



## ГЛАВА 2.<sup>2</sup> ФОРМИРОВАНИЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА В КОНТЕКСТЕ ОСОБЕННОСТЕЙ РАЗВИТИЯ ЛИТЕРАТУРЫ США КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

*ФОРМУВАННЯ ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ТЕОДОРА ДРАЙЗЕРА В КОНТЕКСТІ  
ОСОБЛИВОСТЕЙ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ США КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ  
FORMATION OF THEODOR DREISER'S PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC VIEWS IN THE CONTEXT OF THE  
FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF US LITERATURE OF THE LATE XIX - EARLY XX CENTURY*

DOI: 10.30888/2663-5569.2021-19-03-015

### Вступ

Життя і творчість великого американського письменника Теодора Драйзера (1871-1945) упродовж усього XX століття були предметом численних досліджень як в Америці, так і в нашому літературознавстві. У численному переліку біографічних і літературознавчих робіт про митця однією з перших є книга Д. Дадлі [1], що містить деякі факти з біографії письменника і відгуки про нього сучасників. У 1949 році вийшло перше видання книги про Драйзера Р. Еліаса [2], який, як і Д. Дадлі, був особисто знайомий із Драйзером і спробував донести до читачів свої враження від зустрічей і бесід із митцем. Під редакцією Р. Еліаса [3] вийшли також тритомні збірки листів Драйзера, що представляють великий інтерес, оскільки в листах містилися факти, що доповнювали традиційні уявлення про письменника і його творчість.

Найбільш плідними з погляду появи фундаментальних монографічних робіт із творчості Драйзера були 1950-і – 1970-і роки, коли вийшли у світ книги Ф. Матіссена, Ф. Гербера, В. Сванберга, М. Тьядер, Е. Мерс і Р. Лехана, Р. Лундена та деяких інших авторів. Праці В. Сванберга [4], М. Тьядер містили переважно біографічні матеріали про письменника, а роботи Ф. Матіссена [5], Р. Лехана [6], Ф. Гербера [7] були першими спробами літературознавчого аналізу його творчості. Монографічне дослідження шведського ученого Р. Лундена [8] в основному зосереджене на вивченні філософських поглядів письменника, що знайшли віддзеркалення в його філософській книзі «Записки про життя». У роботах Р. Лехана і Е. Мерс [9] досліджена історія створення деяких художніх творів Драйзера.

У радянському літературознавстві істотний внесок до вивчення творчої спадщини Драйзера внесли Я. Засурський [10], С. Батурін [11; 12], Л. Панкова [13], які написали фундаментальні дослідження про життя і творчість письменника.

Серед праць про Драйзера останніх десятиліть слід зазначити книгу Л. Хассмана [14] і двотомне біографічне дослідження Р. Лінгемана [15; 16], що містить численні факти з життя і діяльності письменника, маловідомі широкій читацькій аудиторії. Безперечним достоїнством біографічної книги

<sup>2</sup> Автори: Бодык О.П., Федорова Ю.Г.



Р. Лінгемана є використання автором архівних матеріалів, щоденникових записів, рукописних джерел, статей і листів письменника, що раніше не публікувалися, що зберігаються в архівах бібліотеки Пенсільванського університету і деяких інших бібліотек США.

Спеціальні статті і розділи відведені Драйзеру в працях з історії американської літератури Г. Давиденко, Г. Стрельчук, Н. Гринчак [17], В. Кузьменка [18], О. Бодика [19]. Творчість американського митця неодноразово ставала предметом дисертаційних досліджень (Є. Морозкіна [20]).

Не дивлячись на велику кількість робіт про Драйзера, багато питань, пов'язаних з особливостями його світогляду і творчості, залишилися малодослідженими. Крім того існує необхідність подальшого поглибленого дослідження літературного процесу Америки кінця ХІХ – початку ХХ століть і розгляду творчості письменника в контексті особливостей розвитку американської літератури зазначеної епохи.

Дослідженню літературного процесу США рубежу століть присвячені численні книги і статті (Р. Самарін, Я. Засурський, О. Зверев, М. Анастасьєв, Б. Гіленсон, М. Мендельсон, О. Ніколюкін, В. Богословський), у яких піднімалися питання своєрідності розвитку літературних напрямів, проблеми традицій і новаторства, жанрових особливостей творчості американських письменників епохи, а також праці Р. Спіллера, В. Паррінгтона, В. Брукса, що дають узагальнююче уявлення про літературний розвиток США.

Не дивлячись на те, що своєрідність літературного процесу в Америці кінця ХІХ – початку ХХ століть досліджувалася у ряді кандидатських дисертацій (Л. Кустова, К. Прилуцька) й особливо в докторських дисертаціях (М. Анастасьєв, О. Зверев, Ю. Сохряков, Т. Денисова), проте можливості літературознавчого аналізу цього складного періоду в американській літературі, на наш погляд, далеко не вичерпані. Поза увагою критиків залишилися, наприклад, питання співвідношення різних літературних напрямів у творчості письменників епохи, проблеми сприйняття американськими письменниками основних європейських досягнень в області філософської і наукової думки, філософських концепцій позитивізму, соціал-дарвінізму, німецької ідеалістичної філософії, вивчення яких дозволяє встановити складну, суперечливу єдність культурного і літературного розвитку на європейському й американському континентах.

З урахуванням необхідності дослідження цих важливих історико-літературних проблем визначилися завдання нашої роботи, а саме:

- проаналізувати своєрідність літературного розвитку США кінця ХІХ – початку ХХ століть, а саме: літературну боротьбу письменників-реалістів з епігонами романтизму і прихильниками так званого „ніжного реалізму”, питання розвитку натуралістичної традиції в американській літературі і її місця в літературному процесі США;



- дослідити проблеми становлення й еволюції філософсько-естетичних поглядів Теодора Драйзера;
- визначити тематику і проблематику творчості американського письменника, особливості типізації у створенні конфліктів і характерів.

## 2.1. Формування реалістичного методу письменника й особливості становлення реалістичного мистецтва в США

Кінець XIX – початок XX століть – важливий період у літературному розвитку США, що характеризується інтенсивними пошуками в області філософсько-естетичної думки. Разом із тим це час боротьби естетичних для літератури напрямів у мистецтві – традицій романтизму, затверджуваних в американській літературі натуралізму і реалізму.

Одним з основоположників реалістичної літератури в США став, як відомо, Теодор Драйзер (1871 - 1945), світогляд і творчий метод якого почали формуватися, приблизно, в дев'яностих роках XIX століття. У найраніших своїх творах – статтях і нарисах початку 1890-х років – Драйзер виступив на підтримку традицій реалізму в мистецтві.

Серед європейських письменників, що вплинули на реалістичну техніку письма Драйзера, слід назвати перш за все О. Бальзака, з творчістю якого письменник познайомився в 1894 році в Пітсбурзі, де він працював у редакції однієї з місцевих газет. Пізніше в листі до Генрі Менкена [21, 275], відомого літературного критика, письменник згадував про своє захоплення Бальзаком, твори якого допомогли йому зрозуміти «як книга повинна бути написана» [22, 186]. При цьому він уточнював, що не збирався писати як Бальзак, але лише хотів «використовувати його метод створення повної картини життя» [там же]. У статті «Бальзак» (1896) Драйзер називає французького письменника «прекрасним», «блискучим», «упевненим в собі», «Олександром Македонським у літературі», в творчості якого «романтика і реалізм утворили єдиний сплав» [21, 278] (тут і далі переклад наш – Ю.Ф.).

У 1894 - 1895 роках Драйзер багато читав: Толстого, Стівенсона, Дюма, Сенкевича. При цьому, як відзначав сам письменник, „Гарді, Толстой, Бальзак завжди займали першорядне місце” [там же]. В той же час Драйзер підкреслював, що «ніколи не читав ні рядка Золя» і «лише з 1906 року почав знайомитися з Тургенєвим, Мопассаном, Флобером, Стріндбергом, Гауптманом» [там же].

Важливе значення для формування реалістичного методу Драйзера мала також творчість Марка Твена. На той час, коли Драйзер входив у літературу, Твен був вже визнаним майстром-реалістом. Драйзер згадував про свою зустріч із Твеном у 1896 році, коли він прямо на вулиці спробував узяти в іменитого



письменника інтерв'ю. На жаль, Твен тоді відмовився відповідати на питання, а Драйзер, охоплений боязкістю, не зважився проявити наполегливість і згодом жалкував про упущену можливість.

Драйзер рано познайомився з творчістю Твена і завжди вважав його «великим і оригінальним мислителем-песимістом», «тонким і глибокодумним письменником» [21, 152]. Понад усе Драйзера привертало не «справді раблезіанський по силі дар гумору, парадоксу, перебільшення і гострого жарту», але «прихований дар», талант Твена «зображати похмуре, руйнівне», його ліричні і скорботні роздуми «про сенс або безглуздя життя», а також сила і ясність «його реалізму і критики» [там же]. Драйзер високо цінував «Жанну д'Арк» (1898), «Таємничого незнайомця» (1898) і «Що таке людина» (1898) і називав Твена великим реалістом, одним із перших в Америці, хто звернувся до викриття нелюдського і всемогутнього «економічного індивідуалізму». За Твеном послідували Стівен Крейн, що написав «Мегі, вулична дівчина», Хемлін Гарленд із його «Головними проїжджими дорогами» і Генрі Б. Фуллер із книгою «За процесією». До послідовників Твена Драйзер включає також себе й Ептона Сінклера.

Закономірно, що формування творчого методу Драйзера було багато в чому обумовлене своєрідністю літературного процесу в США кінця XIX – початку XX століть, коли становлення реалістичного мистецтва відбувалося в гострій боротьбі з епігонами романтичної традиції й апологетами так званого «ніжного реалізму», що відстоював «традиції благопристойності» і прикрашання американського способу життя.

У центрі естетичних пошуків більшості американських письменників епохи опинилися проблеми правдивості мистецтва, його зв'язки з життям, питання складних взаємозв'язків людини і суспільства, людини і середовища, співвідношення обставин і свободи волі, більшість із яких йшли корінням у філософію й естетику романтизму. Письменники піднімали також проблеми розвитку американської літератури, її відношення до літературної спадщини минулого і до сучасного літературного процесу.

Письменники рубежу століть відстоювали нові принципи відображення дійсності, головним серед яких став принцип граничної «простоти, природності і правдивості» [23, 165] в описі життя. Естетичні програми письменників, що називали себе реалістами, веристами, натуралістами, були направлені проти романтичної естетики з її орієнтацією на уяву як основу романтичного бачення світу.

Виступи проти епігонів романтизму і романтичних традицій у літературі очолили Вільям Дін Хоуеллс і Хемлін Гарленд. Критикуючи романтичні школи, Гарленд писав: «Романтизм Скотта і Гюго був повнокровним, носив гуманістичний характер, містив у собі бунт проти старого світу». Але «романтики зробили свою справу», наслідування старим зразкам «веде до



краху» [24, 179]. Відкидаючи романтичну ідеалізацію минулого, він закликав уважніше вивчати сьогодення й утілити його в літературі «з найбільшою щирістю і нещадною правдивістю» [там же, 181-182].

Схожі думки про колись сильний, але нині такий «постарілий романтизм» висловлює Хоуеллс: «При своєму народженні романтизм, подібно до реалізму в наші дні, прагнув поглибити в мистецтві психологічне начало, зламати всі перешкоди на шляху свободи художньої творчості... Весь свій запал романтики витратили на досягнення цієї мети, і вже не їм, а реалістам випало затвердити закон вірності мистецтва дійсності і відповідності вчинків героїв життєвим мотивам... Реалізм, – стверджував Хоуеллс, – це тільки правдиве відтворення в мистецтві життєвого матеріалу» [23, 166-167].

Піддаючи критиці романтичну абстрагованість, умовність зображення, Хоуеллс полемічно протиставляв реалізм Д. Остін творчому методу В. Скотта і Ш. Бронте. Окреслюючи реалістичну традицію в англійській літературі, він услід за Остін називав Дж. Елліот, Е. Троллопа, Т. Гарді як письменників, що звернулися у своїй творчості до дослідження «негероїчних», але повних внутрішнього драматизму сюжетів із життя середніх класів. Романи Хоуеллса «Сучасна історія» (1882), «Піднесення Сайласа Лафема» (1884) з'явилися майже одночасно з «Гекльберрі Фінном» М. Твена і «Бостонцями» Г. Джеймса і свідчили, за справедливим твердженням Я. Засурського, «про поворот найбільших американських письменників до реалістичної творчості, про настання нової ери в американській літературі, ери критичного реалізму» [25, 34].

