

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний педагогічний університет
ім. Г.С. Сковороди



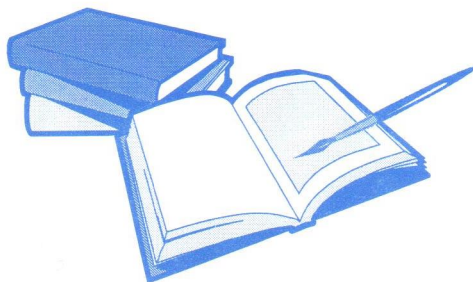
НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Харківського національного педагогічного
університету ім. Г.С. Сковороди

серія
літературознавство

2005

Випуск 2 (42)



Харків 2005

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

доктор філологічних наук, професор

Л.Г. Фрізман

(відповідальний редактор),

доктор філологічних наук, професор

О.А. Андрущенко,

доктор філологічних наук, професор

М.Ф. Гетьманець,

кандидат філологічних наук, в.о. професора

І.І. Доценко,

доктор філологічних наук, професор

І.С. Маслов,

доктор філологічних наук, професор

О.С. Силаєв,

доктор філологічних наук, професор

Л.В. Ушкалов

Рекомендовано до друку Вченою Радою Харківського державного
педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди 29.04.2005 р.
Протокол № 2

Свідоцтво про державну реєстрацію сер. КВ №6011

Адреса редакції:
61168, м. Харків, вул. Блюхера, 2,
ХДПУ ім. Г.С. Сковороди,
кафедра російської світової літератури, В-403.
Тел. (0572) 68-48-03

ТОПОС ГРАДУ В ТВОРЧОСТІ АЛЬБЕРА КАМЮ 1950-1960 РОКІВ

Проблема топосу є однією з найменш досліджених проблем сучасного літературознавства. Запозичена з античної логіки та риторики, а саме праць Аристотеля та Цицерона, категорія топосу пізніше набуває більш широкого використання в художній літературі, проникаючи, на думку німецького дослідника Є. Курциуса, "[1,с.79] в усі літературні жанри. Він вважає, що топос торкається такого прошарку історичного життя, який лежить глибше рівня індивідуального творчого винаходу. Це дозволяє відкрити можливість вивчення літературних творів на онтологічному рівні, який передре міфологічному та символічному шаблям сприйняття художніх образів.

Внаслідок застосування нової методології, запровадженої такими відомими дослідниками, як: Є. Мелетинський, М. Бодкін, Р. Вейман, О. Іваницький, Л. Карасев, В. Смиренський, А. Топорков та інші розширилась семантика категорії архетип. Після її збагачення елементами емпіризму та історичності, в літературознавстві з'являється тенденція зближення і навіть ідентифікації термінів топос і архетип. Становлячи постійний фонд образів, емоційних тональностей, морально-філософських проблем, „вічних тем" топіка стає не тільки сталою основою традиційного в літературному процесі, що забезпечує його спадковість у „великому історичному часі" (М. Бахтін), а й, на нашу думку, зародком „жанрової сутності" літературного твору.

Традиційність та новаторство у розвитку антиутопії можна змалювати не як певну еволюцію жанрової змістоформи, а як діалектичну боротьбу навкруги аксіологічної полярності її художнього ядра. Попри достатню на перший погляд вивченість історії антиутопічного жанру у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві (Г. Гюнтер, О. Євченко, Ю. Жаданов, Б. Ланін, Г. Морсон, О. Ніколенко, Г. Сабат, Н. Фрайта ін.) звертає на себе увагу відсутність ґрунтовних праць, присвячених новітньому стану його розвитку. Як категорія історична (Г. Поспелов) в системі сучасної духовної культури він зазнає певних змін під впливом екзистенціальних, психоаналітичних, неокласичних та постмодерних концепцій художньої свідомості.

Екзистенціалізм, як один з найзначніших векторів культурного простору другої половини ХХ століття, в усій різноманітності його естетичних доктрин „від К'єркегора до Камю" суттєво впливає на літературну проблематику, виражаючи „драму вечної тоски по недостижимому ідеалу"[2,с.23]. Вивчення впливу екзистенціальної художньої свідомості на розвиток антиутопічного жанру на прикладі творчості Альбера Камю (Albert Camus) 1950-1960 років і становить мету нашого дослідження. Саме розкриття семантичної наповненості образів-топосів граду, виявлення їх жанровоутворюючих функцій в екзистенціальних антиутопіях письменника в аспекті традиційності та новаторства уможливорює досягнення поставленої мети.

Образ граду – генетично сформований утопічний топос, включений до „внутрішньожанрового діалогу” утопічного та антиутопічного жанрів в історичному часі. Генеалогія топосу граду походить від прометеївського міфу, де місто-поліс є символом переходу від варварства до цивілізації (Гесіод, Платон, Есхіл). В християнстві град стає виміром історичного буття людства (Аврелій Августин). Нарешті, від епохи Відродження йдуть уособлені в граді-місті технократичні сподівання людства (Т. Кампанела, М. Чернишевський).

