучасників” [5, 171]. Ідентифікуючи поета як бунтаря, Камю наголошує на відмінності Шара від згадуваних ним нігілістів, задля чого вдається до наведення (у спрощеному вигляді) положень своєї філософії бунту.



Повторюючи сформульоване у своїх працях положення про бунт, А. Камю, по-перше, дає його максимально стисло, по-друге, тлумачить через слова й постать Шара. Мислитель-критик допомагає читачеві збагнути сутність мистецького слова, яке прояснює філософську думку. Камю пише: “Можна безкінечно повторювати – і це щоденно потверджується, – що є два види бунту: один затаює прихований потяг до рабства, другий безнадійно відстоює вільний порядок, де, за прекрасним виразом Шара, хліб буде зцілений. Шар розуміє, що зцілити хліб означає відвести йому його істинне місце – над усіма доктринами – і повернути йому смак дружби” [5, 171]. Порівняймо це літературознавчо-есеїстичне пояснення явища бунту з його характеристикою в антитоталітарній праці А. Камю, де читаємо: “<...> будь-який бунт, що дозволить собі заперечувати або руйнувати людську солідарність, припиняє через це бути бунтом і в реальності збігається з холодним угодовством. <...> Задля того щоб жити, людина має бунтувати, але її бунт зобов’язаний поважати межі, відкриті бунтарем у самому собі, межі, за якими люди, об’єднавшись, починають своє справжнє буття” [1, 134]. У поезії філософ знаходить потвердження та образне втілення сформульованих ним положень. Ліричний герой – одноступінь, людина спільних із критиком цінностей: відчуття дружби саме в такому сенсі передає текст аналізованого есею.

Інтимну лірику поета Камю характеризує також через призму бунту, хоч і не як тотожну йому; просто есеїст вважає природним те, що “співцеві бунтарів удається з такою легкістю бути і співцем кохання” [5, 171]. У чому ж подібність, які спільні корені бунту і кохання? Відповідь Камю знаходить у рядку з “Розпиленої поеми”: “Схиляйся лиш в любові”, – і називає провідні риси інтимної лірики митця – мужність і ніжність.

Парадоксальність існування людини в добу жорстокості, героїзму і боягузтва, побачена Шаром і витлумачена Камю, полягає у відчайному людському прагненні до краси. Краси як загальної категорії естетики для тлумачення поезії Шара авторові розвідки недостатньо, і він прагне прояснити специфіку краси як мотиву саме цієї лірики. Критик-художник добирає низку метафоричних виразів: краса, що її поет захищає в розпалі битви з історією, “розпечена, як зброя нескорених, червона, волога від незвичайного хрещення й увінчана язиками полум’я” [5, 172]. Щоб іще виразніше репрезентувати читачеві красу в поезії Шара, Камю одухотворює вже окреслений ним образ: “не анемічна богиня академій, а наша подруга, коханка, супутниця наших днів” [5, 172]. У цих образних характеристиках проглядає й досократівська традиція давньогрецької культури, і біблійна інтертекстуальність, і пізньомодерністська естетична тенденція.

А. Камю визначає місце Р. Шара в синхронічному і діахронічному розрізах історії французької літератури та в існуванні людини. Запитавши, “чи може сучасний поет дати нам більше, ніж Шар?”, критик доводить унікальність внеску співця бунту й кохання не так до скарбниці мистецтва, як в існування людини. Простір повосенного внутрішнього життя своїх сучасників філософ малює як спустошений, тому вбачає заслугу Шара в його заповненні, а також чітко окреслює предмети художнього світу, які екзистенційно надважливі читачеві. “Посеред наших зметених цитаделей знову існують завдяки його таємничому й щедрому мистецтву жінка, спокій і важка свобода” [5, 172]. Назвавши трійцю повернутих цінностей, Камю випереджає здивоване запитання про відсутність поміж них боротьби, він аргументує поетів вибір образів прихованою позитивною сутністю бунту, детально й науково чітко поясненою в його філософських працях. “І це зовсім не відводить нас від боротьби, бо ми дізнаємося, що повернені нам скарби і є те єдине, заради чого варто боротися” [5, 172]. Як завжди парадоксально есеїст

аргументує актуальність поетового слова в майбутньому: непроминальність його доробку підтверджує гостра правдива сучасність віршів Шара. Філософ пише: “Не ставлячи собі такої мети, а лише тому, що ні від чого не відвернувся в нашому сучасному дні, Шар виражає не тільки наш час, він ще й поет нашого завтрашнього дня” [5, 172]. А. Камю переконаний в екзистенційній актуальності Шара нині й надалі, бо митець художньо виразив те, що було відсутнє вчора, заради чого боролися бунтарі (зокрема й поет, і його критик), що слід не зрадити нині і зробити головним в існуванні завтра.

