

УДК 821.133.1-1.09

## РОЛЬ ТВОРЧОСТІ ЕСХІЛА, В. ШЕКСПІРА ТА Р. ВАГНЕРА У ФОРМУВАННІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ

*Богданова І.В.*

*Актуальність.* Сучасна наукова парадигма позначена пошуком нових підходів до проблеми інтерпретації художнього тексту в сумарному оточенні його культурологічного, історичного, соціального, філософського та ін. контекстів. Ці об'єктивні, а також особистісно-суб'єктивні, в тому числі психологічні, фактори детермінують творчий процес авторської розбудови тексту. Останній констатує безкінечність можливих модусів діалогу Митця з іншими авторами, його сучасниками та попередниками, що в літературознавстві пов'язується із оперуванням такими поняттями, як вплив, запозичення, наслідування тощо. Творчість Поля Клоделя - одного із найталановитіших представників літератури католицького відродження – представляє науковий інтерес як приклад унікальної взаємодії з іншими текстами, внаслідок чого синтезуються певні теми, ідеї, образи, інтегруючи новий неповторний літературний витвір.

*Вступ до проблеми.* Формування світогляду та творчості молодого митця припадає на 80-ті роки ХІХ століття, час поширення позитивізму в науці та натуралізму в мистецтві, що викликають у Клоделя негативне ставлення й детермінують звернення до досвіду попередніх поколінь митців слова, а також до інших літературних парадигм (таку можливість до того ж надавала професійна діяльність). Як наслідок складається оригінальна драматична та поетична концепція й формується глибоко своєрідний художній стиль. Перелік тем, сюжетів, образів, до яких звертався Клодель, важко обмежити; вивченню літературних впливів присвячена значна кількість зарубіжних досліджень [див., наприклад, 1-3] (вітчизняна наука, наскільки це відомо авторіві, ще не зверталась до вивчення клоделівського феномену), однак важливо, що сам Клодель вважав подібні запозичення природним явищем, оскільки, на його думку, позачасовим є існування загальнолюдських цінностей, вартих уваги, що залишаються незмінними із плином часу та зміною зовнішніх декорацій. Епопеї, поеми, драми, якими так захоплюється драматург, надають його власним творам справжній розмах і силу, що й зумовлює неповторний клоделівський стиль, яскраво репрезентований чи то ранньою драмою "Золота Голова", чи то зрілою драмою-містерією "Шовковий черевичок".

На переконання самого Клоделя, пояснення феномену мистецьких запозичень слід відшукувати у надрах підсвідомості: "Хто скаже, у яких глибинах підсвідомості слід шукати витоки мистецького твору? Перша ідея "Шовкового черевичка" прийшла до мене разом із забутою пантофлею, як у Попелюшці, зі сторінок китайського роману" [11, р.1453]. Вочевидь не можна вважати впливом літературний, літургійний, біблійний чи інший факт мистецького буття, що може надихнути на створення того чи іншого твору, не впливаючи при цьому на його естетику та концепцію.

Проте вплив інших поетів та драматургів Клодель добре усвідомлював і неодноразово у листуванні декларував свої захоплення. Клоделівські "Memoires improvises" містять перший перелік творів, що вплинули на його дитяче та юнацьке світосприймання [7, р.18]. Клодель диференціює митців, які визначили його ідейно-естетичну інтенційованість, і митців, які були причетними до формування його поетичних уподобань: до перших належить Рембо, який

здійснив “глибокий і, так би мовити, ґрунтовний вплив”, що пробудив Клоделя до поетичного і духового життя; інших репрезентують письменники-вихователі, які відкрили „таємниці професії”, – Шекспір, Есхіл, Данте, Вергілій, латинські лірики та ще Достоєвський [6, р.130].

Найвагомішого впливу, що позначився на ідейно-тематичній та образно-поетичній системі клоделівської драми, зазнав Клодель з боку таких представників західноєвропейської культури, як Есхіл, В.Шекспір та Р.Вагнер, вивченню якого присвячена дана стаття.