Відомий славіст Борис Гройс слушно зауважує, що місто виникає як проєкт майбутнього, якому з самого початку притаманний утопічний вимір. На зовнішній формальний та глибокий внутрішній зв'язок образу-топосу граду з утопічним та антиутопічним жанрами вказували німецькі дослідники. Ганс Гюнтер навіть зробив спробу спрощено змалювати фундаментальні моделі утопії через просторово-часові координати. В просторовому вимірі він виділяє дві елементарні моделі, які передають метафори „місто” та „сад”, в часовому – деградативні, спрямовані в минуле, та прогресистські, що є проєкцією у майбутнє. „Утопический город – это радиальное пространство вокруг сакрального центра. Городское пространство, его структура и заполняющие город объекты наделены смыслом и эстетическими качествами, но гораздо важнее их функции, указывающие на высшее предназначение.... Это относится не только к плану самого города, но и к универсально-космическому контексту, в котором он находится [3, с. 253].

Але незважаючи на те, що найчастіше місцем подій в утопічних та антиутопічних текстах виступає вигадана держава чи віддалений острів, топос граду завжди стає їх уособленням, підтримуючи з жанровою змістоформою генетичний зв'язок. На внутрішню співвіднесеність образу міста з утопічною свідомістю епохи вказує німецький літературознавець, філософ та перекладач Вальтер Беньямін в своїй роботі „Passagen - Werk”. Європейські столиці в його дослідженні представлені як візуальні комплекси, що віддзеркалюють не тільки склад міського середовища, а й „утопічну свідомість історичної епохи” [4, с. 233].

Саме тому, що екзистенціальна література вважає соціальні відносини абстракцією, заперечує феномен утопії взагалі та відмежовується від усілякого роду утопістів, система її топіки виявляє глибинний внутрішній зв'язок з антиутопічною проблематикою. Вона яскраво представлена в філософських та художніх творах Альбера Камю 1950-1960 років, провідною ідеєю яких є “опір людини історії”: “Il y a l'histoire et il y a autre chose, le simple bonheur... la beauté.” (“Є історія, і є інша річ, звичайне щастя... краса.”) [5, с. 38].

В своїй останній та найзначнішій філософській праці „Людина бунтуюча” (1951р.) А. Камю, критикуючи буржуазні та революційні пророцтва, розглядає історію соціального ідеалу в екзистенціальному аспекті, тобто через призму неповторності, а не дару життя. Унікальність людини визначає перспективу існування поза сподіванням на трансцендентну основу буття. Але найбільший

резонанс в світі набула філософська теза французького письменника, яку він означив майже на початку своєї творчої діяльності і від якої ніколи не зрікся: абсурд є змістом буття. Звідси головний персонаж його літературних і філософських творів - людина абсурду (homo quid absurdum est). Світ і спільнота є місцем перебування людини абсурду. Уособленням марнотратства існування людини стає град. Саме в граді втілено зв'язок людини із трансцендентним. Звідси перипетією епічних творів Камю стає проникнення абсурду, який є достеменною буття, внаслідок чого відбувається розпад примарного взаємозв'язку людського існування і трансцендентного. І якщо в своїй драматургії він показує усвідомлення людиною абсурду та неможливість довести до кінця справу ані розуму (пізнати істину), ані теології (довести існування Бога), ані влади (безмежно панувати), то зміст його епічних творів - це старовинний європейський сюжет "падіння Трої": обезлюднення ("Чума" \ "la Peste"), занепад ("Сторонній \ Чужий" \ "l'Étranger"), загибель ("Відступник, або збентежений дух" \ "le Renégate ou l'esprit"), спотворення ("Падіння" \ "la Chute"). В концептуальному плані Камю виділяє чотири гради: Сонячний град (le cité soleille), Вселенський град (le cité universéle), Людський град (le cité humaine), Град Божий (le cité de Dieu). Традиційно в філософських та літературознавчих студіях не привертають достатньої уваги антитези концептів "град" та "місто", які використовує мислитель. Слід зауважити, що в роботах Камю також згадано "місто митців", в якому втілюється іманентна здатність кожної людської особистості до творчості, а не її трансцендентні сподівання.

