
Оксана Гальчук

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Навчальний посібник



**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

*Рекомендовано
Вченою радою Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка
(протокол №11 від «27» листопада 2025 року)*

Рецензенти:

Харлан Ольга – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератури і порівняльного літературознавства Бердянського державного педагогічного університету (М. Запоріжжя)

Анненкова Олена – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

УДК 82(100)(091)"19"(07)

Г17

Гальчук Оксана. Історія зарубіжної літератури ХХ століття [навчальний посібник]. Видання друге: перероблене і доповнене. Київ : Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025. 168 с.

У навчальному посібнику містяться матеріали для підготовки до практичної частини курсу «Світова література: Історії зарубіжної літератури», присвяченого літературному процесу ХХ століття. У центрі кожного семінарського чи практичного – твори, проаналізовані в контексті усієї творчості автора й певного історико-літературного періоду. Особливістю інтерпретації тем практикуму є акцент на антропологічних аспектах видатних художніх явищ ХХ століття. До кожної з тем запропоновані питання для обговорення і тести для перевірки знань, зорієнтовані на осмислення художнього потенціалу творів.

Навчальний посібник рекомендовано студентам напряму 035 «Філологія», які вивчають зарубіжну літературу ХХ століття.

На обкладинці: Сальвадор Далі «Сталість пам'яті» (1931)

Гальчук О.В.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
------------------------	---

ЧАСТИНА І.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ПРО ЛЮДИНУ І СВІТ

1.1. Поезія першої половини ХХ ст.: загальний огляд	12
• Практичне 1. Поезія Гійома Аполлінера.....	21
1.2. Драматургія першої половини ХХ ст.: загальний огляд	31
• Семінар 1. «Матінка Кураж і її діти» Бертольта Брехта	36
1.3. Проза першої половини ХХ ст.: загальний огляд	47
• Семінар 2. «Перевтілення» Франца Кафки.....	56
• Семінар 3. «Три товариші» Еріха Марії Ремарка.....	68
• Семінар 4. «Чума» Альбера Камю.....	75

ЧАСТИНА ІІ.

СВІТ, ЩО ЗМІНИВСЯ, У ЗАРУБІЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Поезія другої половини ХХ ст.: загальний огляд	88
• Практичне 2. Лірика Пауля Целана.	93
2.2. Драматургія другої половини ХХ ст.: загальний огляд	102
• Семінар 5. «Гостина старої пані» Фрідріха Дюрренматта... ..	109
2.3. Проза другої половини ХХ ст.: загальний огляд	120
• Семінар 6. «Над гніздом зозулі» Кена Кізі.	132
• Семінар 7. «Сто років самотності» Габріеля Гарсія Маркеса	141
• Семінар 8. «Запахи» Патріка Зюскінда	154
Глосарій	161
Рекомендована література	166

ПЕРЕДМОВА

Інтелектуальний і духовний розвиток особистості забезпечується сучасною освітою, одним із найголовніших напрямів якої є гуманітарний. Літературна освіта уможливорює формування і загальнокультурного рівня людини, і системи її моральних вартостей, і світоглядних орієнтирів.

Частиною літературної освіти є вивчення дисципліни «Історія світової літератури: Історія зарубіжної літератури». У навчальному посібнику містяться матеріали, у яких висвітлюються особливості розвитку зарубіжної літератури ХХ століття. Відповідно до навчальної програми матеріал поділено на два тематичні блоки – літературу першої половини і літературу другої половини століття.

Мета практикуму полягає в забезпеченні процесу навчання, сприяння активізації засвоєння знань з курсу «Світова література: Історія зарубіжної літератури» для студентів освітнього рівня першого (бакалаврського) спеціальності 035 Філологія освітньої програми 035.01.01 «Українська мова та література». На семінарах і практичних заняттях курсу зусилля спрямовуються на розвиток у студентів навички самостійного мислення, уміння висловлювати свою думку й доводити її під час дискусії, знаходити відповідну аргументацію, вдосконалювати навички літературознавчого аналізу творів. Вивчення дисципліни завершується заліком.

Предметом вивчення навчальної дисципліни є світовий історико-літературний процес ХХ століття. Міждисциплінарні зв'язки зумовлені семантичною сіткою дисциплін гуманітарного циклу, як-от: «Теорія літератури», «Історія української літератури», «Філософія», «Культурологія». Матеріали, подані в навчальному посібнику для осмислення творів практичного курсу, зорієнтовані на засвоєння письменницьких здобутків різних національних літератур з урахуванням культурно-історичного контексту та антропоцентричної інтерпретації текстів. Такий підхід зумовлює під час обговорення творів практичного курсу активізацію питань літературознавчого і культурологічного характеру,

Курс «Історія зарубіжної літератури» (ХХ століття) ставить собі за мету дати студентам уявлення про видатні художні явища літератури країн Західної Європи, Америки, Азії ХХ століття; розглянути ключові проблеми літературного життя в загальному суспільно-духовному контексті епохи; розкрити специфіку розвитку різноманітних естетичних явищ, їхню взаємодію в процесі поглибленого аналізу світоглядних основ творчості письменників і поезики їхніх *magnum opus*.

Завданнями курсу є:

- розширити читацький досвід студента;
- окреслити літературний процес ХХ століття як цілісну систему;
- виокремити визначальні для ключових етапів складної еволюції художнього світосприйняття ХХ століття тенденції;

- осмислити, спираючись на принцип історизму, природу взаємодії неповторних письменницьких особистостей і сучасної їм епохи;

- виявити в межах творчої парадигми певного автора структуру художньої свідомості, визначити особливості світобачення, стрижневі закономірності його образу світу, ступінь інтеграції його поетики в загальний культурологічний контекст, у національну та світову традицію.

Навчальний посібник містить матеріали для підготовки до практичних занять із курсу «Історія зарубіжної літератури XX століття» відповідно до тем, передбачених навчальною програмою. Система питань і тестів для перевірки здобутих знань зорієнтована на різнопланову оцінку та осмислення художнього потенціалу творів, що вивчаються, формуванню професійних компетенцій майбутніх вчителів-словесників.

Тематичний план практичного курсу

№	Зміст	Практичне	Семінар
	Змістовий модуль 1: «Історія зарубіжної літератури першої половини XX століття»		
1.	Поезія Гійома Аполлінера	2	
2.	«Матінка Кураж і її діти» Бертольта Брехта		2
3.	«Перевтілення» Франца Кафки		2
4.	«Три товариші» Еріха Марії Ремарка		2
5.	«Чума» Альбера Камю		2
	Змістовий модуль 2: «Історія зарубіжної літератури п другої половини XX століття»		
6.	Поезія Пауля Целана	2	
7.	«Гостина старої дами» Фрідріха Дюрренматта		2
8.	«Над зозулиним гніздом» Кена Кізі		2
9.	«Сто років самотності» Габріеля Гарсія Маркеса		2
10.	«Запахи» Патріка Зюскінда		2

ЧАСТИНА I.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ ПРО ЛЮДИНУ І СВІТ



П. Пікассо. Герніка (1937)

Поняття *література XX століття*, як зазвичай буває в літературознавстві, не календарний (у сенсі написаних у певному календарному проміжку творів), а культурно-історичний феномен, який відбиває глибинну зміну способу мислення, уявлень про людину, мистецтво й світ. Світова література XX століття – це багатоголосий художній простір, у якому відбувається злам традиційних форм, світоглядних систем і художніх моделей, успадкованих від XIX століття, і народжується нова естетика людини модерного й постмодерного часу. Це палітра національних літератур, що вступають у діалог, долаючи ізоляцію та вибудовуючи єдину інтертекстуальну мережу культури, де взаємодіють філософія, наука, техніка, мистецтво, масова культура. У своєму розвитку цей культурно-історичний феномен пройшов два етапи, що збігаються з першою і другою половиною століття відповідно.

Літературою першої половини XX століття називають твори світового письменства, що з'явилися після Першої світової (з 1918 р.) і по завершення Другої світової війни (1950-і рр.). Так окреслюється перший етап *новітньої* світової літератури. Розвиваючись у специфічних історичних умовах між двома світовими (Перша – 1914 – 1918 рр. і Друга – 1939 – 1945 рр.) війнами, література стала художньою реакцією не тільки на них, через що цей період також називають *літературою міжвоєнної*, а й на інші глобальні катаклізми доби. Такі, як економічна криза чи Велика депресія 1929 – 1933 рр. в Америці; численні революції і повстання. І це не тільки відомі революції, які «забили» цвях у віко імперій (так звана жовтнева революція, а по суті більшовицький переворот, у росії 1917 р., німецька 1918 – 1919 рр., угорська 1918 – 1919 рр. чи турецька 1919 – 1923 рр. революції), а й громадянська війна в Іспанії 1936 – 1939 рр., у результаті якої прийшов до влади фашистський уряд Ф. Франко,

китайська революція 1925 – 1949 рр., після якої встановився комуністичний режим. Звідси питомі для літератури першої половини ХХ століття теми війни і її наслідків, втрати, кризи цінностей, відчуження, ідеологічних конфліктів і дегуманізації, відображення політичних, соціальних і культурних змін.

Складний і багатоаспектний літературний процес першої половини ХХ століття сформувався під впливом низки чинників. Із одного боку, пришвидшений темп життя, відкриття в різних галузях знань, новітні засоби комунікації, а з другого, – зруйнована вже під час Першої світової війни віра в безмежні можливості людського розуму, у світовий поступ, упевненість у розумній волі людини, якій підкорюється Всесвіт. Власне, це стало мотивним комплексом творів першої половини ХХ століття. Звідси – розуміння того, що з розвитком науково-технічного прогресу людина не стає щасливішою і, як наслідок, нове художнє мислення позначене виразним трагізмом і песимізмом. Отже, новий тип свідомості людини ХХ століття зумовлений

- соціально-історичними потрясіннями (дві світові війни 1914 –1918 і 1939–1945 років, локальні конфлікти, революції, встановлення та занепад тоталітарних режимів, злочини сталінізму і гітлеризму, геноцид цілих народів та ін.);
- досягненнями науково-технічного прогресу, серед «здобутків» якого і створення атомної та водневої зброї;
- змінами у філософській і світоглядній парадигмі, в якій намітився відхід від раціоцентричної програми Просвітництва до ірраціоналістичної парадигми.

Подібно до літератури доби порубіжжя, у літературі першої половини ХХ століття також відчувається вплив учень Ф. Ніцше, А. Бергсона і З.Фрейда: оригінальні ідеї Ф. Ніцше не лише зумовили подальший розвиток філософської думки, а й вплинули на світогляд таких митців, як Р. М. Рільке, Г. Гессе, Т. Манн, С. Цвейг Ж.-П. Сартр. Інтуїтивізм А. Бергсона став філософським підґрунтям для формування естетичних настанов кубізму, дадаїзму, сюрреалізму, роману «потoku свідомості», алітератури та ін. Унікальний вплив на культурно-історичні процеси ХХ століття також мав психоаналіз З. Фрейда. Важко назвати культурний напрям, течію або митця ХХ ст., що не знаходився б під впливом ідей Фрейдизму і не впроваджував би у власну творчість його відкриттів, основними з яких є детальна розробка теорії сновидінь і паралелей між механізмами формування сновидінь і художньою творчістю; виявлення ролі психологічних комплексів (наприклад, комплексу Едіпа) у житті людини, механізм сублімації та ін.

Важливим є і вплив концепції несвідомого учня З.Фрейда швейцарського психолога і культуролога, засновника аналітичної психології К. Г. Юнга (праці «Архетип і символ», «Психологія і література» та ін.). На його думку, несвідоме включає в себе не лише суб'єктивний та

індивідуальний, витіснений за поріг свідомості зміст, а й колективний і безособовий психічний зміст, укорінений у прадавні часи. У цьому колективному несвідомому містяться *архетипи* – психічні структури, що мають архаїчний характер і можуть розглядатися як глибинні споконвічні образи, які людина сприймає лише інтуїтивно, і які внаслідок несвідомої діяльності людини з'являються на «поверхні» її свідомості у формі видінь, релігійних уявлень, символів. Архетипи складають основу загальнолюдської символіки, знаходять своє втілення в міфах і сновидіннях, слугують живильним ґрунтом для уяви й фантазії, є вихідним матеріалом для творів мистецтва й літератури. Ці поняття ввійшли в науковий обіг культурології, естетики, мистецтвознавства й літературознавства. Юнгіанська концепція мистецтва й художньої діяльності вплинули на творчість Дж. Джойса, Г. Гессе, Т. С. Еліота та ін.

Ще одним джерелом впливу на літературу ХХ століття стала філософія екзистенціалізму, яка виникла після Першої світової війни в Німеччині та Франції. Пік її популярності припав на 1940–1960-і роки. Джерела екзистенціалізму – у працях С. К'єркегора, якому й належить введення цього поняття у філософський контекст. Досвід власної екзистенції супроводжується особливими станами – екзистенціалами, таким, як це жах (К. Ясперс), нудьга, туга (А. Камю), нудота, неспокій (Ж.-П. Сартр). Суттєвим також є поняття *межової ситуації* – ситуації, коли людина зустрічається з межами свого існування: смертю, радістю, екстазом (релігійним чи містичним досвідом зустрічі з трансцендентним). Ці стани, які переживає людина, первісно не є психологічними, а насамперед являють собою онтологічні, буттєві стани. Усі означені зміни в соціально-політичній площині й світоглядно-філософській картині світу особливо виразно відбилися в тогочасних літературно-мистецьких пошуках.

Літературу цього часу характеризують і як період *зрілого* чи *високого модернізму*, хоча його хронологічні межі умовні, як і межі будь-яких літературних напрямів, що не збігаються з календарними датами: парадигма модернізму продовжує своє існування і в 1960-х рр., а ознаки постмодернізму науковці відзначають уже у творах 1940-х рр. Високий модернізм не відмовляється від традицій, але і водночас використовує надбання авангарду. Для нього характерна нова концепція художнього образу світу й нова концепція особистості, що виявилася в міфологізмі, акцентуванні суб'єктивності індивідуального сприйняття. Своєрідність поетики модерністської літератури визначається міфологічним моделюванням світу; відмовою від соціально-історичної обумовленості поведінки особистості; відтворенням «потoku свідомості»; зверненням до сфери підсвідомого й ірраціонального в людині; новим підходом до художнього втілення часово-просторових категорій; зневірою в можливість утворення цілісної картини світу; відмовою від позицій авторського тотального знання, яка походить від уявлення про ілюзорність знань про реальність; підкреслений суб'єктивізм сприйняття і відтворення навколишнього світу, який поєднується з ігровим

началом та іронією. Високий модернізм репрезентують твори М. Пруста і Дж. Джойса, Ф. Кафки, Т. С. Еліота, Ж. П. Сартра, А. Камю та ін.

Високий модернізм виникає паралельно з *авангардом* і використовує його досягнення й знахідки, але відмовляється від його бунтівної, епатажної, нігілістичної маніфестаційності. Модернізм – це ніби «академізований авангард», який не протестує проти традиції як такої і вдається до оновлення художніх засобів, вирішуючи традиційні завдання мистецтва.

Авангардистське мистецтво є формою заперечення, протесту, бунтарства, стихійної революційності, руйнування банальної офіційної культури. Авангардисти пародіюють усталені мистецькі цінності, традиційні художні засоби, руйнують межі між мистецтвом для еліти і масовою культурою. Вони прагнуть до підвищеної активності художньої форми з метою найбільш ефективного і вражаючого втілення ідейного змісту мистецтва. На початку ХХ ст. авангард постулює ситуацію «банкрутства» традиційних систем цінностей, неспроможність «здорового глузду», піддає нищівній критиці такі феномени, як закон, порядок, поступовий рух історії та ідеали, що не витримали перевірки часом.

Для більшості авангардних течій загальними рисами є

- свідомо загострений експериментальний характер;
- пафос революційної руйнації традиційного мистецтва та цінностей культури; різкий протест проти всього, що уявлялося консервативним, буржуазним, академічним;
- у візуальних видах мистецтва та літератури – відмова від міметичного принципу, який утвердився протягом ХІХ ст. і є «прямим» (реалістично-натуралістичним) зображенням дійсності;
- прагнення до створення принципово нового у формах і способах художнього вираження.

На цьому фундаменті базується декларативність, маніфестарність, скандальний епатаж самопрезентації авангардистів. Програмна епатажність авангарду передбачає активний (до шокового, агресивного) вплив на масу заради її пробудження від «сну здорового глузду»; прагнення до стирання меж між традиційними мистецтвами, тенденції до синтезу окремих мистецтв.

Спрямованість на експеримент і руйнацію виявляє себе у відмові авангарду не тільки від традицій класичного мистецтва, а й від самого мистецтва – метою авангарду стає «анти-творчість» у межах «анти-мистецтва». Рішуче відмежовуючись від традиційного мистецтва, авангард орієнтований на абстрактність композицій з метою провокування інтелектуальної співучасті глядача, пробудження, «струсу» повсякденної свідомості. Для досягнення цієї мети глядачеві пропонується радикально нова спроба бачення світу. На цьому базується загальність позицій різних напрямів авангарду – *кубізму, футуризму, дадаїзму, сюрреалізму, поп-арту* та ін. Свою діяльність кожен із них оцінює як образ мислення, за допомогою якого авангард намагається ствердити себе новим словом у розумінні людини, соціуму, мистецтва, творчості й моралі. Із погляду художньо-

естетичної чи загальнокультурної цінності, творчість більшості представників авангарду має експериментальне, мінливе, локальне значення для свого перехідного часу.

Так, свою роль в мистецтві авангарду відіграв *кубізм*. Щодо самого терміна, то його поява має цікаву історію. У творах французького художника Ж. Брака, одного з перших теоретиків і практиків кубізму, експерименти кубізму набули найдосконаліших форм. За легендою, А. Матісс, побачивши його картину «Будинки в Естаку» – міський пейзаж, де будинки були зображені у вигляді кубів, вигукнув: «Надто багато кубізму!» Так жарт Матісса визначив назву напрямку – кубізм.



Ж. Брак. Будинки в Естаку (1908)

Отже, суть кубізму полягала в розкладанні предметного світу на геометричні форми, у спробі побачити об'єкт одночасно з різних точок зору. У літературі кубізм трансформувався в поетику фрагментарності, монтажу й просторової композиції тексту. Найяскравішим представником літературного кубізму став Гійом Аполлінер, автор збірок «Алкоголі» та «Каліграми» (детальніше див. *Практичне 1*). У його віршах поєднуються візуальна організація тексту, ритм міського життя й образи модерної цивілізації. Аполлінер розглядав поезію як «словесну архітектуру», де кожне слово – частина складної конструкції. Кубістичні принципи виявляються також у творчості П'єра Реверді. Таким чином, кубізм утвердив новий тип художнього бачення, у якому світ постає як мозаїка сприйнять, а поезія – як форма інтелектуальної гри з формою і простором.

Батьківщиною футуризму стала Італія, а його засновником вважають Ф.Т. Марінетті, автора «Футуристичного маніфесту» (1909). Сам термін *футуризм* (від лат. *futurum* – «майбутнє») цілком передає сутність цього руху. Футуристи проголошували культ техніки, швидкості, урбаністичного простору, машин і воєнних ритмів. Вони закликали зруйнувати минуле, «викинути в музей» класику, відмовитися від старих форм і створити мову, гідну епохи електрики, аеропланів і телеграфу. В італійській літературі яскравими прикладами є поема Марінетті «Занг-тумб-тумб» (1914), де текст

імітує звуки бою, ритми машин, уривки команд. Для нього характерна поетика звукового експерименту, розрив синтаксичних норм, створення «словотворчих вибухів». Футуризм як авангардна течія утверджував естетику руху, енергії та бунту, став символом прагнення мистецтва наздогнати темп модерної цивілізації.

На відміну від раціоналістичного динамізму футуристів, сюрреалізм звернувся до глибин підсвідомого, до світу снів і внутрішніх асоціацій. Цей напрям сформувався у Франції в 1920-х роках і спирався на ідеї психоаналізу З. Фрейда. Засновником руху став А. Бретон, автор «Маніфесту сюрреалізму» (1924), який проголосив головним принципом творчості «автоматичне письмо» як вільний потік думок, не контрольований розумом.

Сюрреалісти вважали, що справжня реальність – це не зовнішній світ, а «надреальність» (фр. *surréalisme*), яку можна пізнати лише через сни, інтуїцію, інстинкти. У поезії рух представлений іменами П.Елюара, Р. Десноса, у прозі репрезентований творами А. Бретона («Надя», 1928) та Л. Арагона («Селянин Парижа», 1926). Основою сюрреалізму стала віра у творчу силу несвідомого, прагнення вивільнити людину від раціональних обмежень і створити мистецтво, що передає логіку сновидінь і символічну мову душі.

Отже, футуризм, сюрреалізм і кубізм – це три різні, але взаємопов'язані шляхи авангардного пошуку у світовій літературі ХХ століття. Футуризм звернувся до майбутнього і технічного динамізму, сюрреалізм – до глибин підсвідомості, а кубізм – до конструктивної побудови образу й простору. Разом вони визначили нову парадигму мистецтва ХХ століття, де головною цінністю стає експеримент, свобода творчості та відкритість до багатомірності світу.

1.1. *Поезія першої половини ХХ ст.: загальний огляд*

Як зазначалося вище, перша половина ХХ століття стала епохою глибоких соціальних, політичних і культурних потрясінь. Вони суттєво вплинули на розвиток поезії. Дві світові війни, революції, тоталітарні режими, урбанізація, розвиток техніки – усе це спричинило кризу традиційних уявлень про світ і людину. Література відгукується на ці зміни, відходячи від реалізму ХІХ століття й утверджуючи нові мистецькі системи, зокрема зрілого модернізму та авангардизму.

Модернізм у поезії означав прагнення передати складний внутрішній світ людини, її відчуження, страх, самотність, сумнів. Поети модернізму зосереджувалися не на зовнішніх подіях, а на внутрішніх переживаннях, підсвідомому, асоціаціях. Вони шукали нові поетичні форми, метафоричні системи, експериментували з ритмом, строфікою, мовою. Для модерністів важливим було поняття *поезії як одкровення*, коли поетична мова стає інструментом пошуку сенсу буття, а не лише засобом комунікації.

Найбільш впливовими постатями в поезії першої половини ХХ століття були французький письменник Гійом Аполлінер (див. детальніше в *Практичному 1*), який поєднав традиційну ліричність із новаторською формою, створюючи візуальні поезії, що відображали ритм великого міста і динаміку сучасності. Ідею поета як посередника між світом видимим і невидимим (духовним) розвивав австрійський митець Райнер Марія Рільке, поезія якого тяжіла до філософської глибини, медитативності, символізму. Натомість іспанець Федеріко Гарсія Лорка поєднав народнопісенну образність, міфопоетику із експресією модерної урбаністичної чутливості. А лавреат Нобелівської премії американо-англійський поет Томас Стернз Еліот, який пройшов шлях від модерніста до неокласика, створює символічну картину Європи після війни («спустошеної землі»), де втрачено духовні орієнтири, наповнюючи її біблійними, античними і культурними алюзіями.

Так, лірика *Райнера Марія Рільке* (1875 – 1926) виразно ілюструє основні тенденції в модерністській поезії першого періоду ХХ ст. Збірки раннього етапу його – збірки «Життя і пісні», «Пісні, подаровані народам», «Дари ларам». Вона об'єднані темою Праги, її історією, культури, реаліями. Рання творчість, на думку дослідників, характеризується такими поетичними типами, як описовий вірш; імпресіоністська замальовка; неоромантичні декларації почуттів; натуралістичний тенденційний вірш; змішана форма, коли натуралістична форма поєднується з неоромантичною технікою; соціально заангажовані вірші, що, правда, незнання реалій послаблюють їхнє звучання; активне використання алітерацій, енжамбеманів (перенесення), не завжди мотивоване використання чеських слів. Одне з нагальних питань для творчості Рільке цього часу – це питання мови. Празький варіант німецької

мови сприймав як завмерлу у стагнації «колективну ідіому», наголошував на бідності, зубожінні мови, намагався творити там, де німецька мова не спрощувалася б повсякденним вживанням; активно використовував рідкісні слова.

Особливе місце посідає у творчості Рільке слов'янська тема. У 1899 та 1900 рр. двічі відвідав росію й Україну. На основі утопічних вражень, що були радше реакцією на сприйняття західноєвропейської духовної кризи, постали твори збірки *«Книга годин»* («Часослов»). Написана від імені ченця, і Бог у віршах Рільке – Бог православного селянина. Прозові «Розповіді про



О.Роден.
Мислитель (1902)

Господа Всеблагого» є варіаціями на студії Рільке історії і літератури східних слов'ян. У збірці «Книга картин» також трапляються ремінісценції з билин. На ґрунті зацікавлень українським фольклором постали оповідання «Як старий Тимофій співав помираючи» та

«Пісня про Правду», де виведені образи кобзарів і висловлені думки про особливу роль поетичного слова.