Драйзер високо оцінював заслуги Хоуеллса-критика. Він назвав його «Колумбом у літературі», маючи на увазі його унікальний талант «відкривати» нові літературні імена. Хоуеллс справді поміг багатьом молодим американським письменникам утвердитися в літературі. Про підтримку Хоуеллса, ймовірно, мріяв і молодий Драйзер, припускає американський критик Р. Лінгеман, коли він у листопаді 1899 року брав інтерв'ю у Хоуеллса, а згодом написав про нього захоплену статтю «Справжній Хоуеллс» і назвав його видатною фігурою, «аристократом в літературі» [26, 141]. Забігаючи наперед, скажемо, що Хоуеллс, на жаль, не підтримав Драйзера на терені літератури, недоброзичливо відізвавшись про його перший роман «Сестра Керрі» (1900).

Реакція Хоуеллса є цілком закономірною, якщо врахувати, що йому, як відомо, не вдалося залишитися послідовним прихильником реалістичної естетики. Певні суперечності до його естетичної програми внесла проголошена ним ідея „американської винятковості”, заснована на помилковому переконанні в тому, що США перевершують Європу своїм демократизмом, що „соціальні контрасти в Америці приглушені” і країну характеризують „переважання здоров'я, радості, успіху, щасливого життя” [23, 173, 284]. З різкою критикою „хоуеллсіанської боязкості і претензійності” виступили С. Льюїс, Д. Лондон,



Т. Драйзер. Драйзер вважав, що процвітаючий Хоуеллс просто не міг бути послідовним реалістом, оскільки не уявляв собі життя хуцоб і околиць. Не дивно тому, що Хоуеллса у свою чергу шокувала відверта манера письма Драйзера: Драйзер належав до інших сфер суспільства, а його творчість знаменувала прихід нового покоління американських письменників у літературу.

Творчість іншого крупного літературного діяча Америки рубежу століть Хемліна Гарленда також вплинула на молодого Драйзера. Він читав «Головні проїжджі дороги» (1891) – один із найбільш відомих творів Гарленда, в якому той звертався до теми фронтира, достовірно описував дикий і суворий прикордонний край, побут і вдачі фронтирменів. Драйзер був знайомий із відомим маніфестом Гарленда «Крах кумирів» (1894), в якому узагальнювалися досягнення романтичної літератури і затверджувалися основні принципи реалізму: правдивість в описі життя, відтворення „місцевого колориту”, вивчення вдач і характерів.

На відміну від Хоуеллса Гарленд високо оцінив роман Драйзера «Сестра Керрі» і записав про нього в щоденнику: «Безжальна, важка, сильна книга, що нагадує «Мактіг» Норріса... Автор мені невідомий» [16, 299]. Гарленд написав Драйзеру про своє захоплення «Сестрою Керрі», підкресливши, що він був приголомшений силою і правдивістю книги. Підтримка Гарленда багато значила для Драйзера особливо тому, що більшість критиків, як відомо, відкинули роман.

Драйзер написав подячний лист Гарленду й у свою чергу високо відізвався про його творчість і особливо про роман «Головні проїжджі дороги», з яким він познайомився в 1894 році в Пітсбурзі. Пізніше, в лютому 1904 року Драйзер зустрівся з Гарлендом, проте Драйзер не справив на нього сприятливого враження. Навпаки, судячи з усього, Гарленд був розчарований: Драйзер здався йому «високим, худим, потворним і дуже незграбним». «Він дещо стомив нас нескінченними скаргами на трагічний провал «Сестри Керрі»» [27, 123].

Із раннього дитинства пізнавши тяготи прикордонного життя, відчувши незначність інтелектуального розвитку жителів фронтира, Гарленд присвятив свою творчість розвінчанню американської мрії про прекрасний і щедрий Захід. Це завдання, яке намагався вирішити в своїх творах Гарленд, теж було близьке і зрозуміле Драйзеру. У пізніших творах, що відносяться до початку ХХ століття, Гарленд відходить від реалістичних традицій ранньої творчості і захоплюється романтичною героїкою, пейзажними зарисовками на шкоду.

Багато критиків не можуть пояснити причини таких різких змін у виборі письменником літературних тем і в способах їх розкриття. У Т. Драйзера було із цього приводу своє пояснення.

У 1913 році Драйзер зустрівся в Чикаго з Генрі Б. Фуллером і Хемліном Гарлендом і сам поставив їм питання, що давно хвилювало його, про причини



відмови обох письменників від реалістичного методу в літературі. Фуллер пояснив тоді Драйзеру, що причиною тому було «справжнє цькування з боку недоумків, що збісилися, критиків-пуритан, що без угаву волали, що його твори – не тільки пасквіль на дійсність, але до того ж літературно бездарні. У його рідному Чикаго, навіть у колі друзів, його зустрічали не тільки несхвально, але й образами. Чуйно прислухаючись до голосу суспільства, частиною якого був він сам, і не витримавши його остракізму, Фуллер здався».

Приблизно те ж саме відбулося і з Х. Гарлендом. Він тоді ж відверто відповів Драйзеру, що «груба реальність повсякденного життя, яке він бачив і показав у «Головних проїжджих дорогах», опинилася не під силу не стільки його перу, скільки його мужності і зв'язкам». Гарленд на той час був одружений з багатою жінкою, і «реальне зображення американського життя тих днів загрожувало йому... вигнанням із суспільства» [21, 131-132]. Іншими словами, на переконання Драйзера, Гарленд вимушено і свідомо поступився смакам публіки, змучившись іти проти течії і долати опір суспільства, що чекало від літератури прекрасно задушевних описів у дусі прославлення Америки.

## 2.2. Своєрідність американського реалізму

Своєрідність реалізму в США була обумовлена не тільки запеклою полемікою з епігонами романтизму і мистецтвом «ніжного реалізму», але і з глибоким проникненням у нього натуралістичної естетики. Завдання правдивого, точного зображення дійсності лежало в основі естетичних програм обох шкіл, і в боротьбі з романтичними традиціями в мистецтві і «ніжним реалізмом» натуралісти підтримували реалістів.

Близькість естетики натуралізму і реалізму визначалася глибоким інтересом представників обох напрямів до соціального боку явищ, до проблем взаємин людини із суспільством і середовищем. Прагнення натуралістів зайняти активну, войовничу позицію по відношенню до пороків буржуазного суспільства, публіцистичність і наукова достовірність їх творів, класовий підхід до вирішення економічних і політичних питань знаходили відгук у письменників-реалістів, що ставили перед собою подібні завдання. Певна спільність естетичних програм сприяла очевидному зближенню обох шкіл.

Не випадково Хоуеллс, Ф. Норріс та і Драйзер практично не розрізняли термінів «реалізм» і «натуралізм», вкладаючи в них один і той же смисл, що припускав правдиве, чесне зображення життя. Новим гуманістам, що бачать життя таким, «яким воно, на їх думку, повинне бути», Драйзер, наприклад, протиставляє натуралістів, що зображають життя «яке воно, на їх думку, є» [28, 55].



Виступаючи за широке, реалістичне зображення сучасності і соціальних конфліктів, письменник особливо виділяє романи Норріса «Мактіг» і «Вендовер і звір», твори С. Льюїса і Ш. Андерсона. При цьому необхідно врахувати, що він категорично відкидав вульгарно-натуралістичний метод відображення дійсності. У статті «Новий гуманізм» (1930) Драйзер писав: «Я особисто вже дещо втомився від штапованого натуралізму, що нині став в Америці загальноприйнятим. Тепер будь-хто вважає своїм обов'язком підкреслити свої смаки і пристрасті, слідуючи звичкам шістнадцятилітнього підлітка, що стоїть на розі вулиці в маленькому провінційному містечку. Але дуже вже це плоско, дуже банально... І якщо натуралізм є зараз ідеологією секти короткозорих фанатиків, що наполягають головним чином на тому, щоб всі людські відправлення називати своїми іменами, то... це вже не натуралізм Руссо, Стендаля, Філдінга або Достоевського. Це, так би мовити, «натуралісти», що думають перевершити великих майстрів підбором прикметників, а не справжнім розумінням. В даному випадку, – зазначає Драйзер, – метод... потрапив до рук невмілих і нерозумних людей» [там же].

Проти натуралістичного принципу простої фіксації подій і явищ дійсності висловлювався Хоуеллс: «Як тільки реалізм зраджує самому собі, як тільки він зводиться до простого нагромадження фактів, до того, що життя просто зображується як рельєф на карті, а не зображується, як на художньому полотні, реалізм гине... Справжній реаліст... ретельно відбирає кожен використовуваний ним у творчості життєвий факт і відчуває себе зобов'язаним пояснити його значення». Разом із тим він пояснював, що для письменника, що «спостерігає людське життя», «немає речей незначних» [23, 167].

Еволюція естетичних поглядів найбільших американських письменників епохи – Норріса, Лондона, Драйзера – була рухом від натуралізму до реалізму, відображаючи загальну еволюцію естетичної думки в США – тут натуралізм був специфічним підготовчим етапом реалізму. Не випадково багато дослідників – Р. Еліас, Ч. Шапіро і деякі інші – називають Драйзера натуралістом. По суті у США натуралізм хронологічно передував реалізму. При цьому він став свого роду сполучною ланкою між реалізмом і романтизмом, оскільки його відношення до романтичної естетики було складним і не зводилося до однозначного її заперечення.

Натуралістична естетика увібрала в себе могутні традиції романтичного протесту проти пороків буржуазних суспільних відносин: соціальної нерівності, політичного волюнтаризму, зростаючого безправ'я трудящих мас. Збагачені новими уявленнями про дійсність, людину і суспільство, ці традиції отримали подальший розвиток у літературі реалізму. Натуралісти у своїй творчості ще зверталися до деяких художніх засобів романтизму – контрасту, гротеску, символіки, – проти яких різко полемічно були настроєні письменники-реалісти. Якщо натуралісти висували ідею «фіксації» життєвих процесів і фактів, строгої





документальності їх викладу, то реалісти йшли далі, вирішуючи завдання типізації окремих явищ і фактів, посилення об'єктивності.

Відомий інтерес натуралістів до соціального боку явищ був підхоплений і поглиблений реалістами. Услід за натуралістами, що прагнули порушити співчуття читачів до важкого, безрадінного, повного позбавлень і принижень життя «маленької», «середньої» людини, реалісти шукали свого героя в народному середовищі.

Серйозним прорахунком романтиків реалісти вважали їх зневагу до «грубих, напівцивілізованих мас», що «створять історію країни». В кращому разі, писав Ф. Брет-Гарт, романтики використовували маси «лише як тло, на якому ще вигідніше виступав герой» [23, 199], який ідеалізується і вивищується над масами. Тепер література «все більше цікавиться людьми і все менше абстракціями», завіряв Гарленд, готовий підписатися під висловом Ежена Верона: «Нас більше не цікавлять ні боги, ні герої – нас цікавлять люди» [24, 180]. Про грізну історичну силу, що владно вторглася в романи Драйзера, Норріса, Синклера, – про народ, «який бентежить милих і культурних, забезпечених людей, гучно вимагаючи своєї частки благ і комфорту» [23, 233], – говорить С. Льюїс.

Рух до реалізму здійснювався шляхом поглиблення дослідження складних взаємин між людиною і суспільством, людиною і середовищем. Письменники зверталися до вивчення проблем впливу на особистість виховання, освіти, законів моралі і моральності. Зростав інтерес до проблем дії на особистість ідеологічних чинників – філософії, релігії, політики, – заглиблювалося дослідження психологічних мотивів поведінки героїв.

При цьому в США в цей період через своєрідність історичного для літератури розвитку особливо сильно відчувався взаємовплив, взаємопроникнення різних літературних напрямів. Історично це частково було обумовлено тим, що романтичні традиції і наслідування романтизму збереглися в США аж до кінця XIX століття (до того часу, як на рубежі століть в американській літературі вже активно формувалися натуралізм і реалізм). У літературному плані це могло бути пов'язано із впливом європейських літературних традицій, оскільки в Європі всі три літературні напрями сформувалися ще на початку (романтизм) і в середині (реалізм, натуралізм) XIX століття. Новаторські досягнення європейських письменників неминуче впливали на літературний розвиток США.

Взаємовплив різних літературних напрямів виявляється у творчості американських письменників кінця XIX – початку XX століть. У творах більшості з них своєрідно синтезувалися різні елементи романтизму, натуралізму і реалізму. Це сприяло характерною для літератури США цього періоду нечіткості, розмитості меж між зазначеними літературними напрямками.

Так, наприклад, творчість Х. Гарленда, С. Крейна, Ф. Норріса дослідники



відносять переважно до натуралістичного напрямку, оскільки ці письменники більш тяжіли до натуралістичної естетики. У натуралістичному ключі вони вирішували проблеми впливу середовища на формування світогляду і характеру індивіда: середовище часто непохитно і незбагнено владарювало над персонажами. Так, у передмові до роману «Мегі» Крейн визначав завдання твору як спробу показати, «яка всемогутня річ на цьому світі середовище і як воно часто формує життя всупереч усьому» [23, 175].