Уособленням трансцендентного зв'язку людини та Бога є град Божий. Генеалогія Граду Божого походить від вчення Аврелія Августина про два гради: людський та небесний. Перший зводиться любов'ю людини до себе, яка доходить до ненависті до Бога, другий будується любов'ю до Бога і сягає "огидності до власного Я", того "Я", яким ми відокремлені від Іншого. Це вчення пройшло через історичні випробування і за добу Відродження флорентійський монах Джіроламо Савонарола та німецький селянин Томас Мюнцер перенесли його з духовного до суспільного простору. В сучасній історії Франції та Європи, вона стала одною із принципових тем ідеології традиціоналізму. Так, наприклад, засвідчує Камю, ідеолог європейського традиціоналізму Жозеф де Местр, популяризуючи християнську філософію історії, мав за мету побудову всесвітнього граду, нового Єрусалиму, земного і в той же час небесного міста, „чьи жители, проникнутые единым духом, будут взаимно одухотворяют друг друга и делятся между собой своим счастьем” и где „человек обретёт самого себя после того, как его двойственная природа уничтожится, а оба начала этой двойственности сольются воедино” [6, с.267]. Однак народжена в Граді Божому ідея небесного, райського життя жила та перетворилась в секуляризовану історичну есхатологію, надану в пророцькій філософії Г. В. Ф. Гегеля, К. Маркса, О. Шпенглера, Ф. Фукуями. Провідний мотив її телеології – це омріяне людством з прадавніх часів Золоте століття ("Saeculum aurum"). Власне це є основа будь - якої утопічної свідомості нового

часу, починаючи від Ж.-Ж. Руссо. Але Золоте століття в інтерпретації Камю, згідно засад екзистенціалізму, перетворюється на Апокаліпсис – це власне не тільки подія (Армагедон), але й сподівання на оновлення життя. Це може бути “вічний мир”, “новий світ”, або, наприклад, мрія Гегеля про примирення усіх людських протиріч в Граді абсолютного знання, в якому поєднуються духовне та тілесне бачення світу. Загалом, тут йдеться про утворення Вселенського Граду.

„Но что такое сто лет муки для того, кто утверждает, будто сто первый год будет годом созидания вселенского Града?” [6,с.279] – запитує він. Утопія заміняє Бога будучим. Она отождествляет будущее с моралью, а единственная ценность, которую она признаёт, должна служить этому будущему. Отсюда следует, что она всегда была принудительной и авторитарной” [6,с.280], тобто, як ми розуміємо, в екзистенціалізмі вона завжди була антиутопією.

На думку філософа, в суспільній свідомості зростає наприкінці XIX століття проповідь Граду Людського, яка була розпочата в епоху Відродження Т. Мором та Т. Кампанелою. Вона зародилась в утопічних нарисах про країни християнських володарів за доби Середньовіччя. Її осередком є сподівання на неосяжність можливостей людського розуму, яка була наголошена на початку нової доби Ф. Беконом: “Knowledge is power” („Знання – це сила”). Після народження науки нового часу виникає оптимістичне уявлення про невідворотність процвітання людства внаслідок досягнень науково-технічного прогресу. Царство небесне перетворюється на Царство Людини, але ж Людини, позбавленої милосердя, справедливості, благодаті. Воно уособлюється в державі-ідолі, що прагне абсолютного панування, яке триватиме, доки у світі є хоча один пригнічений чи власник. Власне Людський град є емансипованим із Вселенського граду, вселенський град людяності. Тому, епоха революційної емансипації людяності стає епохою конформізму і рабства, пригніченості і занепаду особистості. Будувати ж вселенський Град людяності, за Камю, можна тільки за однієї з двох умов: або одночасних революцій в усіх великих країнах світу, або ліквідації буржуазних націй. Але розбудова людства силою свободи, рівності, братерства виявляється ідеологічною війною, громадянським протистоянням, яке народжує Імперії. Образ Прометей у Камю набуває рис Цезаря. Влада держави перетворює людський світ на мурашник самотніх, всесвіт несправедливості та судилищ, де єдиний засіб збереження самоідентичності – це бунт. Таким чином, бунт проти неба породжує невідворотний бунт проти володаря, який перетворює володаря у Повелителя і не має жодної розв'язки, бо уявити світ без “обиженных и оскорбленных” неможливо в принципі.

Град Сонця Камю поєднує не із славнозвісним “Градом Сонця” Томазо Кампанели, а й із випромінюваного із Пізньої Античності сяйва культу “сонця непереможного” (“solus invictibus”). То є словідь примирення, злагоди, порозуміння у служінні красі, щастю, земному життю. Власне він втілений у

природі, але людина відокремлена від нього, тому він є *fata morgana* і водночас дійсний сенс існування, наданий в Красі. Звідси народжується провідна ідея гуманізму А. Камю: людське існування в світі є трансцендентним і тому безперспективним, але наявність Краси свідчить, що людяність притаманна еству світу, а творчість поєднує їх в одне ціле. Але весь творчий потенціал людини спрямовано до трансцендентного, хоч їй слід направити його до природного світла. І це є вихід „єгипетського рабства”, в якому опинилось людство. Камю визначає його як бунт проти абсурду. Натяки на можливість цього час від часу з'являються в історії людства: то як Град Сонця, який мріяв створити на руїнах Риму Спартак; то як ідеальний град Сен-Жюста; то як Град справедливості без ідола Держави, то як Град Сонця, процвітання якого повинен готувати митець. „Люди сомневаются в том, что Град Солнца достижим, не верят в само его существование. Нужно спасти людей от опасности, таящейся в них самих” [6, с.309].