Проблема людської солідарності – одна із центральних у філософській і художній творчості А. Камю. Він образно вирішує її в романі “Чума”, логічно осмислює в низці праць. У “Шведських промовах”, зокрема “Лекції 14 грудня 1957 року”, лауреат Нобелівської премії аргументує необхідність участі художника у спільній справі розвитку людства через образ галери, указуючи відсутність будь-яких ілюзій щодо насолоди від плавби в історичному часі: “Кожний художник прикутий сьогодні до галери свого часу. Він мусить змиритися із цим, навіть якщо йому не подобається, що там пахтить оселедцем, надто багато наглядців і до того ж курс узятو неправильний. Ми у відкритому морі. Художник, як і всі, має гребти і, якщо вдасться, не вмерти, тобто й далі жити і творити” [6, 176]. Бунт і солідарність для Камю – невідривно пов’язані поняття, тож і в поезії Р. Шара він шукає і знаходить те, що об’єднує людей, цим роблячи їх сильнішими в протистоянні злу (чумі) і терпінні страждань. Поезія, яка викликає братерське тепло, бо дає підтримку й прозріння – так характеризує мистецтво Р. Шара філософ А. Камю.

Визначальне слово останніх міркувань в есеї – правда, і мислитель прагне передати читачеві своє й поетове її розуміння. “Такі твори – провісники правди, до якої віднині нас наближає кожний день, хоча ми так довго нічого не могли сказати про неї, окрім того, що вона – наша єдина вітчизна і вдалечині від неї ми сумуємо, наче вигнанці” [5, 172]. А. Камю зображує правду як простір, що лежить десь далеко від тих, для кого він рідний; заблукані на чужині діти своєї вітчизни радіють посланцям від неї – віршам Шара, ідуть до неї, прагнучи набути втрачене. Правда як батьківщина, люди як вигнанці з неї, вірші Р. Шара як вісники правди, що допомагають повернутися блукальцям, – образне втілення філософської й літературознавчої думки А. Камю.

Поняття правда так само, як і солідарність, – важливий складник філософської концепції А. Камю. Його “Листи до німецького друга”, написані в 1943–1944 рр., коли автор брав активну участь у русі Опору (у складі групи “Комба” (у перекладі – “Боротьба”), видаючи, зокрема, підпільну газету з такою самою назвою), містять екзистенціальний аналіз процесу набуття індивідом та людською спільнотою правди, а також порівняльний аналіз правди і неправди в їх історичній конкретиці та філософській сутності. Звертаючись до німецьких нацистів від імені французів, що борються за свободу Батьківщини, Камю висловлює впевненість у перемозі над агресорами й парадоксально пояснює джерела своєї впевненості: вони у поразці, якої зазнали волелюбні земляки автора. “Адже ми станемо переможцями, і ви це знаєте. Але переможемо ми саме завдяки тій поразці, тим довгим блуканням у мороці, які допомогли нам досягнути свою правду, завдяки тому страждання, чию несправедливість ми випили вповні, зумівши винести з нього потрібний урок” [4, 105]. В есеї “Рене Шар” подібну думку втілено в образ утраченої правди-вітчизни і мотив повернення до неї. У чому сутність правди? Збагнути її нелегко, у міркуваннях про згаданого поета А. Камю завважив: “<...> ми так довго нічого не могли сказати про неї” [5, 172]. Цю проблему висвітлено в “Листах до німецького друга”, де філософ порівнює правду і фальш, зокрема щодо любові до батьківщини.

