

SECTION 5. LITERATURE OF FOREIGN COUNTRIES

DOI: 10.46299/ISG.2024.MONO.PED.4.5.1

5.1 Друга світова війна у французькій літературі XX століття: музика як інтермедіальний компонент

Друга світова війна залишила глибокий слід у світовій культурі, зокрема у французькій літературі. Ця подія вплинула не тільки на історію, але й на культурне середовище, породивши численні літературні твори, які досліджують травму війни, боротьбу за свободу, екзистенційні питання людського існування. Однак, серед багатьох аспектів осмислення війни, особливої уваги заслуговує роль музики як одного з потужних міжтекстових та інтермедіальних елементів. Музика у французьких творах не лише відображає емоційний стан персонажів, але й виконує роль художнього інструменту для побудови складних інтерпретаційних зв'язків, що розширюють сприйняття тексту.

Музика як інтермедіальний компонент допомагає висвітлити історичні та культурні контексти, надаючи літературі додаткового виміру та емоційного забарвлення. Французькі автори, що описували у своїй творчості події Другої світової війни активно зверталися до музики як засобу вираження складних переживань та протистояння, що відкриває нові горизонти в дослідженні їхніх творів. У цій статті ми дослідимо, як музика вплітається у тканину французької літератури воєнної тематики, аналізуючи її роль як інтертекстуальний та інтермедіальний компонент, а також її вплив на сприйняття тексту та його багатозначність.

Така проблематика стає дедалі актуальнішою в сучасній літературознавчій думці, адже перетин різних видів мистецтва відкриває нові можливості для розуміння культурних явищ та міжмистецької взаємодії в межах однієї епохи.

Усі види мистецтва за своєю природою здатні взаємодіяти між собою, вони здатні до взаємопроникнення та транспозиції елементів одного мистецтва у інше. Як результат з'являються численні наукові праці присвячені проблемі синтезу мистецтв, зокрема літературознавців цікавить синтез музики із літературою. У

тому ж столітті серед літературознавчої термінології з'являється термін «інтермедіальність», який означає спосіб кореляції мистецьких явищ, появу у художньому творі елементів, притаманних іншим видам мистецтва. Література вважається найбільш унікальним видом мистецтва, оскільки вона може цілісно зафіксувати будь-яку реальність у вигляді текстового полотна. Тому стає можливим виявлення у літературі елементів інших видів мистецтв таких як живопис, кінематограф, музичне мистецтво, що у свою чергу дозволяє усвідомити авторський задум, глибину художнього твору. Питання інтермедіальності літератури висвітлене у працях таких науковців як Р.Барт, М.М.Бахтін, Г.Ремак, Д.Наливайко, Д.Лихачов, А.Ханзен-Льове, Ю.Мюллер, І.Пех, Й.Шрьотер та інших. Не дивлячись на численні дослідження питань інтермедіальності у мистецтві загалом, у літературознавстві інтермедіальний аналіз художнього твору залишається порівняно новим напрямом досліджень.

У французькій літературі тема Другої світової війни зберігає свою значущість протягом усієї другої половини XX століття, а також залишається актуальною в XXI столітті. Історично точне відображення війни без романтизації та національного пафосу завжди було характерним для французьких авторів, що видно в творах, таких як *Le Rouge et le Noir* Стендаля, *La Débâcle* Золя та *Le Feu* Барбюса. Література про Другу світову війну, таким чином, значною мірою спирається на ці традиції.

З початку 1960-х років спостерігається зростання кількості романів, присвячених цим подіям: *Les Jardins d'Allah* Гамарра, *Vésuve* Е. Роблеса (1961), *Le Soldat oublié* Пармелена (лауреата премії Гонкур), *La Patate* Вошро (1962), *Rapsodie pyrénéenne* Гамарра, *Quand la mer se retire* Лану, *Aimez-vous Wagner?* Санітаса (1963).