Сумніви Камю стосуються розуміння того, ким повинен бути той визволитель людства: надлюдиною, відступником, судією. Він шукав відповіді на це питання впродовж всієї своєї творчої діяльності, яка перервалась 4 січня 1960 року. Філософсько-естетичні погляди Камю 1950-х - 1960-х рр. викладені у „*l'Homme révolté*” („Людині бунтуючій”), „*les Discours de Suède*” („Шведських промовах”), „*Actuelles*” („Назрілі теми”), „*Carnets posthumes*” („Посмертні записи”). В цей період письменник активно захищає моральні цінності, акцентуючи увагу на соціальній ролі мистецтва в житті сучасного йому суспільства.

Мистецтво несе в собі бунт, що передує цивілізації і дарує людині надію. Камю застерігає проти невірного розуміння ідеї Ф. Ніцше про те, що замість судді та гнобителя прийде митець. Він тлумачить цю думку як необхідність повернення людині гідності творця, навіть за відсутності історично необхідної постаті визволителя-надлюдини: „человек несводим целиком к истории... - застерігає А. Камю, - Став на сторону Красоты, мы подготовливаем тот день возрождения, когда цивилизация сделает сутью своих забот не формальные принципы и выродившиеся исторические ценности, а ту живую добродетель, что является общей основой вселенной и человека, - добродетель, которой нам придется дать теперь определение перед лицом ненавидящего её мира” [6, с.335].

В художніх творах Камю, як і в філософських та публіцистичних роботах останнього десятиріччя його творчої діяльності, також простежується тривале за долю людяності в сучасному світі. На позицію письменника суттєво вплинули участь в русі Опору, війна в його рідному Алжирі, де він народився 1913 року в Костянтині і до останнього дня свого життя залишався душою, тілом вірним батьківській землі. Його турбувало те, що „людина бунтуюча” опинилася беззахисною перед вседозволеністю тоталітарних ідеологій ХХ сторіччя: комунізму, нацизму, націоналізму. У перебігу історичних подій Камю відкриває світ, „що знаходиться по ту сторону

«абсурду» [7, с.18], світ який є віддзеркаленням Дантових кіл Пекла. Це примушує автора відмовитися від етичної індиферентності, в голосі письменника з'являється пересторога щодо однозначності розуміння правди та свободи, жорстокості сучасної історії. Цим пояснюється наявність антиутопічних творів в його творчому доробку останніх років діяльності. Їх типологічною ознакою є поєднання традиційних для художньої літератури екзистенціалізму сюжетів із змістовною критикою утопічних сподівань, породжених історією людства, що розпочалася титанічними зусиллями представників гуманістичної культури Відродження.

Роман „Падіння” (1956) та збірка оповідань „Вигнання та царство” (1957) вважаються найменш вивченими та найпесимістичнішими творами Камю. Вони написані у період, коли письменник, переосмислюючи свої світоглядні переконання, звертає особливу увагу на соціальний вимір життя. Роман „Падіння” та оповідання „Ренегат або Збентежений дух” із збірки „Вигнання та царство” мають всі ознаки антиутопічних творів. На думку М. Бахтіна, хронотоп обумовлює жанр та жанрові різновиди. Просторово-часовий вимір екзистенціальних антиутопій Камю концентрує в собі топос граду. В них з'являється спопеляюче - жорстоке Соляне місто, романтичний Париж та туманний Амстердам.

В „Падінні” топоси Парижа та Амстердама, становлять антитетичні полюси існування, створюючи драматичну напругу архітектоніки твору. Вони протистоять одне одному як вселенське місто прогресу та людське місто самотності, зла та страждання, ця антитеза має аналогію, якщо співвіднести просвітницький ідеал Афін та біблейський Вавилон. Вона виражає і характерну для антиутопії сюжетно-композиційну організацію твору, яку становить двочасність оповіді-свідчення героя-бунтаря.

Париж є осередком ґрунту, твердиною цивілізованого існування. Амстердам зображається останньою межею континенту, концентричні канали якого нагадують кола Пекла. Там, на краєчку країв, у замкненому просторі амстердамського бару „Мехіко-Сіті” постояльців з усієї Європи чекає „суддя на каятті”, якого можна наректи Міносом, але на відміну від добродесного царя Криту, він є потворою власної добродесності.