Відмінність між правдивим і фальшивим патріотизмом він називає нюансом, проте зазначає: “<...> ми боремося саме за нюанси, але за такі, які за своїм значенням не поступаються цінності самої людини. Ми боремося за нюанс, який відрізняє жертвність від містики, енергію від насилля, силу від жорстокості, за ще тонший, невловний нюанс, який відрізняє фальш від правди <...>” [4, 106]. Автор листів проводить лінію, яка розмежовує любов до вітчизни бійців Опору (у повоєнному виданні А. Камю присвятив “Листи до німецького друга” своєму товаришеві Рене Лейно, затриманому й розстріляному гестапо 1944 р.) і патріотизм німецьких нацистів. Автор-бунтар пише: “Моя країна варта того, щоб любити її важкою й вимогливою любов’ю. Моя країна, я певен, тепер варта того, щоб за неї боротися, бо вона заслуговує найвищої любові. І я кажу: ваша нація, на противагу моїй, отримала від своїх синів ту любов, на яку заслужила, – любов сліпців. Такою любов’ю їй не виправдати себе” [4, 106]. Саме цим зіставленням Камю потверджує тезу про перевагу правди порівняно з фальшю, він ділиться своїм відкриттям із німецьким другом: “Я ніколи не вірив у перемогу правди, нічим не підкріпленої. Але дуже важливо знати, що за рівної енергії правда бере гору над брехнею” [4, 106]. Своє екзистенціально-історіософське розуміння правди А. Камю вдало застосовує як засаду визначення ролі віршів Шара в духовному розвитку французької нації: вони – “вісники правди”, значить спрямовують моральний поступ людини, формують громадську думку, засади суспільного життя.

Завершення есею оптимістичне й загадкове, після зображення нас – тих, хто сумує без правди, наче вигнанець із вітчизни, автор сконденсовано-образно дає відповідь на поставлене на початку тексту питання про місце поезії Шара – не тільки у французькій літературі, а набагато ширше; він пише: “Але слова нарешті приходять, світлішає, вітчизна незабаром отримає ім’я. Прекрасний поет уже нині віщує це й нагадує нам, щоб виправдати день нинішній, що правда – це “земля й шепіт серед безликих світил” [5, 172]. Слово Шара наближає людину до вітчизни – навертає до правди, бо ж його вірші – це звучання правди, позитивної сутності бунту, цінності, за яку варто боротися й жертвувати. Місце поета – це правдиве завтра, яке кличе людину до себе з недосконалого, ураженого вчорашньою ганьбою сьогодні.

Отже, А. Камю в таких працях, як “Надія і абсурд у творчості Франца Кафки”, “Бунтівна людина”, “Рене Шар”, подав літературознавчо-філософську інтерпретацію художніх текстів. Прикметні риси його розмислу – прийняття правил гри письменника, тобто фокусування уваги на домінантному естетичному принципі; формування зримих образів-моделей художнього світу твору (часто подвійно-суперечливих); віднайдення словника відповідностей між явним і прихованим у творі як символі; відчитування стильових відтінків як важливих оприявлювань смислу; залучення філософсько-екзистенціального контексту, передовсім власних теорій абсурду, бунту. А. Камю розглядає явища поезії, філософії та історії як суміжні; у центрі його розмислу людина – автор, літературний герой, читач, зокрема й він сам; його цікавить екзистенційний вибір, зроблений людиною, розвиток її самотворення, визначення своєї позиції у світі – конкретної історичної доби та як такому. Він окреслює місце творчості митця не тільки в синхронії та діахронії художньої літератури, а й в існуванні людини – у єдності її цінностей і поведінки. Мовленнєва простота найскладнішого за змістом парадоксального висловлювання; доказовість і логічність думки, яка містить абсурд як фінал ясного мислення; яскрава образність художнього слова, що стає виразником наукового положення; відчуття емоцій автора і власна пристрасність притаманні Камю-літературознавцєві.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Камю А. Бунтующий человек / пер. с фр. Ю. М. Денисова, Ю. Н. Стефанова // *Камю А. Бунтующий человек*. – Москва: Изд-во полит. лит., 1990. – С.116–353.
2. Камю А. Миф о Сизифе / пер с фр. В. Великовского // *Камю А. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки*. – Москва: Радуга, 1990. – С. 29–109.
3. Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки / пер. с фр. И. Кузнецовой // *Камю А. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки*. – Москва: Радуга, 1990. – С. 110–118.
4. Камю А. Письма к немецкому другу / пер. с фр. И. Я. Волевич // *Камю А. Бунтующий человек*. – Москва: Изд-во полит. лит., 1990. – С.99–115.
5. Камю А. Рене Шар / пер. с фр. И. Кузнецовой // *Камю А. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки*. – Москва: Радуга, 1990. – С. 170–172.
6. Камю А. Шведские речи / пер. с фр. И. Кузнецовой // *Камю А. Творчество и свобода: статьи, эссе, записные книжки*. – Москва: Радуга, 1990. – С. 173–192.

Отримано 23 березня 2017 р.

м. Переяслав-Хмельницький