“Незрівнянним шедевром”, що вплинув на формування драматичного генія Клоделя, стала “Орестея” Есхіла, яка відкрила молодому драматургові “таємниці драматичного Мистецтва” [8, р.421]. Виступивши в ролі перекладача Есхіла, Клодель краще за будь-кого іншого відчував музику есхілової трилогії та всі тонкощі драматичних нюансів. Образи та ідеї, ритміка вірша, мелодика слова чи фрази трилогії виринають в ряді творів Клоделя. Запозичення у вигляді ремінісценцій, алюзій та прямих цитат, що вживаються для характеристики персонажа чи місця подій, зустрічаються найчастіше у драмі “Золота Голова”, а також засвідчують себе в драмах “Місто”, “Шовковий черевичок” та ін. [див. детальніше: 1, р.7-43].

Клодель дуже чутливо реагує на смислові та музичні відтінки есхілових текстів, майже інтуїтивно відчуваючи місце та спосіб збагачення словесного тексту музичною вставкою чи танцівним рухом: “Чим далі я пересуваюсь у моєму перекладі “Орестеї”, тим чіткіше бачу, що музика тут відіграє необхідну роль, але музика особливого гатунку, насамперед музика лінії, ритму, руху, швидше ніж гармонійна комбінація” [10, р. 1317].

Під впливом античної драматургії Клодель приходить до важливого висновку, що полягає у необхідності синкретичного поєднання співу, музики, поезії, танцю, яке втратило сучасне драматичне мистецтво. Вже в “Обміні”, написання якого збігається із часом перекладу “Агамемнона”, автор примушує Лечі декламувати та проспівувати деякі репліки [наприклад, див.: 10, р. 718]. У „Полудневому розділі” ліричну пісню виконує інший герой – Мега [10, р.1049]. Поступово визріває ідея поєднання двох видів мистецтва, оскільки „музика відіграє (в драмі) необхідну роль” [11, р. 1356]. Працюючи над перекладами Есхіла, Клодель створює оригінальний прийом “переростання слова у вірші, віршів у просодію, просодії в пісню і пісні в хор”, що на повну силу застосовується ним у “Книзі Христофора Колумба” та пізніше в усіх діалогах, ораторіях та параболах, де музика змішується із поетичними діалогами [1, р.32].

Клодель встановлює ідейний зв’язок між античними трагедіями та його власними творами на підставі визнання існування об’єктивної сили, що визначає життєвий шлях людини, незалежно від того, називати її долею, Провидінням чи волею Божою. Есхілова трагедія ще не втратила зв’язку із дифірамбом, прославленням божественного; Клодель своїми драмами встановлює (чи відновлює) такий зв’язок (сам Клодель у “Книзі Христофора Колумба” та “Жанні д’Арк на вогнищі” також вдається до жанру дифірамбів). Функцію об’єктивної верховної сили, що засвідчує слова актора, визначає його вчинки та долю взагалі, в античній трагедії виконує хор. Клодель не раз вказує на спільність між давнім хором та літургійним [див.: 10, р. 1320; 11, р. 1530]. В “Місті” головний персонаж – поет Кевр – веде діалог із “хором анонімних голосів”; у “Книзі Христофора Колумба” зав’язується діалог між головною дійовою особою та Хором [11, р. 1500]; античний та одночасно літургійний Хор виступає у Клоделя дійовою особою в “Бенкеті Мудрості”, “Жанні д’Арк”, “Історії Товія та Сарі” та ін. творах. Клодель знаходить точки перетину між грецькою трагедією та християнською релігією, визначаючи грецький театр як театр вищою мірою релігійний, оскільки його визначальною рушійною силою виступає “втручання надприродних сил” [8, р. 466]. Християнство ж, переконаний драматург, замінило давню фатальність на доброзичливе Провидіння, і герої Клоделя не страждають від волі Бога, як герої Есхіла чи Софокла. Фінал “Евменід” звучить із по-справжньому християнською ідеєю всепрощення (“У фіналу, на мій подив, дивно християнський зворот” [10, р. 1326]), яка заперечує закон кривної помсти, що дозволяв свавільно