Париж втілює благополучне життя героя, осяяне ілюзією довершеності його особистості, де він радів життю та відчував себе навіть трішечки надлюдською, талановитою, успішною в суспільстві та корисно-уважливою до долі інших. Жан-Батист Кламанс живе утопічною ідеєю про людську досконалість, якої сягає піднесеність людського розуму. Але наближення до довершеності обертається антиутопією: герой залишився із добродесностями власного честолюбства та гордості. Свідчення героя є визнанням в його особистості двох облич, яким „скромність допомагала вражати”, „покірність – перемагати, благородство - пригнічувати” [8, с.387]. Відтак він усвідомив, що власне його прагнення добродесності є маревом, бо належатиме завжди іншому, а не становитиме його власного ества. Ця схизма між тим, що надано

іншому сприймати, та тим, що є мою безпосередньою суттю, стає причиною руйнації особистості. Щоб не стати мішенню для посмішок та натяків, Кламанс вирішує показати ворожому йому світові своє справжнє обличчя і розлучитися з суспільством, знайшовши не безлюдний острів, а хоча б якийсь замкнутий притулок. Він віднаходить його в одній з незчисленних амстердамських кав'ярень - „Мехіко-сіті”. В ньому ніхто не заважатиме йому перебувати на одиниці із самим собою, але це усамітнення не є стоїчним, а втілює породжену прогресом потребу оголитися. І це оголення є оголенням душі.

Коли антиутопісти попередніх часів тільки визначають конфлікт Людина-Влада, то в романі „Падіння” Камю намагається зрозуміти його природу та механізм дії в модусі людського „Я”. Головний герой впевнений в тому, що неможливо обійтися без панування та рабства. „Кожному человеку рабы нужны как воздух. Ведь приказывать также необходимо, как дышать. Вы согласны со мной? Даже самому обездоленному случается приказывать. У человека, стоящего на самой последней ступени социальной иерархии, имеется супружеская или родительская власть. А если он холост, то может приказывать своей собаке” [8, с.366].

В „Падінні” відбувається еволюція героя, як в традиційному романі. Але мотивом, що породжує, як намагання подобатись та творити добро, так і відокремити себе від суспільства та помститися йому, виступає жага влади. Збуджуючи душу, герой виконує свою роль „судді на каятті”, розповідаючи про себе іншим та призиваючи їх на Страшний суд. Але ж чи може він збудивши душу, дарувати їй те, чого вона прагне. Суддя не здатен на це. Збуджені залишаються збентеженими: пізнавши те, що не є життям, вони не здатні його знайти. Не прозираючи до життя, вони поринають в ад своїх власних переживань. Тому не топос змінює героя, а герой, перебуваючи у ньому, перетворює його. Знаходячись в ньому він трансформує топос: і акуратні канали Амстердама обертаються на концентричні кола Пекла, а вода, що символізує оновлення, очищення, джерело існування змінюється на потьмарену стихію, в якій можна бачити беззвучні обличчя стогнучих. Причина цієї трансформації проста: усіляке прагнення до досконалості, є в своїй справжності потягом до панування, тому вода, поступово заповнюючи простір угамовує, але не жагу до життя, а жагу влади.

Просвітницький ідеал освіченої людини є в сутності потворою людської природи, але зрозуміти причини, описати механізми цієї мутації людина не спроможна, бо, існуючи у відношенні до трансцендентних вимірів мети просвіти, вона мріє повстати. На думку Жана-Батиста Кламанса, „каждый интеллигент мечтает быть гангстером и властвовать над обществом единственно путём насилия... Что за важность духовное падение, если таким способом можно господствовать над миром? Я открыл в своей душе сладостные мечты стать угнетателем” [8, с.372].

Його ідеал конкретизується, коли герой, мандруючи за жінкою, потрапляє в концтабір у Триполі. Він декілька тижнів виконує там обов'язки Пана

Римського і поступово розуміє, з чого народжується влада. Жадання влади наприкінці роману кличе його сповідувати людей, підніматися на вершину та судити усіх та уся, відкидаючи усілякі сумніви. „Я царю среди моих падших ангелов на вершине голландского неба и вижу, как поднимаются ко мне, выходя из туманов и воды, легионы явившихся на Страшный суд” [8, с.418]. Він намагається перетворити людський град на град божий, але не бачить світла.

Два вставні сюжети, створюючи кульмінаційні ситуації, розгортають дві площини сповіді. Герой двічі опиняється в ситуації вибору: рятувати дівчину, яка вирішила покінчити життя самогубством через утоплення, чи не почути її крику, або випити чи не випити залишки води товариша, який вмирає? Егоїзм, а не самопожертва, приховування за благими намірами та гучними промовами нехтування вічними людськими цінностями – ось природа усілякої влади, прагнення до якої, по Камю, живе в душі кожної людини, бо герой стає дзеркалом сучасного автору суспільства. З цього, на його думку, народжуються імперії та церкви. В історичному часі це представлено метаморфозою градів: град вселенський трансформується у град людський, а останній - у Град Божий, град сонячний є недоступною купелю буття, бо всі ті перетворення є трансфігурацією влади, а не творчості.