У період з 1902—1907 рр. у ліриці Рільке намітилися виразні зміни, одним із чинників яких стала інтеграція мистецьких практик у словесну. Типовий для зрілого модернізму зв'язок письменницької діяльності з сучасним мистецтвом у творчості Рільке оприявлюється в так званій предметній поезії: Рільке замовили написання монографії про

скульптора Огюста Родена, і поет поїхав у Париж, де працював його секретарем. Вплив мистецького стилю французького скульптора виявиться у зміні поетичної мови Рільке: суворість форми, предметність, виразність роденівських пластичних творів допомогли поетові перейти від містичної суб'єктивності до об'єктивності «предметної» поезії – віршів про речі.

У 1903 – 1904 рр. Рільке живе в Італії та Швейцарії. У 1904, а потім у 1906 роках побачили світ перша і друга редакції одного з найбільш відомих творів Рільке – поеми у прозі *«Пісні про кохання та смерть корнета Крістофера Рільке»*. Поема розповідає про молодого корнета-прапороносця, його думки про матір, кохання. У замку, де полк зупиняється на нічліг, прапороносця зваблює графиня. Вночі атакують вороги, і в пожежі корнет кидається у вир битви. Йому здається, що навколо нього сади, а криві турецькі шаблі над головою – водограй (сад і водограй – образи, що в поезії Рільке мали універсальне значення). Так історичні, фантастичні, інтимні й автобіографічні мотиви сплітаються в новітній міф про героїчну загибель.

Подією 1907 року стала збірка *«Нові вірші»*, де автор застосовував форму «віршів-речей» або предметних віршів. Поет називав таку поезію певною матеріальністю, «відібраною в часі і відданою просторові». У збірці репрезентовані тексти, які можна інтерпретувати як спробу «деконструкції» старих міфів (наприклад, мотив «блудного сина» не як повернення до рідного дому, а як його залишення; у вірші «Острів сирен» античний мотив отримує

зворотну інтерпретацію: мандрівник не так лякається ревіння сирен, як тиші, що охоплює весь Всесвіт).

У 1908 – 1909 рр. Рільке жив на о. Капрі та у Франції, мандрував по Австрії і Німеччині. У 1912 році розпочав роботу над циклом із 10 елегій, заголовок якого означив назвою замку Дуїно, де поет гостював, – «*Дуїнезькі елегії*». У елегіях порушуються проблеми вічні проблеми: буття, смерть, кохання, творчість. Провідна теза: буття не обмежується життям, його неодмінним складником є смерть, причому навіть не власне смерть (вона ж бо – лише перехід), а «буття у смерті». У 1922 році написаний цикл «*Сонети до Орфея*». Від «Дуїнезьких елегій» цей цикл відрізняється більш вільною і невимушеною інтонацією. Це пояснюється, по-перше, вдалим завершенням багаторічної праці, а по-друге, зміною адресата: тепер поет звертається до міфологічного Орфея, завдань якого, як і ліричного суб'єкта елегій, залишається культивування перетворень, «перевтілень», творення цінностей потойбіч тривимірного простору, перевлаштування «видимого» в «невидиме».

Міфологічний напрям поезії першої половини ХХ століття репрезентує творчість іспанського поета *Федеріко Гарсія Лорка* (1898–1936). За своїм світоглядом Лорка – пантеїст. Для нього Бог і природа – це єдиний світ, і всі елементи всесвіту: зірки, світло, тінь, тварини, рослини – начебто складаються з однієї речовини і тільки тому не тільки порівнюються, а й перетікають одне в одне, містяться одне в іншому. Наприклад, людське тіло порівнюється із землею. Навіть почуття в поета з тієї ж речовини, що і єдине тіло світу. Звідси – асоціативність поезії як особлива риса світосприйняття Гарсія Лорка. Стрижнем його естетики є контрастність: поет був переконаний, що поетичний факт народжується з синтезу контрастних ліній. На формування поетики Лорка мала значний вплив музика. Це і народна андалузька пісня, втілена в традиції канте хондо – глибинного співу. Це пісня-імпровізація на традиційній основі, у ній сплелися елементи циганської, арабської та іспанської пісенної і музичної культур. Безсумнівно, на думку дослідників, є вплив і композитора Мануеля де Фалья та родинної традиції: дід був музикантом-аматором, батько добре грав на гітарі, а бабуся мала славу чудового читця. Сам Гарсія Лорка був хорошим піаністом, добре володів гармонією. Писав музику для власних п'єс і постановок театру «Балаган».

Поетична спадщина Гарсія Лорка різножанрова і різної тематики. Перша поетична збірка – «*Книга віршів*» (1921) об'єднала твори різних жанрів і ритмів: пісні, романси, строфи з рефренами, олександрійський вірш. Їм передує авторська передмова «Кілька слів на виправдання», де є фраза: «За всієї недосконалості цієї книги, їй не можна відмовити (і я готовий дати слово) принаймні в одному: це жива пам'ять мого полум'яного дитинства». Збірка мала учнівський характер; у багатьох віршах відчутний вплив поетичного імпресіонізму Х. Р. Хіменеса, деякі образи запозичені з його «Сумних наспівів» (білі троянди, дощ, смуток, сльози). У зображенні пейзажу Гарсія Лорка йде за А. Мачадо. Природа містить протилежні первні, і в цьому джерело її драматизму. Так, вода дарує життя, а місяць, навпаки, умертвляє все

(«Місяць і смерть»).

Цілісним твором, об'єднаним образами-лейтмотивами, місцем дії, спільним часом стала *«Поема про канте хондо»* (1921–1922). Вона складається із циклів, кожен із яких присвячений певному жанрові канте хонде, котрі, як і сили природи, стають живими істотами: «Поема циганської сигірії» (сигірія – андалузька пісня в 4 рядки), «Поема солеа» (солеа – андалузька пісня в 3 рядки, назва «солеа» означає самотність, сирітство, печаль; це протяжна сумна пісня), «Малюнки Петенери» та ін. Головна тема «Поеми про канте хондо» – життя під загрозою насильницької смерті, протистояння особистості та світу безодні міфічних стихій, безвихідь:

*Де не гляну
(о жах!) –
скрізь у серці
кинджал¹*

Майже в кожному вірші є слово «далеч», або образ, яким передається це поняття. У нагадуванні про далеч – тривога і печаль за недосяжним. Так, для сліпої дівчини – це небеса, для вершника – Кордова, у вірші «Гранада» – це море. Ще один характерний мотив – вірші починаються тривожним очікуванням, передчуттям або чорною звісткою, а потім все на мить завмирає на порозі звершення, смертельного й бажаного. А за порогом – смерть. У Гарсія Лорки ніхто не помирає своєю смертю. Смерть у його світі завжди насильницька. В оточенні своїх вічних супутників – кінь, місяць, ніж, вітер – вона реальна й примарна водночас. Та вона не знак кінця, а знак свободи. Це вибір героя, його виклик світу.

«Поема канте хондо» – єдиний і дивовижний випадок, коли музика стає словом, в її звуковому візерунку, у гортанних голосових переливах звучить неосяжний життєвий простір, зведений піснею в скупий мелодійний малюнок. У цій поемі втілена загальна всеєвропейська тенденція інтересу до фольклору в першій третині XX століття. Європейські поети прагнули відшукати в народному мистецтві вічні духовні цінності і первинну чистоту сприйняття, але для іспанських митців фольклор ніколи не був ні примітивним, ні наївним, а радше високим і по-своєму недосяжним зразком. Фольклор для Гарсія Лорки – традиція, спрямована в майбутнє, запорука безкінечного оновлення. Але фольклор не можна копіювати, застерігав поет. Фольклорні цитати (яких з кожною книгою ставало все менше) Гарсія Лорка називав «місцевим колоритом» на противагу «духовному колориту» – першоматерії мистецтва, голосу стихій. Із фольклором поета пов'язують не традиційні мотиви і прийоми, а світовідчуття; місцевий колорит завжди підпорядкований духовному.

Книга віршів 1928 року *«Циганське романсеро»* присвячене долі андалузьких ромів. Героїня цієї книги – рідна поетові Андалузія. У збірці Гарсія Лорка вирішує два складних художніх питання: по-перше, відроджує і трансформує старовинний жанр іспанського фольклору – романс.

¹ Лорка Г.Г. Перехрестя / пер. М. Лукаша. Від Боккаччо до Аполлінера. Київ : Дніпро, 1990. С. 412.

Фольклорні також образи, повтори, символи, фрагментарна композиція, зв'язок окремого з усією світобудовою. По-друге, демонструє активне міфотворення («Я хотів поєднати циганську міфологію зі сьогоденною буденністю, і вийшло щось дивне, і, здається, по-новому прекрасне», – зазначав поет). Метафоричному світу ромів, приречених через свою приналежність до вільного світу, протистоїть чорна маса жандармів.

Три обличчя андалузької туги, три втілення однієї муки – циганка із «Сомнабулічного романсу», циганка-черниця і Соледад Монтойя. Духом, що втілює смерть і тугу, Гарсія Лорка називав дух «дуенде». Цьому присвячена його стаття «Дуенде. Тема і варіації»: «Ця туга радше небесне, ніж земне почуття. Андалузька туга – боріння розуму і душі з таємницею, яка оточує їх, яку вони не можуть осягнути». Лорка вважав, що туга – єдиний персонаж його «Циганського романсеро». Як і в «Поемі про канте хондо» у цій книзі віршів є два рівня сприйняття: духовний колорит і місцевий колорит.

Місцевий – циганська екзотика, живописні романтичні чи натуралістичні деталі. Нерозуміння сучасниками духовного колориту Гарсія Лорка сприйняв як поразку своєї збірки. Характерна особливість: майже у всіх віршах «Циганського романсеро» події відбуваються у півночі. Переважає ніч, чорний колір, літають чорні янголи смерті, вночі жандарми їдуть на чорних конях. Зауважимо, що на початку 1936 року жандармський полковник подав позов до суду на Лорку, посилаючись на «Циганське романсеро», за «образу Жандармерії посередництвом романсу». Його претензії, і судову процедуру ніхто – у тому числі і Лорка – не сприйняли серйозно. Через кілька місяців ця комедія виявиться зловісною: поет буде розстріляний профашистським урядом, що прийде до влади в Іспанії.

Триптих 1920-1930-х рр., написаний після повернення поета з Америки, включав книгу віршів «*Поет у Нью-Йорку*». Вона вирізняється у доробку поета своєю найбільшою близькістю до авангарду й сюрреалізму. Збірка складається із 10 циклів, що зовні видаються хаотичним щоденником, змальовують панораму життя сучасного міста. Незважаючи на багатолюдність цього світу, в ньому немає окремих особистостей, є лише бездушні юрми. Людина ж безмежно самотня. Один із лейтмотивів збірки – смерть, на відміну від «Циганського романсеро» вона втрачає таємничість і стає буденним явищем. Уся цивілізація Сполучених Штатів, за Гарсія Лоркою, – це трагічний танець смерті. Він наголошує на крові тварин і птахів, принесених у жертву апетитам мешканців Нью-Йорку, говорить про смертоносну силу золота на Волл-стріт. Основний мотив – знищення, перекошення поетичного світу,

Дж. Унгаретті.
"In morte di Garcia Lorca" (1940-і)



образів «циганської» поезії Гарсія Лорки. Нью-Йорк – величезний, але без відчуття простору, його образний відповідник – гігантська Вавилонська вежа, збудована на піску.

Останні поетичні твори Гарсія Лорки – *«Плач за Ігнасіо Санчесом Мехіасом»* (1935), присвячений знаменитому матадорові, й *«Тамаритянський диван»* (1935) відроджують древні жанри касиди та газелі – занесені до Іспанії арабською поезією. В останні роки він працював над книгою *«Сонети темного кохання»*. Цю книгу, майже легенду, довгі роки вважали втраченою. В інтерв'ю перед смертю Гарсія Лорки говорив, що вона буде складатися зі 100 сонетів. У 1980-х роках в Іспанії були опубліковані 11, доля решти невідома. Але навіть у цих одинадцяти звучить знайомий голос, гіркота втрати і радість творчості. «Найпечальніша радість – це бути поетом. Все решта не рахується. Навіть смерть».

Отже, в поезії Гарсія Лорки – поета-міфотворця виразно проступає дух «дуенде», світ постає як трагедія-містерія. Для його творів характерна поєднання ліричного й епічного планів. Специфіка трагічного у Гарсія Лорки, як і для поезії ХХ століття в цілому, – дослідження людини перед обличчям незнаних сил, нею ж породжених, перед кінечністю природи, некерованістю соціальних структур, нею ж і створених.

В Україні перші переклади Гарсія Лорки з'явилися в 1930-х роках (*«Романс про іспанську жандармерію»* переклав М.Іванов). Його лірика в перекладі Миколи Лукаша була опублікована в серії *«Перлини світової лірики»*. Пізніше твори Гарсія Лорки перекладали Леонід Первомайський, Дмитро Павличко, Іван Драч, Юрій Покальчук, Віталій Колодій, Петро Марусик, Михайло Москаленко, Оксана Пахльовська та ін. До образу Гарсія Лорки зверталися Дмитро Павличко, Іван Драч, Борис Олійник, Любов Забашта та ін.

Міфотворчість і інтелектуалізм – найвизначніші риси творчого методу **Томаса Стернза Еліота** (1888–1965), нобеліанта 1948 року. Еліот був засновником школи *імажизму* в англomовній поезії. Він висунув поняття образу як самодостатньої одиниці поетики художнього твору, як інтелектуального емоційного комплексу. Тому всі жанрові різновиди поезії письменника ґрунтуються на використанні характерних образів, які були б не оздобленням, а органічною цілісністю художньої естетики. Еліот часто застосовував верлібр, який надавав його поезіям медитативного характеру.

Поет став виразником загального розчарування у житті людства. У його творах знайшли відображення втрата моральних орієнтирів, знецінення особистості, процеси відчуження та духовної деградації. Вважаючи себе неокласиком, Еліот, за його словами, намагався приватні, особистісні переживання перетворити на дещо більш значуще, універсальне. Його трагічне світосприйняття було відображенням суспільної і моральної драми століття.

Одним із провідних мотивів поезії Еліота є зображення *світу* як «сучасного апокаліпсису» – кінця світу, що не залишає ніяких надій на майбутнє. У поемі *«Безплідна земля»* (1922) постає трагічний образ Заходу,

який переживає катастрофу, – «зібрання уламків, де немає життя». Домінантними настроями в поемі є меланхолія, самотність, розгубленість, які збіглися з атмосферою повоєнного часу, де особисті, інтимні переживання поета підносилися в ранг універсальних і загальнолюдських. Головна особливість твору – відсутність конкретних персонажів, на перший план виходить збірний образ цивілізації, приреченої на загибель. Поема написана у формі вільного потоку асоціацій. Її п'ять частин («Поховання померлого», «Гра в шахи», «Вогненна проповідь», «Смерть від води». «Що сказав грім») утворюють поліфонічне ціле, де сплітаються минуле й сучасне, суб'єктивне і об'єктивне, оригінальний текст і цитати. Поет оцінює дійсність із позиції духовного досвіду людства. Тому в поемі багато ремінісценцій із Біблії, «Божественної комедії» Данте, Шекспірових п'єс, віршів Ш. Бодлера тощо. Із точки зору вічних цінностей світ не відповідає бажаній сутності. Сучасність видається «безплідною», ця земля втратила здатність до родючості. Головна риса поеми – подвійність, а ще точніше множинність значень кожного образу, кожного слова. Думка, сюжет розгортаються принаймні у двох площинах. Сцени сучасного накладаються на видіння минулого, що створює ілюзію нерухомості часу. За колізіями й емоційними драмами твору лежать прадавні міфи. Міфи в тлумаченні Еліота живуть новим життям, розвиваються у не передбачені первісним каноном структури.



Ілюстрація до поеми Т. С. Еліота "Безплідна земля" (1922)

Якщо в поемі «Безплідна земля» поданий своєрідний варіант Дантового «Пекла» в сучасному розумінні. Ця тема продовжується і в поемі **«Великопісна середа»** (1930), де зображено боротьбу різних начал світі – грішного і праведного, земного і божественного, тілесного і духовного. Людство у зображенні Еліота приречене на одвічне блукання лабіринтах своїх помилок. Автор убачає свою роль у тому, щоб вивести його на правильний шлях – до каяття і очищення. Невипадково в поемі згадується перша середа Великого Посту, коли відбувається богослужіння – моління про благу смерть і спокутування гріхів.

У вірші **«Ранок біля вікна»** (1931) створено образ міста, який уособлює ворожість цивілізації. Місто постає сірим, безбарвним, механічним. Воно знищує все живе, деформує людські почуття, спотворює природу. Це узагальнюючий образ світу, який, на думку Еліота, прямує у безвихідь.

«Чотири квартети» (1935–1943) стали підсумком роздумів поета про долю всесвіту. Назва твору символічна: чотири квартети – і чотири сторони світу, чотири пори року, чотири періоди людської життя. У творі переважають трагічні інтонації. Автор не бачить виходу із замкненого кола реальності.

Єдине, що він може зробити, за його словами, – це «возвеличити останній час», коли все виявляє своє справжнє обличчя. Поет не впевнений, що можна врятувати світ, але не полишає спроб духовно пробудити людство.

Особливе заспокоєння у Еліота завжди викликала людина, її духовний стан, внутрішні поривання. Поет одним із перших показав процес моральної деградації особистості, втрату її людських якостей. У вірші *«Пісня кохання Альфреда Пруфрока»* (1910–1911) постає образ Гамлета XX ст., який не здатний ні на високі почуття, ні на вчинки. Твір написаний у формі драматичного монологу, його основі тема – невдала спроба Пруфрока знайти щастя з коханою жінкою. Образ Пруфрока дає простір для різних інтерпретацій. З одного боку, його можна сприймати як пародію на романтичного «героя», а з другого – як трагіко-іронічний портрет самотньої немолодої людини, яка намагається осмислити важливі проблеми буття. Подорож Пруфрока вузькими темним вуличками міста перетворюється на блукання у нетрях власної душі. У зображенні Еліота він є героїчним актором на лаштунках цивілізації, де кохання та інші моральні цінності не мають ніякого значення. Це деформований образ Гамлеті, який міг з'явитися тільки в сучасну епоху.

Вірш *«Суїні серед солов'їв»* (1920) сповнений промовистих алегорій. Горила Суїні символізує моральну ницість, втрату духовного людині. Автор показує зворотну еволюцію – перетворення людини в тварину. Духовний занепад людства відображений з допомогою історико-культурних асоціацій. У вірші не випадково згадуються міфічні образи Оріона з Псом, Агамемнона, Філомени, доля яких пов'язана і зрадою або звабою. Це дає можливість письменникові узагальнити своє спостереження над сучасним світом, де немає нічого святого й високого, де панують не Бог, не Краса, не Істина, а лише жажливий Суїні. Солов'їний спів створює трагічне тло вірша, який сприймається як «солов'їний» плач за втраченою людяністю.

Поема *«Порожні люди»* (1926) стала моральним вироком знедуховленому людству. На думку автора, під впливом сучасної цивілізації руйнується найголовніше – внутрішній світ людей і він висловлює протест проти духовної порожнечі, закликає знову наповнити душі людей «цілющою водою» ідеалів, інакше загибель світу і людства ніщо не зможе спинити: «Світ кінчається саме так...». Еліот проголошує необхідність усвідомлення колективної відповідальності за долю всесвіту.

Образ культури, що вироджується, постає у вірші *«Геронтіон»* (1920). Герой – ніякий, невизначений, аморфний, адже «втратив зір, нюх, слух, смак і відчуття дотику». Розірвана свідомість і суто біологічне існування геронтіона, калейдоскоп інших сатиричних типів вірша символізують загальне виродження культури під ризиком цивілізації. Якщо у *«Пісні кохання»* уривки асоціацій ще пов'язуються між собою певною прихованою логікою, то в *«Геронтіоні»* зв'язки в ланцюгу образів максимально ускладнюються і навіть зникають. *«Безплідна земля»*, *«Геронтіон»* і *«Порожні люди»* складають трилогію, об'єднану спільною темою втрати моральних орієнтирів, знецінення

особистості, показу процесів відчуження та духовної деградації.

Характерними для еволюції Еліота є пошуки Бога. Тотальний скептицизм Еліота парадоксально привів поета до релігійності, інстинктивної потреби віри. У кожній з його поем намічається вихід для порятунку сучасного світу – спокутування гріхів і повернення до Бога. Це витікало також і з його політичних поглядів. Ставлення Еліота до різних політичних систем неоднозначне. Сучасна епоха давалася йому антиестетичною. Вину за культурну безплідність епохи Еліот покладав на цивілізацію і прогрес. Він заперечував буржуазні ідеали і норми, але в бідах світу звинувачував демократію. Як альтернативу їй висував опору на децентралізовану монархію і католицизм. І навіть комунізм якийсь час розглядав єдиною можливою альтернативою християнству, вченням, що передбачає набір чітких принципів, моральну й інтелектуальну дисципліну. При цьому в роки Другої світової війни Еліот виступив з осудом фашизму.

Жанрова своєрідність віршів Т.-С. Еліота: вірш-монолог, вірш-діалог, вірш-пейзаж, сонет, вірш прозою, ліро-епічну, ліричну, сатиричну, філософську поеми тощо. Характерною особливістю творчості є порушення автором жанрових меж. Це давало змогу Т.-С. Еліотові розширити глибину філософсько-культурних узагальнень, показати світ і людину з різних боків у їхній складності та суперечливості.

Поряд із модернізмом розвивається авангардизм, який прагнув радикального оновлення художнього мислення. Якщо модернізм намагався осмислити кризу культури, то авангард реагував на неї бунтом і запереченням традицій. Основні напрями авангардизму в постатях – це футуризм (*Філіппо Томазо Марінетті*) з основною метою оспівування технічного прогресу, динаміки, руйнування старих форм; культивуванні «швидкості», «міста», «машини». Для дадаїзму (*Трістан Тцара*) притаманні заперечення логіки, абсурд як протест проти війни і буржуазної культури. Сюрреалісти *Андре Бретон*, *Поль Елюар*, *Луї Арагон* продемонстрували у своїй творчості спробаувиявити підсвідоме, відкрити поезію сну, інтуїції, автоматичного письма. Імажизм репрезентує творчість *Езри Паунда*, *Гілди Дулітл* як прагнення створити точний, сконцентрований поетичний образ, очищений від риторики.

Таким чином, перша половина ХХ століття стає для поезії часом, коли вона перетворюється на інтелектуальну, філософську, сповнену символів і культурних нашарувань. Вона шукає нові засоби вираження розірваного, хаотичного світу, її пошук духовний. Навіть у межах різних напрямів помітні такі спільні тенденції, як загострення екзистенційних мотивів (самотність, страх, відчуження); пошук нової мови й образу; синтез різних мистецтв – музики, живопису, кіно, театру; інтерес до міфу як універсальної структури людського досвіду. Отже, поезія першої половини ХХ століття відзначається надзвичайною багатоманітністю форм і напрямів. Вона розвивається між полюсами модернізму і авангарду, від рефлексивної сповідальності до експериментального радикалізму. Саме в цей період поет стає не лише «співцем», а й мислителем, пророком, аналітиком духовної кризи цивілізації.

ПРАКТИЧНЕ 1. Поезія Гійома Аполлінера

Мета: ознайомити студентів із поетичними новаціями Гійома Аполлінера; виявити антропологічні, екзистенційні та культурні мотиви в його ліриці; розвинути вміння інтерпретувати поетичний текст у контексті модернізму, кубізму та сюрреалізму; проаналізувати співвідношення традиції і новаторства, індивідуального й колективного досвіду, кохання і війни у віршах.

Методичні рекомендації: підготувати системний аналіз віршів «Міст Мірабо» – кохання і час як плинна реальність; «Зона» – оновлення поетики, синтез міфу й урбаністики; «Зарізана голубка й водограй» – образ війни як апокаліпсису; обговорити візуальний вимір поезій-каліграм як форма «видимої лірики» (поєднання тексту і малюнка); порівняти поетику Аполлінера з раннім сюрреалізмом і символізмом; підібрати цитати на підтвердження антропологізму поезії Аполлінера – втрати цілісності, фрагментованості світу, тілесності, межі між буттям і небуттям.

Ключові поняття: сюрреалізм, авангардизм, кубізм, орфізм, вірші-каліграми, авторський міф

Французький поет Гійом Аполлінер (1880 – 1918) проголосив ХХ ст. початком нової ери в історії людства й культури, яка вимагала й нової свідомості. Він утверджував новаторські принципи: повернення до природи (але не «копіювання» її), звільнення духу мистецтва від усіляких обмежень і канонів, поєднання об'єктивного і суб'єктивного, епосу і лірики, міфу і сучасності. Поезія письменника стала втіленням суперечливого і бурхливого життя епохи, пізнання якого, на думку митця, повинно йти різними шляхами. Сам Аполлінер умів знаходити різноманітні художні рішення.



Аполлінер (1880-1918)

Біографія. Гійом Аполлінер (Вільгельм-Альберт-Владислав-Александр-Аполлінарій Костровицький) народився 26 серпня 1880 року в Римі, у родині польської шляхтянки Ангеліки Костровицької та, імовірно, італійського або швейцарського аристократа. Родинне походження автора залишалося предметом спекуляцій, і сам Аполлінер часто змінював свої автобіографічні версії, підкреслюючи свою європейську мультикультурну ідентичність. Із дитинства проживав у Франції, Монако та Бельгії, здобув класичну освіту, добре знав латину, грецьку, німецьку, французьку. Уже в підлітковому віці писав поезію французькою мовою. Із 1902 року підписував свої твори ім'ям *Аполлінер*.