Правдиво зображуючи залежність людини від середовища, натуралісти, проте, не до кінця розуміли природу і причини цієї залежності. Звідси в їх твори проникала ідея фетишизації середовища і соціальних чинників часом на шкоду поглибленому психологічному аналізу внутрішніх мотивів поведінки героя, що відносяться до області психіки, підсвідомості. У типово натуралістичному плані у цих письменників вирішується проблема «маленької» людини, приреченої на поразку в жорстокому, ворожому їй середовищі.

У їхніх творах з'являються схемні, механістичні образи людини-машини, що символізують фатальний вплив на особистість згубних пристрастей (образ Мактіга з однойменного роману Ф. Норріса), людину-хижака (в романі Норріса «Вендовер і Звір»), які повністю укладаються в рамки натуралізму.

Проте у творчості Норріса виразно спостерігається рух до реалізму. Вже наступний його роман «Спрут», на одностайну думку дослідників, багато в чому виходить за межі натуралізму. Велика епічна трилогія, задумана Норрісом, піднімала щонайгостріші проблеми сучасної Америки – розорення фермерства під натиском гігантських промислових монополій. Письменник хотів підійти до проблеми «з усіх точок зору: і з соціальної, і з політичної, і з аграрної» [там же].

Відзначимо, що Драйзер високо оцінював творчість Френка Норріса, вважаючи його «Мактіг» (1899) кращим в Америці зразком того, «яким повинен бути реалістичний роман» [21, 330].

Драйзер, очевидно, знав і брата Френка Норріса Чарльза Норріса (1881 – 1945), значного культурного і літературного діяча Америки кінця ХІХ – початку ХХ століть. Це підтверджують його посилання на думку Чарльза Норріса з питань, що стосуються творчості його брата Френка.

Як і Т. Драйзера, Ч. Норріса цікавить проблема конфлікту між світом мистецтва і світом бізнесу. Майстерність Ч. Норріса в зображенні сірих і непривабливих американських буднів із задоволенням відзначав відомий американський критик Г. Менкен. Разом із тим він указував і на істотні недоліки творів Ч. Норріса: нудність інтриги, банальність в окресленні характерів, слабку аргументованість суперечок у романах, прикрі погрішності у стилі і мові.

Не дивлячись на те, що велика частина творів Ч. Норріса з'явилася на початку ХХ століття, проте, на справедливе переконання Р. Девісона, цей



письменник, безумовно, залишався вірним традиціям ХІХ століття. І хоча він не був ні філософом, ні оригінальним художником-експериментатором і його внесок у літературу США був дуже скромний, проте його твори відображали атмосферу, духовний клімат Америки кінця ХІХ – початку ХХ століть, і в цьому сенсі представляють великий інтерес, оскільки підняті в них проблеми економіки і політики, культури і мистецтва, сім'ї і шлюбу хвилювали його сучасників.

Зазначимо, що в реалістичних творах Ч. Норріса відчутний вплив натуралістичної традиції. Своєрідний рух від натуралізму і романтизму до реалізму характерний для творчості багатьох американських письменників рубежу століть. Так, у ранній творчості М. Твена і Д. Лондона виявлялися романтичні традиції. Пізніше обидва письменники вступили в полеміку з романтизмом, а творчість Лондона, на думку деяких критиків, несла в собі певний відбиток натуралізму.

Із часом письменник віддавав все більшу перевагу реалізму. Показові в цьому плані його роздуми про дві літературні школи – романтичну і натуралістичну – в романі «Мартін Іден»: «Одна (школа – О.Б.) зображала людину якимсь божеством, досконалістю, абсолютно ігноруючи її людську природу; інша, навпаки, бачила в людині тільки звіра і не хотіла визнавати її духовних устремлінь і великих можливостей» [29, 463-464]. Показово, що Мартін Іден критикує обидві школи за їх однобічність і віддає перевагу об'єктивнішому, реалістичнішому зображенню життя.

У творчості Теодора Драйзера також можна виявити певні впливи романтичної і натуралістичної традицій. Не випадково його роман «Сестра Керрі» часто порівнювали з «Мактігом» Ф. Норріса, і Драйзеру доводилося підкреслювати, що він прочитав «Мактіг» вже після того, як завершив роботу над своїм першим романом. У 1916 році в листі до Генрі Менкена письменник уточнював, що до 1900 року «ніколи не чув про «Мактіга» і Норріса» [21, 274] і «вперше познайомився з ним і з його книгами» [там же, 284], коли «Сестра Керрі» вже була написана. Він спеціально пояснював, що приніс рукопис «Сестри Керрі» в редакцію «Даблдей, Пейдж енд компані», і вона потрапила на рецензію до Френка Норріса. Оцінка роману Норрісом була дуже високою. Він всю ніч просидів над рукописом, і потім поділився своїми враженнями з письменником Морганом Робертсоном: «Я виявив шедевр, ім'я людини Теодор Драйзер» [1, 168]. Потім він написав Драйзеру натхненний лист, у якому назвав роман кращим зі всього, що йому коли-небудь доводилося рецензувати в цій компанії.

Сам Ф. Норріс і не подумав порівнювати роман Драйзера зі своїм твором. Він лише побачив у письменнику-початківцю людину близьких поглядів, що реалістично описує життя. Певна подібність романів пояснюється швидше спільністю піднятих у них проблем: детермінізм середовища, біологічний



детермінізм, теми «маленької людини».

Щодо впливу американських письменників-натуралістів на раннього Драйзера, то доречніше пригадати романи Стівена Крейна «Мегі, вулична дівчина» (1893) і «Червоний знак доблесті» (1894), яку Драйзер читав, високо оцінив і навіть написав про Стівена Крейна в 1896 році захоплену статтю. Стівен Крейн в оцінці Драйзера «сильний, проникливий, дотепний, із блискучим інтелектом, хто володіє здатністю аналізувати й оцінювати» [21, 30].

Відзначимо також, що зарисовки Драйзером Нью-Йорка періоду економічної депресії 1893 - 1894 років, безробітних, бездомних, зневірених людей, що бредуть вулицями під пронизливим зимовим вітром, нагадують нариси Стівена Крейна. Тут також йдеться не про вплив Стівена Крейна на Драйзера, а про використання письменниками подібних прийомів зображення дійсності і про спробу привернути увагу читачів до щонайгостріших проблем сучасності.

Загалом, проте, не зважаючи на наявність у творчості Драйзера певних натуралістичних традицій, як-от: дослідження середовища, інтерес до приниженого, задавленого злиднями й обставинами героя, він в умовах своєрідності літературного процесу в Америці XIX – XX століть склався як письменник-реаліст і не зрадив цьому методу впродовж всього творчого шляху.

### 2.3. Формування філософсько-естетичних поглядів Т. Драйзера

Світогляд Драйзера, його філософсько-естетичні погляди, так само як і його творчий метод, сформувалися під впливом особливостей літературного розвитку США на рубежі століть.

У 1931 році Драйзер почав збирати матеріал для книги під умовною назвою «Записки про життя», яка повинна була стати його філософським заповітом майбутнім поколінням. До цієї праці увійшли як ранні опубліковані та неопубліковані статті Драйзера, починаючи приблизно з 1890-х, так і замітки, зроблені пізніше. Ця робота письменника не була завершена. У 1952 році вона була передана дружиною письменника Елен Драйзер Пенсільванському університету.

І лише в 1974 році «Записки про життя» були опубліковані під редакцією відомого дослідника творчості Драйзера Маргаріт Тьядер, яка вважала своїм обов'язком підготувати рукопис до публікації, оскільки знала, наскільки пристрасно Драйзер бажав «бачити її завершеною й опублікованою як остаточний виклад його власної філософії» [30].

Кажучи про «філософію» письменника, необхідно мати на увазі, що Драйзер не був філософом-професіоналом. Через брак коштів він, як відомо, не здобув систематичної освіти, провчившись в університеті штату Індіана всього



рік. Письменник займався самоосвітою, вивчав праці Канта, Гегеля, Спенсера й інших філософів, намагаючись заповнити істотні пропуски в знаннях. Ю. Палієвська справедливо називає Драйзера філософом «доморослим». «Сама пристрасть до філософствування, – додає вона, – розвинулася в нього від незнання філософії, і тільки він дізнався про Спенсера і соціальний дарвінізм ... тут же побачив у цьому щось знайоме, ніби він вже десь читав те ж саме або бачив своїми очима. І це, звичайно, «книга життя», яку він розгорнув ще з малих літ» [31, 18].

Це вірне спостереження стосується не тільки філософії Спенсера, але і концепцій інших філософів – Гегеля, Шопенгауера, Ніцше, а також східних релігій і філософій, буддизму, індуїзму, які Драйзер захоплено вивчав. При цьому митець, мабуть, не ставив перед собою завдання заглибитися у філософію ради самої філософії, розібратися в термінології. «Пристрасть» письменника до філософії виникала швидше з його прагнення відшукати в авторитетних філософів підтвердження своїм власним припущенням і гіпотезам. Саме цим можна пояснити вибірковість, з якою він підходив до філософських учень, його часто поверхневий погляд на ті їх аспекти, які його менше цікавили, непослідовність філософської орієнтації, в якій його часто звинувачували критики.

Пристрасне, але так до кінця і незадоволене прагнення зрозуміти життя, розгадати «загадку» буття примушувало письменника звертатися до різних наук і філософських концепцій. У результаті у Драйзера сформувалася багато в чому суперечлива, еkleктична система поглядів на світ. Точніше, це була не «філософська система» в повному розумінні, а швидше якийсь філософсько-естетичний принцип, необхідний йому більше не як філософові, а як письменникові для художнього осмислення життя. «Філософія» Драйзера, таким чином, носила «любительський» характер, а сформульовані ним «філософські закони» не містили в собі глибокої філософської думки, але служили письменникові важливим засобом художнього відтворення дійсності.

Ідеї, які лежать в основі драйзерівської «філософії», як правило, не нові, їх витoki можна виявити в позитивізмі, соціал-дарвінізмі, механістичному матеріалізмі, німецькій ідеалістичній філософії, східних релігіях і філософіях. Таке різноманіття філософських учень, часто кардинально протилежних, на які доводилося спиратися письменникові, не дозволяло йому добитися універсальності й одноманітності в поясненні життя. Драйзер умів зобразити життя, аналітичні ж пояснення життя давалися йому важче. Не випадково філософській прозі Драйзера властива деяка хаотичність, нестрункність аргументації, в ній зустрічаються численні повтори, домінує інтонація питання і сумніву. Драйзер як першовідкривач тільки відобразив численні «загадки» буття.

Основні положення драйзерівської «філософії» формувалися, починаючи



приблизно з 1890-х років, що підтверджують матеріали, відібрані самим письменником для «Записок про життя». Вже його ранні статті «Самозбереження і співчуття» (1896), «Символ віри» (1911) містили ідеї контрасту і рівноваги протиборчих сил.

Філософська картина життя, створена письменником у його книзі, глибоко механістична, оскільки, як визнавав сам письменник, він спирався на філософів-матеріалістів Гоббса та Локка. Особливо вплинула на Драйзера механістична концепція життя ученого-біолога Жака Леба. Недивно, що в першій частині «Записок про життя» назви розділів підкреслюють ідею механістичності всесвіту, наприклад, «Механізм, названий всесвітом» (розділ 1), «Механізм, названий життям» (розділ 2), «Механізм, названий розумом» (розділ 10), «Механізм, названий людиною» (розділ 8), «Механізм, названий пам'яттю» (розділ 13).

У цій частині піднімається також проблема ілюзії або міту – одна з основоположних проблем філософської системи письменника. Останній двадцять четвертий розділ присвячений проблемі генія.

У другій частині досліджується проблема сприйняття життя як гри, а також висувається ідея контрасту як основи буття. У цій частині є розділи, які називаються «Сміхом», «Музикою», присвячені відповідно ролі і значенню цих категорій у житті людини. Спеціальний розділ присвячений проблемі смерті. І останній, названий «Мій Творець», є нарисом про питання походження життя і всесвіту і про роль Творця в цьому процесі.

У найзагальнішому вигляді філософія Драйзера була так званою «антитетичною моделлю» світу, побудованою на законах контрасту і неминучої рівноваги протиборчих сил, законі зміни і різноманітності. «Закон Контрасту», вважав письменник, визначає наше існування. За одним елементом повинен обов'язково слідувати інший, його протилежність: за добром слідує зло, за радістю – печаль, а наявність багатства припускає наявність бідності. Цей процес визначає всі зміни, що відбуваються усередині людини і в світі, що його оточує, він – основа існування, без нього не було б «ні любові, ні ненависті, ні привабливості, ні огиди..., ні смерті, ні життя..., оскільки життя – це контрасти, це зміни» [31, 198].