Еволюція художньої літератури, присвяченої Другій світовій війні, відбувалася в контексті загального розвитку французької культури, але також має свої специфічні риси. Важливою зміною стала жанрова еволюція: в роки війни особливу увагу приділяли публіцистичним жанрам, таким як повість, щоденник, бесіда та лист. Новела стала провідним жанром, через який автори

найяскравіше передавали трагізм подій. Творчість екзистенціалістів, таких як Сартр і Камю, зазнала значних змін, виходячи за межі філософії абсурду, і їхній вплив на світову літературу став помітним у післявоєнні роки.

Згодом вплив екзистенціалізму поступово зменшується, і ці автори починають по-іншому сприймати історію, що також відобразилося на жанровій палітрі. Письменники, які пережили війну у таборах, створюють автобіографічні твори, такі як *Les Longs Cours* Амбрієра (лауреат премії Гонкур), *Sur le radeau de la Méduse* Муссінака, *Les Vifs se battent* Лаффіта, *Fuite* Коньо. Згодом автори звертаються до історичних документів, таких як *Le Temps des morts* Гаскара та *Major Watrin* Лану (лауреат премії Інтеральє). Документальні джерела починають відокремлюватися від художніх, і роман стає провідним жанром.

Для цього періоду характерна історизація літературних творів, коли вони набувають рис документальних свідчень, оскільки автори користуються дослідженнями, анкетуваннями та приватними документами. Для багатьох французьких письменників війна стала важливим випробуванням у житті, спонукаючи їх писати про пережиті події. Це призвело до створення документальних творів, які мають як історичну, так і літературну цінність. Яскравими прикладами є мемуари генерала де Голля, такі як *Appel* та *Unité*. Також значущим є роман Вектора *La Bataille du Silence*, що розповідає про боротьбу за честь Франції та діяльність підпільного видавництва Minuit, поряд із мемуарами та історичними свідченнями, які набули великого значення.

Одним із жанрів, який близький до документальної літератури, є щоденник. У цьому жанрі важливо передати живі враження та зафіксувати пережиті події. Таке свідчення містить *Journal de guerre* Жоржа Сандуля, що складається з двох частин: перша частина – це документальне свідчення війни, побачене очима учасника, а друга – опис військових подій та поразки.

Автобіографічний роман також займає важливе місце в літературі. У 1946 році з'явився роман Моріса Дрюона *La Dernière Brigade*, що розповідає про героїчну оборону Сомюру курсантами військового училища. Інший важливий твір, *La Mort est mon métier* Робера Мерля, який був опублікований у 1952 році,

ґрунтується на чужих спогадах, зокрема, на щоденнику коменданта Освенціму. Завдяки цій художній сміливості, роман став одним з найзначніших антивоєнних творів у французькій літературі.

Письменники звертаються до образу антигероя, що дозволяє зобразити військові події з двох точок зору та краще зрозуміти особливості людської психології. Прикладом цього є п'єса Ромена Гарі *La Vie est un long fleuve tranquille*, де життя Тео Вандерпюта спочатку виглядає як геройство Опору, а згодом як зрада.

Після падіння Берлінської стіни у 1989 році, під впливом ідей Т. Адорно та М. Фуко, офіційна історія почала постати через свідчення живих учасників війни – ветерани почали відкривати таємниці, пов'язані з війною. У 90-х роках у французькій літературі почав звучати протест проти жертвування своїм життям заради Батьківщини.

Історичні події, про які йдеться в документах, залишаються неособистісними та несприйнятими. Однак індивідуальні спогади свідків часто є хаотичними та неструктурованими. На думку Ж.-Ф. Ліотара, факт має бути пережитим психологічно. Відтак, метанаративи поступаються місцем локальним оповідям. Пережитий біль відображається через фіктивного оповідача, створюючи фіктивні біографії. Таким є роман *La Douleur* Маргеріт Дюрас.