У Парижі поет швидко влився в середовище авангарду, художників і поетів. Серед його друзів – художники Пабло Пікассо, Жорж Брак, Марсель Дюшан, Макс Жакоб. Аполлінер працював у газетах і журналах, займався перекладами, писав еротичну прозу, літературні рецензії, есе про живопис,

театральні огляди, поєднуючи у своєму стилі класичну освіченість з авангардним новаторством.

У 1914 році добровольцем пішов на фронт Першої світової війни. У 1916 році був поранений у голову, переніс трепанацію черепа, проте продовжив писати. Під впливом воєнного досвіду створив збірку «Каліграми: Вірші Миру і Війни» (1918). Його рання смерть від іспанського грипу 9 листопада 1918 року (за кілька днів до завершення війни) стала символічним прощанням з епохою раннього модернізму.

Творчість Аполлінера. Ідейно-художні шукання Аполлінера знайшли відображення в його основних збірках: «*Бестіарій, або Кортеж Орфея*» (1911) – символічна іронічна зоологія з класичними алюзіями; «*Алкоголі*» (1913) – головна збірка французького модернізму, яка відображає урбаністичний досвід, любов, пам'ять, час; «*Каліграми. Вірші Миру і Війни*» (1918) – збірка віршів-малюнків, створених під час війни; зразок поетичної інновації. У них порушуються глобальні проблеми: життя і смерть, війна і мир, добро і зло, людина і світ, поет і сучасність тощо. Поет нерідко відмовляється від пунктуації, використовує уривчасті рядки, називні речення. Сучасні реалії поєднуються з історичними, міфологічними поняттями, поезія часто наближається до прози. Усе це було не просто експериментаторством, а передусім — прагненням Аполлінера відтворити складний «потік життя», в якому всі зв'язки розриваються й водночас усі фрагменти – «дружки реальності» – з'єднані невидимим ланцюгом, пізнати який покликана поезія,

Ще в 1900-ті роки Аполлінер захопився живописом, надто кубізмом, який спонукає його шукати нових форм у поезії. Великий вплив на нього мала творчість його товариша, видатного іспанського художника Пабло Пікассо. Поета цікавлять «простота ліній», «загальний малюнок» твору, безпосередність виражальних засобів, які експресивно діють на читача. Його приваблювала творчість кубістів як своєрідний «орфізм», «ліризм», спроможний сформувати новий художній світ «з нічого» – завдяки лише творчому акту. Слідом за кубістами він шукає новаторських форм у літературі. У футуризмі його цікавила можливість необмежених експериментів у сфері мови, жанрів, стилю тощо.

Товариські стосунки з Пікассо стали одним із факторів, що зумовив зацікавлення Аполлінера кубізмом. Іспанський митець, який від 1904 р. працював у Франції, став родоначальником багатьох художніх течій ХХ ст., хоча не входив до жодного із творчих угруповань. У 1907 р. він пише свій програмний твір «Авіньйонські дівчата». Саме з цієї картини починається історія кубізму як утвердження іншої естетики, іншого світорозуміння. За це Пікассо називали «крайнім революціонером» у мистецтві.

Зображаючи п'ять оголених фігур, художник пропонує глядачеві небачене досі трактування людського тіла. Фігури складаються з окремих площин, мають викривлені пропорції. Обличчя схожі на маски, носи є неправдоподібно тонкими, вуха – непропорційно великими. «Авіньйонські дівчата» позбавлені не лише жіночої привабливості, а навіть об'ємності. Вони настільки геометризовані, що перетворилися на безплотні схеми.



П.Пікассо . Авіньйонські дівчата (1907)

Образно кажучи, якщо раніше приміщення будувалось за допомогою риштовання, то Пікассо та його однодумці стали доводити, що художник може залишити риштовання – та зібрати саме приміщення таким чином, що при цьому в риштованні збережеться вся архітектура. «Змучити» красу, щоб вона не була досконалістю, за якою можна лише вічно встигати, так ніколи її і не досягнути – такий був естетичний принцип кубістів. Подібна естетика залишає простір здогадкам і уяві глядача.

Джерелом зла в культурі кубісти вважали принцип відбиття зовнішнього світу людським оком. Вони намагалися звільнитися від влади речей. Ж.Брак вважав картину філософським твором, викладеним за допомогою барв і ліній. Тому своє бачення світу художники зображували геометричними фігурками у коричневих, сірих та чорних тонах у вигляді куба, кулі, циліндра, конуса.

Гійом Аполлінер став одним із теоретиків кубізму і заперечував зв'язок між художнім образом і дійсністю. Мистецтво має виражати індивідуальність художника, на думку письменника. Так само, як і експресіоністи, кубісти прагнули виразити свій внутрішній світ, вважаючи його єдиним джерелом творчого натхнення.

Проте головним внеском Аполлінера у розвиток поезії стали не окремі експерименти, а загальне вміння об'єднати розрізнені доти елементи – фантастику і сатиру, героїку та інтимність, перетворити вузьку обмежену прозу на складну і неоднозначну лірику, а однотемну поезію на багатотемну, як саме життя. У творчості Аполлінера народився новий «поетичний реалізм», який він називав «надреалізмом», «сюрреалізмом». У 1917 р. Аполлінер уперше використав термін «сюрреалізм», який визначив появу нової модерністської течії. Для поета сюрреалізм був передусім засобом пізнання «не снів, не марень, а реальності» (на відміну від символізму), однак пізнання, глибшого за просте відтворення життя (на відміну від реалістів). У сюрреалізмі він бачив «вихідну точку для вияву нового духу». Аполлінер закликав поетів бути Ікарами, провідниками суспільства, йти попереду нього. На його думку, поет має боротися зі старими поетичними штампами, творити

«несподіване», експериментувати. Поезія – своєрідне «здивування» від сприйняття життя і людини, шукання нових, незвичних форм відображення буття. Використовуючи його відкриття, сюрреалісти закликали відкинути реальне, піднятися над ним, сягнути у надреальне – світ інстинктів, підсвідомого, спираючись на теорію З. Фрейда. Вони прагнули звільнити людину від її ланцюгів – родинних, суспільних, моральних — і створити нові образи, які вражали б читача своєю експресивністю й незвичністю. Однак хоча Аполлінер і стояв біля витоків сюрреалізму, його творчість набагато ширша і багатогранніша за естетичну програму сюрреалістів (як і кубістів). Творчість поета, яка синтезувала різні начала (медитації, фантазію, легенди, пісні), відкрила для французької і світової літератури безліч шляхів для її розвитку.

Людина в поезії Аполлінера – це не класичний герой, а істота вразлива, змінна, водночас метафізична і тілесна. Образ часу, пам'яті, любові, втрати у поезії Аполлінера набуває нових рис: час – не лінійний, а фрагментарний; пам'ять – не фактична, а поетична; любов – не романтична, а трагічно-згущена. У збірці *«Алкоголі»* ці теми набувають особливої сили. Так, поема *«Зона»*, яка відкриває збірку, хоч і написана пізніше за інші, стала маніфестом поезики ХХ століття. Уже перший рядок *«Врешті тобі вже набрид стародавній світ»* проголошує розрив із традиційною культурою та її уявленням про людину. Поет звертається до антропології нового часу, де людина не має центру, не має єдиного «я», а розпорошується в мозаїці сучасності. У поемі міксуються історичне й повсякденне (Париж, церква, Ейфелева вежа, хмари, тротуари); високе й профанне (ангели, *Син скорбної матері*, розпродажі, урбаністичні пейзажі); особисте й глобальне (спогади, війна, технічний прогрес):

*Я бачив сьогодні вранці вулицю забув як зветься
Нова і чиста сурмою сонячною лється
Робітники урядовці вродливі стенотипістки
Щобудня чотири рази по ній проходять пішки.²*

Поема змальовує людину модерну як самотню, розірвану між релігією й технократією, між пам'яттю та «фотографічною» реальністю, між поезією й інформаційним шумом. Вона позначена руйнуванням класичної цілісності і водночас – пошуком нового синтезу. Людина тут вже не герой, а тривожний подорожній, спостерігач фрагментарного світу, що шукає нову точку опори в собі. У поемі автор створює мозаїку урбаністичних, історичних і міфологічних образів, де сучасне Париж стає втіленням метафізичної порожнечі й водночас місцем для нового духовного народження.

Чи не найвідоміший вірш не тільки збірки *«Алкоголі»*, а й усієї творчості Аполлінера, – *«Міст Мірабо»*. Поет осмислює кохання крізь образ моста і ріки як символів плинності й невідворотності. Цей вірш є справжнім

² Аполлінер. Зона / пер. М. Лукаша. Від Боккаччо до Аполлінера. Київ : Дніпро, 1990. С. 317.

сентиментальним символізмом модерної людини, зануреної у спогади й біль. Він написаний після нещасливого кохання поета до Марі Лорансен.

Під мостом Мірабо струмує Сена

Так і любов

Біжить у тебе в мене

Журба і втіха крутнява шалена³

Ключові мотиви: плин води як плин часу, міст як місце між «було» і «буде», Сена як доля / життя, любов як втрата / біль, «я» як самотність. Вірш стає моделлю антропологічної ситуації: людина перебуває в точці втрати, але не втрачає пам'ять. Вода відносить любов, але поезія фіксує біль. Міст є символом переходу, що неможливо повернутись назад. Цей образ особливо важливий у контексті ХХ століття як доби зламів, втрат і пошуків нової ідентичності.

Аполлінер увійшов в історію світової літератури як автор незвичайної поетичної форми – *каліграм*. Вірші зі збірки *«Каліграми, Вірші Миру і Війни»* написані так, що їхній текст створює своєрідний малюнок (будинок, зірки, лінії дощу тощо). Так відобразилися в поезії Аполлінера ідеї кубізму, який намагався розкласти об'єкти на площини, передаючи їх геометричну суть, наштовхнув поета на подібний пошук мовних площин, розщеплення класичного вірша й руйнування лінійної оповіді. Ця художня модель і трансформується у вірші-каліграми — тексти, в яких слово стає зображенням, а образ твориться не лише змістом, а й формою. Аполлінер, заперечуючи зв'язок між художнім образом і реальною дійсністю, стверджував: «Мистецтво має виражати індивідуальність художника».

Найбільш відома Аполлінерова каліграма – *«Зарізана голубка й водограй»*. Текст, оформлений у вигляді контуру голубки над фонтаном, містить глибокий антропологічний трагізм: плач по загиблих, протест проти війни, образ смерті, що торкається кожного. Голубка, яка в Біблії символізувала відродження, у поета – «зарізана», але не знищена: вона живе у формі, у вірші, у мистецтві, що зберігає пам'ять. Поєднання слова й малюнка, релігійного й техногенного, глибоко особистого й загальнолюдського – приклад поетичної антропології, де тіло (поранене, скорботне) і дух (непримирений) формують цілісний образ людини ХХ століття. Поет висловив протест проти війни, жорстокості, вбивства. Він згадує померлих друзів, тих, хто був поруч з ним, а тепер загинув. Душа ліричного героя не може змиритися з насильством, вона оплакує молоде життя, яке забрала смерть. Символом скорботи стає водограй – це сльози за мертвими людьми і світом, який, на думку автора, перетворюється на жахливий апокаліпсис. На «багрянистім горизонті» сяє «ранене сонце», воно віщує нові смерті, нову трагедію.

³ Аполлінер. Міст Мірабо / пер. М. Лукаша. Від Боккаччо до Аполлінера. Київ : Дніпро, 1990. С. 321.



З книги Аполлінера "Каліграми"

Центральним символічним образом у творі є голубка. Вона навіює біблійні асоціації. Пригадується легенда Старого Заповіту про великий потоп і Ноя, який врятувався зі своєю сім'єю. Голубка над Ноевим ковчегом у Біблії символізує початок нового життя людства, духовне відродження світу. Однак у вірші Аполлінера голубка «зарізана», вона повільно вмирає. Це образ-попередження, який закликає зупинити війну. Малюнок має трагічний пафос, але водночас втілює надію поета на майбутнє спасіння людства. Голубка «вічно жива» в малюнку каліграми, а «ранене» сонце ще не вмерло — отже, його, як і світ, ще можна врятувати. Вірш Аполлінера дав поштовх П. Пікассо для створення відомого образу голубки, яка стала символом миру для всіх народів.

У контексті української проблематики і як тенденція апеляції поета до культурної традиції варто розглянути і твір «**Відповідь запорозьких козаків турецькому султанові**», де історія і міф постають у новій формі. Твір написаний під впливом картини Іллі Ріпина «Запорозькі козаки пишуть листа турецькому султану» та відображає образ вільного козацького духу як символу незламності. Аполлінер переосмислює український історичний сюжет як антиавторитарну метафору, поєднуючи гумор, бунт, тілесність і братерство. Вірш насичений візуальними образами і мовною грою, нагадує літературний аналог кубістичної картини, з фрагментованими діалогами, підкресленою тілесністю, гіперболізованим висміюванням влади.

Злочинніший ніж лиходій
Рогатий ніби той чортяка
Ти справжній Вельзевул гидкий
Що сіє скрізь мерзоту всяку
Не підем ми на шабаш твій.

<...>

Закушений подільський кат
Що вартий тільки глузування
Свиняче рило кінський зад
Це наша відповідь остання
Затям її проклятий гад⁴

⁴ Аполлінер. Відповідь запорозьких козаків турецькому султанові. Київ : Дніпро, 1971. С. 334.

Цей текст – своєрідний антиімперський маніфест художника доби тоталітарних проривів. Історичне тут подано не як урок минулого, а як міфологічний архетип свободи, що постійно відроджується в культурі.

Отже, творчість Аполлінера в своїх провідних текстах (збірки *«Алкоголі»*, *«Каліграми»*) репрезентує нову антропологічну модель людини ХХ століття – людини фрагментарної, пораненої, експериментальної, відкритої до світу. Поема *«Зона»* формулює поетику розірваної свідомості. Вірш *«Міст Мірабо»* – ліричну модель часу як втрати. А *«Запорожці...»* – культурний протест і пошанування колективної гідності. Всі ці тексти працюють у полі антропології кризи та надії, відкриваючи нові горизонти гуманітарного пізнання.

Висновки. Гійом Аполлінер став одним із найвпливовіших новаторів європейської поезії ХХ століття: першим ужив термін «сюрреалізм» (1917) у театрі й поезії; розробив поетику «надреалізму»: поезія як вихід за межі логіки, жанру, структури. Відмовився від пунктуації (особливо в *«Алкоголях»*) задля «вільного дихання поезії»; поєднав традицію та авангард, лірику та епос, особисте й колективне, міф та сучасність.

Аполлінер розглядав літературу не лише як мистецтво слова, а як простір антропологічного пізнання – пошуку нової людини в добу змін, зламу, катастроф. У його творах мистецтво постає як внутрішній акт, покликаний не імітувати дійсність, а трансформувати її в новий поетичний світ – суперечливий, фрагментарний, але глибоко людський. Уже на початку ХХ століття митець проголосив, що людство вступає в нову добу, яка потребує нової естетики, нової свідомості і, передусім, нової поезії. Митець закликав звільнити мистецтво від традиційних форм і жанрів, поєднувати у вірші епос і лірику, фантастику й інтимне переживання, суб'єктивне й об'єктивне, а також руйнувати межу між словом і зображенням.

Аполлінер і українська література. З Аполлінером в темі антропології руйнування, посттравматичної культури та модерністської мозаїки свідомості в українській традиції перегукується поезія раннього Миколи Бажана, Олекси Стефановича, Юрія Липи. За поетикою до нього близькі Микола Вороний, Павло Тичина раннього періоду, Богдан-Ігор Антонич. Найбільше українською твори Аполлінера інтерпретував Микола Лукаш (168 віршів). У різний час аполлінерівську лірику перекладали Святослав Гординський, Олег Зуєвський, Юрій Шерех, Микола Терещенко, Ірина Стешенко та Дмитро Павличко.



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ:

- ✓ Аполлінер і художні напрями поетичного авангарду
- ✓ Сюрреалізм (надреалізм) Аполлінера як прагнення «поєднати друзки дійсності»
- ✓ Нова форми побудови поетичного світу в «Зоні»
- ✓ Лірика втрати і хронотоп любові у вірші «Міст Мірабо»
- ✓ Нова антропологія людини ХХ століття (трагізм, недосконалість, надія і пам'ять) у «Зарізаній голубці й водограї»
- ✓ Вірш «Відповідь запорожців...» Аполлінера в контексті анти-авторитарної риторики (українські історичні думи, бурлескна традиція, політична сатира)

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. **Визначальна риса кубофутуризму**
А синестезія
Б сцієнтизм
В симультанеїзм
Г місцевий колорит
2. **Як антитезу абстрагованості символізму й життєподібності натуралізму Аполлінер вводить термін**
А сюрреалізм
Б імпресіонізм
В авангардизм
Г неоромантизм
3. **Середньовічний жанр тваринного епосу Аполлінер використав у**
А «Алкоголях»
Б «Персах Тіресія»
В «Каліграмах»
Г «Бестіарії»
4. **Колаж, фрагменти фраз, газетні заголовки, оголошення – це стилістика**
А «Алкоголів»
Б «Бестіарію»
В «Каліграм»

Г «Бестіарію»

5. Образ гільйотинованого сонця завершує вірш

А «Зарізана голубка і водограй»

Б «Міст Мірабо»

В «Зона»

Г «Відповідь запорожців турецькому султанові»

6. Фольклорні мотиви, традиції романтичної поезії характерні для

А «Рейнських віршів»

Б «Бестіарію»

В. «Зони»

Г «Каліграм»

7. Аполлінер дружив із

А. П. Пікассо

Б. О. Роденом

В. С. Далі

Г Ж. Браком

8. Назва вірша збірки «Алкоголі» «Вандем'єр» пов'язана

А з революційним календарем

Б зі збором винограду

В із концепцією поета

Г з язичницькою традицією

9. Страждання через фатальну красу – це мотив вірша

А «Міст Мірабо»

Б «Лорелей»

В «Зона»

Г «Пісні нелюбого»

10. «Відображати світ таким, яким його мислиш» – це девіз

А футуристів

Б символістів

В кубістів

Г імажистів

11. Символом відданості й любові до батьківщини в ліриці

Аполлінера є

А Орфей

Б Лорелея

В запорозькі козаки

Г художники-сучасники

12. Вода, міст, годинник – образи-символи поезії

А «Зона»

Б «Лорелей»

В «Міст Мірабо»

Г «Відповідь запорожців турецькому султану»

13. Пам'яті Рене Даліза присвячена збірка Аполлінера

А «Алкоголі»

Б «Бестіарій»

В «Каліграми»

Г «Ранні вірші»

14. Сприйняття мистецтва як засобу духовного перетворення світу, що допомагає «втихомирювати» «звірів» сучасності, Аполлінер назвав

А аполлонійством

Б орфізмом

В діонісійством

Г сюрреалізмом

15. Експериментуючи, Аполлінер вдавався до

А реанімації традиційних жанрів і форм

Б поєднання прози й поезії

В відмови від пунктуації

Г звернення до традиції зорової поезії

16. Прикрим фактом біографії Аполлінера став арешт через підозру у викраденні картини

А «Авіньйонські паньанки» Пікассо

Б «Джоконда» Леонардо да Вінчі

В «Сікстинська мадонна» Рафаеля

Г «Будинки в Естаку» Брака

17. Синтез поезії і візуальних мистецтв найповніше втілений у творах збірки

А «Алкоголі»

Б «Бестіарій»

В «Зона»

Г «Каліграми»

18. Жанровим відкриттям Аполлінера є

А історична поема

Б поема-подія

В вірш-річ

Г сонет

19. Тема кохання і вічності центральна у вірші

А «Пісні нелюбного»

Б «Зона»

В «Лорелей»

Г «Міст Мірабо»

20. У творчості Аполлінера відображені елементи таких течій і напрямів, як

А натуралізм, реалізм, символізм, футуризм

Б символізм, імпресіонізм, неоромантизм, натуралізм

В неоромантизм, символізм, імпресіонізм

Г кубізм, неоромантизм, імпресіонізм, футуризм, символізм, реалізм

1.2. *Драматургія першої половини XX ст.: загальний огляд*

Перша половина XX століття в історії західноєвропейської драми стала часом глибокої кризи класичної театральної форми і водночас періодом сміливих експериментів. Після Першої світової війни світ утратив віру в стабільність і логіку буття, а тому традиційний психологічний реалізм XIX століття вже не відповідав духові часу. На його місце приходить модерністська і авангардистська драматургія, що шукає нові способи осмислення людини й суспільства.

Загальні тенденції драматургії першої половини XX століття можна сформулювати, як

- криза класичної драми, де традиційна структура (експозиція – кульмінація – розв'язка) поступається місцем відкритим, фрагментарним композиціям. Зникає єдність часу і простору, замість послідовної дії – потік свідомості, символ, алегорія;
- зміна функції героя: замість сильної особистості з'являється «маленька людина», розгублена у світі. Герой тепер не діє, а існує – як у драмі абсурду, що зароджується саме у цей час.
- зміщення уваги з події на ідею. Драма стає філософською, проблемною, роздумом про сенс життя, провини, свободу, віру, смерть.
- взаємодія з іншими мистецтвами. Режисери і драматурги активно експериментують із засобами сценічного впливу: світло, звук, декорація, ритм, пластика стають виразними компонентами дії.

Нові театральні форми першої половини XX століття – це експресіоністська драма (Георг Кайзер, Ернст Толлер); епічний театр Бертольта Брехта (див. *детальніше Семінар 1*), поетична драма (Т. С. Еліот); екзистенціалістська драма (Альбер Камю, Жан-Поль Сартр), символістська драма (Федеріко Гарсія Лорка) та ін.

Автором поетичних драм, у яких поєднав релігійно-філософські ідеї з відродженням традиції середньовічної мораліте, був видатний поет і мислитель англomовного модернізму **Томас Стернз Еліот**. Його театральні твори – це поезія, що мислить, драма, що молиться. Так, у творі **«Вбивство в кафедральному соборі»** розгортається драма про мучеництво архієпископа Томаса Бекета, яка стає символом духовного вибору людини у світі насильства. А в п'єсах **«Склея»**, **«Сімейна подорож»**, **«Коктейльна вечірка»** автор розвиває тему духовного очищення і відновлення віри. Еліот прагнув повернути драмі поетичність, ритуальність і глибину морального конфлікту, поєднуючи елементи релігійної містерії з модерністською свідомістю XX століття. Його драма є своєрідним протиставленням матеріалізму доби і спробою воскресити театр як духовний акт.

Одним із центрів оновлення драматургії була Франція.

На початку століття тут співіснували різні течії – символізм, експресіонізм, неоромантизм, пізніше – екзистенціалізм і драма абсурду. Французьку драматургію того часу значною мірою можна схарактеризувати як

інтелектуальну неокласицистичну драму, оскільки важливим компонентом її поетики стає переосмислення античного чи біблійного міфу суголосно з актуальними проблемками доби міжвоєнної. Так, **Поль Клодель** («Обмін», «Благовіщення») створив поетичну, християнську драму, у якій протиставив матеріальний і духовний світи. **Жан Жіроду** («Троянська війна не відбудеться», «Електра») – автор інтелектуальної драми, де класичний міф набуває сучасного звучання; його герої мислять, сумніваються, шукають моральні орієнтири. **Жан Ануї** в «Антигоні» оновив античний сюжет, підкресливши конфлікт між особистою совістю і владою.

У 1930–1940-х роках формується екзистенціалістська драма (Ж.-П. Сартр, А. Камю), у якій людина поставлена перед абсурдністю існування і потребою вибору. Екзистенціалізм став однією з найвпливовіших філософських течій першої половини ХХ століття, що знайшла відображення і в театрі. Центральна тема – людина перед обличчям абсурду, її свобода і відповідальність у світі без Бога і смислу. **Жан-Поль Сартр** у п'єсах «За зачиненими дверима», «Брудні руки», «Мухи» показує, що пекло – це інші люди, а свобода – тягар, який людина мусить прийняти. **Альбер Камю** («Калігула», «Справедливі») осмислює трагічну межу між свободою і насильством, між бажанням абсолютного сенсу і його неможливістю. Екзистенціалістська драма поєднує філософію і поетику театру, спирається на символічну дію, парадоксальні ситуації, концентровані діалоги, що межують із афоризмом.

Так, **Федеріко Гарсія Лорка** не лише видатний поет ХХ століття, а й один із найвизначніших драматургів, чий п'єси є яскравим прикладом поєднання модерністської естетики з глибинною антропологічною проблематикою, символізмом і міфопоетичною традицією. Його драматургія виявляє тісний зв'язок із народною культурою Іспанії, фольклором, а також із класичною спадщиною античної трагедії, зокрема в аспекті зображення долі, конфлікту між особистістю й суспільством, теми гріха, вини і відплати. Драми Гарсія Лорки мають глибоку міфопоетичну структуру: він звертається до універсальних сюжетів і символів, створюючи сучасні міфи. Наприклад, образ коня, місяця, ножа, крові, вітру, води в його п'єсах – це не просто деталі, а багаторівневі символи, які апелюють до колективного несвідомого. Місяць може символізувати смерть, кінь – еротику й пристрасть, ніж – фатальність. Його п'єси тяжіють до ритуальної драми: дії персонажів – ніби частина архаїчного обряду, а фінал часто має сакральну природу жертви чи очищення.