## РОЛЬ ТВОРЧОСТІ ЕСХІЛА, В. ШЕКСПІРА ТА Р. ВАГНЕРА У ФОРМУВАННІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ

вирішувати чужу долю протягом тисячоліть. В пророчих фразах Аполлона Клодель вбачав “тіні майбутньої Істини” [10, р.1329]. На його переконання, припинення кровопролиття можливе за умови запровадження більш гуманного закону християнського прощення, коли Еринії стануть Евменідами, “Месниці стануть Благочинницями” [8, р. 472]. “Евменіди” були сприйняті Клоделем як “тип громадянських, соціальних та релігійних драм” [8, р. 421], що ілюстрували процес відновлення нового політичного, духовного та релігійного порядку на руїнах понівеченого злочинами старого. Вірогідно, задум власної трилогії (“Заручник”, “Гіркий хліб”, “Зневажений отець”) з’являється у Клоделя під впливом ідейного переконання, що тривалості життя одного покоління занадто мало для здійснення високих планів Провидіння, яке потребує не один десяток років: якщо злочину “Заручника” є відповіддю помста батьковбивства “Гірконого хліба”, то вирішення конфлікту можливе лише у фіналі “Зневаженого отця”. Конфлікт поколінь знімається родовим та релігійним примиренням. Таким чином поетична та драматична трилогія Клоделя містить концепцію людини і світу, підвалини якої були закладені великим Есхілом.

Привертає увагу Клоделя-драматурга система віршування, застосована Есхілом, – не оповідний “гекзаметр чи олександрійський вірш, римований чи неримований”, але “сценічний метр”, представлений ямбом чи “поєднанням короткого і довгого”. За свідченнями Клоделя, на прикладі ямбів Есхіла йому пощастило “навчатися і фундаментально застосовувати” оригінальні поетичні розміри [8, р. 421]. “Коли я взявся за „Агамемнона”, моєю метою було головним чином вивчення ямбічного вірша”, – згадував Клодель [10, р. 1319]. Ямб, що, з одного боку, як зазначає Клодель, “відповідає ритму людського дихання”, з іншого – досконалий з фонетичної точки зору, стає основою клоделевої просодії [9, р. 187]. Отже, звертаючись до ямбів, Клодель прагне вибудовувати свій твір відповідно до природних законів вимови й водночас встановити зв’язок із стародавньою традицією драматичної та поетичної творчості. На думку драматурга, ямб, що є поєднанням “піввіршів та рим, наголосів й доміант”, в кінцевому підсумку “є музичним принципом всіх віршів, що утворюються в цей спосіб” [8, р. 1408]. Прашуючи над оригінальним “фундаментальним ямбом” [8, р. 5], Клодель знаходить у драматургії Есхіла й Шекспіра підтвердження своїм поетичним уподобанням у пошукові вільної просодії, поєднаної з музичними модуляціями більше, ніж з метричними схемами.

Шекспір відіграв у творчості Клоделя не менш вагомий роль, ніж Есхіл. У нього молодий драматург запозичив досвід нового типу драми, насиченої інтригами й активними колізіями, принципи нової організації простору, драматичного часу тощо. Шекспірівський вплив позначився на творчості молодого Клоделя також у вигляді буквальних запозичень та наслідувань, що засвідчувалось сюжетними колізіями, образами персонажів, метричною системою та поетичною мовою (у ранніх клоделівських творах навіть метафори утворювались за шекспірівськими зразками: скажімо, Клодель звертався у порівняннях то до буденних речей, то до реалій космічного масштабу, наслідуючи мову “Ричарда II”, “Ричарда III”, “Генріха V”, “Генріха VI”, “Короля Ліра”, “Сна літньої ночі” [див., наприклад: 17, р. 146; 15, р. 238; 2, р. 18; 3 та ін.]. У ранній драмі “Золота Голова” мотиви узурпації трону, вбивства Імператора, страти Принцеси і смерті завойовника нагадують перипетії війни Двох Троянд із “Генріха IV” (“Коли розглядають мою першу версію “Золотої Голови”, скрізь знаходять вплив Шекспіра, – це характеристика колізій сюжету, його розвитку, композиційних прийомів” [7, р. 33]). У зрілих творах залишається складна та насичена інтригами колізія, багата на збіг обставин, випадкові зустрічі, несподівані розв’язки тощо. Від історичного театру Шекспіра у Клоделя залишається концептуальне бачення глибинних закономірностей історичного процесу, в якому пов’язується доля окремої людини із долею народу. Відтак центральною проблемою клоделівської драми стає взаємозв’язок людини та світу, де окрема людська доля залучається до загальносвітового процесу. Клоделівська трилогія була задумана та втілена як “велика історична фреска”, де драматург “творить історію на сторінках драми” [4, р. 571].