Зазначимо, що принцип контрасту включений у назви багатьох розділів «Записок про життя»: «Злидні і достаток» (розділ 10), «Сила і слабкість» (розділ 11), «Сміливість і страх» (розділ 12), «Доброта і жорстокість» (розділ 13), «Краса і потворність» (розділ 14), «Порядок і безлад» (розділ 15), «Добро і зло» (розділ 16). У цих главах Драйзер намагається довести, що необхідність контрасту – один з істотних моментів нашого буття. Ми усвідомлюємо себе тільки тому, що бачимо навколо інші істоти, відчуваємо спеку тільки завдяки холоду і світло – тільки завдяки п'ямі. Люди, що володіють розвиненим інтелектом, і їхні побратими, що мають мізерний запас розуму, – чисто



механічний результат розвитку «Закону Контрасту». Іншими словами, «не буде неутра – не буде мудрості, оскільки тільки контраст робить можливим існування видовища, яке ми називаємо життям» [там же].

Ідея контрасту протидіючих сил увійшла до творчості Драйзера ще на початку ХХ століття. Контрасти і суперечності переслідували його з дитинства: жорстокий фанатизм батька і м'якість і доброта матері, убогість їхньої сім'ї – і багатство сусідів. Пізніше, працюючи в газетах, він щодня писав «про вбивства, грабежі, банкрутства і тут же про весілля, банкети, розваги. Це доводило, що життя повне контрастів, випадковостей і жорстокості, де одні купуються в розкоші, а інші побираються» [32, 140-141]. У своїй автобіографічній книзі «Мандрівник у сорок» (1913) Драйзер писав: «Мені здається, неможливо представити життя або людину без контрастів; фактично, контрасти, мені здається, і є життя. Я знаю, що ми не могли б відчувати порожнечу без наповненості, силу – без опору, коротше кажучи, ніщо не неможливе без своєї протилежності» [30, 34].

Не менш важлива і та обставина, що крайнощі «антитетичної моделі», з погляду письменника, постійно знаходяться в рівновазі: спека, порядок, любов покладені на одну чашу терезів, тоді як на іншій знаходяться холод, безлад, ненависть. Причому одне не може існувати без іншого, будучи одночасно його причиною і наслідком.

У цьому ж ключі вирішується і проблема життя і смерті: «Справді, без смерті життя, яким ми його знаємо, не могло б існувати, оскільки більшість процесів, супроводжуваних наше життя, зникли б. Не було б ні народжень, ні смерті, ні хвилювань, пов'язаних із цими хвилинами, ні хвороб людей похилого віку, ні проблем юності» [30, 320]. Життя без смерті неможливе, зазначає Драйзер, і, отже, смерть стає компонентом «антитетичної моделі» і протистоїть життю.

Письменник розглядає смерть як «трансформацію в чисту енергію, електричну, теплову, механічну». У процесі «смерті» «матеріальна енергія тіла» переходить в інший вид енергії, яка і «створює все навколо й існує вічно» [там же, 317, 318]. У «Записках про життя» в розділі «Проблема смерті» митець роздумує про те, що людина народжується, розвивається, відтворює себе в потомстві і відчуває себе творцем буття, творцем наук, мистецтва, вірить в ілюзію своєї винятковості, своєї індивідуальності. Насправді вона «всього лише знаряддя, через яке Щось створює все, що її оточує, включаючи її саму» [там же, 323].

У розділі «Добро і зло» Драйзер зазначає, що «людина справді засуджується до смерті народженням». Щоб додати життя забарвлення і драматизм, Творча Сила «підсилює контрасти, доводячи їх до тортур і, більше того, до боротьби і зіткнень, поки вони не вилюються у війнах, убивствах, самогубствах ... і лютій ненависті до життя» [8, 27].



Навіть у таких, здавалося б, «нейтральних» розділах, як «Музика», письменник розмірковує про Силу Життя, про закони контрасту і рівноваги, оскільки емоційна напруга, що створюється суперечливими силами, які борються одна з одною, є ґрунт, на якому «зростає» музика, та і всі інші види мистецтва. Що стало б з музикою, піснею, поезією, трагедією і комедією, якби не було страждань і задоволень, нещастя і нищівного успіху, зривів і досягнень, запитує письменник.

У розділі «Необхідність змін» Драйзер пише: «Якби мені довелося проповідувати яку-небудь доктрину світу, я учив би людей любити зміни або, принаймні, не боятися їх. З Біблії я б процитував: «Старий закон змінюється, поступаючись місцем новому», а з Ніцше: «Вчися переоцінювати свої цінності» [8, 33]. На щастя, продовжує письменник, хочете ви того чи ні, в природі еволюційні сили стежать за тим, щоб все старе вмирало і замінювалося новим. Релігії, теорії, мистецтва, філософії, як і тварини, раси й індивіди вмирають або змінюються. Ніщо не залишається незмінним.

Змінюючись, люди й епохи виявляють зв'язок із минулим, зберігаючи певну спадкоємність, зв'язок поколінь. У цьому сенсі кожен індивід містить в собі частину минулого людського досвіду і думки. З минулого ми запозичуємо правила поведінки, моралі, які наповнюють нас забобонами. Більше того, ми вступаємо в життя, обтяжені помилками минулого, а життя людське таке коротке, що у нас не вистачає часу, щоб усвідомити їх або хоча б засумніватися в істинності наших уявлень про світ. «Мертві», робить висновок митець, основа, «на якій ми зводимо все «нове», —... «винаходи», «закони», «відкриття». Оскільки «сучасні знання» можливі тільки завдяки знанням, накопиченим минулими поколіннями» [30, 318].

Зміна виступає у Драйзера як сила, що протистоїть рівновазі. Характеристики «Закону Зміни» багато в чому ті ж, що і «Закону Неминучої Рівноваги». Це також закон, що постійно діє, встановлений Силою Життя, і людина не владна управляти ним або зупинити його. Сила Життя, вона ж Творча Сила або просто Творець, у філософсько-естетичній системі Драйзера являє собою якийсь всеосяжний розум, що керує всім і незбагнений для людини. Намагаючись бути послідовним, письменник заявляв, що якщо цей всеосяжний розум не існує, то картина життя як «антитетичної моделі» буде неповною: кінцеве повинне врівноважуватися нескінченним.

Сила Життя егоцентрична у прагненні задовольнити свої бажання, вона диктує людям свою волю, встановлюючи закони контрасту, неминучої рівноваги, зміни. Людина, як і все живе, підвладна їй і перетворюється у філософії Драйзера в механізм, що підкоряється первинній волі і не відповідає за свої вчинки.

Письменник іноді ототожнює Силу Життя з природою: «Ми говоримо про бога або про Природу, або про Творчу Силу... Ми є її інструментом, її





дзеркальним відображенням» [30, 72].

У своїй філософській книзі «Записки про життя» Драйзер спробував поставити складні філософські питання всесвіту і сенсу буття. Він роздумував про закони розвитку всесвіту, про простір і час, досліджував філософські категорії закономірності і випадковості. Він прагнув зрозуміти, що таке вільна воля і творча сила, піднімав питання релігії, моралі і моральності, проблеми краси і мистецтва. Письменник намагався розібратися у фізичних і хімічних поняттях, таких як енергія, світло, сила гравітації, значення ферментів, у проблемах психології, гіпнозу, телепатії.

У «Записках про життя» зустрічаються імена багатьох учених і філософів, праці яких Драйзер добре знав: Дарвін, Геккель, Спенсер, Леб, Кант, Гегель, Шопенгауер, Ніцше, Фройд. Проте, не дивлячись на велику кількість інформації, почерпнутої ним із праць іменитих учених і філософів, митець до кінця життя залишався людиною, що сумнівається, у якого більше припущень і питань, ніж безумовної упевненості в безумовній правоті своїх гіпотез і думок. Більшість запитань так і залишилися для Драйзера без відповіді.

Письменник розвиває в «Записках про життя» одні і ті ж думки, наводить подібні аргументи, перераховує все ті ж контрастні пари, цитує майже дослівно частини текстів зі своїх статей і романів. Так наприклад, міркування про Творчу Силу знаходимо в романі Титан (1914): «Зрештою, Бог або Сила Життя є рівновага, для людини перш за все виражена в контрастах соціальних... У процесі часу виникли слова і фрази, що виражають необхідність рівноваги, як правда, справедливість, мораль, чесний розум, чисте серце» [33, 499-500].

Механістична «філософія» Драйзера заперечувала свободу волі людини. «Людина володіє волею! – іронічно вигукує письменник у «Записках про життя». – Людина думає! Людина мріє про кращий світ! Яка нісенітниця! – Природа є сила, воля і мрія». І далі Драйзер робить висновок: «Немає вільної волі, немає індивідуальної думки й індивідуального знання, з нею пов'язаного» [30, 97].

Письменник обґрунтовував свою точку зору не тільки на механістичній філософії Леба, але і на роботах Шопенгауера, з якими він був добре знайомий. У працях Шопенгауера Драйзера захоплювала думка про те, що воля є сліпа ірраціональна сила, що виявляється в природі, в людині. Воля – «сама серцевина, ядро всього приватного, як і цілого; вона виявляється в кожній силі природи, що сліпо діє, але вона виявляється і в обдуманій діяльності людини: велика відмінність між ними стосується тільки ступеня прояву, але не суті того, що проявляється» [34, 140].

Драйзер поділяв прагнення Шопенгауера створити всеосяжну філософію, здатну «дати вирішення проблеми буття, розгадати його таємницю» [33, 460]. У «Записках про життя» письменник ставив перед собою подібне завдання. Його, як і Шопенгауера, хвилювали проблеми життя і смерті, сили інстинктів і



боротьби за існування, співвідношення в людині розуму й інтуїції, свідомого і несвідомого, а також питання мистецтва, архітектури, живопису, музики, проблеми моралі і моральності.

У своїй філософсько-естетичній системі Драйзер, спираючись на положення позитивізму і соціал-дарвінізму, піднімав питання про розум і його співвідношення зі світовою волею; роль інстинктів у природі людини; значення інстинктів у боротьбі за існування, яку доводилося вести кожному індивідові з самого народження. Погляд Драйзера на ці проблеми формувався багато в чому під впливом філософії Шопенгауера.

Письменник знав також і філософію Гегеля, засновану на ідеї боротьби суперечливих сил, що хоча б частково нагадує драйзерівську модель світу. Проте, якщо у Гегеля боротьба суперечливих сил приводить до синтезу – якоїсь нової категорії, відмінної від її першоджерел, то у Драйзера в його філософській системі існує лише нестійка гармонія суперечливих сил, третій же компонент тріади – синтез – відсутній.

Головне досягнення Гегеля – його вчення про діалектику – також не привернуло уваги Драйзера. У створеній ним системі немає розвитку. Закон Зміни, запропонований Драйзером, припускає швидше механічний перерозподіл енергії і повернення знов до стану рівноваги.

Митця цікавили також буддизм, індуїзм та інші східні релігії і філософії. У «Записках про життя» письменник роздумує про «брахмана», «нірвану» [30, 322, 323, 325] й інші найважливіші поняття цих філософсько-релігійних учень.

Не можна не відзначити, що Драйзер вивчав праці Карла Маркса і спирався на них у спробі розібратися в особливостях економіки капіталізму. У марксизмі письменника приваблювала ідея справедливого соціального перевлаштування суспільства, яке б сприяло зміні важкого становища трудящих, спроба розкрити експлуататорську сутність капіталізму і відстояти інтереси народу. Проте як письменник-гуманіст, Драйзер побоювався революційних методів боротьби, що декларуються марксизмом.

З американських філософів Драйзер добре знав Вільяма Джеймса (1842-1910), одного з основоположників філософії прагматизму, відомого психолога і фізіолога. Його вчення про емоції як вираз тілесних рухів послужило основою біхевіоризму. Письменник, що дотримувався механістичних, детерміністських поглядів на життя, не міг поділяти ідей Джеймса про свободу волі, про прагматичний критерій істинності.

## **2.4. Впливи новітніх філософських учень на розвиток американської наукової думки і літературу США**

Багато дослідників, наприклад Ф. Матіссен [5, 239] стверджують, що



трансценденталізм був близький Драйзеру, що він відстоює ідею доброзичливості «всеосяжного розуму», який керує людиною і направляє її вчинки. Р. Еліас [2, 298] нагадує, що Драйзер любив природу, і приходиться до висновку, що Творча Сила, яка, на його думку, ототожнюється у письменника з природою, повинна бути доброю. Ми вважаємо, що це не зовсім вірно.