Вершиною творчості Гарсія Лорки-драматурга є так звані андалузькі трагедії, «Криваве весілля», «Єрма», «Дім Бернарди Альби». У ці роки остаточно формуються погляди Лорки на театр, його роль у житті народу і нації. Драматург проголошує необхідність створення зверненого до народу театру, «театру соціальної дії», здатного «підняти душу народу». У драматургічній творчості 1930-х років Гарсія Лорка і здійснює спробу реалізації цієї програми.

У своїй боротьбі за новий театр Гарсія Лорка проголосив нове гасло свободи і любові: свободи від комерції і любові до людини. Ця вимога

пронизує і андалузькі п'єси: свобода розуміється як вивільнення людини з-під гніту корисливих розрахунків і інтересів, і любові, яка трактується як вищий прояв щирої вільної людської природи. У драмах «Криваве весілля», «Єрма», «Дім Бернарди Альби» конфлікт народжується із зіткнення буденності й поезії. У центрі драм Гарсія Лорки – людина в ситуації екзистенційної межі: між життям і смертю, пристрастю і заборонаю, свободою і фатумом. Письменник досліджує глибинні архетипи людського буття: материнство, любов, честь, смерть, прагнення до свободи. Його жіночі персонажі – часто уособлення внутрішнього роздвоєння між тілесною природою і соціальними заборонами. Наприклад, у «Кровавому весіллі» зображено трагічну силу кохання, що перетинає межу дозволеного, а смерть тут постає як відплата за порушення традиційної норми. У «Домі Бернарди Альби» порушено питання жіночої несвободи, репресивного матріархату й суспільного контролю над тілом і бажанням – антропологічно це розкриття людського страждання в межах культури заборони. Герої намагаються здобути внутрішню свободу, але ці пошуки закінчуються смертю.

Сюжет «*Кривавого весілля*» (1933) навіяний газетною заміткою про викрадення нареченої-циганки з-під вінця. Тема кривавої помсти за скривджену честь, традиційної в іспанській літературі, здавна привертала увагу Гарсія Лорки-драматурга. Але в п'єсі вона здобуває набагато ширше суспільне звучання: трагедія, що розігрується на очах у глядачів, визначена всім ладом відносин, що панували в сучасній поетові Іспанії. На думку автора, сучасне суспільство не тільки зрадило природному підґрунтю людських стосунків, але й висунуло нові критерії вчинків, що спотворюють людську природу і їй невластиві. Особливість п'єси – особлива роль музики. І за композицією, і за змістом музика відіграє важливу функцію. Сам Гарсія Лорка зізнавався, що ця п'єса «написана за Бахом». Формальну основу твору складає невідповідність героїв ідеальному змісту їхніх ролей (звідси відсутність імен, а позначення лише функцій). Повторювальний весільний рефрен контрастує із сум'яттям нареченої: у святі відчувається трагедія. Отже, у творі поєднуються несумісні поняття: свято і вбивство.

Усі персонажі драми поділяються на два табори, задовго до втечі Нареченої і Леонардо, але поділом слугують не родинні зв'язки. Наречена і Леонардо, що порушили закон і звичаї, зруйнували свою і чужу волю – вигнанці. Дружина Леонардо, що жадає благополуччя, і її мати, що позаздрила багатому весіллю, здатні зрозуміти Батька Нареченої, що прагне не щастя дочці, а власного шматка землі (і чим далі від великої дороги, тим краще: не вкрадуть перехожі гроно винограду). У всьому протилежна йому Мати Нареченого, що знає, що життя людське невід'ємне від життя землі, а голос крові змушує замовкнути докази розуму, гордість і образу. Вона так і не впізнає в Нареченій себе, але з іншою долею. Мати Нареченого і Батько Нареченої стоять на чолі ворожих таборів. Наречений – персоніфікація свого роду, у ньому зняті всі індивідуальні риси. Він насмілювався полюбити, насмілювався сказати про це Матері, але з тих пір став іграшкою в руках інших: у руках Нареченої, її Батька, Леонардо. І коли настав час помсти і смерті –

іграшкою в руках своїх мертвих братів. Їхні тіні віддали йому свої сили, забравши натомість життя. Він здолав Леонардо, який втілював індивідуальне, але в протистоянні родового й індивідуального не може бути переможця, тому вони приречені загинути, адже сил, щоб вижити, у них немає. У п'єсі розділені не тільки люди, але й світ – на пустелю, в якій засуджена жити Наречена, і на землю обітовану, де є воля. Знак цієї землі, постійний у творчості Гарсія Лорки, – ріка (море). Про море говорить Наречена, згадуючи свою матір, на яку, зі слів батька, вона так схожа. Доля її матері, гордої чужинки, що змирилася із тутешнім вбогим життям, – обтяжливий приклад для Нареченої і застереження. Йдучи за цим далеким покликом свободи, Наречена приводить до загибелі і Леонардо, і Нареченого, гине й сама, платячи таким чином за давню провину – колишню покірливість Батькові. Фатум двоїстий у світі Гарсія Лорки. Він не владний над героями як вища верховна сила, він – у самих людях: і в виконанні обов'язку, і в вільному виборі. Вплив традиції античної драми, зокрема Софоклового трактування Фатуму і вільного вибору людини.

Драма *«Єрма»* (1934) лірична, всі її події породжені внутрішньою характерністю героїні. Єрма – цілісна натура. Сенси її життя зосереджені на одному бажанні стати матір'ю, від нього всі її страждання, мрії, помилки. Події охоплюють кілька років, протягом яких Єрма все більше переконується в неможливості бути щасливою. Якщо для одних діти – рід власності, об'єкт, якому треба залишити нажите добро, інші взагалі не задумуються, чи добре мати дітей чи ні, тому що найважливішим для них був сам факт їх наявності чи відсутності. То Єрмі властивий інший, вищий сенс материнства – вона жадає подарувати сину життя, а не овечу череду, залишити мрію, а не спадщину. Усією своєю сутністю вона пов'язана із життям землі, із природою і тому вважає своє нещастя образою, нанесеною їй як частці землі. Радість цвітіння, родючості принижує її, вона почуває себе тим образливіше, що не знає своєї провини. Але і вона винна: до весілля вона пожертвувала почуттями до Віктора, у яких не впізнала кохання. І до кінця так і не зрозуміє того, що розтлумачувала їй Стара: немає кохання – немає дітей. Не зрозуміє, бо ця істина для неї дуже гірка. У її домі ідеальна чистота, але це чистота труни, в якій її ховають за життя. Чоловіка дратує її впертість, для нього вона – ворог, бо хоче змінити звичний хід подій. У Хуані і Єрмі втілено два протилежних поняття про честь, а честь кожний з них ставить вище щастя. Хуан – раб поголосу і покараний зовнішнім проявом безчестя: про його дружину пліткують. Єрма самотня у своєму розумінні честі і залишається йому вірною, але коли їй наноситься остання образа – мстить, йде на вбивство. Між Хуаном і Єрмою так і залишається стіна відчуження, яку не може зруйнувати навіть смерть.

Драма 1936 року *«Дім Бернарди Альби»* (підзаголовок «Драма жінок в іспанських селищах») задумувався як зразок театру соціальної дії. Його можна розглядати як заключну частину трилогії, присвячену долі жінки («Криваве весілля», «Єрма»). Родинне вогнище, яке має бути овiane теплом і затишком, стає символом злоби та безумства, кліткою, з якої немає виходу. У драмі немає

головного героя, у кожній з доньок дони Альби своя трагедія, але до глядача вони звернені загальним стороною. Їхні долі контрастують одна з одною, збігаючись тільки в краху, і усі вони важливі для загальної картини трагедії. Бернарда – не протагоніст, а лише корифей хору – юрби. «Дім Бернарди Альби» – п'єса подвійної дії. Одне – ретельно зрежисований спектакль на показ: удаваний сум на похороні господаря будинку, роки жалоби, побачення, фраза у фіналі «молодша донька Альби вмерла незайманою». Таємна драма вгадується у мовчанні персонажів, їхніх недомовках і застереженнях. Це суперництво сестер, самогубство Аделі, нелюбов і ворожнеча. Бернарда – фанатична охоронниця того порядку, що був встановлений давно. Лише здається, що вона господиня, а насправді – наглядач і каратель, а за внутрішньою суттю – раб. Її донька Адела на початку п'єси також схожа на неї. Лише любов очистить її душу і навчить самозабуттю і смерті. Мати Бернарди Альби Марія Хосефа рятується божевіллям. Тільки вони не підвладні доні Альбі, а значить з її дому є тільки два виходи – божевілля і смерть. Пісні божевільної Марії Хосефи – це той світ, про який мріють сестри, але мовчать. Конфлікт драми не розв'язаний, бо зло панує і за стінами будинку. Дім Бернарди Альби – в'язниця у в'язниці. Зловісний наказ у фіналі мовчати – не тільки відголосок минулого, але й тінь фатального майбутнього, яке обірве життя самого драматурга.

Отже, Гарсія Лорка – це драматург, який не просто оновив іспанську сцену, а занурив театральне мистецтво у глибини архетипів, ритуалу, міфу і культурної пам'яті. Лорка органічно вписав свою драму в традицію античної трагедії. У його творах відчутна спадкоємність із Софоклом чи Евріпідом – через домінування фаталістичного начала, хорові елементи, принцип єдності дії, часу й місця. У «Кривавій весіллі» діє Пісня і персонажі-символи (як Місяць і Смерть), що виконують роль античного хору: коментують події, передвіщають загибель. Конфлікти в його п'єсах мають майже есхатологічний характер: це не лише міжособистісне зіткнення, а боротьба людського начала з космічним порядком. Структурно Лорка тяжіє до монументальності трагедії, драму подано в концентрованій, афористичній формі. Його драматургія – це не лише естетичний прорив модернізму, а ще й проникливе дослідження антропології людини в обмеженому соціальному і космічному світі. Завдяки цьому його твори залишаються актуальними і в XXI столітті.

Драматургія першої половини XX століття – це лабораторія ідей, форм, світоглядних експериментів. У ній співіснують символізм і реалізм, експресіонізм і постична драма, філософський театр і соціальний гротеск. Основні тенденції можна визначити як руйнування класичної дії й побудова умовної, фрагментарної структури; зосередження на внутрішньому стані людини; пошук духовного сенсу в умовах історичної катастрофи; поєднання поезії, філософії і сценічного експерименту.

Таким чином, драма першої половини XX століття стала простором духовного пошуку, де людська свідомість намагається осмислити нову трагічну, розірвану, але все ще сповнену прагнення до істини реальність.

СЕМІНАР 1. «Матінка Кураж і її діти» Бертольта Брехта

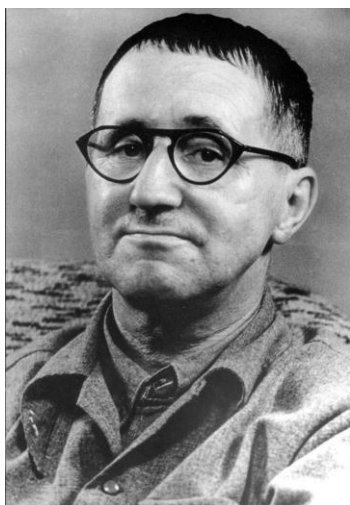
Мета: ознайомити студентів із основами епічного театру Брехта, його антиілюзіоністською поетикою; дослідити образ Матінки Кураж як антропологічну модель виживання у світі війни; розкрити ідею Брехта про війну як форму бізнесу, де мораль поступається економічному інтересу; формувати вміння аналізувати драму як соціально-політичний і філософський твір.

Методичні рекомендації: поміркувати над питаннями «чи можлива моральність у час війни? Кураж – злочинниця, жертва, чи спостерігач?»; проаналізувати структуру п'єси: відсутність катарсису, монтажна побудова сцен, відчуження героїв; визначити, як Брехт реалізує принципи *Verfremdungseffekt* (ефекту відчуження); обговорити стратегії виживання персонажів: чи має сенс спротив, коли війна «не скінчиться ніколи»?

Ключові поняття: епічний театр, антикатарсисна драма, ефект відчуження, драма-притча, зонги

Творчість Бертольта Брехта – це місце перетину політики і мистецтва, морального вибору і театру, естетики і спротиву. Німецький драматург, поет, теоретик театру, один із найвпливовіших митців ХХ століття, концепція *епічного театру* якого, антибуржуазна і антивоєнна позиція, а також соціальна активність зробили його творчість важливою не лише для Німеччини, а й для інших національних культур.

Біографія. Бертольт Брехт народився 10 лютого 1898 р. у м. Аугсбурзі, його батько – директор паперової фабрики. Уже в 1914 році вірші й есеї талановитого гімназиста почали публікувати в періодичних виданнях. Після закінчення реальної гімназії з 1917 року майбутній письменник студіював літературу й філософію, а згодом і медицину в Мюнхенському університеті.



Бертольт Брехт (1898-1956)

У 1918 році юнак був мобілізований до армії, служив санітаром у одному зі шпиталів. Як і інші письменники «втраченого покоління», Брехт сприйняв війну катастрофічною руйнацією моральних цінностей, створених гуманістичною культурою. Але також війна стала для нього свідомою втратою людством здорового глузду, руйнівних наслідків вивільнення неконтрольованих інстинктів і, найважливіше, – нездатності економічного, політичного, соціального й морального устрою європейських країн, які допустили винищення людей.

Повернувшись із війни, Брехт пробує свої сили в поезії й драматургії («Балада про мертвого солдата», драми «Ваал», «Барабани в ночі»). У 1922

році отримує літературну премію імені Клейста. Переїздить до Мюнхена, а потім, у 1924 році, коли його прізвище потрапило в укладений фашистами «чорний список», – до Берліна. Тут, у центрі німецького художнього й театрального життя відбулося становлення Брехта як теоретика практика «епічного театру», яке припало на злам 1920-1930-х рр. Письменник почав активно співпрацювати з «Театром революційних робітників Великого Берліна» під керівництвом Ервіна Піскатора і Германа Шуллера. Це вплинуло на формування теоретичних поглядів Брехта: він перейняв у Піскатора новий погляд на театр і театральне мистецтво, використав, значно розширивши і поглибивши, драматургічні прийоми у власній художній практиці – у теорії і практиці «епічного театру».

Брехт інсценізував «Пригоди бравого вояка Швейка» Я. Гашека. У 1928 році була написана і поставлена п'єса «Трьохгрошова опера», яка принесла славу Брехтові за межами Європи. На початку 1930-х років перелицьовує сюжет «Орлеанської діви» Ф. Шиллера в п'єсі «Свята Йоанна різниць».

Із 1933 року Брехт у вимушеній в еміграції. Після фашистського путчу разом із дружиною Єленою Вайгель, актрисою його театру, переїхали в Прагу, потім – у Відень. Шість років прожили в Данії. Брехт був співредактором антифашистської газети «Das Wort». У 1937 р. у Парижі була поставлена його п'єса «Гвинтівки Тереси Каррар», присвячена громадянській війні в Іспанії. У 1939 році Брехт переїздить у Швецію. Темі Німеччині під владою фашизму були присвячені хронікальні драматичні сцени «Страх і злидні Третьої імперії». Навесні 1941 року переїхав у Москву, потім у Владивосток, а звідти пароплавом – у США. Як і інші німецькі письменники, Брехт був зарахований до штату голлівудських сценаристів, проте фільми за його сценаріями практично не знімали. Звинувачення в «комуністичній змові в Голлівуді» стало приводом до рішення покинути Америку. У 1947 році Брехт приїхав у Швейцарію, а в жовтні 1948 року повернувся в Німеччину після 15 років еміграції.

Разом із Єленою Вайгель у 1949 році Брехт створює знаменитий драматичний театр «Берлінський ансамбль», де відбулися постановки написаних в еміграції і нових драматичних творів – «Кавказьке крейдяне коло», «Дні Комуни», «Турандот», «Життя Галілея», «Добра людина із Сизуаня» та ін. Помер Брехт 14 серпня 1956 р. у Берліні.

Теорія «епічного театру». Із середини 1920-х років і до останніх днів Брехт розробляв теорію «епічного театру», присвятивши цій проблемі статті, виступи, трактати: «Про оперу» (1930), «Про експериментальний театр» (1939), «Малий органон для театру» (1949), «Діалектика до театру» (1953). Як зазначалося вище, значний вплив на «епічний» театр Брехта мав досвід «політичного театру» Е. Піскатора, який вважав, що театр повинен займатися не долею окремою людини. А долею всього людства, й показувати на сцені не людей, а епоху й суспільний процес, у взаємодії з яким й розкривається людська особистість. Людина повинна зрозуміти, що вона є частиною історичного процесу, який сама створює і від якого залежить. Піскатору належить також лозунг «епічного театру». Епічна модель театру, яка виникла

в перші десятиліття після першої світової війни, «виділялася своїм чітко реферуємим, оповідним характером і до того ж використовувала хори та проекції, які коментували дію», – зауважував Брехт, використовуючи їх пізніше у своїй драматургічній теорії і практиці.

Брехт наголошував на тому, що витоки його театру лежать у національних традиціях, у далекому минулому німецької і нідерландської культури. На його теоретичні засади значною мірою вплинули праці Гете, Шиллера, Гегеля, а на форму театру, його театральні прийоми – театральні жанри німецького Відродження, ляльковий театр і ярмаркові «панорами», здоровий плебейський грубуватий дух німецького народного мистецтва. По суті свій театр Брехта – типовий народний театр: максимально зрозумілий виклад фабули, провідний жанр – притча, пристрась до солоного жарту і навіть деякий «анти естетизм» образів». Провідними художніми засобами стали метафора і символ, але суто сучасні метафора і символ. В основу реалістичного образу було покладено принцип типізації, який виключає появу другорядних реалістичних деталей, що відволікали б від суті образу.

Брехт визначав свій театр як «епічний», «повчальний», «раціональний», неаристотелівський». За задумом Брехта, це мав бути театр, в якому замість дії, яка лежить в основі класичної, аристотелівської, драми, панувала б розповідь (тому й «епічний»). У ньому синтезовано драму, лірику й епос, що максимально наближувало б театральне мистецтво до кіно. Панівний епічний первінь перетворює традиційний драматичний «показ» подій на «розповідь» про них, місце дії – в сцену, персонажів – в акторів, ілюзія життєвої подібності – в сценічну картину. На відміну від класичної драми, теоретично обґрунтованої Аристотелем, і орієнтованої на навіювання певних емоційних станів, і зокрема, досягнення катарсису (очищення через страждання), брехтівська драма зумисне уникала грати на почуттях глядачів. Брехт вважав, що театр і драматургія покликані впливати передусім не на почуття, а на інтелект людини («глядач повинен не співпереживати, а сперечатися»). Кінцева мета – допомогти глядачеві побачити соціальні причини несправедливості, змусити його шукати способи їх усунення, налаштувати на необхідність змінити світ на краще.

Отже, ідея «епічності» театру була неновою: традиція епічної стихії пронизувала ще п'єси Шекспіра, Брехт лише пристосував традицію до потреб сучасності. Він вважав, що старий «аристотелівський» театр більше не задовольняє потреб людини і суспільства. Театр повинен зайняти активну позицію впливати не тільки, і навіть не стільки на почуття глядачів, скільки звертатися до їх думок. Він «повинен включитися в дійсність. Щоб мати можливість і право створювати ефективне відображення цієї дійсності», – писав Брехт в «Малому органоні для театру».

Специфіка брехтівської драматургії проявилася в принципах сюжетобудови й принципі відчуження. Теорія «епічного театру» визначала такі принципи побудови сюжетів п'єс, як звернення до вже відомих сюжетів, щоб глядач переключався з того про *що* п'єса, на те *як* вона розгортається. Із цією метою Брехт часто був та інсценізував уже відомі твори, як-от «Життя

Едуарда II Англійського» К. Марло, «Пан Пунтілла і його слуга Матті» Х.Вуолійокі, «Швейк у Другій світовій війні» Я. Гашека, «Антигона» Софокла. У роботі із запозиченими сюжетами Брехт спирався на досвід пародіювання. Так, у п'єсі «Свята Іоанна різниць» спародійована «Орлеанська дівка» Ф. Шиллера, а її фінал – іронічно обіграний фінал гетівського «Фауста».

Брехт віддавав перевагу також сюжетам притчового характеру. Зрозуміло, не всі епічні драми були притчами (чи параболою), але всім творам Брехта властива тенденція до широкого введення притчового первня. Драма-притча, в основі якої дидактичність й інакомовлення, вимагала від глядача аналітичних зусиль: дешифровки сюжету, проведення паралелей, розгадування алюзій, розпізнавання в авторських фантазіях історичних і політичних реалій сучасного життя. Таким чином, драматург реалізував програму «інтелектуального» і «повчального» театру. Ще одна особливість брехтівських п'єс – відмова від ефекту катарсису через відсутність розв'язки центрального конфлікту, «відкритість» фіналу.

Найважливіший принцип «епічного театру» – «відчуження» або «відсторонення» («*Verfremdung*», звідси V-ефект). Суть його полягає в тому, щоб зняти наліт звичності й буденності з давно й, здавалося, добре відомого сюжету; показати його з незвичного, несподіваного боку, щоб змусити не просто *дивитися* на нього, а й *побачити* його, змусити над ним задуматися. «Очужити», за Брехтом, означало «позбавити подію чи характер всього очевидного, знайомого, зрозумілого і збудити, від так, здивування й зацікавленість». Вперше V-ефект було використано у п'єсі «Що цей солдат, що інший», а на сцені втілено у постановці «Круглоголових і гостроголових» (1934). Ефект відчуження був стержнем, який пронизував всі рівні епічного театру – сюжет, систему образів, художні деталі, мову аж до декорацій, особливостей акторської техніки і сценічного освітлення.

Події історизуються і соціально визначаються оточенням. Історизувати, відтворити події і образи як історичне минуле також означає їх відчужити. Дія переноситься в різні часи, в різні ситуації й до різних персонажів, автор протиставляє і зіставляє різні події. Наприклад, у «Кавказькому крейдяному колі» порівнюються події на умовному радянському Кавказі після Другої світової війни та на умовному Кавказі часів середньовіччя, але вони об'єднані спільною ідеєю власності тих, хто працює. Місця, країни, де відбуваються події у п'єсах Брехта, – умовні, що не прив'язує глядача до місця подій і дозволяє легко абстрагуватися й провести паралелі з реаліями, які особисто йому, глядачеві, знайомі значно краще, ніж зображені на сцені.

Фабулу автор організовує таким чином, що створюється не конкретні, а «загальні ситуації», де людина виступає просто людиною, людиною, якою вона була і є протягом різних епох. Наочно демонструється, що можуть змінитися обставини й оточення, але не людина. Декорації також відзначалися умовністю. У їхній побудові використовувався принцип суворої обмеженості й доцільності. Використовувалися надписи, іноді фрагменти декорацій замість цілого ансамблю. Головне їх завдання – не відволікати глядача від перебігу основної колізії, а допомагати втіленню головної ідеї. V-ефект втілювався і

через жести героїв, що давали глядачеві інформацію, яка не збігалася з репліками. Наприклад, Матінка Кураж у кінці 6 картини проклинає, вперше і в останнє у творі, війну, яка забрала у неї сина, а руки в цей час перебирають крам.

Дія «відчужувалася», перетворюючись у «розповідь на сцені», завдяки активному введенню різноманітних коментарів: заголовків, звернень акторів до публіки, надписів, які проектувалися на екран, пісень («зонгів»). Окремо варто наголосити, що «зонги» можуть пояснювати дію на сцені, оцінювати її, сприяти виробленню критичних суджень у публіки; або репрезентувати думки автора, не пов'язуючись безпосередньо із розвитком сюжету. Брехт активно використовував у своїх п'єсах прийом «цитування». Щодо акторської техніки, то найпримітивнішим праобразом свого театру Брехт вважав вуличну сцену, коли свідок якоїсь події розповідає про неї тим, хто її не бачив. Тоді оповідач використовує ті самі принципи, що і актори брехтівського «епічного» театру. Актор лише показує образ, лише цитує текст, лише повторює реальну подію. Граючи героя актор повинен одночасно продемонструвати й своє ставлення до нього. Глядач повинен був побачити не Матінку Кураж у виконанні Єлени Вайгель, а Єлену Вайгель, яка грає Матінку Кураж. Брехт прагнув викликати не співпереживання героям, а аналітичний підхід до їхніх вчинків, критичне сприйняття тих умов, у яких доводиться діяти героям. У статті «Короткий опис нової техніки акторського мистецтва, викликаного ефектом відчуження» (1940) він писав: «Головна перевага епічного театру з його ефектом відчуження, єдина мета якого – відображення світу, що має бути зміненим. Це – його природність, його земний характер і його відмова від будь-якої містики, котра здавна властива звичайному театрові». Брехт заперечував перевтілення в образ, він був проти створення ілюзії дійсності і театрі, навіть під час гри актор мусив залишатися собою. У «епічному театрі» руйнується «четверта стіна», яка відокремлює глядача від акторів, від глядача нічого не приховують: він стає свідком зміни декорацій, переміщення героїв тощо. Зникає ілюзія замкненості дії, ілюзія

«підглядання», зникає враження пасивності глядача щодо процесу на сцені.