Шекспір демонструє свободу моделювання драматичної дії, простору та часу, завдяки чому драма набуває гнучкості та рухливості. Услід за ним експериментує Клодель. “Шовковий черевичок”, дія якого відбувається у різних частинах земної кулі (причому реалістичні події перемежуються із ірреальними), під час свого написання не міг бути поставленим на сцені в силу закоснілості театральної форми, що потребувала нових виражальних можливостей. Клодель, якого приваблювала не лише драматична форма англійського драматурга, але й багатий ідейний та тематичний матеріал, яким насичувались його п’єси, змістовна універсальність шекспірівських творів, наслідує його, майже буквально повторюючи на початку “Шовкового черевичка” відому шекспірівську фразу: “Сцена цієї драми – світ” [11, р. 665].

Сміливо ламаючи всі канони класичної драматургії, пориваючи із реалістичною традицією, Клодель вільно поводить не лише із категорією драматичного простору, але й категорією художнього часу. Як наслідок – у його драматичному творі, неначе у романі, дія між окремими частинами або актами може становити два роки (між другою і третьою частинами у “Золотій Голові”), шість років (між другим та третім актами “Дівчини Віолени”), десять років (між другим і третім актами “Міста” та між другим та третім Днями “Шовкового черевичка”) і, нарешті, чотирнадцять років між другим та третім актами у другій версії “Міста”. Перемежуючи драматичні репліки величезними (інколи на кілька сторінок) ремарками, на кшталт прозових відступів, Клодель у своїх творах подає основні викладки теоретичного характеру: “...у театрі ми маніпулюємо часом, немов грою на акордеоні, для нашого задоволення, подовжуючи години і минаючи дні. Немає нічого легшого запускати час одномоментно у всіх напрямках” [11, р. 732]. Таким чином, на протигагу лінійному часові, характерному для класичної драматургії, Клодель втілює метод відтворення фрагментарного, дискретного художнього часу та простору, де дія розгортається не за принципом послідовності, а за принципом суміжності. Клодель-драматург застосовує техніку образотворчого мистецтва, поєднуючи довільно й одночасно різні картини власного художнього світу. Таке використання принципів інших жанрів (зокрема, поетичного в утворенні поетичного стилю та образів та прозового у манері оповіді про події), а також інших видів мистецтва (живопису, музики, танцю) засвідчує народження принципово нового виду драматичного дійства.

Умовність категорій драматичного простору та драматичного часу зумовлює умовність характеру драматичної дії; при цьому відхід від реалістичності зумовлюється пріоритетністю ідейного первня п’єси. Умовності, що позбавляє драматичне дійство реалістичності і переводить драму до розряду модерністських інтелектуальних творів, підпорядковується також склад драматичних персонажів, де поруч із головними героями виступають другорядні персонажі, роль яких полягає у створенні дистанції між дією та глядачем, сценою та залом, спрямуванні уваги читача (глядача) в інтелектуальне річище п’єси, націлення на сприймання драми не безпосередньо почуттями, а розумом [див. про це: 11, р. 1478]. Скажімо, у другому Дні “Шовкового черевичка” з’являється співробітник відділу реклами, який репрезентує п’єсу глядачеві, коментуючи хід подій та вчинки героїв (фактично виконуючи функцію античного хору). У версії для сцени його втручання в хід п’єси є ще більш енергійним: він проголошується відповідальним за “ексклюзивну роль” репрезентанта “цікавої історії” [11, р. 1058].