У 80-90-х роках з'являються романи, що досліджують вішистський режим, імморалізм та колабораціонізм. Це стало наслідком численних процесів проти зрадників у 80-х роках. Письмо у цих творах базується на ретроспекції та психоаналізі, а документальні свідчення перетворюються на літературні об'єкти. Серед таких романів – *Hiroshima mon amour* Маргеріт Дюрас, *La Mort est mon métier* Робера Мерля, *Le Roi des Aulnes* Мішеля Турньє.

Ще однією ключовою темою французької літератури стають нацистські табори смерті та Голокост. Навіть тим, хто пережив ці жахіття, важко повірити в їх реальність. Вживші відчувають повне нівелювання своєї особистості, а їхні спогади часто стають літературними роздумами. Серед письменників, які були в'язнями концтаборів, варто згадати Жана Кейроля (*Lazare parmi nous*, 1950), Елі

Візеля (*La Nuit*, 1958) та Хорхе Семпруна (*L'écriture ou la vie*, 1994). Семпрун та, особливо, Візель говорять про життя в'язнів після довгих років мовчання, тоді як Кейроль описує повоєнний світ через призму досвіду в'язня.

Музика у концентраційних таборах також відігравала важливу роль. У цьому контексті важливо дослідити її значення. Музику виконували і навіть писали, і вона виконувала різні функції: була розвагою для нацистів, засобом пропаганди, тортур та принижень, а також способом супротиву в'язнів через створення власних музичних творів.

У Третьому Рейху музика займала центральне місце, оскільки вважалася важливим елементом німецької культури. Вона підлягала суворому контролю, і існували політизовані погляди на музику. Наприклад, єврейські композитори та джаз вважалися антинаціональними через їхню неприємність для нової ідеології. Перед тим, як дозволити музику в таборах, перевірялося, чи не порушує вона расових законів та норм, встановлених Рейхом.

Музика стала невід'ємною частиною життя в'язнів у таборах. Жодного дня не проходило без музичних виконань, які часто ініціювали самі в'язні, щоб відволіктися від жахливих умов. Проте, в першу чергу, музику контролювали нацисти, які сприймали її як інструмент примушення та приниження. Існували три форми музики в концтаборах: спів, музика через гучномовці та табірні оркестри.

Спів став найпростішою формою використання музики як засобу домінування. Нацисти змушували в'язнів співати в багатьох ситуаціях: у хорах протягом годин, під час роботи або повернення з неї, щоб примусити їх до підпорядкування. Це також виконувало функцію пропаганди, коли, наприклад, у таборі Заксенгаузен звучав хор, щоб показати, що життя там не таке важке, як описують противники режиму.

Колишній в'язень табору Дахау Карл Рьодер згадує: *«Я не знаю скільки годин я міг співати у таборі. Мабуть, кілька тисяч. Ми співали, коли виходили із табору для того, щоб йти на роботу, ми співали й повертаючись. Ми співали протягом довгих годин на місці виклику, для того щоб не було чути криків тих,*

кого вони били, але також ми співали при першій забаганці коменданта. Ми співали малими групами, або ж разом із цілими тисячами в'язнів. У цьому випадку один із нас повинен був диригувати, бо без цього неможливо було б співати разом. Вони багато наполягали на ритмі. Ми повинні були співати у військовій манері, швидко, а головне – голосно. Після кількох годин співу ми не могли сказати й слова. Вони знали, що ми розцінюємо такий спів, як покарання, і тому вони змушували нас співати під час покарань».