«*Матінка Кураж і її діти*» (1939) є одним із втіленням теорії брехтівського «епічного театру». П'єса була написана напередодні Другої світової війни як пересторога про небезпеку. Літературним джерелом її стала повість німецького письменника XVII ст. Я. Г. Гріммельсгаузен «Дивовижний життєпис бувалої пройдисвітки та заброди Кураж», в якій йшлося про шахрайські пригоди маркітантки. Використавши окремі



Б.Брехт і Є.Вайгель – виконавиця ролі Анни Фірлінг

мотиви повісті, Брехт створив свій оригінальний твір про трагедію та провину матері, про драматичну долю народу взагалі.

За жанром – це історико-алегорична драма. У ній автор утверджує відповідальність кожної людини за участь (активну чи пасивну) у війні, за долю всього людства. Філософська сторона п'єси розкривається в особливостях її ідейного змісту. Брехт використав принцип параболи (оповідь віддаляється від сучасного авторові світу, іноді взагалі від конкретного часу, а потім знову повертається до залишеної теми і дає їй філософсько-епічну оцінку). Таким чином, п'єса-парабола має два плани. Перший – роздуми Брехта про сучасну дійсність. Із цього погляду п'єса

«Матінка Кураж...» – застереження, вона звертається не до минулого, а до найближчого майбутнього. Історична хроніка становить другий параболічний план – блукання маркітантки Кураж у роки Тридцятилітньої війни, її ставлення до війни. Загальна ідея п'єси – несумісність материнства (ширше – життя, щастя) з війною і насильством.

Головна героїня – Анна Фірлінг, на прізвище Кураж – маркітантка. Три десятки літ плентається за солдатами її фургон, в якому будь-який вояка може вибрати собі товар за смаком. Для відважної і язикатої крамарки війна давно стала годувальницею. Її однаково, хто переможе у черговій битві – поляки чи шведи, католики чи протестанти. Усі вони – її покупці і тільки. Але героїня п'єси – матір. І на війні вона втратила своїх дорослих синів Швейцеркаса та Ейліфа й німу дочку Катрін. Кожен із них, за задумом автора, мав бути втіленням якоїсь із чеснот (у цьому сенсі вони – не повноформатні характери, а алегорії людських чеснот). Старший син Ейліф втілює відчайдушну хоробрість, другий син Швейцеркас – безкомпромісну чесність, дочка Катріна – дієве співчуття і жертвну доброту. І кожного з них його ж чеснота і призводить до загибелі. Ейліф виявився надто сміливим і «здійснює на один подвиг більше, ніж від нього вимагалось». Навіть погроза розстріл не змушує Швейцеркаса віддати ворогові довірену йому касу. Добросердечна Катрін гине заради порятунку жителів невідомого їй міста. Простежуючи в долях дітей Кураж одну й ту ж логіку, згідно з якою людські чесноти стають причиною і навіть гарантією загибелі їхніх носіїв, Брехт утверджує думку про те, що війна винищує в людстві кращі його потенції, насаджує порядок речей, за якого не тільки «чесноти не оплачуються, оплачуються лише вади»⁵, й у принципі виключається можливість розумного й людяного устрою життя.

На жаль, Кураж продовжує тягнути на собі повіз навіть після загибелі Катрін: *«Може, здужаю тягти фургон. Яюсь упораясь, речей у ньому небагато. Я мушу торгувати далі»*⁶. Брехтові дорікали за те, що героїня не прозріла і не прокляла війну. Авторів ж було принципово, щоб саме глядач зрозумів страшну істину: «Війною думає прожити – за це потрібно заплатити». Платою за війну стає людське життя.

⁵ Брехт Б. Матінка Кураж і її діти / пер. М. Зісмана. Київ : Дніпро, 1973. С. 423.

⁶ Там само. С. 431.

У п'єсі можна виділити такі риси «епічного театру», як викладення змісту на початку кожної картини, запровадження зонгів, які коментують дію; широке використання розповіді (наприклад, третя картина – торг за життя Швейцера); монтаж, тобто поєднання частин, епізодів без їхнього злиття, що спричиняє потік асоціацій у глядача; параболічність; ефект «відчуження».

Змальовуючи події XVII ст. Брехт звертав увагу на небезпеку егоїзму, згубність інертності людей. Він писав: «Завдання автора п'єси не в тому, щоб примусити прозріти в кінці Матінку Кураж... Авторіві потрібно, щоб глядач прозрів». Прозріння Кураж суперечило б не тільки її характеру, а й перебігу подій у Німеччині 1930-х років. Таке трактування образу могло б замаскувати небезпеку «звичайного фашизму», проти якого насамперед і спрямована п'єса. На думку Брехта, глядачі мали дійти висновку, що сучасне їм суспільство забезпечує успіх лише підлості, а доброчесність приречена на загибель. Письменник розглядав своє мистецтво як «бойове», що силою прозріння і оцінок може протистояти жорсткому світу. Але «бій» він розумів по-своєму – це боротьба за душу людини, за правду, за «прекрасні паростки добра», які є в кожному. Драматург бачив своє завдання в тому, щоб пробудити свідомість глядача і змусити його замислюватися над «клятими питаннями епохи». «Від літератури – до дії!» – таке гасло висунув автор «епічного театру». Сподіваючись на щасливе завершення своїх п'єс у житті.

Антропологічні аспекти п'єси – «людина в історичному процесі», «історія як сліпа стихія», «війна як антропологічна стихія». Брехт ставить радикально антропологічне питання: чи здатна людина чинити спротив історії, яка є хижою, антигуманною стихією? У п'єсі війна – це не просто подія, а майже міфічна, всепоглинаюча сила, яка втягує всіх. Брехт показує не героїв, а людей як носіїв інстинктів виживання. Антропологічний код війни — це втрата ідентичності, моральне зубожіння і пристосування. Кураж торгує, щоб вижити. Але історія не має моралі, і навіть її «хитрість» не рятує дітей. Людина не може бути над війною, вона – у ній. Брехт, використовуючи відсторонення (*Verfremdungseffekt*), створює ефект розриву – глядач має бачити, що ця жінка — не героїня, а символ людської сліпоти в умовах катастрофи. П'єса показує війну не як героїзм, а як систему поглинання. Це анти-аристотелівський конфлікт: не між людьми, а людина vs система. Війна тут – природна катастрофа, величезна антигуманна машина. Кураж – «виживальниця», але ціною деградації. Вона не змінюється, бо не має внутрішнього розвитку. Її «кураж» не героїзм, а стратегія виживання в аморальному світі. Кожна смерть дитини – антропологічний маркер краху: честі, совісті, віри в справедливість.

Висновки. «Матінка Кураж...» Брехта заклала нову модель етичного конфлікту в театрі: не катарсис, а критичне осмислення. Брехт вивів на сцену історичну людину, малу людину, яка не здатна змінити хід подій – і саме це трагедія епохи. «Матінка Кураж...» – це трагікомедія без героїв, де гуманність постає як утопія.

Брехт і українська література. Брехтівське мистецтво як спроба зробити театр не емоційною розвагою, а простором для мислення, протесту і дії. Ці ідеї виявились співзвучними українському інтелектуальному спротиву в різні історичні епохи: від 1930-х до сучасності. Уперше Брехт з'являється в українському просторі через радянську цензуровану систему. Його ранні переклади були спрямовані на підкреслення «пролетарського характеру» творчості. Проте через відкриту антисталінську позицію Брехта (в його пізній творчості) його спадщина стала менш зручною для тоталітарної інтерпретації. Але в 1960-і роки вона отримала нове прочитання: його роздуми про війну, моральний вибір, роль митця надихали українських поетів-шістдесятників Івана Драча, Ліну Костенко, Василя Симоненка. У роки поновленої незалежності твори Брехта інтерпретують у контексті посттоталітарного мислення, сприймають творами представника критичної культури та театру опору. З'являються нові переклади, зокрема в рамках театральних постановок. Новітні драматурги (Неда Неждана, Павло Ар'є) використовують брехтівські принципи відчуження, ефект спостерігача, поетику політичного театру. У поетиці Брехта бачать прообраз театру Майдану, сценічного протесту сучасності.



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ:

- ✓ Основні положення теорії «епічного театру»
- ✓ Хронотоп війни в «Матінці Кураж...»
- ✓ Форми дегуманізації в драмі «Матінка Кураж...»
- ✓ Роль зонгів у розкритті ідейного змісту твору
- ✓ Образи дітей матінки Кураж і моральна проблематика драми
- ✓ «Матінка Кураж...» крізь призму антропології літератури

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. Театр Брехта має риси

- А ярмаркового театру;
- Б придворного театру;
- В мандрівного театру;
- Г академічного театру.

2. У теорії епічного театру Брехт використав досвід

- А В.Гюго;
- Б Й. В.Гете, Ф.Шиллера, Г. Е.Лессінга;

В Вольтера;

Г Есхіла.

3. Брехт вважав, що «глядач повинен не співпереживати, а...

А розважатися;

Б сперечатися;

В спостерігати за дією;

Г брати участь у дії.

4. Позиція Брехта-драматурга – це полеміка з теорією драми

А Платона;

Б Сократа;

В Аристотеля;

Г Діогена.

5. В основі брехтівського уявлення про сучасний театр теза, що

А замість дії має панувати розповідь;

Б найголовніше – емоційний вплив на глядача;

В необхідно повністю відкинути досвід попередників;

Г поєднати досвід попередників з експериментами.

6. Серед принципів сюжетобудови творів Брехта чільне місце належить

А притчовому характеру сюжетів;

Б відмові від катарсису;

В принципах відсторонення («Verfremdung», V-ефект);

Г історизації сюжету.

7. Джерело сюжету «Матінки Кураж...» – твір

А П. Кальдерона;

Б Я.Г.Гріммельсгаузена;

В Й.В.Гете;

Г Ф. Шиллера.

8. Жанр твору «Матінка Кураж...»:

А драма-феєрія;

Б історична хроніка;

В історико-алегорична п'єса;

Г трагікомедія.

9. Події твору відбуваються на тлі

А Столітньої війни;

Б Тридцятилітньої війни;

В Першій світовій війни.

Г Другої світової війни.

10. П'єса «Матінка Кураж...» відкривається сценою

А сутички Ейліфа з селянами;

Б торгу матінки Кураж з кухарем за каплуна;

В «ворожінням» матінки Кураж;

Г Конфліктом матінки Кураж з Іветтою.

11. Хто з персонажів твору стверджує: «Кохання – вища сила»?

- А матінка Кураж;
- Б Іветта;
- В Катрін;
- Г священнику.

12. Про дітей матінки Кураж критик зауважував, що «їхні чесноти...

- А і призводять до гибелі»;
- Б є їх вразливим місцем»;
- В мають сумнівний характер»;
- Г спотворені вихованням матері».

13. Кому належать слова: «Відколи я пустився берега, я став чесною людиною»?

- А кухарю;
- Б священнику;
- В Ейліфу;
- Г Швейцеркасу.

14. Вставте пропущене слово: «Якби не ..., то й маленькі люди, такі, як я, також не хотіли б знати війни»:

- А смерть;
- Б страждання;
- В зиск;
- Г війна.

15. Щоб допомогти Швейцеркасу, матінці Кураж потрібно:

- А продати фургон;
- Б позбутися Катріни;
- В віддати полкову скарбницю;
- Г вийти заміж за кухара.

16. Які історичні персонажі згадані в зонгові, який можна вважати коментарем до трагічної долі дітей матінки Кураж?

- А Соломон, Цезар, Сократ, святий Мартін;
- Б святий Тома, король Генріх, Річард Левове Серце;
- В Цезар, Соломон і цариця Савська;
- Г Карл Великий, королева Єлизавета.

17. У який спосіб Катріна попереджує мешканців Галле про наступ ворогів:

- А піднімає прапор над фургоном;
- Б співає пісню-попередження;
- В відсилає молодого селянина зі звісткою до міської брами;
- Г б'є в барабан.

18. «Під час війни його за це звеличали, він сидів по праву руку командувача. Тоді це вважали за героїство!» – так коментує священник вчинки

- А Швейцеркаса;
- Б Ейліфа;
- В фельдфебеля;

Г кухаря.

19. Ідея твору найкраще висловлена у фразі:

А «Хоче війною жити, мусить їй щось та сплатити»;

Б «Чесноти не оплачуються, оплачуються лише вади»;

В «... нам, маленьким людям, і перемоги, і поразки коштують дорого.

Найкраще для нас, коли політика не рушає з місця»;

Г «Мир... Погано для торгівлі».

20. Риси епічного театру в п'єсі «Матінка Кураж...»:

А ефект «відчуження»; зонги-коментарі; відкриті фінали;

Б виклад змісту на початку кожної картини; зонги-коментарі; використання розповіді; монтаж, що спричиняє потік асоціацій; ефект «відчуження»; параболічність;

В параболічність; ефект «відчуження»; зонги-коментарі; ефект катарсису.

Г виклад змісту на початку кожної картини, зонги-коментарі; асоціацій; параболічність; ефект «відчуження»; ефект катарсису.

1.3. *Проза першої половини ХХ ст.: загальний огляд*

Література, зокрема проза, першої половини ХХ століття була часом великих експериментів, соціальних викликів і глибоких роздумів над природою людини, сенсом життя та майбутнім цивілізації. Вона стала віддзеркаленням складної епохи, формуючи підґрунтя для літератури другої половини століття.

У центрі тогочасного літературного процесу опиняється криза гуманізму, пошук нових сенсів буття, розпад традиційної особистості та експеримент у художній формі. Модерністську й авангардистську прозу першої половини ХХ століття можна вважати відповіддю на нові виклики часу. Якщо головна мета модернізму – це переосмислити звичні (традиційні) форми зображення світу, спробувати проникнути в глибинні пласти свідомості, дослідити хаос реальності, яку неможливо вкласти в рамки класичного наративу, то авангардизму притаманні більш радикальні тенденції. Письменники-авангардисти відмовлялися від логіки, сюжетності, психологізму, звичних жанрових структур. Вони прагнули створити нову мову мистецтва, здатну вловити «метафізику сучасності».

Найбільші представники високого модернізму – Дж. Джойс, В. Вулф, М. Пруст, В.Фолкнер. Спільним для них є звернення до техніки потоку свідомості. Явище «потоку свідомості» – це художня реакція на нові завдання нового етапу розвитку літератури, засіб зображення психіки людини безпосередньо, «зсередини», як складного та плинного процесу. Позаяк у центрі модерністської літератури першої половини ХХ ст. опиняється особистість, яка силою своєї душі, думки, уяви творить неповторний світ. Письменники намагалися відобразити складність внутрішнього життя людини, утверджували цінність її переживань. Засоби реалістичного зображення дійсності вже не влаштовували митців, оскільки головна увага приділялась іншій дійсності – духовній, суто індивідуальній. Тому в цей час активно використовували форми «потоку свідомості», які давали можливість показати плин прихованих процесів, що відбуваються в глибині людської натури. Спираючись на досягнення психологічної прози Дж. Конрада, Г. Джеймса, і зокрема на традицію «внутрішнього монологу» героя, використовуюваного плеядою митців – від Сервантеса Вольтера, Бальзака – європейські письменники дедалі більше заглиблюються у внутрішній світ особистості, перетворюючи «потік свідомості» із художнього прийому на загальний метод зображення дійсності, який претендує на певну універсальність. Таким чином, принципова відмінність «потоку свідомості» від «внутрішнього монологу» полягає в універсалізації, гіперболізації. Найвизначніший представник літературної школи потоку свідомості *Джеймс Джойс*. Його роль у літературі ХХ ст. полягає насамперед у тому, що письменник відкинув на першій експериментальній стадії традиційні типи епічної оповіді; проголосив техніку потоку свідомості єдиним справжнім способом пізнання індивідуальності; відкрив залежність художнього образу як основного

інструменту естетичної комунікації від міфу; міф став у його творчості структуроутворюючим фактором.

У романі «*Улісс*» (1922) Джойс використав техніку потоку свідомості, паралелі з «Одіссеєю» Гомера, вдався до активного мовного експерименту, до міфологізації щоденного життя. На поверхні змісту *циркадного*, тобто «роману одного дня» (події відбуваються впродовж 16 червня 1904 року) роману – мандрівки рекламного агента середнього віку Леопольда Блума і молодого вчителя Стівена Дедала Дубліном. Іноді їхні дороги перетинаються, іноді ідуть паралельно, деколи взагалі розходяться. Дружина Блума стає центральним персонажем лише у фіналі, коли її потік свідомості вихлюпується і вражає читача своєю розкутістю на всіх рівнях – свідомості, підсвідомого й без свідомого. Але внутрішній зміст набагато глибший: у коментарях до роману науковці супроводжують кожен розділ твору аналізом

5 планів – сюжетного (стислий переказ епізодів), реального (називання прототипів і топосів Дубліна), гомерівського (пошук збігів і розходжень з «Одіссеєю» Гомера), тематичного (вичленовування основних мотивів) і додаткових планів (спроба «зчитати» у кожному розділі символ, колір, мистецтво і орган. Так, кожному епізодові відповідає якесь мистецтво у середньовічному смислі: теологія («Телемах»), історія («Нестор»), філологія, музика тощо. Всі епізоди книги мають також свій домінантний колір, формально кольори відповідають кольорам католицької меси. Фактично ж вони відбивають увесь спектр кольорів людського життя. Більшість епізодів роману мають аналогію з певним органом людського тіла (крім перших глав). Таким чином, у художньому світі роману ніби твориться людина.

«Улісс» – філософський епос епохи модернізму. Водночас чисельні епізоди і їхня співвіднесеність із гомерівським епосом не створюють враження епічного жанру. Оскільки в романі потужний суб'єктивний первінь. Цей роман – ліричний, суб'єктивний, життя в ньому показане через сприйняття окремої людини. Це і документальний роман, який може бути путівником по Дубліну (назви вулиць, редакцій газети, опис цвинтаря, публічного дому, лазні і навіть громадського туалету). Це і роман-травестія, який пропонує узагальнену концепцію кінця героїчних ідеалів у житті та героїчного пафосу в мистецтві. Він створює епічно повну й історично вірогідну картину світу, що розпадався, та зробив він це через зображення численної кількості індивідуальних станів та асоціацій, мистецьких ремінісценцій та алюзій, бажаючи висвітлити променем роздуму помилки свої та суспільства. І вужче – це і «лінгвістичний» роман: Джойс пародіює різні стилі, розмірковує над походженням тих чи інших слів тощо. Письменник відмовляється від традиційного для жанру роману прийому опису, портретної характеристики, діалогу з його логічним розвитком. Він експериментує в процесі передачі потоку свідомості, внутрішнього монологу, використовуючи при цьому прийоми перебою думок, іноді уриває фрази, відмовляється від розділових знаків. Відсутність сюжету й відносність матеріалу, який постачає зовнішній світ у романі Джойса, компенсується

нааявністю різних стилістичних рівнів – серйозного й іронічного, множинністю мови оповіді, пародією і пастишем. Так, англійська письменниця **Вірджинія Вулф** запропонувала інноваційну структуру тексту (як і у Джойса, циркадний роман), зверталася до техніки потоку свідомості, ставила в центр аналіз психічних станів, актуалізувала феміністичний контекст («*Misc Delloyey*» (1925), «*На маяк*» (1927), «*Орландо*» (1928)). Цікавим у доробку Вірджинії Вулф є твір «*До маяка*» (1927) – ліричний роман модерністського типу, побудований на внутрішніх монологіях і часових зсувах. Його особливостями є застосування потоку свідомості як засобу розкриття психології персонажів. Невловимий сюжет – події подаються через емоційне сприйняття. Художнім засобом передачі часу, війни, втрат стала «тиша» між частинами роману. Антропологічні коди роману «До маяка» у психологізмі як головному фокусі на людині як емпатичній істоті, що осмислює себе через іншу. Роман сповнений роздумами про смерть, втрату, материнство, мистецтво.

Французький прозаїк **Марсель Пруст** запропонував у психологічному романі-епопеї в 7 томах «*У пошуках утраченого часу*» (1909–1927) гігантський наратив, де провідним є аналіз пам'яті, фіксація часу, самоспостереження, відтворення атмосфери епохи. Центральною категорією роману є пам'ять, особливо «мимовільна пам'ять» (сцена з тістечком мадленкою). Плинність часу та його переживання автор показує через внутрішнє життя героя, проводячи паралелі між особистим і суспільним, інтимним і історичним. Антропологічні мотиви роману: людина як носій часу, що сам себе реконструює через спогади; взаємодія чуттєвого досвіду й інтелектуального аналізу.

Роман «*Галас і шаленство*» (1929) **Вільяма Фолкнера** репрезентує психологічний модернізм. Завдяки чотирьом наративам з різною оптикою, найрадикальніший із яких – це оповідь від імені розумово неповноцінного Бенджі. Розгортається розповідь про розпад родини Компсонів як алегорія краху Півдня США. Автор вдається до експериментів із хронотопом і нелінійністю часу. Антропологічними вимірами твору є інтерпретація людини як залежної від часу, що його не може упорядкувати, істоти. Порушується тема втрати сенсів, пам'яті, влади, мови.

Ще одним явищем прози I половини XX століття став інтелектуальний роман. Термін *інтелектуальний роман* був введений у науковий вжиток Т.Манном у статті «Про вчення Шпенглера» (1924). Поява статті не була випадковою: у цьому ж році вийшов роман Манна «Чарівна гора», і більшість критиків побачили в ньому тільки сатиру на мораль у привілейованому високогірному санаторії для легеневохворих. Автор роману вважав за необхідне пояснити питання приналежності «Чарівної гори» до нового жанру, ознаки якого й визначив у статті.

Для інтелектуального роману характерними є

- тенденція осмислення сучасності поза межами її масштабу, тобто модифікація історичного роману;
- особливе розуміння і функціональне вживання міфу як породження давнини, що висвітлює повторювані закономірності в житті людства;
- особливий тип філософичності;
- специфічні закони побудови інтелектуального роману (обов'язкова наявність кількох шарів дійсності; особливе потрактування часу (вільні розриви, переміщення в минуле й майбутнє, довільне прискорення чи уповільнення оповіді у відповідності з суб'єктивним відчуттям героя тощо; особливий характер має зображення внутрішнього світу людини, герой – не «характер», а «світ»; зв'язок з традицією романів виховання; тяжіння до створення художньої моделі світу).

Роман «Чарівна гора» став одним із перших зразків інтелектуального роману, яким Манн проклав шлях таким авторам, як Г.Гессе, Р.Музіль, Г.Брох, К.Чапек, В.Фолкнер, Т.Вулф та ін.

У той самий час отримують новий поштовх розвитку такий жанр, як біографічний роман. Якщо у фокусі інтелектуальної прози перебуває особистість митця, мислителя, героя-шукача істини, який намагається зрозуміти власну сутність у контексті культури та історії. Такий роман часто тяжіє до філософської есеїстики, інтертекстуальності, саморефлексії. То біографічний роман модернізму не є суто реалістичним, а радше деконструє біографію як жанр. Часто він стає символічною моделлю культури або кризи. Так, у романі *«Доктор Фаустус» Томаса Манна* в центрі опиняється біографія композитора Адріана Леверкюна Твір стає алегорією про кризу німецької душі та мистецтва. У романі поєднуються ознаки інтелектуального роману із філософсько-міфологічною підосовною. Автор переосмислює міф про Фауста контексті нацизму і духовного розкладу Європи. Томас Манн поєднав історії композитора Адріана Леверкюна з інтелектуальним коментарем про катастрофу європейської культури. Антропологічні акценти роману: людина як носій трагізму вибору: між геніальністю і людяністю; мотиви одержимості, хвороби, деміургії й культурного самознищення.

Беззаперечно цікавим літературним явищем стала проза експресіонізму. Як літературно-мистецька стильова тенденція авангардизму, експресіонізм сформувався в Німеччині на початку ХХ ст., передовсім у малярському середовищі. Німецькі художники-експресіоністи своїми попередниками вважали бельгійського художника Дж. Енсора з його образами-масками і скелетами, які втілювали жах перед дійсністю, а також норвезького художника Е. Мунка, картини якого називали «криками часу». У творчості представників угруповань «Міст» і «Синій вершник» відчувається жах перед сучасним і майбутнім, безнадійність існування і беззахисність людини у світі. Витоки експресіонізму в романтизмі, у «філософії життя» (Ф.Ніцше, А.Бергсон, А.Шопенгауер та ін.), його естетика постала на запереченні не тільки міметичних видів мистецтва, а й імпресіонізму, який спирався на вираження миттєвих вражень митця. Головні мотиви у творчості експресіоністів – це підкреслений песимізм; потворність буття; деформування

людської психіки; втрата ідеалів і віри в майбутнє тощо.

Основний творчий принцип експресіонізму – відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку XX століття, зокрема першою світовою війною і революціями. Для експресіонізму характерні «нервова» емоційність і ірраціональність, тяжіння до абстракції, символічна алегоричність, гіпербола, фантастичний гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо. Звідси – поєднування у творах експресіоністів протилежних явищ – примітивізм буденщини з космічним безміром, побутове мовлення з вишуканими поетизмами, вульгарність із високим пафосом, пацифістські інтонації активними революціонізмом, екзистенціальні мотиви, зумовлені жахом буття, з прокомуністичними.