Близькою видається Клоделеві ідейно-тематична наповненість шекспірівських драм, що відповідає його власній філософії життя та драматичній концепції. Зокрема, услід за Шекспіром Клодель звертається до теми прагнення володіти світом й марності земної слави та земного життя взагалі (Золота Голова услід за героями Шекспіра переймається думкою, що земна слава – це порох і тлін, що для Клоделя перегакується із Еклезіястовим: “Все марнота марнот”); у трагедії Гамлета Клодель розпізнає катастрофу Ігітура, появу сучасної йому теми, поглибленої По, Бодлером, Малларме, що потерпають від усвідомлення “гіркої долі бути людиною” [8, р. 508]. Золота Голова вигукує: “Навіщо життя? Мені байдуже, жити чи



## РОЛЬ ТВОРЧОСТІ ЕСХІЛА, В. ШЕКСПІРА ТА Р. ВАГНЕРА У ФОРМУВАННІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ

помирати. – Це мені завдає болю” [10, р. 91]. Для Клоделя є очевидною істиною, що витлумачення світу як юдолі, що приречує людину на страждання та позбавляє сенсу, можна запобігти лише за однієї умови – повернути людині втрачену віру в Бога. Таким чином, учнівство Клоделя завершується там, де йдеться про принципово світоглядно-важливі концептуальні речі. Клодель жалкує за тим, що “європейська література втратила духовний зв’язок із релігійною літературою, що призвело до катастрофи, яку засвідчив Шекспір своєю творчістю, – втрати Віри, що була Раєм. Катастрофа Шекспіра кинула тінь на подальший розвиток англійської літератури” [8, р. 648]. Тому послідовно, із драми в драму, Клодель проводить своїх героїв через шлях поневірянь до чистої перемоги над собою, над злом, над безглуздістю існування, одним словом – до Бога. Вже Золота Голова прагне привести своє військо “туди, де світанок, у Ханаан” [10, р. 107]. Завойовник зазнає поразки у своєму хрестовому поході у Землю Обітовану, проте сенсом сповнюється життя героїв “Благовісті” та “Шовкового черевичка”. Шекспірівська любов та кохання (Корнелії до Короля Ліра чи Антонія та Клеопатри) відкриває шлях до примирення людини і світу, породжуючи небувалий сплеск духовності та надії на краще майбутнє людства. Проте, на думку Клоделя, Шекспіру не вистачило останнього кроку для відкриття людині істини земного існування.

У становленні концепції драматичного клоделівського мистецтва відіграла помітну роль також творчість Р.Вагнера. Нею захоплювалось ціле покоління, до якого належав і молодий драматург. Вагнера почитали не лише як “великого музиканта”, але й як “великого поета”, “великого мислителя”, “творця нової мистецької форми” [13, р. 97]. Культ Вагнера особливо почитався символістами на чолі із Малларме, до кола якого певний час належав і Клодель. Під впливом вагнерівської “божественної” музики, що примушує “дрижати тіло” та “паморочитися голову”, народжується задум “Золотої Голови” [4, р. 286-287]. Запалість юних років із її обожествленням нового кумира минули, проте повага до великого композитора залишилась, і Клодель ще довгий час перебував під впливом його міфів та його героїв [8, р.370, р.863-886]. Релігійне навернення Клоделя виявилось сильнішим за музичне захоплення. Клодель сприйняв Вагнера із його містичним символізмом глибоко своєрідно, із релігійних позицій: Вагнер створював особливий світ надреальності, Вічності, де “Мистецтво та Віра є одним цілим” [4, р.288]. В “Тангейзері”, якого Клодель найбільше поцінував, йому вбачався “великий і могутній Християнин” [8, р. 871]. Із піднесенням Клодель зазначає, що під час тріумфу матеріалізму в Європі, розквіту доби Дарвіна та Герберта Спенсера, Вагнер у “Парсіфалі” “сповідує Христа у його сакраментальній формі” [8, р. 884].

Подібно до героїв Вагнера, герої Клоделя також прагнуть віднайти сенс життя, щастя та спасіння. “Тангейзер”, “Тристан”, “Парсіфаль” – суцільне роздумування над проблемою конфлікту плотських зваблень та духовних устремлінь, що пронизує також клоделівські драми “Благовіщення” та “Шовковий черевичок”. Сента в “Кораблі-привиді”, Елізабет із “Тангейзера” приносять в жертву своє кохання і саме життя задля спокутування гріхів коханого, їх ряди поповнюють клоделівські Віолена та Прюза.