Погодимось з дослідниками, що багато ідей філософії трансценденталізму були дуже популярними в Америці кінця XIX – початку XX століть. Ученням Г. Торо і Р.У. Емерсона цікавилися Твен, Лондон, Драйзер. Окремі аспекти філософії трансценденталізму вплинули на світогляд цих письменників. Їх цікавили підняті трансценденталістами проблеми взаємин людини і природи, людини і цивілізації, питання руйнівної дії прогресу на душу людини.

Драйзер уважно вивчав праці філософів-трансценденталістів. У 1939 році він повинен був редагувати книгу Г. Торо і написав до неї передмову «Живі думки Торо» (The Living Thoughts of H. Thoreau). Як видно з цієї передмови, Драйзера приваблювала ідея трансценденталістів про можливість інтуїтивного пізнання природи, про рівність людей перед всеосяжним розумом нескінченного всесвіту.

Проте основне кредо трансценденталістів – «довіра до себе» – суперечила детерміністській концепції про повну безпорадність людини перед Силою Життя, що відстоюється письменником. Причому, в уявленні Драйзера, Сила Життя, зовсім не рівнозначна Природі і далеко не доброзичлива. Навпаки, вона глибоко байдужа до людини, а якщо вона і самовиражається через людину, то це не припускає її зближення з Вищою Силою і не веде до її вдосконалення. У концепції письменника Сила Життя не просто байдужа до долі людини, вона «не-моральна», і їй чужі будь-які людські уявлення про добро і зло, про мораль і моральність.

Таким чином, Драйзер не поділяв багатьох положень філософії трансценденталізму, що цілком узгоджувалося з новими уявленнями філософської і природничо-наукової думки, що затверджуються на рубежі століть, про людину і навколишню дійсність.

У руслі цих нових уявлень інші американські письменники рубежу століть швидше полемізували з філософією трансценденталістів, ніж наслідували її. Трансценденталісти, наприклад, відстоювали ідею єдності людини з природою. Як стверджував Емерсон: «Ми всі належимо Природі, або вся Природа поміщена в нас» [36, 225].

Подібне «обожнювання» природи і людини було чуже письменникам рубежу століть. Для них був прийнятніший матеріалістичний, природничо-науковий погляд на природу, що зароджувався в кінці XIX століття, тоді як трансценденталістам науковий підхід природодослідників, біологів, ботаніків до природи представлявся безперспективним і навіть шкідливим, а діяльність виниклих на той час численних природничо-наукових товариств позбавлена



сенсу.

Полемізуючи з романтичною концепцією природи, Лондон у пізній творчості часто представляв природу як дику, неприборкану стихію, ворожу людині. Драйзер також далекий від властивої трансценденталістам ідеалізації природи і схильний швидше вивчати природу з позицій вченого-природодослідника, досліджувати біологічний зв'язок між людиною і природою на рівні інстинктів і боротьби за існування.

У пізнього М. Твена також можна виявити полеміку з трансценденталістами в деяких аспектах їх філософсько-теологічного вчення. Так, наприклад, ідея «свободи волі», що складала основу трансцендентальної філософії і ставила людину в центр Всесвіту, до кінця століття почала братися під сумнів. Ідеї «свободи волі», свободи нескінченного розвитку і вдосконалення особистості, проголошеної трансценденталістами, Твен протиставив детерміністський погляд на людину, що припускав її повну підпорядкованість умовностям, нормам свого середовища й епохи.

Засумнівавшись у величчї людини і в тому, що її можливості необмежені, Твен виступив із різкою критикою основоположної доктрини трансценденталістів «довіри до себе». Він надавав перевагу іншому шляху удосконалення людини і суспільства, відмінного від шляху «довіри до себе», який висували трансценденталісти: сміливо і відкрито розкривати пороки і недоліки, змусити людей критично подивитися на себе з боку, жажнутися фальшивим цінностям і помилковим уявленням і, нарешті, безстрашно сміятися над людськими слабкостями, оскільки сміх, за Твеном, – це, безперечно, могутня зброя, що дарована людині.

Принцип «довіри до себе» відкривав для трансценденталістів шлях до утопії, що сповіщала «загальну революцію духу» через спрощення, близькість до природи, фізичну працю, любов і дружбу. Слідуючи цим принципам, людство повинне було знайти загублену гармонію і наблизитися до царства божого на землі. Соціально-етичний ідеал Емерсона і Торо – утопічна мрія про цілісність особистості, про загальне благо і рівність, засновану на праці і справедливому розподілі приватної власності, – знайшов своє втілення у філософській книзі Торо «Волден або життя в лісі» (1893).

У своїх пізніх творах Твен іронічно інтерпретує утопічний ідеал трансценденталістів. Песимізм Твена, пов'язаний із похмурими перспективами розвитку сучасної цивілізації, спробою критичного осмислення ним шляхів історичного прогресу, привів до появи антиутопічного начала в його пізній творчості.

Суттєво вплинули на літературний розвиток США на рубежі століть філософські учення позитивізму і соціал-дарвінізму. Пильна увага американських письменників до філософії й естетики європейського позитивізму можна вважати однією з важливих відмінних рис літературного



процесу епохи. Американців, як і європейців, захопила ідея еволюції, що складала основу позитивізму і соціал-дарвінізму. Показово при цьому, що в Америці багато ідей позитивістської філософії, почерпнутих переважно із праць англійського позитивіста Герберта Спенсера, знайшли значно більше прихильників, ніж у Європі. Причини подібного факту потрібно, на наш погляд, шукати у своєрідності історичного і соціально-політичного розвитку США.

Письменники рубежу століть були свідками формування «нової» Америки, що мало нагадує країну, заселену індіанцями і завойовниками фронтира, яку століттям раніше зображали романтики. У «новій» Америці, країні банків, трестів і монополій, біржових спекуляцій і небаченої концентрації капіталу, де різко загострився контраст між багатством і бідністю, навіть порівняно зі «старою» Європою, ідеї соціал-дарвінізму і позитивізму знаходили благодатний ґрунт. «Американські письменники (у тому числі і Драйзер), – як вірно відмітив Ю. Ковальов, – понад усе спокушалися простотою і легкістю вирішення всіх питань за допомогою застосування біологічних законів до життя суспільства. Дарвінівська еволюційна теорія, концепція походження видів, ідеї боротьби за існування і виживання найбільш пристосованих як основи еволюційного процесу – все це, на перший погляд, без затруднень пояснювало будь-які явища і процеси, що відбувалися в соціальній історії людей» [37, 656].

Проблема складних зв'язків особистості із зовнішнім світом, покладена в основу позитивізму, також не могла не привернути увагу американських письменників. Їх зацікавила спроба Спенсера матеріалістично тлумачити людське буття як закономірну еволюцію «від простого до складного», «від гомогенного до гетерогенного» незалежно від надприродного.

Зроблене Спенсером узагальнення величезного фактичного матеріалу давало можливість систематизувати життєві процеси, підпорядкувати єдиній логіці об'єктивних законів поведінку людини і життя суспільства, яке іменувалося «соціальним організмом», що народжується, розвивається і вмирає як і все живе. Не дивлячись на неминучу в цьому випадку вульгаризацію, що виникає з механічного перенесення біологічних законів на суспільство, спенсеріанська філософія, на думку американців, вносила певну впорядкованість до хаотичності людського існування.

Дуже плідною для розвитку американської наукової думки стала ідея соціал-дарвіністів про єдність будови тваринного світу і людини, природи і суспільства. Вона знаходила підтвердження в численних досягненнях і відкриттях в області філософії, соціології і природничих наук. Так, роботи американських фізіологів Ч. Чайлда, Ч. Вітмена, В. Крега велися в тісній взаємодії з біхевіоризмом, що формувався, і сприяли розповсюдженню механістичних уявлень про взаємини людини і середовища за принципом стимул – реакція.

Міркування Спенсера про сутність всесвіту і людства базувалися на



очевидному перебільшенні ролі біологічних характеристик і безпосередньо пов'язувалися зі спадковими ознаками і дією природного відбору.

При цьому не враховувалися багато найважливіших соціальних і психологічних чинників, які обумовлювала поведінка людини, що значно спрощувало і навіть спотворювало проблему. Проте саме завдання, поставлене Спенсером у його «синтетичній» філософії, – знайти загальні закономірності розвитку всього живого, представити людину як рівноправну частину природи – була найважливішим кроком уперед і визначила найважливіший напрям природничо-наукових і літературних пошуків у США на рубежі століть.

Також зазначимо, що, доводячи єдність походження, будови, розвитку тваринного світу і людини без втручання надприродних сил, спенсеріанство завдало серйозного удару по ортодоксальній церкві і християнському віровченню. Розчарування в християнському догматизмі відчували в цей період багато американських письменників. Із різкою критикою релігійної обрядовості, релігійного догматизму виступив, наприклад, М. Твен. Драйзер згадував, що знайомство зі Спенсером убило в ньому «залишки католицької віри» [30, 211-212].

У філософії Спенсера ідея об'єктивної закономірності розвитку природи, людини і суспільства вживалася з уявленнями про існування вищої, незбагненої для людської свідомості розумної сили, що керується життєвими процесами. Спенсер називає цю силу «Непізнаваним». Переконаність філософа в тому, що можливості людини обмежені, були співзвучні виступам письменників рубежу століть, що поставили під сумнів романтичну ідею «всесилля особистості».

У Спенсера американські письменники знаходили підтвердження тому, що «література і мистецтво залежать від соціальних умов, оточення і суспільного ладу», і, «так само як і інші науки, підпорядковані закону прогресу». Світ «осіяла сліпучим світлом теорія розвитку, викладена Г. Спенсером і Ч. Дарвіном» [23, 177], – захоплено писав Х. Гарленд, на якого величезне враження ще в юності справила «синтетична філософія» Спенсера. «Мое відчуття задоволення, – писав він, – доходило до екстазу при думці про закономірність розвитку всього простого у напрямку до складного» [37, 63]. Драйзер називав Спенсера «найбільшим батьком знання», «чиє вчення поступово просвітить все людство» [22, 106].

Письменник Едгар Лі Мастерс, поет Едвін Арлінгтон Робінсон (1869-1935) визнавали величезну важливість еволюційної теорії і високо цінували вчення Спенсера. Генрі Менкен боровся за те, щоб соціал-дарвінізм дозволили викладати в американських школах.

Спенсеріанством захоплювалися Д. Лондон і М. Твен. Лондон із цікавістю читав Спенсера. Його літературний герой Мартін Іден брався за «Основні начала» і завдяки Спенсеру по-новому поглянув на життя.



Марк Твен, за свідченням Т. Драйзера, повернувшись зі своєї першої подорожі за кордон, до Англії, виявив «напружену цікавість до Спенсера, Дарвіна, Хакслі» [21, 158]. Не викликає сумнівів той факт, що він прийняв багато основоположних ідей позитивістської філософії – детерміністський погляд на людину, концепцію боротьби за існування, спенсеріанський агностицизм – і спирався на них у полеміці з минаючим романтизмом.

Проте зазначимо, що через подвійність позитивізму ставлення до нього письменників, діячів культури і мистецтва було часто неоднозначним. Приймаючи висунуті позитивістами ідеї суспільного прогресу, вивчення результатів природничих наук, критику ортодоксальної церкви, багато хто з них не міг погодитися з прагматичною суттю позитивізму, з його спрощеним підходом до проблем психології, культури і мистецтва.

Суперечливо віднісся до позитивістської концепції і М. Твен. Критики, справедливо відзначаючи глибоку філософічність і гостру соціально-політичну спрямованість пізньої творчості письменника, не приймали до уваги укладеної в них полеміки митця з деякими аспектами філософії європейського позитивізму. На нашу думку, дослідження цієї маловивченої проблеми дозволяє суттєво збагатити наші уявлення про своєрідність філософсько-етичних пошуків у літературному житті Америки кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Письменникові імпонувала запропонована Спенсером матеріалістична картина світу, що розвивається «від простого до складного» незалежно від надприродного. У руслі позитивізму вирішував він і проблему зв'язку людини із зовнішнім світом. Твен був глибоко переконаний, що можливості людини обмежені. В «Автобіографії», в нарисі «Про людину» він роздумував про соціальну обумовленість характеру людини і її вчинків. Письменник доводив, що пороки людей частково породжені потворними соціальними умовами, частково – релігійними забобонами.

У картині життя, створеної Твеном у пізній творчості, людина детермінована природою, середовищем, соціально-політичними умовами розвитку суспільства. Вона, за Твеном, раб спадковості, виховання, громадської думки і того історичного часу, в якому їй випало жити.

Як і позитивісти, Твен був схильний визнати існування якоїсь вищої сили, що тяжіє над людиною і суспільством, підкреслюючи тим самим недоступність осягнення людиною дійсної суті буття. Таким чином, у позитивістській філософії ідея наукового пізнання світу не виключала сумнівів в істинності отримуваних знань і в самій можливості його пізнання.