Біль за людину, її знеособлення її знеособлення, дегуманізація суспільства переростає у крик відчаю волаючого «в пустелі бездуховності» (Б.Брехт). Експресіоністи претендували на повніше (порівняно з реалістами, а також символістами й імпресіоністами) відтворення сутності буття, яке поставало в їхніх творах катастрофічним і безцільним. Драматичне напруження в розкритті тем жахів війни, «маленької людини», бездушної цивілізації тощо поєднувалося з глибокою тривогою за долю людини у духовно зруйнованому світі, позбавленому моральних ідеалів.

Найяскравіше експресіонізм проявився у театральному мистецтві (Г.Кайзер, Е.Толлер, Е.Барлах, ранній Б.Брехт), у прозі (Ф.Верфель, Л.Франк, М.Брод та ін.). По-особливому принципи експресіонізму втілилися у творчості Франца Кафки (див. детальніше *Семінар 2*).

Не можна оминути і жанру антиутопії (або дистопії), що розвинувся на межі між модернізмом і тоталітарним досвідом XX століття. Це філософсько-сатирична проза, що прогнозує негативні сценарії розвитку суспільства в умовах технократії, втрати індивідуальності, контролю свідомості. Прикладами є твори *Джорджа Орвелла «1984»* (1948), де зображена модель тоталітарного контролю над думкою. У романі *Олдоса Гакслі «О дивний новий світ»* (1932) подається модель технологічної деградації людяності. Світ майбутнього, у якому панує контроль через дозвілля, насолоду і гени. Технократичне суспільство без місця для індивідуального болю, релігії, любові. Антропологічні проблеми: людина позбавлена права на страждання – а отже, і на глибину досвіду. Постать «дикуна» Джона як носія гуманістичних цінностей, опозиція тотальному гедонізму.

Одним зі знакових явищ літератури першої половини XX століття стала література «втраченого покоління». Поняття *втрачене покоління* увійшло в обіг завдяки американській письменниці Гертруді Стайн, яка звернулася з цим висловом до молодих американців, що мешкали в Парижі після Першої світової війни. Серед них були Ернест Хемінгвей, Френсіс Скотт Фіцджеральд,

Джон Дос Пассос, Річард Олдінгтон, а також європейські автори – Еріх Марія Ремарк, Генріх Белль, Ярослав Гашек та ін. Саме Стайн підштовхнула Хемінгвея до переходу з журналістики у художню прозу. Вислів «Всі ви – втрачене покоління» став епіграфом до його роману «Фієста» і водночас визначенням цілого літературного явища.

Література «втраченого покоління» об'єднана темою Людини і Війни. У центрі художньої уваги – антропологічний злам: досвід війни не лише руйнує фізично, а й трансформує моральний і психологічний портрет особистості. Важливими темами стають: людина на війні (мотиви страху, деградації, втрати ілюзій); людина після війни (травматичне відлуння досвіду, відчуження, втрата сенсів); війна як руйнування звичних моделей гуманізму; спроба відновити цілісність через кохання, спогади, мистецтво; поєднання індивідуального досвіду з колективною трагедією доби.

Сатиричний вияв трагедії «втраченого покоління» в **Річарда Олдінгтона**, своєрідне сміхове начало реалізує в темі війни Ярослава Гашека. Так, Олдінгтон був учасником Першої світової війни, яка визначила його світогляд. В окопах війни по-новому глянув на справжні цінності. Найважливішою з них він визнав людину. Найкращий із-поміж англійських антивоєнних романів, присвячених Першій світовій війні, і найкращий твір Олдінгтона-романіста, який зробив його ім'я всесвітньо відомим – роман **«Смерть героя»**. Як зізнавався сам автор, силою, що зробила його романістом, стало почуття гніву. Розпочавши роботу над ним у 1919 році на лінії фронту в бельгійському селі, письменник повернувся до рукопису через 10 років, аби очистити душу від того, що отруювало йому існування. Заголовок «Смерть героя» – іронічний, їдкий, злий, глибокий. Пафос іронії звернений проти війни, ура-патріотичних закликів, шовінізму. Герой роману – Джордж Вінтерборн, митець, журналіст, буржуазний інтелігент, – гине на фронті у 26 років. Обривається молоде життя. Факт трагічний, але, як з'ясовується, далєбі не героїчний, більше того – безглуздий. Загибель Вінтерборна сприймається його другом як самогубство: за тиждень до перемир'я, на світанку 4 листопада 1918 р. людина в хакі звелася без будь-якої видимої причини на повен зріст, ставши мішенню для ворожого кулемета. «Смерть героя! Яка насмішка, яке огидне лицемірство! Смерть Джорджа для мене – символ того, яке все це мерзенне, підле й нікому не потрібне, яка це ідіотична й нікому не потрібна тортюра», – вигукує фронтовий товариш. Ім'я Вінтерборна з'явилося на меморіальній дошці, він заслужив надгробний камінь. Та й тільки. Смерть Джорджа нікого особливо не засмутила. Близькі доволі спокійно сприйняли його смерть, армія виконала свій обов'язок, віддавши одному з тисяч належне, а однополчанам було просто не до нього. Уся безглуздість цієї загибелі стає збагненною лише після того, як у ретроспективному русі відтворюється перед читачем попереднє життя Вінтерборна, а через нього – картина суспільного життя Англії перших десятиліть ХХ століття. Олдінгтон засуджує жорстокість

війни: люди гинуть, навіть не знаючи в ім'я чого вони воюють. Автора цікавлять причини того, що відбувається, витоки трагедії.

Війна, або точніше, людина на війні і людина, що повернулася з війни, але несе в собі її невиліковні сліди, стали однією з найважливіших тем і у творчості американського письменника *Ернеста Хемінгуей*. Тема людини, що повернулася з війни, цілої генерації, фізично й морально скаліченої війною, у повну силу зазвучала в першому романі цього письменника «І сходить сонце (Фієста)» (1926). Письменник показав у ньому трагедію спустошеності, бездуховності буття «втраченого покоління», що пройшло крізь пекло війни. Тема хиткості й незахищеності людського щастя стала центральною в романі «*Прощавай, зброе!*» (1929), де Хемінгвей знову звернувся до теми «втраченого покоління», викинутого війною в життя без ідеалів і надії. У цей роман письменник вклав усю свою ненависть до безглуздої й антилюдяної війни. Ця жорстокість стає особливо відчутною, коли в атмосфері крові й страждань розквітає світле почуття кохання між лейтенантом італійської армії Фредеріком Генрі та медсестрою Кетрін. Герой роману стільки пережив, побачив, втратив, що вирішив «забути про війну» й укласти «сепаратний мир»: він дезертирував з діючої армії. Генрі намагається знайти порятунк в особистому щасті з Кетрін, яку кохає щиро й віддано. Але смерть Кетрін позбавляє Генрі всього. Твір гнівно засуджує війну як явище антилюдяне у своїй основі, спрямоване проти всього суцього на землі, як кривавий спосіб розв'язання проблем, жодна з яких нічого не варта порівняно із життям людини. Під час громадянської війни в Іспанії Е. Хемінгвей був військовим кореспондентом (1937-1940). Ці враження стали поштовхом до написання роману «По кому подзвін» (1940), у яких письменник порушив проблему відповідальності кожної людини за долю всього людства.

Але література втраченого покоління не обмежується лише темою війни – в американській літературі 1920-1930-х років тема «втраченості» пов'язуватиметься з наслідками «великої депресії», доповнюватиметься темою розвінчання міфу про американську мрію та ін. Представником такої літератури стане *Френсіс Скотт Фіцджеральд*. Однією з провідних тем його творчості є відображення самопочуття покоління молодих людей (до якого належав і він сам), яке на собі відчуло кризу гуманістичних цінностей і відмовилося надалі вірити в можливість суспільного прогресу, а в абстрактні гасла й поготів. У романі «*Великий Гетсбі*» Фіцджеральд виносить на загальний розгляд феномен «американської мрії», який є одним із засадничих понять усієї американської історії. В образі головного героя Джея Гетсбі письменникові вдалося одночасно домогтися дивовижної гармонії у змалюванні привабливості мрії та неминучого її краху. Спершу Фіцджеральд мав намір назвати свій роман «Серед мільйонерів і сміттєзвалищ». У цій назві виражені головні мотиви твору – протиставлення величезних матеріальних багатств і духовного спустошення тих, хто ними володіє. Прототипом Гетсбі, як згодом писав Фіцджеральд, став знайомий фермер з Міннесоти, а точніше – пов'язана з ним романтична історія, яка запала

письменникові у пам'ять. Через образ Гетсбі Фіцджеральд зумів втілити у конкретну поетичну форму своє ставлення до багатіїв як до людей іншої породи, котрі посіли у цьому житті найліпші місця. Але письменник також розумів і моральну розбещеність таких представників суспільства, не довіряв їхній могутності.

У романі «Великий Гетсбі» виразно виявилось двоїсте ставлення автора до героя. Образ головного героя складається із сукупності різних точок зору, щоб так підкреслити трагічність цього персонажа. У душі Гетсбі відбувається конфлікт двох несумісних прагнень, двох зовсім протилежних стихій. З одного боку, це мрійливість, наївність, простодушність, «романтичний запал», «рідкісний дар надії». А з другого – практицизм і неперебірливість у засобах, плазування перед багатством і успіхом, марнотратність людських сил. «Американська мрія» трагічна, оскільки її проблеми є нездоланими. Так автор розвінчує популярний соціально-етичний міф про процвітання всіх і кожного, про легкість «шляху нагору» в американському суспільстві.

У романі отримали подальший розвиток антимілітаристські тенденції. Джей Гетсбі, учасник Першої світової війни, дослужився до чину майора, нагороджений орденами всіх союзних держав, після війни опиняється без засобів до існування. Це одна з причин, які штовхнули Гетсбі в злочинну організацію Меєра Вулфшіма. Гетсбі сам стає великим ділком, встає на шлях злочину. Ставши злочинцем, досягає успіху. Письменник вирішує воєнну тему в суто психологічному ключі. Він, як і Хемінгвей, акцентує увагу на згубному впливі трагічного досвіду війни на подальшу долю героїв. Фіцджеральд ставить їх перед моральною дилемою – домогтися зовнішнього благополуччя, вставши на шлях злочину, позаяк у післявоєнній Америці немає місця для колишніх солдатів. Злочинна сутність війни у творах Фіцджеральда постає ще в одному аспекті: згідно авторської концепції, вона несе загибель всім її учасникам незалежно від їхньої моральної позиції.

Породжена війною, література «втраченого покоління» переважно сконцентрувалася на антивоєнній темі, де головними героями були юнаки-добровольці. Цій літературі властивий глибокий інтерес до морально-етичних проблем, проблемі взаємин людей у післявоєнному буржуазному суспільстві. Герої, володіючи внутрішньою чистотою і чесністю, протестують проти сучасної буржуазної дійсності, проти війни і мілітаризму. Їхні інтереси замкнуті в сфері особистих роздумів і переживань. Проблеми, поставлені у творчості названих письменників, зазвичай вирішуються в трагічному ключі. Мотив трагедійності є загальним для всіх авторів. Особисте щастя неможливо в світі, де є війни і соціальні катаклізми, – до такого висновку підводять читачів письменники «втраченого покоління».

Завершуємо огляд розвитку епічних жанрів першої половини згадкою про екзистенціалістську прозу. Екзистенціалізм (від лат. *existentia* – «існування») – це філософсько-літературна течія, яка виникла у першій половині ХХ століття на тлі глибоких соціальних катастроф: двох світових воєн, занепаду релігійних і гуманістичних ідеалів, знецінення людського життя. Людина в цій філософії – не «об'єкт пізнання», а жива істота, що існує

в світі абсурду, перед лицем смерті, свободи та вибору. Екзистенціалістська думка сформувалася спершу у філософії (Серен К'єркегор, Мартін Гайдеггер, Жан-Поль Сартр, Карл Ясперс), а згодом набула виразного художнього оформлення в літературі – у текстах Камю, Сартра, Бовуар, Кафки, Беккета. Література стала простором осмислення *буття на межі*, де особистість стоїть сам на сам перед абсурдом, втратою сенсу, страхом і необхідністю прийняти відповідальність. Філософія екзистенціалізму обертається навколо кількох центральних понять: *абсурд* (про світ позбавлений вищого сенсу, де людська свідомість прагне порядку, але натрапляє на хаос); *самотність* – людина є «викинутою» у світ, вона не має визначеної сутності, допоки не зробить вибір; *свобода і відповідальність* (людина засуджена бути вільною, за Сартром, а отже, відповідальною за свої дії. Страх, тривога, нудьга як маркери кризи існування досліджуються у творах письменників- екзистенціалістів. У літературі ці поняття трансформуються в персонажів і ситуації, які перебувають у граничних ситуаціях: перед смертю, у знеособленому суспільстві, у тоталітарних системах або в екзистенційній порожнечі. Провідні автори літератури екзистенціалізму Альбер Камю («Чума», «Сторонній»), Жан Поль Сартр («Нудота», «Мур», «Дороги свободи»), Сімона де Бовуар («Друга стаття», «Гості»). У драматургії – це творчість представників театру абсурду (С. Беккет «Чекаючи на Годо»).

Антропологічні коди літератури екзистенціалізму: людина без центру – персонаж позбавлений твердого «я». У нього немає міцної ідентичності, він – фрагментований, розгублений, самотній. У Кафки він стає комахою, у Камю – байдужим стороннім, у Бовуар – жінкою, якої не існує без погляду Іншого). Світ як ворожий простір: екзистенційний пейзаж – це не романтична природа чи гармонійне місто, а сірі стіни, безликі коридори, пустелі (буквальні і метафоричні). Час втрачає лінійність, простір – орієнтири. Тіло і біль: тіло часто стає свідченням відчуження (Кафка), хвороби (Камю), розпаду (Беккет). Це не героїчне тіло, а страждання, крихке, маргіналізоване. Мовна криза: мова втрачає здатність пояснити світ. У «Годо» Беккета – повтори і паузи; у «Сторонньому» Камю – сухість і беземоційність; у Кафки – розмитість і парадоксальність (див. детальніше *Семінар 2* і *Семінар 4*). Отже, література екзистенціалізму – це духовний виклик. Екзистенціальна література ХХ століття – є певною відповіддю культури на досвід війни, тоталітаризму, руйнування гуманістичних ідеалів. Її головна функція – не дати готову відповідь, а поставити чесне запитання: Як бути людиною у світі, який більше не гарантує сенсу? Вона формує тип героя, здатного взяти на себе відповідальність за себе, не ховаючись за ідеологію чи релігію.

Таким чином, проза високого модернізму та авангардизму – це свідчення духовної кризи ХХ століття, але водночас і величний експеримент, що радикально змінив уявлення про художній текст. Модернізм став фундаментом для всіх подальших літературних течій, зокрема постмодернізму. Письменники цієї доби вивели літературу з меж суто реалістичного відтворення дійсності, зробивши її простором внутрішніх пошуків, мовного експерименту та інтелектуальної провокації.

Семінар 2. «Перевтілення» Франца Кафки в контексті прози письменника

Мета: осмислити новелу як антропологічну притчу про іншу ідентичність, тілесність, відчуження; проаналізувати образ Грегора Замзи як метафору сучасної людини, що втратила людську форму в очах суспільства і родини; розкрити мотив провини, несвободи, втрати мови, смерті як єдиної втечі.

Методичні рекомендації: задля досягнення мети необхідно звернути увагу на абсурдність і буденність катастрофи: герой не протестує, а мовчки гниє; обговорити ставлення родини до Грегора — етичне випробування і провал; порівняти новелу з іншими текстами екзистенціалізму (наприклад, з творами Камю); провести візуальний аналіз — як зображають Замзу в театрі, кіно, живописі; поміркувати над питаннями «Що означає бути людиною за Кафкою?» / «Провина без злочину» / «Чи є місце монстру серед людей?»

Ключові поняття: експресіонізм, сюрреалізм, екзистенціалізм, абсурд, мотив метаморфоз, кафкіанський герой

Франц Кафка (1883–1924) – одна з найзагадковіших та найвпливовіших постатей європейської літератури ХХ століття. Його ім'я стало синонімом глибокої внутрішньої тривоги, абсурдності бюрократичного світу, духовного відчуження людини. Кафка не був частиною жодного літературного угруповання, однак його творчість стала еталоном модерністського письма, а поняття «кафкіанський» міцно закріпилося у філософській, літературознавчій і соціальній термінології.

Біографія. Кафка народився 3 липня 1883 року в Празі, у тодішній Австро-Угорській імперії, у родині асимільованих німецькомовних євреїв. Його батько, Герман Кафка, був успішним комерсантом і втілював у собі образ «сильного» буржуазного чоловіка – владного, грубого, впевненого. Франц, натомість, був вразливою дитиною з тонкою психікою, що з дитинства почувався чужим у родині. Цей конфлікт із батьком став осердям багатьох його творів. У знаменитому «Листі до батька» (1919) Кафка змальовує себе як «жертву» батькової сили, нездатну реалізувати себе як син, чоловік і особистість. Майбутній письменник навчався в Карловому університеті в Празі, де здобув ступінь доктора права. Після університету працював у страховій компанії, водночас відчуваючи глибоке відчуження від службової бюрократії. Щоденна рутинна праця лише підсилювала його відчуття внутрішньої порожнечі та пригнічення. Бюрократичне середовище стало



Ф.Кафка (1883-1924)

прообразом атмосфери його творів: ворожої, ієрархічної, незрозумілої. Саме в цій атмосфері народжується міф Кафки — людини, втягнутої у незбагнений механізм зла.

Кафка пережив декілька глибоких, однак болісних стосунків — із Феліцією Бауер, Юлією Войцек та Дорою Діамант. Його листи до жінок сповнені амбівалентності: між палким прагненням близькості та майже містичним страхом перед інтимністю. У своїх щоденниках він фіксує власні стани тривоги, втоми, гіперрефлексії, страху смерті. Хвороба (туберкульоз), виявлена у 1917 році, лише поглибила його фаталістичний світогляд.

Кафка жив у багатомовному середовищі: писав німецькою, належав до єврейської громади, проживав у чеській культурній реальності. Така ситуація створювала антропологічну множинність, але також і відчуття роздвоєності, ізоляції, розірваності. Письменник не вписувався до жодної національної чи релігійної ідентичності до кінця — це породжувало постійну екзистенційну непевність, що стала ключовим мотивом його прози.

Кафка помер 3 червня 1924 року у віці 40 років. Перед смертю Кафка залишив Бродові чітку вказівку — знищити всі неопубліковані рукописи. Але Макс Брод, сам письменник і літературний критик, вирішив свідомо порушити цю волю. Він був переконаний у літературній геніальності Кафки і вважав своїм моральним обов'язком зберегти та оприлюднити його творчість. У 1925 році (через рік після смерті Кафки) вийшов роман «Процес», у 1926-му — «Замок», у 1927-му — збірка оповідань «Медитація», а в 1935 — «Америка». Брод редагував, систематизував та коментував рукописи, надаючи їм завершеної форми. Він також написав першу біографію письменника — «Франц Кафка: біографія» (1937), яка відіграла ключову роль у формуванні міфу про «Кафку як мученика модерного світу».

Водночас важливу роль у філософсько-літературній інтерпретації творів Кафки відіграли екзистенціалісти — особливо Альбер Камю, Жан-Поль Сартр і Мартін Гайдеггер. У XX столітті його ім'я стало символом екзистенціалізму, а також еталоном модерністського письма. У літературі, філософії, кінематографії постійно з'являються відгуки на його мотиви: від Кундери до Тарантіно, від Жана-Поля Сартра до Цань Сюе і Харукі Муракамі.

Творчість Кафки. Якщо спробувати сформулювати ключові аспекти творчості письменника, то це будуть етика самотності і містика провини. Найвідоміші твори Кафки, як «Перевтілення» (1915), «Процес» (1925), «Замок» (1926), виростають із досвіду безсилля перед абсурдом світу. Вони не мають чіткого фіналу, їхній сюжет розгортається у напівмістичному світі, де реальність змішана з кошмаром. Тексти Кафки — це притчі, в яких герої перебувають у постійному пошуку сенсу, але щоразу натикаються на абсурд, провину, неможливість звільнення. Так, у «Процесі» герой Йозеф К. арештований без пояснення, а бюрократична система виявляється тотальною і невблаганною. У «Замку» герой намагається потрапити в центр влади, але зіштовхується з порожнечою. У «Перевтіленні» Грегор Замза прокидається і бачить, що перетворився на комаху — образ абсолютного відчуження. Ці

твори не дають прямого морального послання, але закликають до антропологічного осмислення людської гідності, вини, самотності, пошуку свободи попри абсурдність буття.

Мала проза Ф. Кафки – це збірка оповідань *«Споглядання»* (перша редакція 1912, друга – 1915 р.), куди увійшли оповідання *«Купець»*, *«Неуважний погляд у вікно»*, *«Повернення додому»*, *«Ті, що проходять повз»*, *«Пасажир»*, *«Сукні»*, *«Відмова»*, *«Дерева»*, *«Опис однієї боротьби»*, *«Весільні приготування в селі»* та ін. Тема збірки – невпевненість спостерігача, втраченість «споглядача», який перебуває «ззовні» й намагається проникнути в сум'яття речей, що його оточують. Відчувається вплив віденського імпресіонізму, аристократичної меланхолії Гофмансталя. Сам Кафка не надто високо цінував цю збірку.

Друга збірка оповідань *«Сільський лікар. Маленькі оповідання»* (1919) містила переважно твори написані ще в 1917 році, окремі з них уже публікувалися раніше. Збірку складають такі твори: *«Звіт для академії»*, *«Шакали й араби»*, *«Новий адвокат»*, *«Сусіднє село»*, *«Королівське послання»*, *«На гальорці»*, *«Біля брами закону»* та ін. Остання, третя збірка оповідань і новел *«Художник голоду»* включала твори *«Перші страждання»*, *«Маленька жінка»*, *«Художник голоду»*, *«Співачка Жозефіна, або Мишачий народ»*, *«Дослідження однієї собаки»*.

У своїх творах Кафка створив особливий художній світ – абсурдний, жахливий, незрозумілий. Все, що в ньому відбувається, не має логічного пояснення, але дає змогу відчутти порушення духовних зв'язків, руйнацію моралі, поширення суспільного хаосу у світі. Так, новела *«Вирок»* знаменувала поворот у творчості письменника, коли використання фантастичних, казкових, параболічних і гротескних образотворчих форм починає відігравати у прозі конститутивну роль, а термін «кафкіанський» набуває своєї повноцінної семантики. Серед творів, що впливали на Кафку, він сам називав роботи З. Фрейда, драматичний твір Ф. Верфеля *«Велетка. Миттєвості душі»*, твори Я. Вассермана. Але новела насамперед автобіографічна: в ній провідними є два екзистенційні конфлікти – з батьком та зі світом жінок – котрі визначали буття самого письменника, і той раптовий, насильницький кінець, який, очевидно, постійно був присутній у підсвідомості Кафки. Головний герой – Георг Бендеман займається комерцією, має напружені стосунки з батьком, заручений з дівчиною на ім'я Фріда (на ту саму початкову літеру, що й Феліція, і таку ж кількість літер у німецькій мові). Немічний, неначе несподівано здитинілий батько присуджує Георга до смерті, і той, не роздумуючи, кидається з моста в річку. Він покараний за те, що вирішив одружитися і тим позбавити главу сім'ї патріарших прав. Але є у батьківському присуду і мотив дещо несподіваний: старий стає на бік синового петербурзького друга, людини непрактичної, в житті і в ділах нещасливої. Саме він втілює ту духовну іпостась Кафки, його письменство. Георг же, навпаки, – ідеал бюргерського сина, той Франц Кафка, про якого мріяв його власний батько. Тема покарання продовжена і в новелі *«У виправній колонії»*. У ній в гротескній, і на перший погляд, цілком фантастичній історії йдеться

про тоталітарне суспільство «закритого типу», яке починає розгерметизовуватися і через це занепадає: культ убивства позбавлений колишньої пишноти, тепер ідеться лише про рутинно виконувану процедуру.

Новела *«Перевтілення»* (1914) – яскравий приклад перевтілення метафоричного світобачення митця. Разом із новелами *«Вирок»* і *«Кочегар»* (перший розділ роману *«Америка»*, який Кафка видрукував окремо у 1913 р.) вона мала скласти своєрідну трилогію під спільним заголовком *«Сини»*. Росманн, Бендемманн і Замза як представники генерації, що конфліктує з поколінням батьків. Праця над *«Перевтіленням»* багато разів переривалася родинними та службовими обставинами. Новела вперше опублікована в жовтні 1915 р. у журналі, а потім цього ж року К. Вольф видав новелу окремою книжкою в серії *«Судний день»*, де зазвичай друкувалися експресіоністи. Кафка вникав у всі дрібниці, що стосувалися видання книги. Коли він дізнався, що художник О. Штарке, який ілюстрував книгу, хоче зобразити на обкладинці комаху, то запротестував, кажучи, що її не можна зображати навіть здалека. Кафка запропонував сценку «батьки й управитель».