“Вічна” тема боротьби пекла та раю, Бога та Сатани, “християнського” та “чуттєвого” начал, що пронизує вагнерівські драми, зокрема “Тангейзера” [12, р. 298], знаходить своє подальше втілення у драмах Клоделя. Не менш поширеною є й інша антитеза – протиставлення розуму та тіла (“розуму, що бажає всупереч тілу” [8, р. 872], моралі та чуттєвості – у Вагнера („Тристан та Ізольда”) та Клоделя („Полудневий розділ”). Клоделівські Меза та Ізе, Оріан і Пенсе, Родриго й Прюза – іпостасі Тристана та Ізольди. Але якщо теми, проблеми та мотиви, до яких звертаються обидва митці, є універсальними, то змалювання деяких сцен у Клоделя нагадує вагнерівські драми: зустріч головних героїв на кораблі, побудова другого акту, де два діалоги симетрично обрамлюють центральний дует закоханих, трагічний фінал драми. Тристан та Ізольда прославляють морок і смерть, де немає місця облуді та неправді, що панують вдень (одна з найкращих мелодій Вагнера “Отож, помрем, щоб вічно жити”), де вони зможуть

належати один одному. Смерть таким чином виступає як позачасова реальність, що руйнує кривду та несправедливість, виступаючи на боці закоханих, відкриваючи їм дорогу у світ кохання. Смерть відкриває двері вічності і в Клоделя: Ізе: “більше нічого, окрім кохання навіки, більше нічого, тільки вічність з тобою” [10, р. 1054]. Героїня “Шовкового черевичка” також обирає смерть задля того, щоб залишитися “Пруезою назавжди, тією, яку не зруйнує смерть” [11, р. 820], “вічною зіркою” у серці Родриго [11, р. 857]. За словами Ж. Дюрона, закохані Вагнера, як і клоделівські закохані, створені “для інших, неземних обіймів” [14, р. 552]. Безсумнівно, клоделівське кохання багатогранніше та складніше за вагнерівське, як набагато складніше саме окреслення та вирішення головної проблеми, пов’язаної із сенсом життя, вірою в Бога та ін., проте важливо, що саме вагнерівські містика, патетика, емоційність, сила пориву закоханих, нарешті, філософія кохання були близькі Клоделю й надихнули його на створення кращих драматичних рядків.

Клоделя-пошукача нових драматичних форм зацікавив мистецький експеримент Вагнера із його синтезом різних видів поетичного, музичного, драматичного мистецтва; особливо позитивно було сприйнято Клоделем талановите вирішення Вагнером “проблеми союзу драми і музики”. Відмовившись від традиційної гібридної форми опери, де глядач не знає, “був він запрошений на драму чи на концерт”, Вагнер створив “величні симфонії, справжні персонажі яких – лейтмотиви” [8, р. 146], хоча, як зазначає Клодель, і “частково зазнав поразки” у своїй справі. Разом з композиторами Д.Мійо та А.Хонеггером Клодель прагне відшукати інші форми поєднання поезії та музики [8, р. 1491]. У сценічній версії “Шовкового черевичка” Пролог підтримується безперервним музичним фоном, що породжує сталі асоціації із “морем та його подихом”, що “узгоджується із ритмом дихання персонажів” [11, р. 956]. І хоча клоделівський твір суттєво відрізняється від вагнерівської опери, сам принцип музичної драми був перейнятий у Вагнера. Зокрема, серед клоделівських уподобань – використання образу-лейтмотиву, до якого автор вдається при характеристиці персонажа, а пізніше асоціюється із ним. Скажімо, ремарки Клоделя і музична партитура Хонеггера містять “музичну тему Янгола-хранителя” [11, р. 999], “музичну тему Діви” [11, р. 1033], “Місяця” [11, р. 1053], “Родриго” [11, р. 1059] та ін.

Під впливом Вагнера створювалась рання драма Клоделя – “Спляча”, де мотив сну був навіяний сном Брунхільди [16, р. 38]. Можна припустити, що паломництво Анни Веркора у “Дівчині Віолені” навіяне паломництвом Тангейзера до Риму; під впливом цієї ж вагнерівської драми у Клоделя з’являється й інший символ – посох, що розпустився (“Відпочинок сьомого дня”). Хоча ймовірніше йдеться не про свідоме запозичення образів-символів, а про загальну тенденцію їх використання символіко-поетичними драмами.