Відмітимо, що в світогляді Твена концепція божественної зумовленості життя поступово еволюціонувала, перетворюючись в ідею визнання якоїсь універсальної закономірності, що управляє мікро- і макрокосмосом, життям індивіда і суспільства в цілому. Замислюючись про долі світу і людства, а також інших галактик, Твен приходив до думки про об'єктивну закономірність



того історичного і біологічного шляху розвитку, яким іде людство.

Хоча позитивісти поставили під сумнів один з основоположних догматів християнства – догмат про божественне походження людини, – висунувши на противагу ідею біологічної еволюції в природі від нижчих форм матерії до вищих, в цілому їхнє ставлення до церкви було цілком лояльним. Вони розглядали церкву як важливий інститут суспільства, сприяючий проведенню в життя соціальних та етичних законів держави. Твен не міг погодитися з подібною компромісною позицією. Він різко засуджував релігію і церкву, що сприяли, на його думку, поневоленню людини.

У «Листах із Землі», в «Таємничому незнайомцеві» письменник говорить про суперечність біблейських текстів, іронізуючи над наївними уявленнями християн про божественне створення світу, висміює століттями створюваний у свідомості людей традиційний образ бога.

Виражаючи відкрити неприязнь офіційної релігії, письменник, разом із тим, вважав за необхідне призвати людство повернутися до першооснов християнства, відстоював справжній гуманізм і людинолюбство.

У багатьох творах Твен полемізує зі Спенсером із проблем законів і державної влади. Виходячи з принципу доцільності, Спенсер виправдовував існування жорстоких законів і жорстокої влади, вважаючи, що суспільство само складає собі закони, за якими живе.

Твен же відверто заявляв, що закони складає мала купка людей – правителів, «горлодерів», – що не піклуються ні про народ, ні про державу. І якщо у Спенсера пристосування людини до законів суспільства заохочувалося і вважалося основою поступального розвитку цивілізації, то Твен виступав за індивідуалізм і свободу волевиявлення особистості. Людей, що пристосовуються до тиранії, скутих страхом за своє благополуччя, письменник і називав стадом. На цих людях «овечої породи», за Твеном, і тримається деспотизм, що породжує безжальність, безкарність і моральну деградацію.

У сфері соціології Спенсер виступив як творець органічної теорії суспільства. Він вважав, що життя у всіх його соціальних і психологічних проявах керується біологічними законами. Філософ розповсюдив на суспільство проголошений соціал-дарвінізмом принцип боротьби за існування і розвинув расистську теорію про існування біологічно повноцінних і неповноцінних народів. «Вищими расами» він називав німців і англійців, «нижчими» – папуасів.

Твен був противником расистських теорій. Він виступав також проти загарбницької імперіалістичної політики Америки. Твен розцінював систему рабства як жахливу несправедливість, що в корені суперечить демократичним ідеалам американської республіки, і присвятив значну частину своєї творчості викриттю зла, породженого рабством.

На відміну від Спенсера, Твен переконаний, що матеріальний і науковий





прогрес без духовної еволюції не може забезпечити справжнього розвитку суспільства. Письменник заявляє, що людство приречене топтатися на місці, оскільки воно не в змозі врахувати помилки і хиби минулого.

Особливою гостротою відрізняється полеміка Твена зі Спенсером у питаннях моральності. Абсолютно неприйнятним для письменника було зведення Спенсером етичних принципів до фізіології й інстинктів.

Неприйняття Твена викликала висунута Спенсером у його філософії категорія Етичного Відчуття. Спенсер дуже біологізував це поняття: «Розумові продукти симпатії, створюючи те, що називається «Етичним Відчуттям», виходять у людей тоді, коли вони дисциплінуються суспільним життям» [39].

Разом з етичним відчуттям у них виникають поняття про справедливі людські відносини, що все більш і більш з'ясовуються у міру того, як поліпшується суспільне життя. Письменник визначає Етичне Відчуття як загальноприйняті моральні норми, повні лицемірства і фальші, що давно не відповідають дійсному стану речей.

Твен іронічно називає Етичне Відчуття дефектом, який пояснює етичну деградацію людей, прокляттям, накладеним на прабатьків людства. Нижче за Етичне Відчуття може бути тільки Аморальне Відчуття.

На протипагу Спенсеру, Твен пропонує свою глибоко іронічну теорію моральної деградації людства – «теорію сходження людини від вищих тварин».

Твен у край різко відзивався про людей, примушуючи їх засумніватися в своїй перевазі над іншими живими істотами, над природою і задуматися про пошуки сенсу життя, про відродження високої духовності і гуманізму.

Таким чином, у пізній творчості Твен створив дуже трагічну картину світу і людства, яка, в цілому, протистояла оптимістичним уявленням про людину і цивілізацію, що витікають із філософських праць Г. Спенсера.

Не дивлячись на досить різкі випадки письменника проти пороків сучасного суспільства і людства, сам факт його участі в дискусії з позитивістами свідчить, на наш погляд, про його сміливість, безкомпромісність та активну життєву позицію як письменника, що став на важкий шлях боротьби за людину. Проте зазначимо, що подібні роздуми Твена звучали трагічним дисонансом загальним оптимістичним настроєм епохи, що, ймовірно, частково і вплинуло на вирішення письменника не публікувати за життя багато пізніх творів.

Своє особливе ставлення до філософії позитивізму і соціал-дарвінізму проявив на рубежі століть і Теодор Драйзер. В останнє десятиліття XIX століття письменник звернувся до вивчення філософських праць Гегеля, Хакслі, Тіндала, Леба, Шопенгауера, але перш за все Спенсера. Проте митець вирішив для себе, що, якою б жорстокою не була філософія Спенсера, вона пояснює жорстокість світу, і, взята в розумних пропорціях, містить у собі справжню красу, якщо, звичайно, людина досить мужня, щоб її прийняти.

Імена Спенсера і Дарвіна в роботах Драйзера, як правило, стоять поряд. Це



недивно, оскільки, як справедливо уточнює науковиця Ю. Палієвська, соціальний дарвінізм «треба б вважати природничо-науковим спенсеріанством, бо сам Дарвін йшов від Спенсера, і знаменита фраза про «виживання найбільш пристосованих» належить Спенсеру, а «боротьба за існування» – Мальтусу» [31, 18].

У роботах Дарвіна, Хакслі, Тіндала Драйзера приваблювала «теорія розвитку всього живого, починаючи з того часу, коли земля була вогненною кулею». У книгах Спенсера, що сформулював, як видається Драйзеру, «низку блискучих законів, згідно з якими все живе і неживе розвивалося й оформлялося, тоді як життя все ускладнювалося, знаходячи ще більшу красу» [32, 153], письменник знаходив картину нашого Всесвіту.

Часто, на думку Драйзера, і тварини, і люди підкоряються цьому закону інстинктивно. У жорстокій боротьбі сильні часто витісняють слабких і немічних, гублять їхні надії і сподівання. Кажучи про це як про велику трагедію, письменник закликає людей сильних і мужніх не забувати у своєму просуванні до мети про милосердя і співчутті до тих, «хто переможений».

Як відомо, гуманістичний пафос був чужий позитивістам. У розумінні ж Драйзера, усвідомлення неминучості боротьби за існування, перемоги сильних і спритних, не виключало гуманістичних традицій, а навпаки, повинно було стимулювати свідоме «повернення» до втрачених гуманістичних ідеалів.

Пильну увагу Драйзера і його сучасників привернув один з основних законів позитивізму – закон еволюції. Еволюція, за Спенсером, це елемент досвіду, який забезпечує єдність знання, чого вимагає філософія, і дає можливість зрозуміти будь-які явища природи і суспільства.

Драйзеру була близька позиція Спенсера. Не випадково саме в позитивізмі письменник знайшов ідею контрасту, зміни і «нестійкої рівноваги». Він, наприклад, використовує той же образ терезів (улюблене порівняння Спенсера), які неможливо втримати в рівновазі, а спенсерівська «сила ... не обмежена в часі і в просторі» [39, 209], могла дати основу драйзерівській Силі Життя.

У традиціях позитивізму Драйзер розглядав і проблему еволюції. Письменник підтримував положення Спенсера про незнищеність речовини і сприймав еволюцію як перерозподіл речовини, перерозподіл енергії.

Таким чином, вважає письменник, розвиток можливий лише в деяких межах і фактично зводиться (як і у філософії Спенсера), до моделі «нестійкої», рухомої рівноваги. Однак, якщо у Спенсера рівновага розглядається як оптимальний стан суспільства, що наближає його до гармонії, то у Драйзера ця обнадійлива й оптимістична теза відсутня.

Драйзер сприймав і використовував у своїй «філософії» багато основоположних ідей позитивізму, переважно тих, які були близькими його власним поглядам на життя і підтверджувалися його власним життєвим досвідом. Очевидно, позитивістська концепція не у всьому задовольняла



письменника. Навколишня дійсність була складніша і багатоманітніша і не укладалася у вузькі філософські конструкції, споруджені позитивістами. Ця незадоволеність примушувала письменника не зупинятися на досягнутому, а шукати відповіді на загадки буття в інших філософських ученнях.

## **2.5. Реалізація філософських поглядів Т. Драйзера у романі «Сестра Керрі»**

Складне і своєрідне втілення філософські погляди письменника знайшли не тільки в його публіцистичних статтях, збірці «Бий, барабан» і в книзі «Записки про життя», але і в його художніх творах, серед яких роман «Сестра Керрі» займає особливе місце. Саме у «Сестрі Керрі», що створювалася в кінці 90-х років XIX століття, в період найбільш активних філософських пошуків Драйзера, основні принципи його філософії вперше органічно увійшли до художнього твору, визначивши його композицію, побудову характерів, розширивши його ідейну проблематику.

Принцип контрасту, наприклад, зберігається в назвах багатьох розділів («Чим загрожує убогість. Граніт і бронза» – гл. II; «Потяг духу. Жадання плоті» – гл. XX). За контрастом порівнюються Друе і Герствуд, Герствуд та Емс, місіс Герствуд і Керрі і так далі. На ідеї контрасту будується доля Керрі і Герствуда.

Важливе місце у філософських міркуваннях Драйзера займає контраст ілюзії і реальності. Письменник, як вже наголошувалося, спочатку хотів назвати «Записки про життя» «Ілюзією, яку ми називаємо життям». Багато розділів цієї праці містять у своїх заголовках слово «ілюзія». Митець вважав ілюзорними такі філософські категорії, як свобода і необхідність, необхідність і випадковість, можливість і дійсність.

Ілюзорними називав він і такі компоненти людського існування, як успіх, слава, багатство, щастя. Ілюзія і реальність, вважав письменник, існують у взаємній залежності одна від одної; ці сили рівно важливі, бо ілюзія необхідна людині, щоб упоратися з жорстокою реальністю. Проте, зазвичай, ілюзії розсіваються одна за одною, в результаті людина переживає гірке розчарування.

Своєрідне розуміння Драйзером контрасту ілюзії і реальності знайшло певне віддзеркалення в побудові образів і формуванні основних конфліктів у романі «Сестра Керрі». Герої роману живуть мріями, ілюзіями, втрачаючи уявлення про реальну дійсність. Так, Друе і Герствуд, захоплені пристрасною до Керрі, не в змозі розгледіти її байдужості. Сама ж Керрі мріє про театр. Відмітимо, не про багатство, не про високе суспільне положення, а саме про театр. Цей момент важливий у загальному задумі письменника.

Уявлення про світ, як про театр, і людей-акторів має давню традицію у філософії і літературі від старогрецьких філософів і Шекспіра, до Гете,



Шиллера, німецьких романтиків, Теккерея. У філософсько-естетичній концепції Драйзера ідея «театральності» життя, життя-спектаклю, де люди грають свої раз і назавжди дані ролі, займає центральне місце.

У «Записках про життя» письменник порівнює життя з величезною сценою, на якій виступають представники різних крайнощів: сильні проти слабких, хороші проти поганих. Кожен грає свою роль, говорить завчені монологи і не переступає заповітної межі. Деякі з них виконують ролі страждаючих персонажів, інші – ролі переможців. Але час від часу вони міняються ролями згідно з чітко встановленим сценарієм.

У темному залі для глядачів сидить тільки одна людина. Актори на сцені не підозрюють про її присутність, хоча деякі з них інтуїтивно відчують її. Вона – автор п'єси і власник театру, директор і режисер, декоратор і сценарист. Вона і єдиний глядач. Люди-актори відчують, що Вона нещадна до тих, хто дуже втомився від довгої гри, – їх автоматично замінюють іншими акторами. Вистава повинна продовжуватися, і драматична напруга не повинна слабшати в цій нескінченній П'єсі Життя.