Новела має автобіографічні джерела. Грегор згадує про невдале сватання до касирки капелюшного магазину (Ф.Бауер носила екстравагантні капелюшки й служила реєстраторкою на підприємстві). Після читання листів



Ілюстрація до *«Перевтілення»* Ф. Кафки

Г.фон Клейста, Кафка проводить паралель між його становищем у родині і своїм. У щоденнику є запис про те, що на певний час він відчував себе вкритим панцером тощо. Ім'я героя Кафка, вочевидь, запозичив із роману Я. Вассермана *«Історія юної Ренати Фукс»*, де діє персонаж на ім'я Грегор Замасса. Інсект з'являється вже у фрагменті *«Весільні приготування в селі»*, де герой, котрому не хочеться їхати в село до своєї нареченої, уявляє, як туди вирушає його оболонка, а сам він, в образі велетенського жука, лежатиме в ліжку: тобто не стільки перевтілення, скільки набуття, прояв сутності

– мотив, який присутній у новелі Кафки.

Трансформація прихованого буття в реальне допомагає Замзі оволодіти знанням, яке в попередньому стані було б для нього недосяжним. Лише тепер він починає бачити в мистецтві, зокрема в музиці, можливий шлях до «пристрасно-жаданої їжі» – момент, що підсилює автобіографічний елемент оповідання. Вироком уражають кафківських «синів» невідворотно й жорстоко, але ці вирокі проростають у них самих, незалежно від того, дійсно винен герой чи ні.

В основі твору епізод дивовижного перетворення комівояжера Грегора Замзи у страхітливую комаху. Одного ранку, прокинувшись, він побачив, що обернувся на багатоніжку. Поступово герой втрачає людські якості, здатність розмовляти, дедалі більше перетворюється на жакливу потвору, яка лякає

його рідних – батька, матір. Сестру. Їм важко утримувати його, і врешті-решт Замза-комаха помирає, звільняючи сім'ю від турбот.

На перший погляд, новела має фантастичний характер, але насправді це *своєрідна метафора світу і духовних процесів*, які намагався відтворити письменник у такий незвичайний спосіб. Головне у новелі – не сам процес перевтілення, а те, як до цього ставляться люди. Найперше вражає те, що Грегор Замза, відчувши фізичні зміни, не дивується і навіть не лякається. Його хвилює лиш те, що він не зможе вчасно вийти на роботу. Події сприймаються ним як уві сні, і водночас він розуміє, що «це був не сон». Рідні спочатку стурбовані, коли Замза не виходить зі своєї кімнати, але варто їм було побачити його перевтілення, вони забувають про те, що то їхній син і брат, який утримував їх довгі роки і всіляко намагаються відмежуватися від нього. Повірений з фірми, де працював Грегор, теж схвилюваний, але не тим, що сталося з людиною, а що «втраченому» працівникові треба швидко знайти заміну.

Грегор Замза важко переживає своє фізичне перевтілення, але ще важче йому усвідомити, що рідні не розуміють і не співчують йому. Він завжди намагався піклуватися про них, найняв для батьків пристойне помешкання, мріяв зібрати гроші для навчання сестри в консерваторії. Йому здавалося, що в його домі панує мир, затишок, згода, сімейна підтримка. Але цей реальний світ виявився химерним, фантастичне перетворення Замзи виявляє справжню цінність всіх стосунків. Батько поклав собі за мету найсуворіше ставитися до нього, він б'є його, заганяє до кімнати, зачиняє на ключ, жбурляє в нього яблуком і навіть поранив його. Сестра Грета ставилася спочатку до Замзи-комахи як до важкохворого, але потім він перетворився на ув'язненого, а вона – на жорстокого наглядача. Грета вирішила винести з його кімнати всі меблі, щоб «йому було зручніше скрізь лазити», але, як зазначає автор, вона шукала в цьому дивне задоволення зробити «Грегорову тюрму ще страшнішою». Мати, яка раніше так любила сина, тепер лише інколи заходить до нього, вони боїться бачити сина і не в змозі захистити його від жорстокості батька. Гіпертрофоване «Я» героя з особливою емоційністю сприймає все навколо. Замза-комаха спершу сподівався, що хтось поцікавиться як він їсть, чи зручно йому, але потім він покійно бере на себе роль в'язня, намагаючись не завдавати зайвого клопоту родині. У цьому плані потворна комаха виявляється більш людиною, ніж люди.

Велике значення у творі має зображення художнього простору. Кімната Замзи перетворилася на його в'язницю, зрештою на порожню коробку», а потім на звалище непотрібних речей і місце смерті. Рухатися людина-комаха могла лише по замкненому колу, а згодом не стало можливості і рухатися. За вікном – «сіре небо зливалось із сірою землею» і ніхто не міг звільнити Замзу із його в'язниці, якщо навіть сім'я відмовилася йому допомогти. Таким чином, Кафка у своїй новелі «Перевтілення» показав, що реальний світ, який здається людям цілком нормальним, насправді жорстокий і жахливий. У ньому немає ніякого діла до маленької людини. Вона замкнена у колі своїх проблем і лише смерть може звільнити її з духовної в'язниці. В абсурдному

світі немає нічого певного, постійного, руйнуються родинні стосунки, а люди – поспіль негідники, між ними немає жодної вірної, відданої людини». У реальному світі, на думку письменника, зміщені всі моральні, соціальні і навіть часові орієнтири. Символічно, що першим враженням Грегора-комахи було відчуття неправильного ходу годинника, який мав подзвонити і не подзвонив, – це знак алогічного розвитку життя, котре почало рухатися в зворотному напрямку.

Для новели характерне злиття сну й реальності. Марення Грегора Замзи об'єднують уявне й марне, свідоме й підсвідоме в одне ціле. І як сон не можна пояснити, так не можна і пояснити ті абсурдні закони, які змальовує Кафка. На думку письменника, світ немає ніяких пояснень, він втратив мету й логіку духовної еволюції. Такий світ приречений на загибель, бо в ньому гине людина.

Образ Грегора-комахи – це метафора нездоланного відчуження людини. Нещастя, яке трапилося з героєм, одразу відсунуло його за межу людського світу. І навіть смерть героя першою помітила не родина, а робітниця, що прийшла прибирати, вона ж і викинула кудись мертве тіло.

Проблема відчуження виникла не після перевтілення – це вже наслідок. Згідно з авторською концепцією, людське існування взагалі позбавлене духовних зв'язків. У сім'ї Грегора кожний був зайнятий своїми справами. Єдине, що їх пов'язувало – розмови про гроші. У зовнішньому світі людина так само відчужена, як і в колі родини. У фірмі, де працював Замза він виконував роль гвинтика великого механізму. У нього не було друзів, знайомства із жінками мали випадковий характер. Зрештою він опинився сам – один і світі – беззахисний і безпритульний.

Перевтілення Замзи відокремило і його сім'ю від зовнішнього світу, хоча й раніше вони жили усамітнено. Тепер вони змушені ховати від пожитців такого родича. Але коли вини випадково побачили його, то не злякалися і не здивувалися, а використали цю обставину, щоб не заплатити за квартиру.

Характерно, що проблему відчуження переживає не тільки Грегор Замза. Для нього це стало трагедією, що призвела до смерті. Однак й інші теж ступили на фатальний шлях: самотня Грета, захоплення якої, окрім брата, ніхто не розумів. Зі смертю сина, загрозу бути так само покинутим відчуває і батько. Недаремно він звертається до родини зі словами: *«Забудьте нарешті те, що було. І не кидайте мене напризволяще»*⁷. Символічно, що у фіналі твору вони вже не називаються «батько», «мати», «сестра», а «пан», «пані», «донька». Цим автор підкреслює невиправний розпад сімейних і духовних стосунків. Жахливого перевтілення зазнало передусім усе суспільство.

Багатозначність мотиву перевтілення. Як варіант: перевтілившись, Грегор зраджує родину для якої був єдиною опорою, тому і покараний смертю. Інша інтерпретація: перевтілення яке відкриває потаємні бажання Замзи – скинути соціальні пута й повернути проти його влади батька й влади

⁷ Кафка Ф. Перевтілення / пер. Є. Поповича. Кафка Ф. Процес. Харків : Фоліо, 2006. С. 303.

роботодавця, які його поневолюють. Тобто перевтілення – спроба опору знелюдненню з боку суспільства (тлумачення Х.Мюллера). Ще одне тлумачення: перетворивши слухняного сина й старанного службовця на багатоніжку, проте залишивши його в родинному колі, Кафка створив виразний образ людського відчуження, трагічної й безвихідної самотності. І ще одне: перетворення – покарання за непотрібну жертвність, розчинення своєї особистості в інтересах родини й неусвідомлене бажання керувати родиною, ставши її єдиним годувальником, тобто метафора «зворотної» реакції тоталітаризму.

Цікавим є концепт театру у творах Кафки, аналіз якого допомагає краще зрозуміти образ «кафкіанської людини». Його художні версії запропоновані в «Першому горі» і «Голодомайстрі» з однойменної збірки оповідань. У першому – це історія циркового гімнаста, для якого буквально життя на трапеції стало свідомим вибором людини, що вирішила досягти ідеальної якості водночас із намаганням нікому *«не завдавати великого клопоту»*⁸. Абсурдність ситуації автор «виправдовує» тим, що гімнаст *«так живе не з примхи, а тільки <...> аби досконало володіти своїм мистецтвом»*⁹. Герой постає авторською метафорою митця, у якій поєднані всі питомі Кафці складники ідеальної реалізації естетичного: самотність, зумовлена професією, прагнення Абсолюту («життя на висоті»), усамітнення, добровільна схима через відмову від комфорту і радощів щоденного життя в ім'я мистецтва. Передчуття катастрофи, пережите імпресарію гімнаста, який осягнув глибину його страждань, увиразнює авторську концепцію творчої особистості як завжди самотньої і трагічної у своєму прагненні досконалості. Оповідання *«Перше горе»* автобіографічне в сенсі екзистенційної програми Кафки, який убачав єдиний сенс існування у письменницькій діяльності, намагаючись оберігати цю сферу свого буття від посягань будь-якою ціною, у тім числі й ціною особистого щастя. Д. Затонський, наголошуючи, що Кафка хотів протиставити недосконалості світопорядку бездоганність своєї творчості, слушно зауважує: «Навряд чи він сподівався в такий спосіб виправити світ – швидше тільки довести (й не світові, а собі самому), що довершеність усе ж таки можлива. Отож у нього, зрештою, була не так естетична, як етична мета, а це означало, за його поняттям, – недосяжна»¹⁰. Ця ж конотація пронизує метафору буття творчої особистості як мистецтва публічного голодування в оповіданні *«Голодомайстер»*. Художнє осмислення екзотичної не лише для сьогоденшнього глядача, а й для сучасників Кафки такої циркової спеціалізації, як майстер голоду, визначає тлумачення його історії як моделі існування залюбленого у власні страждання, спраглого до слави і визнання митця (*«Чому вони хочуть відібрати в нього славу, забороняють голодувати далі, не дають стати найвизначнішим голодомайстром усіх часів, – а він, певне, вже й тепер*

⁸ Кафка Ф. Перше горе. Кафка Ф. Процес. Харків : Фоліо, 2006. С.305.

⁹ Там само. С. 305.

¹⁰ Затонський Д. Література – це я сам [передмова]. Кафка Ф. Процес. Харків : Фоліо, 2006. С. 9—10.

такий, – чого йому не дають перевершити себе, сягнути безмежжя: адже він відчуває, що може голодувати без кінця»¹¹), з виразними алюзіями на критиків (наглядачі за дотриманням правил голодування), читацьку аудиторію (публіка в амфітеатрі), із типовими для кафкіанської прози демонізованими жіночими персонажами і трагічним фіналом – смертю голодомайстра, якого обманув світ, «не даючи йому належної нагороди»¹². Символічно, що місце викинутого на смітник голодомайстра зайняла в клітці молода пантера, якій (парадокс!) невідомо ні що таке голод, ні неволя, ні сум. Таким чином, мистецтво поступається в сучасному світі видовищу, фанатизм творця – вмінню пристосовуватись до смаків публіки. А відтак цирк у Кафки – магічний світ зі своїми законами, альтернативний реальному і водночас пародія на нього¹³.

Висновки. Популярність Кафки надто зросла після Другої світової війни. Його вважали засновником експресіонізму, екзистенціалізму, сюрреалізму. Письменник показав катастрофічність епохи ХХ століття, він досліджував процеси, що відбувалися в душі людини, і визначив загальну «хворобу» суспільства – «перетворення», деградація особистості, котра втрачає в собі найважливіші якості. Кафка зазирнув у небачені глибини духовного світу людини, поставив питання про причини самотності, відчуження, безвиході особистості. Він відобразив драму «маленької людини» нового часу й став на захист людяності.

Антропологічний аспект новели Франца Кафки «Перевтілення» полягає у глибокому осмисленні меж людської ідентичності, тілесності й соціального статусу. Головний герой, який прокидається в образі (чи формі?) гігантської комахи, що є не лише фантастичним мотивом, а й символом деградації особистості, яку суспільство і родина оцінюють лише за її функціональність. Перевтілення в комаху оголює існування людини як інструменту в системі виробництва, де втрата працездатності автоматично означає втрату сенсу буття й суб'єктності. Кафка порушує фундаментальне антропологічне питання: чи залишається людина людиною, якщо втрачає «людські» ознаки – мову, зовнішність (форму), соціальну роль? Відчуження родини, деградація мови, ізоляція – усе це вказує на тендітність людської сутності в умовах соціального тиску і втрати тіла як головного «носія» ідентичності. Таким чином, «Перевтілення» стає не лише алегорією деперсоналізації у модерному світі, а й тривожною медитацією на тему істинної цінності людини – поза тілом, статусом і її функціональністю.

¹¹ Кафка Ф. Голодомайстер. *Кафка Ф. Процес*. Харків : Фоліо, 2006. С. 317.

¹² Там само. С. 322.

¹³ Гальчук О. Цирк як світ і світ як цирк у художній свідомості ХХ століття. *Тексти по колу: пізнати Себе в Іншому*. Київ : Центр учбової літератури, 2019. С. 46.

Кафка і українська література. Кафкіанські мотиви чітко простежуються в творах таких українських авторів, як Віктор Домонтович, Валерій Шевчук, Євген Пашковський, Тарас Прохасько, Софія Андрухович. Наприклад, у прозі Валерія Шевчука відчутна типова для Кафки екзистенційна тривога, метафізична самотність героя, зануреного в символічну дійсність. У Тараса Прохаська спостерігаємо близьку Кафці медитативну манеру письма, де повсякденність набуває глибокого філософського сенсу. Окрім того, уривчастий, подекуди фрагментарний, з інтенсивною метафоричністю стиль Кафки мав вплив на формування українського модерного письма.

Кафка перекладений українською у кількох редакціях. Відомі переклади «Перевтілення», «Процесу», «Замку» здійснювали, зокрема, Олександр Євтушенко, Петро Тарашук, Степан Процюк. У літературознавстві дослідженням творчості Кафки займалися такі українські гуманітарії, як Тамара Гундорова (в контексті постмодерну й травматичної свідомості), Ростислав Семків (у працях про європейське модерне письмо), Андрій Бондар. Водночас в українській гуманітаристиці поширено також філософське тлумачення його текстів крізь призму екзистенціалізму, психоаналізу, феноменології, що свідчить про його ґрунтовну інтеграцію в український інтелектуальний контекст.



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ:

- ✓ Проблема влади у «Перевтіленні» Ф. Кафки
- ✓ Концепт «відчуження» у творі; художні засоби його відтворення
- ✓ Відображення абсурдності існування в новелі Ф. Кафки
- ✓ Руйнування традиційного уявлення про персонажа (у порівнянні з персонажами письменників ХІХ ст.).
- ✓ Особливості прийомів сюжетобудови в «Перевтіленні»
- ✓ Кафкіанський герой у кафкіанському світі

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. Художній світ Кафки найбільш характеризується поєднанням:

- А фантастичного й буденного;
- Б трагічного й іронічного;
- В натуралістичних описів і складної символіки;
- Г реалістичних і романтичних тенденцій.

2. Кафка написав романи:

- А «Голод», «Вікторія», «Пан»;
- Б «Маленька Дорріт», «Девід Копперфілд»;
- В «Замок», «Процес», «Голод»;
- Г «Замок», «Процес», «Америка».

3. Образ Грегора Замзи в новелі «Перевтілення» найбільш уособлює:

- А гротескний літературний автопортрет письменника;
- Б тип «маленької людини» ХХ століття;
- В центральну постать літературного твору;
- Г засіб загострення проблеми існування індивіда серед інших людей.

4. Що допомагало жити Григору Замзі?

- А почуття гумору;
- Б підтримка батьків;
- В почуття обов'язку;
- Г кохання.

5. «Людина – дрібна комаха, яка не здатна протистояти ірраціональному злу, яке втілює у собі суспільство», – стверджує

- А Е.Хемінгвей у повісті «Старий і море»;
- Б Ф. Кафка в романі «Америка»;
- В Т.Манн у романі «Зачарована гора»;
- Г Ф.Кафка у новелі «Перевтілення».

6. Грегор Замза за професією був

- А листоношею;
- Б комівояжером;
- В адвокатом;
- Г військовим.

7. Думку про смерть Грегора-комахи як кращий вихід із ситуації, що склалась у родині Замзів, уперше висловлює

- А батько;
- Б мати;
- В сестра;
- Г служниці.

8. Провідна тема новели «Перевтілення»:

- А самотність людини в жорстокому світі;
- Б складність взаємин між людьми;
- В перетворення Грегора Замзи на комаху;
- Г знецінення й знеособлення людини – вінця природи.

9. Перетворення Грегора Замзи на комаху це:

- А фатальна несподіванка;
- Б спосіб самозахисту від зла;
- В прийом розкриття нікчемної сутності людини;
- Г засіб викриття несправедливості світу.

10. За життя Кафки його творчість була відзначена:

- А Нобелівською премією;
- Б премією імені Т.Фонтане;
- В премією імені Г.Кляйста;

Г ніяк.

11. Творчість Кафки пов'язана з:

А імпресіонізмом; Б футуризмом;

В експресіонізмом;

Г неоромантизмом.

12. Ознакою індивідуального стилю Кафки є те, що письменник фантастичні й вірогідні події в оповіданні «Перевтілення» описує

А підкреслено буденно;

Б емоційно, з експресією;

В відсторонено нейтрально;

Г пафосно.

13. Відправним пунктом сюжету оповідання «Перевтілення» Кафки є:

А неявка Грегора на роботу;

Б перетворення Грегора на комаху;

В розрив Грегора з коханою;

Г конфлікт Грегора з родиною.

14. У «Перевтіленні» Кафки ці рядки

Прокинувшись якось вранці після неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він у власному ліжку перетворився на жахливу і потворну комаху... є

А експозицією;

Б зав'язкою;

В кульмінацією;

Г розв'язкою.

15. Про яку професію розповідає персонаж новели:

Ах, Господи, який важкий фах обрав я собі! День у дорозі. Службові турботи набагато важчі, ніж на місці в торговельному закладі, а ще до того на мені тяжать ці муки подорожей, клопоти з пересіданнями, нерегулярна погана їжа, завжди змінне, завжди мінливе товариство, яке ніколи не переходить у сердечні стосунки.

А Грегор про юриста;

Б батько про комівояжера;

В батько про вчителя;

Г Грегор про комівояжера.

16. Фантастика у творах Кафки – насамперед

А пояснює дійсність;

Б контрастує з реальністю;

В є невід'ємною складовою абсурдно-алогічного життя;

Г має на меті соціально-психологічний аналіз.

17. Зло у творах Кафки виступає як:

А соціальне явище;

Б властивість окремих людей;

В антитеза добру;

Г основа світобудови.

18. Смісловий стрижень новели Кафки «Перевтілення»:

А криза гуманістичних ідеалів;

Б катастрофізм та абсурдність людського життя;
В безпорадність «маленької людини» в зіткненні зі складними життєвими обставинами і неспроможність протистояти жорстоким випробуванням;
Г віра у здатність головного героя до бунту і захисту свого людського «Я».

19. Одним зі своїх найулюбленіших письменників Кафка називав:

- А Стендаля;
- Б Е. Золя;
- В О. де Бальзака;
- Г Ч. Дікенса.

20. Новелу «Перетворення» Кафка планував розмістити у збірці:

- А «Кара»;
- Б «Художник голоду»;
- В «Судний день»;
- Г «Сини».

Семінар 3. «Три товариші» Еріха Марії Ремарка

Мета: виявити основні антропологічні мотиви втрати, травми, дружби, кохання в поствоєнному світі; осмислити роман як модерну медитацію про виживання в епоху смерті; проаналізувати поетику персонажів: Роберт, Готфрід, Отто як варіанти зламаного, але людського людини.

Методичні поради: звернути увагу на просту мову, глибоку чуттєвість і стриману емоційність стилю Ремарка; обговорити образ Патрісії – жіночого спасіння і водночас жертви; розглянути фінал роману як антропологічну пустку і надію, що залишилася тільки в пам'яті й дружбі; порівняти з українськими творами поетів-комбатантів (наприклад, Павла Вишебаби¹⁴); підготувати есе на теми «Чи рятує дружба?» / «Любов як спроба воскресіння» / «Після війни – хто ми?».

Ключові поняття: література втраченого покоління, антивоєнний пафос, поетика травми, проза міжвоєнної

Одним із найвідоміших представників «втраченого покоління» є Еріх Марія Ремарк (1898 –1970), чия творчість стала художнім свідченням глибоких антропологічних травм, спричинених війною, історичними катастрофами та моральною дезорієнтацією суспільства першої половини ХХ століття.

Біографія. Ремарк народився в німецькому місті Оснабрюк у скромній родині палітурника. Його справжнє ім'я – Еріх Пауль Ремарк, пізніше він додав друге ім'я Марія на честь матері. Під час Першої світової війни Ремарка мобілізували до армії, де він був важко поранений – цей досвід залишився з ним назавжди і ліг в основу його найвідомішого роману «На Західному фронті без змін» (1929). У міжвоєнний період Ремарк працював журналістом, редактором, вчителем, рекламним агентом, а також вів богемне життя в атмосфері політичної та духовної кризи Веймарської республіки. У 1931 році його номінували на Нобелівську премію з літератури, але німецька влада не дала її отримати. Після приходу нацистів до влади його твори були публічно спалені, а самого автора звинуватили в «небажаному пацифізмі» й позбавили німецького громадянства.



Е.М.Ремарк (1898-1970)

Ремарк емігрував спочатку до Швейцарії, а потім – до США, де згодом отримує американське громадянство. Після Другої світової війни, з 1948 року, оселяється в Швейцарії, в Локарно, де й помирає у 1970 році.

¹⁴ Див. Гальчук О. Провідні мотиви й образи поетичної книги Павла Вишебаби «Тільки не пиши мені про війну». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2023. №22. С.15--23

Творчість Ремарка. У центрі його письма – пересічна людина, розчавлена епохою, але не позбавлена емоційної глибини. Ці люди – поранені тілом і душею ветерани, вигнанці, емігранти, жінки, які шукають любов у розбитому світі. Для Ремарка війна не фон, а антропологічна катастрофа, що знищує суб'єктність і перетворює людину на тінь самої себе.

«Ми більше не віримо у великий сенс. Ми віримо тільки у невеликі миті». Ці слова могли б стати епіграфом до усієї творчості Ремарка. Його найвідоміші твори: «На Західному фронті без змін» (оригінальна назва «На Заході без змін») (1929) – хроніка розпаду людини на фронті. Пауль Боймер – не герой, а свідок повного руйнування морального й тілесного. Втрата друзів, тваринна жорстокість побуту, безглуздя смерті – все це створює антигероїчний міф про війну. У романі «Повернення» (1931) постає образ ветерана в мирному світі. Соціум непридатний для інтеграції солдата. Це розповідь про антропологічну самотність у час нібито миру. «Іскра життя» (1952) – роман про концентраційний табір. Людина в межових обставинах – випробування людяності в умовах абсолютного зла. Знаковий роман 1954 року «Час жити і час помирати» (назва – цитата з Екклесіаста), у якому солдат повертається додому, але не знаходить дому в жодному сенсі. Основна проблема твору – парадокс обов'язку і совісті. Власний досвід еміграції, життя у вигнанні Ремарк відобразив у романі «Тіні в раю» (вперше опублікований у 1971) про вигнанців в Америці після Другої світової війни, для яких міф про новий початок виявляється ілюзією.

Роман «**Три товариші**» (1936) присвячений темі дружби і кохання на тлі руйнування, один із найглибших і найгуманніших творів Ремарка. Події відбуваються в Німеччині 1928 року. Роберт Локамп, Отто Кестер і Готфрід Ленц – троє фронтовиків, які відкривають автомайстерню і намагаються вижити у суспільстві, де панує криза, безробіття й політичний екстремізм.

«Три товариші» – це не просто історія про трьох фронтовиків, а художня модель світу, у якому людська гідність і взаємна підтримка виявляються єдиними опорами. Події відбуваються у Німеччині кінця 1920-х рр. – час політичного хаосу, безробіття, зростання праворадикальних рухів. Ремарк зображує не «героїв війни», а людей, які вийшли з окопів і опинилися перед викликом буденного життя. Вони «переможені» у власній країні, яка програла війну, але при цьому вони зберігають гідність.