*Висновки.* Отже, зумовлені загальним есхілово-шекспірівсько-вагнерівським впливом, у клоделівській драмі визначились такі характерні риси, як абстрактність у визначенні часу та місця дії; узагальнений характер конфлікту, пов’язаного із вирішенням загальнозначущих проблем і як наслідок ареалістичність драм: відсутність детального відтворення історичних, етнічних, побутових чи інших рис сценічної дії, створення образів-персонажів деіндивідуалізованих, узагальнених; наявність символів та драматичних “емблем”; довгі акти (яких, як правило, три), в яких репрезентовані критичні моменти драматичної дії; музична “підтримка” мовного фонду драми; тривалі діалоги між двома персонажами, що часто переростають у монологи; нерухомість міміки персонажів, що сублимується у мовному та музичному вигляді.

Таким чином, в результаті розглянутих вище, а також інших впливів та запозичень уможливилась реалізація в особливій драматичній формі оригінальної світоглядної моделі, репрезентованої Клоделем. Драматургом був створений принципово новий тип драматичного твору, в якому незвичайно синтезувались найкращі здобутки багатьох культурних традицій: християнської релігії, античності, західної середньовічної та новітньої літератури, східної і

## РОЛЬ ТВОРЧОСТІ ЕСХІЛА, В. ШЕКСПІРА ТА Р. ВАГНЕРА У ФОРМУВАННІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ

навіть російської культури, що певним чином позначилося на своєрідності поетичної картини світу та особливостях авторського стилю, де реальний сюжет поєднувався з ірреальним, вічним сюжетом, втіленим у біблійних текстах. Клодель активно занурюється у поетичний простір минулого, сучасного і навіть майбутнього, культуру народів різних регіонів землі, і подібного синтезу культур не знала ще ні одна література світу.

Клодель виступив автором філософської, символічної, музично-поетичної драми, у формуванні концепції якої відіграли провідну роль такі титани західноєвропейської культури, як Есхіл, Шекспір, Вагнер. Клоделеві вдалося поєднання загально-історичного та біографічного, реального та символіко-релігійного планів, що надало оригінального поліфонічного звучання драмі, аналогів якої не зустрічалося серед його попередників, драмі, яка залишається об'єктом вивчення нових поколінь літературознавців.

### Список літератури

1. Aquilon P. Claudel traducteur d'Eschyle / Paul Claudel, quelques influences formatrices // La Revue des Lettres modernes. – № 101-103. – P. 7-43.
2. Berton J.-C. Shakespeare et Claudel. – P.: La Palatine, 1958. – 224 p.
3. Brunel P. Claudel et Shakespeare. – P.: Colin, 1971. – 265 p.
4. Claudel P. Journal. – P.: Gallimard, 1968. – Т. 1 (1904-1932). – 1449 p.
5. Claudel P. Journal. – P.: Gallimard, 1969. – Т. 2 (1933-1955). – 1360 p.
6. Claudel P. Lettre autographe a Maurice Barres (1910-1911). Fonds Doucet. – № 8296 130.
7. Claudel P. Memoires improvises. – P.: Gallimard, 1954. – 349 p.
8. Claudel P. Œuvre en prose. – P.: Gallimard, 1965. – 1627 p.
9. Claudel P. Reflexions sur la poesie. – P.: Gallimard, 1963. – 187 p.
10. Claudel P. Theatre. – P.: Gallimard, 1965. – Т. 1. – 1371 p.
11. Claudel P. Theatre. – P.: Gallimard, 1967. – Т. 2. – 1556 p.
12. Claudel P. et Gide A., Correspondence 1899-1926. – P.: Gallimard, 1949. – 399 p.
13. Dujardin E. La Revue wagnerienne // La Revue musical. – Octobre 1923. – P. 38-76.
14. Duron J. Le Mithe de Tristan // Hommage a Paul Claudel, N.R.F., 1-er septembre 1955. – P. 528-592.
15. Gourmont de R. Le Livre des masques. – P.: Mercure de France, 1963. – 486 p.
16. Guillemin H. La "Conversion" de Paul Claudel // Les etudes classiques, janvier 1957. – Т. XXV.
17. Riviere J. et Alain-Fournier Correspondance (1905-1915). – P.: Gallimard, 1926. – Т. 1. – 453 p.

*Поступила до редакції 14.02.2005 р.*