Про характерний для антиутопії відкритий фінал роману свідчить останній його епізод, що стає рефреном. Камю не позбавляє свого героя вибору – рятувати чи не почути дівчину, яка намагається здійснити самогубство на березі Сени? На незавершеність авторських роздумів вказує і парижський топос. У своїх спогадах герой іноді повертається до прекрасного Парижа та часу, сповненого ілюзій, і йому здається, що річки повертаються назад, до життя.

„Ренегат або Збентежений дух” (“Le Renegat, ou l’Esprit confus”) – твір, що вражає силою філософської глибини та естетичної довершеності Камю-митця. Він віддзеркалює назву збірки оповідань „Вигнання та царство” (“l’Exile et le royaume”, 1957), розкриваючи в оповіданні метаморфозу людського граду в Град Божий. В усіх давніх текстах град людський виглядає як невдале віддзеркалення гірської обителі, тому погибельна доля соляного міста певною мірою є передбачуваною. Вже назва оповідання – „Ренегат або збентежений дух” – охоплює весь топос авторської розповіді: „Людина одна перед лицем своїх трагедій, бо вона – особистість. Вона шукає правди, ризикуючи лишитися самотньою. Але те Божественне в людині, що не дозволяє їй лишитися зовсім земною, - це і є свобода, справедливість і людська солідарність”[9, 137]. Саме тому твір, мнєзважаючи на невеликий обсяг, сягає епічних висот тієї ж правдивості, яка характерна для великих епосів Античності. Автор розповідає саме про те, як свідомість людини зминається під нестерпним тягарем ілюзій.

Топос оповідання втілює фантастичне соляне місто-держава, яка лежить за казковими піщаними хвилями, горами та хребтами, на межі чорної та білої країн, що фактично в контексті проблематики оповідання означає на межі між

добром та злом. Вирубане з соляної гори, посеред пекельної пустелі, воно існує з єдиним джерелом води як виклик смерті. Спека не дозволяє людям спілкуватися між собою, а нічний холод несе загибель тим, хто зник жити на півночі. Місто, відторгнуте природою, не знає навіть квітів пустелі чи маленьких дощів, його громадяни мешкають в квадратних кімнатах з прямими кутами, просторі плухоти, спустошеності, подвійного віддзеркалення та брехні, де неможливо побачити себе справжнього. Живильна волога, що дає сили фізичні та духовні, поступово в тексті зникає. Наприкінці пожежа нищить місто.

За законами антиутопічного жанру, картина світу в оповіданні представлена як бачення та переживання її головного героя, у формі сповіді. Суб'єктом свідомості, який мотивує розвиток дії відповідно до своїх інтенцій та світоглядних переконань, виступає молодий католицький священник. Ним заволоділа утопічна ідея обернути соляне місто язичників на християнське, встановити над варварами силою Слова необмежену владу та вознестися над соляним містом. Глухим та сліпим залишався він до порад про пізнання себе, випробування та спеціальну підготовку. Його мета перетворилася на нездоланну мрію про досконалу країну, осяяну могутністю Слова. Але спроба її втілити обернулася на пекло, в якому груба сила з точністю до навпаки підкорила волю та дух героя. Його принижене та побите тіло з радістю стало сприймати страждання заради волі варварів, життя перетворилося на „один долгий безвременный день, где идол царствовал, подобно лютному солнцу над моим укрытием в скале, где я снова стенаю от горя и желанія ... с того дня, как мне отрезали язык, я возлюбил бессмертную душу ненависти!” [11, с.131].

Категорія часу, її тривалість, яка існує тільки у формі „суб'єктивних інтенцій” (М. Мерло-Понті) і без суб'єктивності у світі зникає, на протязі оповіді трансформується. Спочатку герой виховується в Центральному масиві на сході Франції, вчиться в духовній семінарії, готуючись стати місіонером і вірить у Божий град добра. В тексті оповіді час розгортається лінійно. Окрилений утопічною ідеєю про Вселенський град, який встановиться у соляному місті, він запалює в собі спопеляюче-жорстокі промені Граду Сонця. Час зупиняється і замикається в духовному просторі героя, в оповіді з'являються елементи потоку свідомості. Безсила перед диким варварством та силою зла в людській природі гине разом з вірою у вселенський град головного героя і ідея прогресу епохи Просвітництва, основа протестівського міфу.

Соляне місто цікавить автора не як емпіричний об'єкт, комплекс інженерних споруд чи історично сформована культурна форма, а як моральний мікрокосм соціального середовища, способу людського існування, що визначає характер цього існування в екзистенціальній площині. Як втілення граду людського воно є повним і цілковитим запереченням всіх християнських прагнень і сподівань: любові, справедливості, милосердя.