У «Сестрі Керрі» театр є ніби сполучною ланкою між ілюзією і реальністю, між мрією і дійсністю. Театр, де все умовно, є своєрідною пародією на життя, а життя, відповідно, нагадує театральні підмостки. Герої роману зустрічаються, обмінюються ввічливими вітаннями, ведуть бесіди, проте їх діалоги, як правило, не відображають справжніх почуттів та емоцій персонажів, а, навпаки, приховують їх.

Справжні почуття героїв, кохання, ненависть, лише зрідка прориваються назовні і частіше не в словах, а в поглядах, жестах, імпульсних реакціях, на рівні несвідомого. У первинному варіанті роману містилися роздуми письменника про те, що «слова є тільки віддаленими відгомонами того, що ми маємо на увазі. Вони – лише маленькі звукові сполучні ланки ланцюга грандіозних, не одягнених у слова почуттів і цілей» [40, 9].

Удавання свідоме або несвідоме, прагнення приховати свої відчуття характерні для більшості героїв роману. Театр і життя часто змішуються в їхній свідомості. Бродвей нагадує Керрі яскраву театралізовану виставу, маскарад, кожен учасник якого виставляє напоказ свій костюм, свою маску. Герствуд, захопившись спектаклем за участю Керрі, необачно ототожнює те, що відбувається на сцені з життям.

Думка про те, що Друе, Герствуд і Керрі – актори на підмостках «життєвого» театру, висловлювалася американською дослідницею Д. Гарфілд [41, 223]. Концепція Гарфілд будується на тому, що головні персонажі роману по-різному володіють мистецтвом гри. Керрі, як найталановитіша актриса, досягає успіху, Друе, посередній актор, залишається десь на нижчому шаблі соціальних сходів, Герствуд, блискучий гравець і актор, гине, оскільки втрачає здатність контролювати свою гру, настільки «уживаючись» у роль, що стає



«рабом своєї ролі». Жити, робити висновок про героїв роману Гарфілд, означає грати роль. Відмова від ролі рівнозначна небуттю, смерті.

Таке трактування роману, на наш погляд, страждає схематизмом і навряд чи вірно відображає художній задум письменника. Перш за все, дослідниця не враховує, що поняття «гра» має в романі не тільки «театральний» сенс. «Гра» у Драйзера – це ще і символ успіху або поразки, схожий на картярську гру або гру в рулетку. «Що, якщо ... все в житті залежить лише від гри випадку? – запитує Драйзер в одній зі своїх статей. – Що, якщо людина у пошуках дециди задоволення у цьому загадковому, незбагненному світі повинна раз у раз метати і перекидати карти, шельмувати і програвати, а вигравши, зневажати партнера, який, мабуть, завтра виграє ще більше?» [21, 266].

У романі Драйзера залежно від того, на що ставлять герої і наскільки велика ця ставка, вони або виграють, або терплять поразку. Декілька разів упродовж роману Керрі і Герствуд стоять перед вибором, як вчинити. Керрі «робить ставки» у грі інтуїтивно і несподівано для себе виграє. Герствуд довго і болісно роздумує, перш ніж зробити свій вибір, проте в цій «грі» він терпить поразку.

Схематично трактуючи роман, Гарфілд не враховує філософсько-естетичних поглядів письменника і значно формалізує образи героїв, спрощує смисл всього твору. Якщо ж розглядати роман із позицій філософсько-естетичних переконань Драйзера, то доведеться визнати, що в романі «роблять ставки» у грі і «грають» свої «ролі» всі персонажі. Лицемірять, пристосовуючись до громадської думки, місіс Герствуд і її діти. Пані Венс – прекрасна актриса, що чудово вміє приховувати свої відчуття. Маленька Лола – «маленький воїн рамп» [21, 387] – уміє постояти за себе і, не моргнувши, зіграти так, як потрібно. Парадоксально, що «не грає» тільки одна Керрі! Вона і в театрі, і в житті, як підкреслює Драйзер, «пливе за течією», майже не докладаючи зусиль до того, щоб сподобатися публіці. У неї, підкреслює письменник, «пересічна свідомість, яка смутно, рефлексивно відображала оточуючий її ... світ, звички, умовності» [40, 89].

Характерно, що у неї маленькі, невиразні, навіть німі ролі. Так, наприклад, у нью-йоркському театрі Керрі викликає розчулення і сміх публіки тим, як ходить по сцені і смішно хмуриться. Саме ця роль забезпечує їй тріумф у театрі. У чому ж ховається причина успіху Керрі? Над цим питанням роздумує ерудит Емс. Він пояснює успіх Керрі її природністю. В її очах не було «нічого подібного на удавання».

Повна відсутність у Керрі манірності, кокетства, удавання відрізняє її не тільки від жіночих персонажів – місіс Герствуд, Джесіки, маленької Лоли, місіс Венс, – але і від удавальника Друе і першокласного актора Герствуда. Таким чином, природність Керрі контрастує з театральністю, блиском, позерством інших героїв, що не грають у театрі, але які перетворили на театральні



підмостки життя. І поки Керрі зберігає натуральність, що дарована їй природою, говорить Емс, успіх супроводжуватиме її, оскільки люди хочуть бачити на сцені те, що бракує їм у житті [21, 523].

Таким чином, Драйзер приходиться до парадоксу: якщо в театрі над усе цінується природність і безпосередність простодушної Керрі, то в житті перемагає кращий актор. Своє художнє втілення ця ідея знаходить не тільки в образі Керрі, але і в образі Герствуда. Людині, вважав письменник, необхідно вірити в мрію, в ілюзію. Цю віру зберігає Керрі, якій призначено вічно прагнути до якогось прекрасного ідеалу Краси, що видається примарним вогником десь у далекому майбутньому. Керрі не в змозі усвідомити ілюзорність мрії. І невечерпна віра в мрію – запорука її примарного щастя. Інша справа Герствуд. Трагічне відкриття ілюзорності життя і примарності щастя коштує йому життя.

Фатальне прозріння приходиться до Герствуда поступово. Спочатку він не замислюється про сенс життя і «пливе за течією», мчить у вихорі світських задовольень і швидкоплинних захоплень. У цей час йому доводиться грати відразу декілька ролей: роль привітного, досягаючого успіху керівника бару, роль зразкового чоловіка і сім'янина, роль світського чепуруна і, нарешті, роль спокусника і коханця Керрі, причому грати блискуче, самозабутньо, оскільки на карту поставлено його процвітання й успіх у суспільстві. До тих пір, поки Герствуд справляється з цими численними ролями, суспільство визнає його. Але поступово йому стає все важче грати і носити маску; у його словах і діях з'являється щось нове, чужорідне – природність.

Перевтілення Герствуда відбувається під впливом сильного, очищаючого почуття кохання до Керрі. Чим сильніше його кохання, тим важче йому прикидатися, обманювати, лицемірити. Рушаються умовні зв'язки Герствуда із суспільством, із сім'єю. У Нью-Йорку, куди він приїжджає з Керрі, вигнаний суспільством Чикаго, його втома і небажання підігравати іншим стають ще очевиднішими. Не знаходячи в собі ні душевних, ні фізичних сил грати і пристосовуватися, він втрачає роботу бармена, потім швейцара, посудомийка і, нарешті, водія трамвая під час страйку трамвайників.

Поступово, але неухильно Герствуд ніби «відключається» від життя, занурюється в повну бездіяльність, відмовляється від людей і від світу. Він провалюється у злидні, втрачає останні надії і, нарешті, замислюється про смерть. Життя і смерть, за Драйзером, контрастні категорії, які також врівноважують одна одну.

Герствуд кінчає життя самогубством. Проте він гине не тому, що, як стверджує Гарфілд, стає рабом своєї ролі, і не тому, що відмовляється від гри. І те, й інше – лише наслідок, причини яких треба, на наш погляд, шукати глибше, в роботі свідомості і підсвідомості героя.

Трагедія Герствуда, що пережив низку розчарувань і невдач, спустився з



вершин на саме дно суспільства, полягає в тому, що він, пройшовши довгий і болісний процес «прозріння», відкриває закон ілюзорності життя і складових її компонентів: слави, багатства, щастя.

Мрії героя розбиті, міраж розсіявся в зіткненні з ворожою дійсністю. Останні слова Герствуда: «гру програно», чи «варто продовжувати?», «ставки биті» [21, 537] – свідчать про те, що він не знаходить виходу і «визнає» свою поразку. В кінці роману «гра» як «театральна» вистава і «гра» як випадок, доля, як «карткова» гра, в якій виграш або поразка обумовлені волею незбагнених вищих сил, ніби зливаються воедино. Темрява, що оточує героя у фіналі роману, набуває значення символу, особливо у контрасті з мерехтливим вогником примарного щастя, до якого вічно призначено йти Керрі.

Подібне трактування цілком укладається в рамки механічної концепції життя, згідно з якою віра людини в мрію, в ілюзію, пошуки нею незбагненого є необхідною умовою людського існування.

Разом із тим зазначимо, що пронизуючі роман метафізичні роздуми Драйзера про суть життя, детерміністські уявлення про людину як про механізм, не контролюючий свої вчинки, підвладний дії все тієї ж первинної волі, що створює контрасти і рівновагу, не вичерпує всієї складності її світобачення.

Корективи, що вносяться соціальним (та особистим) досвідом письменника, роблять можливим реалістичний підхід до відтворення дійсності, ширшим й об'єктивнішим тлумачення сюжетних конфліктів. І хоча Драйзер порівнює своїх героїв із метеликами, що невідворотно летять на яскраве світло, зі соломинкою, з маленьким човником, що пливе по морю життя по волі вітрів, підкреслюючи тим самим неможливість людини втручатися в життя і будувати свою долю, за містичною Силою Життя, що диктує свою волю людям, стоять цілком «земні» детермінанти: природа, соціальне середовище, суспільство.

Із цих позицій трагедію Герствуда можна розглядати як заздалегідь приречену на невдачу спробу героя протиставити себе суспільству, нехтувати його буржуазною мораллю. Під час виступу Керрі в любительському спектаклі Герствуд вперше не приховує своєї симпатії до неї. Він порушує правила хорошого тону, нехтуючи громадською думкою. І суспільство, кидає Драйзер примітну фразу, не прощає подібних образ. Воно «страшно мстить за завдані йому образи..., у суспільстві таїться щось вовче» [40, 230].

Таким чином, саме буржуазне суспільство стає тією могутньою силою, яка безжально і методично знищує Герствуда. Підкоряючись природному пориву кохання, Герствуд не хоче більш прикидатися, підігравати суспільству.

Проте бажання героя стати вільним від суспільства нездійсненне тому, що він сам породжений цим суспільством і, отже, ввібрав в себе його порочні закони. Так, наприклад, Герствуд вихований на переконанні, що гроші – найважливіша умова людського щастя. Гроші відіграють першорядну роль у



стосунках між Керрі і Друе, Керрі і Герствудом, Герствудом і його дружиною; тверезо й обачливо влаштовують своє особисте життя діти Герствуда.

Непохитну владу грошей над свідомістю і вчинками персонажів підтверджує сцена крадіжки Герствудом десяти тисяч доларів.

Характерно, що Герствуда зачаровує сам вигляд великої кількості товстих, добре упакованих асигнацій. І коли він наслідюється взяти гроші із сейфа, ним рухає не стільки кохання до Керрі, скільки нав'язлива ідея про могутність і всесилля грошей. Він сподівається, що, оволодівши великою сумою грошей, зможе, нарешті, знайти довгождану свободу від суспільства. Проте вкрадені гроші не зробили героя вільним, а, навпаки, підкреслили його повну залежність.

Втікши із вкраденими грошима до Нью-Йорка, Герствуд переживає не тільки почуття страху у зв'язку з тим, що його можуть заарештувати, і він повинен буде понести покарання за злочин. Героя турбує громадська думка, йому не байдуже, що повідомляють про його злочин газети. Перелиставши свіжі газети, він засмучується, переконавшись, що «його злочину було приділено дуже мало місця» [40, 297] і що «всі газети відзначили тільки, що він узяв гроші». «Всі ускладнення, які до цього привели, були їм невідомі. Його звинуватили, не спробувавши зрозуміти» [там же, 299]. Пригнічений почуттям провини, страху і розкаяння, він вирішує повернути власникам бару більшу частину викрадених грошей.

Уже в своєму першому романі письменник намагається досліджувати не тільки соціальні, але і психологічні мотиви досконалого злочину. З цією метою він використовує особливі композиційні прийоми і методи психологічного аналізу. Важливу увагу Драйзер приділяє опису психологічного стану героя, що передував моменту скоєння злочину.