Такі покарання могли мати абсолютно нелюдський вигляд, проте виконувалися вони завжди співаючи. Наприклад у таборі Равенсбрюк, в'язнів змушували босоніж ходити по окалинах, здіймаючи у повітря пил під німецькі пісні. Приниження співом також могло відбуватися й індивідуально – це використовувалося для того, щоб принизити найслабших. Вони могли співати також після, які їх принижували чи висміювали. Таким випадком були євреї. Вони змушені були без кінця повторювати єврейську пісню:

*Pendant des siècles, nous avons dupé le peuple,
Aucune escroquerie ne fut jamais trop grande.
Nous avons trafiqué, menti et trompé,
Soit avec le couronne, soit avec le mark.
Voilà nos nez crochus de Juifs bien affligés
Bien en vain, nous avons semé la haine et la discorde,
Finis pour nous le vol, la noce et la bombance,
C'est bien fini, c'est fini, à jamais.*

Більшість таборів мали свій власний гімн. У кінці 1938 року комендант табору Бухенвальд наказав в'язням скласти гімн табору за три дні під страхом колективного покарання.

Іншим видом музики у таборах було передавання музики через гучномовці, знову ж таки для перевиховання в'язнів. Музика транслювалася на максимальній гучності між наказами та покараннями комендантів. Такою музикою були головні нацистські пісні, промови антибільшовицької пропаганди, музика композиторів, визнаних приналежними до арійської раси (Вагнер, Бетховен,

Бах). Також трансливалися пісні, які мали ідеологічне забарвлення, і в'язні були змушені годинами терпіти приниження такою музикою. У інших таборах гучномовці мали ще жахливішу функцію – вони перекрикували шум, який виникав внаслідок тортур. У одному із таких таборів 500 солдатів СС розстріляли 17 000 євреїв під вальси Й. Штрауса.

У даному контексті необхідно згадати постать німецькомовного письменника Пауля Целана, якого французький германіст Клод Давід назвав «найбільшим німецькомовним французьким поетом». Одним із його всесвітньо відомих творів є вірш «Фуга смерті». Целан назвав свій вірш саме так для того, щоб «підкреслити «німецький» профіль свого твору» завдяки «тісному переплетенню цього музичного жанру із іменем великого німецького композитора Й.С.Баха». На основі цього вірша «ціле покоління молодих німців вже на шкільній лаві відкривали для себе тему несумісності високої гуманістичної культури й варварства».

Що ж до оркестрів у таборах, вони були створені у цій системі із ініціативи комендантів, ілюструючи їхнє реально існуюче та інтенсивне музичне життя. Такі оркестри склалися із приблизно тридцяти музикантів, вибраних серед в'язнів. Інструменти для таких оркестрів, часом, були виготовлені руками самих в'язнів. Рідкісними випадками були отримання дозволів для отримання їх власних інструментів. Проте такий пошвавлений інтерес Гестапо до культурного життя таборів був викликаний його значенням у економічному питанні війни.

Головними функціями оркестру у таборах було налагодження режиму робочого дня, грати під час тортур та покарань, давати концерти для солдатів СС та в'язнів, грати задля розваги комендантів СС, грати під час офіційних церемоній, приховати реальне життя таборів через створення ілюзії культурного життя, супроводжувати процес відбору в'язнів у таборах знищення.

Музиканти таких оркестрів мали двозначний статус: члени оркестру мали полегшений режим роботи, з одного боку маючи час для репетицій, з іншого – бути захищеними від тяжких покарань. Очевидно, вони мали кращі умови життя, ніж інші в'язні, вони працювали у теплі та отримували більше їжі. Хороші

музиканти були ще більше захищеними через їхню рідкість. Хоча часто вони ставали предметом заздрощів інших в'язнів.

Музика, яка виконувалася із ініціативи самих в'язнів займала особливе місце у їхньому перебуванні у таборі. Це могли бути абсолютно спонтанні мелодії, згадані одним в'язнем, та підхоплені іншими. Такі співи, які мали значення супротиву та свободи підтримували у кожного із в'язнів відчуття приналежності до групи. Також виконувалася камерна музика, квартети, у силу табірних умов та можливостей. Присутнім був навіть джаз, заборонений нацистською ідеологією.