Любов існує в соляному місті як насилля. Звідси мистецтво може існувати лише у вигляді музикально-танцювальних ритуалів. Сутність ритуалу є обряди поклоніння ідолу, який є уособленням сили. Вона виступає варіантом

на якій побудовано всю систему соціальних зв'язків та міжлюдських стосунків. Відсутність любові в топосі існування затверджується безпліддям ландшафту: піски, спека, відсутність будь-якої рослинності, шалені перепади температури. Тільки тваринні душі є його мешканцями. Головний герой сподівається обронити насіння правди, справедливості, добра, любові, милосердя у тваринне існування, побудоване на жаданнях, почуттях, пристрастях.

Опинившись в полоні у мешканців соляного міста, він сприймає їх спочатку як уособлення первісного зла, з культом ідолу, жорстокими обрядами, що поєднують наругу, побиття, дикі танці та постійне спостереження за людськими стражданнями. Вони отримують плату за сіль людьми, яких потім нещадно експлуатують, як рабів. Зранку вони вже „повелевають, б'ють, все мы – єдиний народ, говорят они, и ещё, что их бог истинный и что надо повиноваться. Мои господа они, им неведома жалость, они не признают над собой ничьей власти, они хотят завоевывать и царствовать сами, поскольку никто, кроме них, не рискнул построить в соли и песках ледяной тропический город» [11, с.129].

Поступово його точка зору трансформується: від неприйняття до натхненного преклоніння. Тому він добровільно стає громадянином міста, викресливши з пам'яті оманливу казку про віру в добро, в якій його виховували. „Добро – это мечта, это идеал, достижение которого вечно откладывается и требует изнурительных усилий, это недостижимый предел, царство его невозможно” [11, с.132], - зауважує герой, вважаючи, що отримав справжню свободу. Скоївши найстрашніший злочин, – вбивство, герой сіє зло та вбиває соляне місто. Біблійна алюзія на спотвореного та розп'ятого Христа становить кульмінацію оповідання. Його шлях повторює головний герой, мріючи на хресті про побудову міста милосердя. Залишаючи відкритим фінал, Камю залишає читачеві і дилему: шлях до добра веде через поневіряння та страждання чи він має обличчя конформізму, бо соляне місто запалене вчорашніми духовними братами героя? Чи не є тяга людини до влади істотною рисою будь-якої особистості?

Загалом слід зазначити, що безсумнівною заслугою екзистенціалізму було привернення уваги до всього індивідуального, неповторного, особистісного в епоху триумфу колективізму. Він зосередився на вивченні внутрішнього світу людини, її протиріч, перемог та сумнівів, величких поривань та тваринних пристрастей. Тому екзистенціальна антиутопія – це модель не держави, а стану суспільства, окремої особистості у своїх стосунках з зрощим їй світом інших людей, не соціальних, а індивідуальних відносин, які містять одвічні антиутопічні питання. Це – образ відчуття - розуміння світу, пронизаний гуманістичним пафосом та високим духовним змістом.

Як бачимо, образ-топос граду в творах Камю 1950-1960 років визначає їх антиутопічний вимір. Екзистенціальна свідомість, створюючи оригінальні принципи поетики, руйнує антиутопічний хронотоп в матеріальній площині:

просторові характеристики стають умовними, а категорія часу поступово переходить в психологічний вимір.

Класичний конфлікт Людяності і Влади, що постає у замкненому просторі антиутопічного міста-держави, розв'язується в універсумі внутрішнього світу героя. Він розгортається у тринарну систему: Держава-Людина-Суспільство, де людина опиняється між "молотом і ковадлом": між відвертим, прихованим, символічним насиллям державної влади та регламентацією суспільного простору. У стосунках Держава-Людина ця антитеза визначає синхронічний вимір існування, а опозиція Людина - Суспільство розкриває її діахронічну площину.

В свої творах Камю не тільки звертається до проблем, поставлених антиутопістом Замятіним про неможливість людського щастя без внутрішньої свободи, нехтуванні природною сутністю людини, він намагається піти далі, відкривши природу цього конфлікту. Один із сучасників Камю, французький есеїст Роджер Квилот справедливо зауважив: „Падение” – исповедь; исповедь косвенная – единственная, на которую Камю был способен; исповедь поддельная, потому что в ней одновременно и ответ обвинителям: да, я обманщик в глубине души, и такой, что сам себя уже не узнаю... Крик тонущей женщины не перестаёт раздаваться в «Падении» и нарушать красноречие Клеманса. Крик этот вбирает в себя все маленькие подлости, на какие способен человек, все срывы, все проявления сердечной чёрствости. Кто никогда не лгал, хотя бы прибегая к умолчаниям? Кто не уклонялся от тянущейся за помощью руки? Кто не отворачивался, по равнодушию или усталости, от отчаявшегося, который хотел умереть? Ведь даже среди самых великодушных нет таких, кто однажды не заколебался бы перед ледяной водой. Здесь-то Камю нас и подстерегает. Его признание – наше» [12, с.198-199].