Герствуд знаходиться в дуже збудженому стані перш за все тому, що він все більше і більше захоплюється Керрі і хоче добитися її прихильності; одночасно в його сім'ї назріває скандал, і він побоюється, як би події його особистого життя не отримали розголосу і не зашкодили б його становищу в суспільстві. Для опису душевного хвилювання Герствуда Драйзер використовує дієприкметники «оскаженілий», «розгніваний», підкреслюючи тим самим його емоційно-психологічну невірноваженість і нездатність тверезо оцінити ситуацію.

Своєрідність психологічного портрета героя полягає перш за все в тому, що він не є закоренілим злочинцем. Думка про те, щоб скоїти злочин, приходить до Герствуда поволі. Героя спонукає до скоєння злочину випадковий збіг обставин: касир забув замкнути дверцята сейфа, чого раніше ніколи не спостерігалось; увечері напередодні злочину Герствуд випив бренді «більше, ніж звичайно», а потім ще і пропустив «разом із друзями декілька стаканчиків віскі» [40, 258-259].

Без сумніву, за задумом письменника, алкоголь також негативно вплинув





на героя. В результаті, у вирішальний момент він не зміг об'єктивно оцінити обстановку, що склалася, і втратив інстинкт самозбереження, який зазвичай зупиняє злочинця, «вселяє йому відчуття страху перед небезпекою, страху перед поганою справою» [там же, 278].

У «Сестрі Керрі» письменник розглядає дуже незвичайну психологічну ситуацію, коли герой ніби і скоює, і не скоює злочин. Герствуд довго коливається перед тим, як узяти гроші із сейфа. «Вид безлічі зелених купюр зачаровував... Він тепер був упевнений, що не зможе залишити їх. Ні, ні. Він зробить це» [там же, 271]. Потім, витягнувши їх, твердо вирішує повернути гроші на місце, і лише безглузда випадковість (сейф замкнувся) перешкодила йому це зробити. Це вже частково виправдовує його у власних очах і в очах читача, а пізніше Герствуд сам повертає більшу частину викраденої суми власникам бару.

Глибокий аналіз психологічного стану героя і спонукальних мотивів злочину дозволяють письменникові об'єктивніше підійти до питання про вину героя і засумніватися в справедливості винесеного йому суспільством обвинувачення. Таким чином, психологічні дослідження в романі суттєво доповнюють дослідження соціальні.

Дослідження філософсько-психологічного аспекту роману «Сестра Керрі» представляється нам важливим тому, оскільки в художньому творі філософський і соціальний аспекти не просто пов'язані між собою, але утворюють складну амбівалентну єдність. Соціальні проблеми, як правило, доведені письменником до рівня філософських узагальнень, а філософські питання осягнення законів розвитку людини і суспільства, свободи волі, контрасту ілюзії і реальності, життя і смерті неминуче набувають у романі і соціальний сенс, значно підсилюючи викривальний характер твору.

Метафізична філософська система Драйзера, згідно з якою потворні відносини буржуазної дійсності є не породженням суспільних умов, соціальної і політичної системи, а проявом одвічних законів життя і людської природи, не дозволила письменникові дати достатньо стрункі і наукові відповіді на багато піднятих ним питань.

Проте вже сам факт постановки проблем соціальної і біологічної залежності особистості, ролі середовища у формуванні індивіда, психології характеру тощо був важливим кроком вперед в американській літературі кінця XIX – початку XX століть.

Своєрідність літературного процесу США рубежу століть полягала також і в тому, що багато письменників віддавали перевагу в своїй творчості малим жанрам, перш за все оповіданню та нарису. Очевидно, цьому частково сприяв особливий динамізм епохи, пов'язаний з інтенсивним економічним і політичним розвитком Америки. До малих жанрів тяжіли ще американські романтики В. Ірвінг, Е. По, Н. Готорн, які, власне, і стали основоположниками



жанру американської новели. Пізніше до жанрів оповідання і нарису звернулися М. Твен, Д. Лондон, а також Ф. Норріс і С. Крейн. Не був винятком і Т. Драйзер.

Драйзер теж почав свій шлях у літературі з жанру нарису, чому, до певної міри, сприяла його робота репортером у газетах Чикаго, Пітсбурга, Нью-Йорка. До 1900 року, часу виходу його першого роману «Сестра Керрі», письменник опублікував у різних американських газетах і журналах близько вісімдесяти нарисів і статей. Перші роботи Драйзера були, в основному, присвячені сучасним соціальним проблемам у суспільстві – убогості, безробіттю, злочинності, – а також містили філософські роздуми письменника про сутність буття. У багатьох публікаціях піднімалися питання культури, літератури і мистецтва.

Спеціальні нариси були присвячені Бальзаку, Стівену Крейну (Драйзер вітав вихід у світ його роман «Яскраво-червоний знак доблесті»), Герберту Спенсеру, У. Хоуеллсу. Тобто, починаючи з 1890-х років письменник знаходився в центрі літературного і культурного життя Америки. Досвід митця у сфері журналістики, поза сумнівом, суттєво вплинув на всю його подальшу творчість.

Інтерес Драйзера до роману і перевага, яку він віддавав цьому жанру услід за нарисом, є цілком закономірними, оскільки жанр роману розкривав перед письменником нові можливості. Звернення до роману дозволяло авторові поставити і досліджувати складні філософсько-естетичні й етично-етичні проблеми, що не укладалися в рамки жанру нарису.

Проте зазначимо, що перехід письменника до роману не означав повного нехтування ним нарису. Письменник продовжував свою публіцистичну діяльність упродовж усього творчого шляху. Більше того, традиції жанру нарису увійшли до його великих творів.

Із цієї точки зору дуже показовий роман «Сестра Керрі», в якому нарисова традиція виявляється вже ззовні, в назвах розділів, яскравих, ефектних, лаконічних, покликаних привернути увагу читача, і які надзвичайно нагадують газетні заголовки: «Мрії втрачені. Дійсність глумиться» (гл. IV), «Машина і дівчина. Лицар наших днів» (гл. VI), «Зима нагадує про себе. Доля шле посла» (гл. VIII).

На рівні композиції до твору органічно увійшли розділи, що цілком нагадують закінчені нариси. Як справедливо відзначав Я. Засурський, для творчої манери Драйзера-нарисиста характерне «уміле поєднання бойової публіцистичності з майстерно зробленими зарисовками з натури» [10, 72]. Саме гостра публіцистичність, життєвість і переконливість відрізняють, наприклад, розділ XI «Страйк».

По суті, цей розділ-вставка є блискучим нарисом про страйк в Америці початку ХХ століття. Автор відтворює атмосферу і хід страйкової боротьби.



Він описує спорожнілий трамвайний парк, працівники якого оголосили страйк. У манері, близькій публіцистичному нарису, Драйзер пояснює причини страйку, детально зупиняється на засобах і методах страйкової боротьби. Страйкарі висувують економічні вимоги трамвайним компаніям, і спочатку страйк носить цілком миролюбний характер. Настрій страйків міняється. Люди, що втратили надію, вступають у сутички з поліцією, накидаються на штрейкбрехерів, розбирають рейки, будують барикади.

Примітно, що з основним сюжетом твору нарис про страйк пов'язаний дуже слабо. Страйк у Брукліні представлений як цілком самостійний епізод в ланцюзі багатьох невдалих спроб Герствуда знайти собі роботу.

Нарис-зарисовку можна зустріти і в інших розділах роману. Так опис важкого становища Герствуда в кінці роману, коли він ночує в нічліжках, стоїть на морозі в довгих чергах за юшкою, безнадійно бредє холодними, засніженими вулицями, нагадують самостійні оповідання-нариси «В завірюху», «У п'тьмі», «У снігу», пізніше включені Драйзером у збірку «Фарби великого міста» (1923).

Виражена нарисова традиція в романі, з одного боку, додає йому актуальності і публіцистичної гостроти, з іншого боку, зближує цей твір митця з натуралістичною літературною традицією. У натуралістичному ключі описані поневір'яння голодного, хворого, самотнього Герствуда по місту, його перебування в нічліжках і його трагічна загибель.

Драйзер, як і натуралісти, спирався переважно на позитивістську концепцію буття, засновану на матеріалістичній і механістичній моделі світу, про що говорили зарубіжні дослідники (Ч. Волкатт, В. Паррінгтон, У. Тейлор).

У руслі позитивізму письменник вирішував проблему зв'язку людини з дійсністю, визнаючи вплив на особистість біологічних і соціальних чинників і середовища. Як і позитивісти, митець відстоював ідею впливу на людину вищої сили, що керується життєвими процесами. Вчинки його героїв – Керрі, Герствуда, – з одного боку, глибоко соціально і психологічно мотивовані, з іншого боку, в них відчувається відбиток фатуму, неминучості, долі. У трактуванні Драйзера: «Сили, які управляють двома індивідуумами з характерами Керрі і Герствуда, такі незрозумілі і так незбагненні» [40, 119].

Проте зауважимо, на відміну від позитивістів, соціальних і біологічних умов, які обмежилися дослідженням визначального характеру і поведінки людини, Драйзер враховував ще і психологічні чинники, що відіграють, на його думку, важливу роль у мотивації вчинків особистості, що він і спробував показати вже у своєму першому великому творі.

Подібний підхід письменника до відтворення дійсності сприяв ширшому й об'єктивнішому тлумаченню сюжетних конфліктів і характерів і частково виводив роман митця за межі жорсткої механістичної картини світу, створеної в позитивістській філософії.



## Висновки

Світогляд і філософсько-естетичні погляди Теодора Драйзера сформувалися під впливом культурного і літературного життя Америки кінця XIX – початку XX століть, визначивши місце і роль митця в літературному процесі США і зумовивши коло соціально-політичних, філософських та етично-психологічних проблем, піднятих ним у художній творчості.

Філософсько-естетична концепція Драйзера, найповніше представлена в його книзі «Записки про життя», яка отримала віддзеркалення в його художніх творах, утілила в собі властивий епосі рубежу століть інтерес до глобальних проблем всесвіту: питань походження і розвитку життя на землі, фізіологічної і хімічної будови живих організмів, розвитку і функціонування держави і суспільства.

Цілком закономірно, що в спробі вирішення складних філософських і світоглядних проблем Драйзер, як і багато його сучасників початку XX століття, звернувся до матеріалістичних і механістичних філософських систем Гоббса, Локка, Хакслі, Леба, Тіндала, а також до соціал-дарвінізму і європейського позитивізму.

На рубежі століть європейський позитивізм і соціал-дарвінізм, що зробили спробу узагальнити наукові уявлення про світ, обґрунтувати закон боротьби за існування, досліджувати фізичні і хімічні властивості живої природи, закономірності розвитку людини і суспільства, привернули увагу багатьох американських письменників – М. Твена, Д. Лондона, Т. Драйзера.

Американські письменники приймали, проте, далеко не всі положення позитивістів і вели з ними полеміку, що знайшла віддзеркалення в їхній художній творчості. Особливо показовою в цьому відношенні є пізня творчість М. Твена, що містить у собі запеклу полеміку з деякими аспектами позитивістської філософії, як: зі спрощеним і надмірно біологізованим підходом позитивістів до аналізу суспільних процесів, із позитивістським трактуванням категорії історичного і суспільного прогресу, а також із позитивістським підходом до питань моральності.

Т. Драйзер побудував свою філософсько-естетичну систему поглядів на світ, засновану на «антитетичній моделі» буття, законах контрасту, неминучої рівноваги і зміни, концепції «Непізнаного», на філософських ідеях позитивізму і соціал-дарвінізму. Філософська концепція письменника знайшла віддзеркалення в його художніх творах і особливо в його першому романі «Сестра Керрі», що створювався в період найбільш інтенсивних філософських пошуків митця.

Еклектична, механістична, детерміністська картина світу, що сформувалася у Драйзера в результаті його філософських пошуків, в якій людині відводилася роль «механізму», «агрегату», що реагує на фізичні і



хімічні подразники і веде жорстоку «боротьбу за існування», не могла задовольнити письменника. Тому він виявляє цікавість і до деяких кардинально протилежних ідеалістичних філософських концепцій, популярних в Америці на рубежі століть: до філософії американського трансценденталізму, до філософсько-естетичних учень Канта, Гегеля й особливо Шопенгауера і Ніцше.

Т. Драйзер, як і М. Твен та Д. Лондон, полемічно віднісся до основоположних ідей трансценденталізму: до романтичної концепції «свободи волі», до принципу «довіри до себе», до романтичного трактування проблеми співвідношення природи і людини.

Письменник погоджувався далеко не зі всіма ідеями відомих німецьких філософів, проте у вирішенні проблеми свободи волі, проблеми ілюзії і пов'язаної з ними проблеми сприйняття життя як гри, трагічної «драми й опери», в дослідженні феномена генія вплив німецької ідеалістичної філософії на письменника був дуже значним, про що свідчить аналіз його художньої творчості, зокрема роману «Сестра Керрі».