Взаємозв'язок війни та музики, та зокрема музика у концентраційних таборах знайшли своє відображення і у прозі. Першою книгою, опублікованою французькою мовою стала книга Амажюрі дю Клозель *Les voix étouffées du Troisième Reich*. У центрі сюжету – винищення «виродженого мистецтва» (Entartete Kunst) задля того, щоб запобігти будь-якому впливу на чистоту арійської раси. Власне поняття «вироджена музика» з'явилося у травні 1938 року у Дюссельдорфі, та означає винищення різних стилів та ворожого характеру до мистецтва арійців. Таким чином численні композитори, які були євреями, або звинуваченими у більшовизмі були знищені. У книзі описуються репресії, впроваджені Третім Рейхом, які були проведені у окупованих країнах. Також згадано більше ніж 200 композиторів, невідомих у наш час, композиторів, які створили численні шедеври, які є забутими, і які дають великі можливості для розуміння історії музики XX століття.

Ще однією показовою книгою є книга Брюно Жінера *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*. Цією працею автор збагачує французьке музикознавство «сторінкою, яка не фігурує у жодній книзі з історії музики». Згідно із думкою автора, музика у таборі полегшувала психологічні труднощі перебування. Автор описує підпільну музику, коли в'язні співали її для самих себе, влаштовували концерти для своїх товаришів, і тим самим чинили великий моральний та інтелектуальний супротив нацистам, зберігаючи при цьому свою особистість та гідність. Книга складається із п'яти розділів, які слідують

хронологічному порядку. У першому розділі автор детально аналізує впровадження політичного та мистецького «очищення» у Німеччині із приходом до влади Адольфа Гітлера. Друга частина присвячена розвитку таборів від 1939 року, захоплення територій Польщі, Норвегії, Бельгії, Люксембургу, Франції, Югославії, Греції та інших. Автор описує інтегрування музики у життя таборів, її функції покарання та приниження. Третя частина присвячена французьким музикантам, які опинилися у таборах. Музика у таборах є не лише дозволеною, а й заохочувальною. Інструменти для музикування виготовляються в'язнями або солдатами. У деталях описані музичні та оркестрові дійства. Кінець третьої частини присвячений музичному створенню, а особливо створенню квартету на кінець часу Олів'є Месіана 15 січня 1941 року. Четверта частина присвячена музиці у таборах знищення. Музика повсякденно супроводжує процес «індустріалізації» смерті. У конкретно описаному таборі немає газових камер. Музиканти, які є відправленими до цього табору у привілейованому становищі (кращі умови праці, харчування). Остання п'ята частина описує короткий аналіз творів пам'яті загиблих. У висновках автор нагадує про цинічну реальність: через необхідність музики у таборах, деякі музиканти мали можливість бути у привілейованому становищі, та вижити.

Долю євреїв описує книга Франса С.Лемера *Le Destin juif et la musique*. Книга, як історична, так і музична, презентує артистичний шлях тридцяти єврейських композиторів. Серед ідеології антисемітизму описується історія трьох тисяч років єврейської музичної культури.

Автобіографічною книгою є твір Віолет Жаке-Сільберстайн *Les sanglots longs des violons*. У 1939 році авторці було 14 років, коли спалахнула Друга світова війна. Будучи переслідуваною разом із своєю сім'єю через приналежність до євреїв, вона є затриманою та депортованою із родиною у концентраційний табір. Будучи скрипалькою, вона грає у жіночому оркестрі табору.

Отже, тема війни у літературі є актуальною і до сьогодні. Численні автори створили свої твори у різних жанрах, де вони описували воєнні роки, подвиги,

життя у концентраційних таборах, проблеми країн та суспільств, які виникли внаслідок війни. Зв'язок музики із літературою тут прослідковується у плані тематики творів. Із огляду на те, що тема музики була присутня у військові часи, автори у своїх творах намагаються описати її присутність у житті суспільства, її функції.