Екзистенціальні антиутопії Камю виявляють більш складний характер художніх стосунків між утопічним та антиутопічним жанром. Загальновідома теза про антиутопію як пародію на утопічний проект чи ідею виглядає досить спрощеною. Камю створює оригінальний художній світ, в якому живе не пародія і не стільки гумор, як це побачив Р. Квилот, скільки карикатура, саме карикатурне обличчя Людини без Бога. Сподіваючись тільки на себе, людство ХХ століття отримало те, чого ждало і до чого прагнуло останні два століття. від Вольтера до М. Мітчел: самовпевнену особистість, переконану в тому, що вона народжена для щастя. Екзистенціалізм від своїх витоків в творчості С. К'єскора та Ф. Достоевського і до Ж.-П. Сартра та А. Камю був засторогою від марнотратства сподівань на "отримання білету на потяг із кінцевою зупинкою Едем".

Оригінальність художнього світу екзистенціальних антиутопій полягає у насиченості топіки. Її семантичне багатство утворюють окуморонні, антитетичні та парадоксальні образи, такі, як „крижаний палац в пекельній пустелі”, „кат-суддя”, „місіонер-відступник”, „пекельна спека” - вбиваючий холод”, що співвідносяться з архетипами „води”, „полум'я”, „пекла”. Вічний

темі боротьби добра та зла відповідають архетипи води і полум'я, саме пожежа в оповіданні „Ренегат або Збентежений дух” нищить соляне місто або град людський. Вода як життєдайна сила не може врятувати місто від спраги, не може вона врятувати і „суддю на каятті”, перетворюючись на дантові кола Аду. Тому саме сонце християнства в художній літературі екзистенціалізму, випромінюючи свої лучи, висвітлює образ Страшного суду. Біблійний контекст створює не пародійний чи комічний, а трагікомічний пафос екзистенціальної антиутопії. Він породжується існуванням в сюжеті постійної загрозливої для життя героя катастрофи та іронічним поглядом на „душу без догмату” (Л. Троцький). Підсилюючись героїчними переконаннями протагоністів, він призводить до однієї ж і тієї самої розв'язки: бунт проти системи завжди є бунтом проти себе.

Увібравши художні здобутки попередніх часів, антиутопія другої половини ХХ століття, націлена на вирішення глобальних проблем людства, збагатилась розумінням екзистенціальних проблем, нарешті поєднавши загальнолюдський макрокосм з особистісним мікрокосмом.

Література

1. Curtius E. R. *Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter*. – Bern; München, 1984. – 342 s.
2. Коссаж Ежи *Екзистенціалізм в філософії і літературі* – М.: Політиздат, 1980. – 360с.
3. Гюнтер Ганс *Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур»* А. Платонова // *Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы*. – М.: Прогресс, 1991. – С. 252-276.
4. Подорога В.А. *Феномен города и философия истории XIX столетия* // *Историко-философский ежегодник - 90*. – М.: Наука, 1991. – С. 232-234.
5. Boisdeffre P. *Les écrivains français d'aujourd'hui* – Paris: Press Universitaires de France, 1967. – 127p.
6. Камю А. *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. – М.: Политиздат, 1990. – 414с.
7. Ерофеев В. В. *Достоевский и французский экзистенциализм: Автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.01.05 / Институт мировой литературы имени А.М. Горького* – М., 1975. – 21с.
8. Камю А. *Падение* // Камю А. *Избранное* – М.: Правда, 1990. – С. 345-425.
9. Густырь А. В. *К публикации главы из книги М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия»* // *Историко-философский ежегодник - 90*. – М.: Наука, 1991. – С. 267-270.
10. Попович М. Альбер Камю – художник і мислитель // *Вікно в світ* – 2000 -- №1 (10) – С. 130-138.
11. Камю А. *Ренегат, или Смятенный дух* // *Иностранная литература*. – 1993 – № 3. – С. 127-134.

12. Великовский С. И. Грани „несчастливого сознания“. Театр, проза, философия, эссеистика, эстетика Альбера Камю – М.: Искусство, 1973. – 237с.

Аннотация

Статья посвящена анализу топоса Града в философских трудах Альбера Камю и выявлению его жанрообразующих функций в экзистенциальных антиутопиях писателя. В романе «Падение» и рассказе «Ренегат, или Смятенный дух» топос Града предопределяет антиутопический модус произведений, определяя типологические черты экзистенциальной антиутопии. Камю не только обращается к проблемам, поставленным антиутопистами прошлого, но и пытается выявить природу извечного антиутопического конфликта: Человек – Государство, Человек и Власть.