Лейтмотив роману «Три товариші» – мотив несправедливого миру: формально війна закінчилася, але система залишилася такою ж ворожою до людини («*Ми знали: кожен із нас знову залишиться сам. І все почнеться спочатку. І не буде ні радості, ні страху. Лише втома й спокій*»). Герої мають у своєму розпорядженні лише один ресурс – дружбу, яка компенсує ворожість світу. Коли Роберт зустрічає Пат (Патрицію), хвору на туберкульоз дівчину, з'являється промінь надії – любов як антропологічне воскресіння.



Кадр з фільму "На Західному фронті без змін" (2022)

Але ця надія крихка – як і сама Пат. Роман можна розглядати як своєрідну антропологію виживання. Так, дружба Роберта Локампа, Отто Кестера та Готфріда Ленца – це не лише моральна категорія, а антропологічний ресурс; саме в стосунках між людьми відроджується почуття спільності, зруйноване війною. Праця (автомайстерня) – акт творення «мирного» світу, що протистоїть руйнівному досвіду фронту.



Сцена з вистави "Три товариші" за мотивами
однойменного роману Е.М.Ремарка (Театр імені Франка)

Кохання Роберта й Пат – акт «антропологічного воскресіння», тобто спроба повернути собі людяність через інтимний зв'язок, тепло і турботу. Однак ці «ресурси» виявляються крихкими: Пат помирає. Гине Ленц. Людина наче «воскресає», але знову втрачає життєву основу. Це відповідає ремарківському відчуттю «нескінченного обнуління», тобто життя, яке раз у раз починається спочатку. Сюжетна лінія Роберта й Патріції – серце роману. Пат символізує крихкість життя й кохання. Її туберкульоз – метафора хворого суспільства, у якому навіть найсвітліші почуття приречені.

Водночас Пат виконує функцію «порятунку»: її поява виводить Роберта з апатії, дає відчуття сенсу. Ця паралель між особистою історією і долею покоління – ключ до розуміння роману.

Композиційні і стилістичні особливості роману: за формою це хроніка буднів (автомайстерня, буденні розмови, маленькі радощі, сцени дозволів ветеранів), але в ній відчувається специфічна тональність – поєднання трагічного та іронічного, буденного й піднесеного. Для стилю показовий ремарківський мінімалізм, що оприявлюється в коротких реченнях, стриманих описах, внутрішньому підтексті, афористичності. Важливо, що Ремарк демонструє поетику філософії вчинку. Це означає, що в центрі уваги автора не події, а внутрішні реакції героїв; важливіше не «що відбулося», а «як це переживається». Тож «Три товариші» – це і роман-медитація про втрати й відчайдушну спробу жити попри смерть, творити теплоту в епосі холоду. *«Ми знали: кожен з нас знову залишиться сам. І все почнеться спочатку. І не буде ні радості, ні страху. Лише втома й спокій».* Роман можна читати як медитацію про втрату й спробу жити попри смерть. Це не «роман про війну», а про те, що відбувається після неї. Дружба, праця, кохання – залишки людського в людині. Цей гуманізм не сентиментальний: Ремарк показує, що втрати неминучі, але саме в момент руйнації проявляється справжнє людське.

Отже, «Три товариші» — це кульмінація ремарківської теми «покоління війни». Це роман про людську гідність як останній бастіон. Він поєднує автобіографічні мотиви (сам Ремарк пережив поранення, втрату

друзів, досвід марних спроб відродитися після війни) та універсальний гуманістичний пафос. У сучасному прочитанні роман залишається актуальним як текст про травму, дружбу й любов у часи катастроф.

Антивоєнна суть Ремаркової прози полягає в тому, що вона не агітаційна, а екзистенційна. Письменник не обвинувачує прямо, не закликає, не створює карикатур. Його антивоєнність – у відчутті марності жертв, руйнуванні молодості, пустоті ідеалів. Для нього війна – катастрофа людської гідності, а мир — часто тільки її відлуння. Письменник вірить не в політику, а в тиху моральність: допомога другу, останній келих вина, спогад про любов, солідарність, що залишається, коли зникає все інше. У в літературі ХХІ столітті Ремарк залишається символом людяності і гуманістичного опору жорстокості світу.

Екранізація роману «На Західному фронті без змін» (2022) отримала міжнародне визнання та премію «Оскар» за нове прочитання класики з акцентом на жахи війни. Кілька екранізацій (1938, 1977 рр.) зазнав і роман «Три товариші».

Твори Ремарка перекладено на понад 50 мов, вони витримали сотні перевидань. А цитати з його романів активно використовуються в соцмережах, літературних есе, шкільних підручниках.

В Україні його творчість має постійну рецепцію, зокрема завдяки антивоєнному настрою, близькому сучасному читачеві. У репертуарі Національного драмтеатру імені Івана Франка «Три товариші» – один із найпопулярніших спектаклів.

Висновки. Творчість Ремарка – унікальне поєднання глибокої антропологічної чутливості, простоти вислову й філософської ваги. Він зумів розповісти про людину, яка живе після катастрофи – але не відмовляється від себе. *«Коли вже немає надії – залишається любов. А коли немає любові – залишаються друзі. А коли й друзів немає – треба просто жити»*. Ремарк був частиною того покоління, яке пройшло через окопи Першої світової війни й повернулося у світ, що не міг їх прийняти. У своїх романах Ремарк показує глибоку антропологічну кризу особистості, руйнування моральних засад, втрату орієнтирів, травмовану свідомість, байдужість до політичних ідеологій. Герої його творів не мають ілюзій, не прагнуть героїзму – вони хочуть вижити, зберегти гідність і не втратити людяності, попри хаос навколо.

Ремарк і українська література. Один з перших перекладів творів Ремарка українською – це роман «На Заході без змін» (Харків, 1929 р., видавництво «Рух») в інтерпретації Михайла Балицького. Цей твір перекладала і Жозефіна Бургардт, сестра поета-неокласика і перекладача Юрія Клена (Освальда Бургардта). Серед перекладачів Ремаркової прози Катерина Гловацька, Євген Попович, Юрій Винничук, Юрій Лісняк, Наталка Сняданко та ін.

Традиції ремарківської інтерпретації теми «людина і війна» особливо виразні в українській літературі часів російсько-української війни, зокрема у

творчості письменників-комбатантів (Валерій Ананьєв (Маркус), Борис Гуменюк, Артем Чех, Ігор Михайлишин та ін.). Та важливо врахувати, що, на відміну від Ремарка, українські автори ведуть мову про війну, яку український народ веде проти загарбників.



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ:

- ✓ Тема життя після війни в романі «Три товариші»
- ✓ Зіткнення атмосфери Третього рейху, що формується, і світу справжніх людських цінностей у романі
- ✓ Тема кохання і дружби в романі. Любов як акт приреченості і надії в романі
- ✓ Структурна композиція та стильові особливості роману «Три товариші»
- ✓ Представники «втраченого покоління» в романі «Три товариші»

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. Перший твір Ремарка про «втрачене покоління»:

- А «Три товариші»
- Б «Повернення»
- В «На Західному фронті без змін»
- Г «Чорний обеліск»

2. Головні герої роману «Три товариші» живуть:

- А За правилами фронтової дружби;
- Б за принципом «Тільки нічого не бери до серця»
- В даючись до скепсису й цинізму, за чим приховують свою чутливість і людяність;

- Г як люди зневірені, які втратили всі ідеали

3. Оповідачем у романі «Три товариші» є

- А автор
- Б Кестер
- В Ленц
- Г Локамп

4. «Аврем» -- це

- А улюблений бар товаришів
- Б пансіонат для хворих на туберкульоз
- В громадська організація
- Г проект Кестера

4. Командиром роти, де служили товариші, був

- А Локамп,
- Б Ленц;
- В Кестер
- Г Грау

5. На думку Роббі, його життя почалося з 1916 року, бо тоді

- А він зустрів Пат;
- Б став студентом;
- В закохався;
- Г став новобранцем

6. Образ-деталь, який вперше наводить на тему майбутніх смертей

- А цвинтар;
- Б некролог у газеті;
- В череп у лабіринті привидів;
- Г зашморг в одній з кімнат фрау Залевські.

7. «Останнім романтиком» у романі називають

- А Ленца;
- Б Локампа;
- В Грау;
- Г Кестера

8. Кому з персонажів твору належить ця думка: «Тільки дурень перемагає в житті, розумник бачить забагато перешкод і втрачає впевненість, не встигаючи ще нічого розпочати»

- А Лоокамп
- Б фрау Залевські
- В Грау
- Г Ленц

9. Гроші на лікування Пат знайшли, бо

- А Кестер продав машину;
- Б Локамп виграв на перегонах;
- В Грау продав портрет;
- Г Ленц позичив у банку.

10. Кому з персонажів твору належить ця думка: «Яка ж сучасна молодь дивна. Минуле ви ненавидите, теперішнє зневажаєте, а майбутнє вам байдуже»:

- А Грау
- Б фрау Залевські
- В Бігдінг
- Г Хассе

11. Із-поміж товаришів подорожував Південною Америкою:

- А усі разом;
- Б Ленц;
- В Локамп;
- Г Кестер

12. Кому з персонажів твору належить ця думка: «Знання робить людину вільною, але нещасною»:

- А Локамп
- Б фрау Залевські
- В Грау
- Г Ленц

14. Персонаж твору, який щодня святкує, що живий:

- А Валентин;
- Б Локампа;
- В Грау;
- Г Кестера

15. Герої роману ведуть боротьбу з такими «ворогами»:

- А спогади про війну, безробіття, хвороба;
- Б безробіття, хвороба, депресія;;
- В воєнне минуле, інфляція, депресія;
- Г хвороба, голод, злидні

16. Ленц гине через

- А участь у кримінальних розбірках;
- Б нещасний випадок;
- В автомобільну катастрофу;
- Г участь у політичному мітингу

17. Лізі – це

- А сестра Пат;
- Б закохана в Роббі повія;
- В служниця у фрау Залевські;
- Г пацієнтка санаторію для легеневохворих

18. За смерть Ленца помстився

- А Локамп;
- Б Альфонс;
- В Кестер
- Г Блюменталь

19. Паралельною лінією до любовної Роббі – Пат є

- А історія Розі і Альберта
- Б історія подружжя Хассе
- В історія росіянина й іспанки
- Г історія Алоїса і його нареченої

20. Завершіть фразу: «Людина завжди велична в намірах, але не в досягненні. У цьому і полягає її ...»:

- А біда Б щастя
- В потворність Г замилювання

Семінар 4. «Чума» Альбера Камю

Мета: проаналізувати роман як екзистенційну притчу, де епідемія виступає метафорою зла, тиранії, тоталітаризму, байдужості й безсилля людини; виявити головні екзистенційні коди роману: абсурд, свобода, бунт, вибір, солідарність, відчуження, смерть; розкрити антропологічний вимір твору: як змінюється людина в ситуації катастрофи, межевої загрози, втрати сенсів; розглянути роман у контексті філософії Камю, зокрема ідеї «бунтівної людини».

Методичні поради: *Методичні рекомендації:* задля досягнення мети необхідно опрацювати ключові філософські категорії: абсурд, моральний вибір, відповідальність, зусилля бути людиною, що проходять через образи доктора Ріє, Тарру, Рамбера, отця Панлю; знайти цитати, які відображають моральну дилему героїв (наприклад: «Єдиний спосіб боротися з чумою – це чесність»); означити жанрову гнучкість твору: роман-алегорія, моральна притча, історичне свідчення, філософський роман; розглянути мотив міфу про Сізіфа в персонажах Ріє і Тарру як героїв, що чинять опір безнадії.

Ключові поняття: екзистенціалізм, межева ситуація, абсурд, десемантизація, свобода, самотність, вибір, притча, роман-хроніка.

Біографія. Народився Альбер Камю 7 листопада 1913 року в містечку Дреан, в Алжирі, який у той час був французькою колонією. Його батько, після отримання важкого поранення в битві на Марні восени 1914 року, помер у шпиталі через рік після народження сина. Після цього мати, іспанка за походженням, яка працювала прибиральницею у багатих сім'ях, перебралася з сином в убоге передмістя. Освіту майбутньому інтелектуалу пощастило здобути завдяки стипендії, яку йому виклопотав викладач ліцею.



А.Камю (1913-1960)

Ще в студентські роки Камю пробує звести французьку філософію і літературу в певну систему, оперту на середземноморську культурну традицію, яка на межі століть набула популярності в інтелектуальних і літературних колах Франції, в тій чи іншій мірі й формі їй віддали данину Ш. Моррас, М. Баррес, А. Франс, П. Валері, А. Жід та інші. Культурогема молодого Камю теж засновувалася на античній культурі з її предметно-чуттєвим «язичництвом», з її культом тіла, яке було і організуючим центром світосприймання, і вищим критерієм мистецтва, мірою естетичних пропорцій. Водночас Камю тоді вважав, що «середземноморська культура» з її специфічним сенсуалізмом, який не протиставляє дух і тіло, а зливає їх в органічну єдність, є не тільки антитезою європейській культурі, яка перебуває у стані глибокої кризи, а й

панацією від цієї кризи, запорукою суспільного й культурного оновлення.

Камю виявляв велику громадську й духовну активність, проводить пропагандистську й культуртрегерську роботу, входить в алжирський комітет сприяння Міжнародному руху на захист культури від фашизму, організовує самодіяльний театр і здійснює в ньому постановки. З 1938 року активно співпрацює, пише нариси, репортажі на різноманітні теми. У цей же час починає свою письменницьку діяльність. У 1937 і 1938 рр. виходять його збірки коротких лірико-публіцистичних есе «Зворотна й лицева сторона» і «Шлюби». У перший, алжирський, період, були написані драма «Калігула», ранній роман «Щаслива смерть» (вийшов по смерті Камю), чернетковий варіант роману «Сторонній» і начерки до есе «Міф про Сізіфа».

Навесні 1940 року Камю приїздить у Францію, де встиг завершити роман «Сторонній» і з його рукописом у наплічнику пробирався через «зачумлену» країну на південь, звідки вирушив до Алжиру. Деякий час Камю вчителював в Орані, де закінчив «Міф про Сізіфа» і зробив перші начерки до роману «Чума». Але вже восени 1941 року Камю повертається до окупованої Франції, де розгортався рух Опору, до якого він приєднується, співпрацюючи з підпільною газетою «Комба», а з 1944 року очолює цю газету. У 1943—1944 рр. він публікує в нелегальній пресі «Листи німецькому другу», де з гуманістичних позицій осуджує спроби виправдання людиноненавистницької ідеології фашизму; водночас він тут вносить корективи в деякі свої надто умоглядні філософсько-етичні постулати, які допускали й висновки, що розбігаються з гуманістичною етикою. Тим часом «Сторонній» і «Міф про Сізіфа», які побачили світ в 1942–1943 рр., викликали значний резонанс у Франції і привернули до Камю увагу широких кіл інтелігенції.

Цей період позначений високим злетом творчої активності Камю, і водночас його творчість зазнає істотних змін; за визначенням самого письменника, відбувається перехід від «етапу абсурду» до «етапу протесту». У 1947 році був опублікований роман «Чума», який зафіксував вищу точку ідейної еволюції Камю. З'являються його драми «Непорозуміння» (1944), «Стан облоги» (1948) і «Праведні» (1949), що мали успіх на сценах паризьких театрів.

У 1950-х рр. світогляд і суспільно-політичні позиції Камю знаходять концентроване вираження в трактаті «Бунтівна людина» (1951). Піддаючи критиці й запереченню буржуазне суспільство Франції і всього Заходу, Камю водночас не приймає і соціалізм у Східній Європі, насаджуваний сталінським авторитарним режимом. Книга «Бунтівна людина» побачила світ після того, як у Францію проникли відомості про сталінські масові репресії й терор, і значною мірою була реакцією на злочини сталінізму. Проводячи широкі



Ілюстрація до теми епідемій (Чорна смерть).

історичні аналогії, Камю в притаманному йому стилі мислення приходив до універсального висновку про неминучість переродження революції в тиранію, переродження колишніх борців проти гноблення в іще жорстокіших гнобителів. У цьому вбачався йому фатальний закон історії чи, точніше, її абсурд. Як єдину можливість протистояти йому, автор трактату пропонує перманентне бунтарство, яке рішуче цурається влади, бо вона є неминучим насильством і несправедливістю.

У центрі цього етапу – повість «Падіння» (1956), характерна для Камю 1950-х років, як «Сторонній» і «Чума» для двох попередніх етапів. Через рік виходить збірка оповідань «Вигнання і царство», яким значною мірою властивий експериментальний характер. Того ж 1957 року він одержав Нобелівську премію за свою творчість і став – аж дотепер – наймолодшим лауреатом цієї дуже престижної премії. Загинув Камю в автомобільній катастрофі на самому початку 1960 року.

Перші начерки до роману «*Чума*» були зроблені Камю ще на початку 1941 року. Перший варіант твору був завершений у 1943 році, але він не задовольнив автора, тож робота тривала далі, вбираючи новий життєвий та історичний досвід Камю як активного учасника руху Опору. Роман був опублікований уже в 1947 році і став найбільш містким і завершеним втіленням прожитого і переосмисленого письменником у роки випробувань, вираженням світоглядних зрушень. Зіставляючи «Стороннього» і «Чуму» в цьому розрізі, Камю писав: «Чума» в порівнянні з «Стороннім», безперечно, знаменує перехід від самотнього бунтарства до визнання спільноти, чию боротьбу необхідно поділяти. І якщо існує еволюція від «Стороннього» до «Чуми», то вона відбувається в напрямі до солідарності й співучасті».

«Чуму» Камю відносить до романів про антифашистську боротьбу й рух Опору, і для цього є свої підстави. Та й автор прямо проголошував, що «явний» зміст «Чуми» – це боротьба європейського Опору проти фашизму». Говорив він і про те, що прагнув у романі «передати атмосферу задухи, в якій ми скніли, атмосферу загрози й вигнання, в якій ми жили». Однак усім цим зміст твору не вичерпується, навіть більше, акцент у ньому зміщується на трактування позачасових філософських проблем буття.

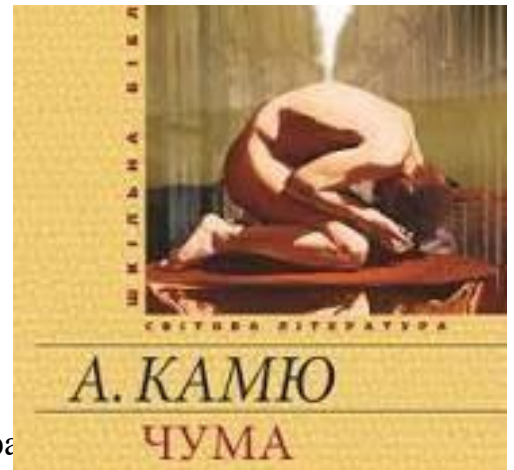
За жанровою природою даний твір Камю – це роман-притча, належить він до поширеного в новітній інтелектуальній прозі жанру, що характеризується універсальністю й багатозначністю змісту. Фабула роману-притчі алегорична. На відміну від стародавніх притч, які тяжіли до прямолінійних алегорій і «лобової» дидактики, фабула «Чуми» відзначається смисловою багатозначністю й несе в собі потенціальну можливість «прикладання» до різних сфер дійсності, різних її явищ, процесів, структур. Тим самим романи-притчі нового часу наближаються до міфу й набувають рис романів-міфів, нерідко зливаючись з ними. Під час роботи над «Чумою» Камю уважно читав твори такого типу, зокрема «Процес» Кафки й «Мобі Дік» Мелвілла. Так, роман американського письменника захопив його як «один з вражаючих міфів, що їх тільки можна уявити, про поєдинок людини

зі злом і про нещадну логіку, яка врешті-решт піднімає людину проти творіння й самого творця, а потім проти подібних до себе і самої себе». Вдавшись до самоаналізу, Камю знаходить у собі митця, схильного перетворювати наявну дійсність на міфічні парадигми. 1950 року він визнає: «Досі я не був романістом у прямому значенні слова. Скоріше я був митцем, що творить міфи відповідно до своїх пристрасей і своїх тривог». Тим же твором Камю, де ці його міфотворчі нахили виявилися найвідчутніше, є, безперечно, роман «Чума», – при всій відданості автора духовній дисципліні, раціоналістичності мислення і суворій логічності викладу.

Фабула роману Камю – хроніка чумного року в Орані, жакливого епідемії, яка вкинула городян у безодню страждань і смерті. Написана ця хроніка людиною, яка визнає лише факти й прагне до точності їх викладу, нічим не поступаючись заради красоти стилю. Її автор – доктор Ріє, який і за своїм інтелектуальним складом, і за родом занять шанує розум та логіку і не приймає двозначності, хаосу, ірраціональності. Але це стосується лише «хроніки», тобто притчевої фабули, що витворюється всім романом (а твір – це теж образ, тільки іншої масштабності й рівня) – міфічно багатоплановий і багатозначний, універсальний за своїм параболічно-символічним змістом. Чума в Камю – це не тільки фашизм чи «коричнева чума», а й зло взагалі, так би мовити, метафізичне зло, невіддільне від буття, іманентно йому властиве. Але й цим не вичерпується «суперобраз» роману: чума – це й абсурд, який тут осмислюється і тлумачиться в інших вимірах, передусім як форма існування зла, це і трагічна «доля людська», бо зло нездоланне, це й інші значення та змістові відтінки.

«Чума» Камю – роман філософський, і природно, що на першому плані в ньому філософська проблематика, філософське, тобто узагальнено-універсальне трактування зла в контексті людського буття. Саме так і осмислюється чума головними героями роману, інтелектуалами Ріє і Тарру, устами яких найчастіше говорить автор. Для них чума, зло – це щось невіддільне від людини та її існування, найстрашніша ж вона тим, що навіть той, хто не хворий, все одно носить хворобу в своєму серці.

У контексті роману чума – універсальна метафора зла в усій його багатоликоості й нездоланності. Бути «зачумленим», за Камю, – це не тільки чинити насильство, а й не повставати проти нього. «Зачумленість» – не тільки готовність убивати, а й примиренність із тим, що вбивають. «Зачумлений» кожен, хто активно чи пасивно на боці тих, сприяє тим, хто несе людям страждання і лихо. До «зачумленості» віднесене й самовпевнене невігластво, причому Камю, цілком у дусі просвітників, вбачає у ньому чи не головне джерело зла: зло, що існує у світі, майже завжди є наслідком



Обкладинка роману А. Камю "Чума"

невігластва. Найстрашніше зло, резюмує автор, це невідання, яке вважає, що йому все відоме, і тому можна вбивати.

Люди доброї волі можуть перемогти конкретне зло, але їм ніколи не досягнути перемоги над злом у світобудові. На питання Тарру «Що таке чума?» доктора Ріє відповідає: «Нескінченна поразка». І тому у фіналі роману, слухаючи радісний гомін городян, які святкують звільнення від чуми, доктор Ріє думає про те, що будь-яка радість перебуває під загрозою, бо він знає, що *«бацила чуми ніколи не вмирає, ніколи не щезає»* і що знову, *«можливо, настане день, коли на лихо і в науку людям чума розбудить пацієнтів і пошле їх конати на вулиці щасливого міста»*¹⁵.

Слід, проте, зазначити, що Камю непокоїло не так зло саме по собі, як позиція людини щодо цієї невмолимої реальності буття. А це означає, що не метафізика зла, а гуманістична етика висувається на перший план роману «Чума», визначаючи його провідні ідейно-тематичні мотиви. Центральним елементом Камю як мислителя є проблема абсурду – розриву між раціональним людським розумом і хаотичним, безглуздим світом. У «Чумі» епідемія слугує метафорою абсурдної події, яка порушує нормальний порядок життя й демонструє, що світ байдужий до людських сподівань. Реакція людей на чуму – паніка, заперечення, спекуляція, молитви, героїзм – це спектр антропологічних моделей поведінки, де розкривається істинна суть людини. Камю не дає остаточної відповіді, але примушує задуматися над тим, чи здатна людина чинити опір хаосу, не втрачаючи гідності. «Є в людині більше речей, які варто захоплення, ніж тих, що заслуговують зневаги» – ці слова доктора Ріє в фіналі роману підсумовують антропологічну віру Камю в етичний потенціал людини, навіть у межевому стані. Доктор Бернар Ріє – головний герой і хроніст подій – втілює образ людини, яка не потребує метафізичної віри, щоби діяти морально. Він не шукає сенсу в чумі, не рятується молитвою чи релігійним екстазом, як це робить Панлю, а обирає шлях вчинку і солідарності. Його професія лікаря стає символом дії на межі життя і смерті – вияву людського обов'язку не перед Богом, а перед іншою людиною. Він працює день і ніч, ризикуючи життям, і каже: «...єдиний спосіб боротися з чумою – це чесність». У цьому контексті Ріє – антропологічний герой, який утверджує людину як істоту етичного зусилля, відповідальності й солідарності. Думка, висловлена Ріє, що «у світі є більше того, що варте захоплення, ніж того, що заслуговує зневаги», є своєрідним етичним і антропологічним кредо роману, яке стверджує цінність людини навіть у катастрофі. Тобто людина залишається вартою захоплення не через свої переконання, а через здатність до морального вчинку, до співчуття і солідарності в умовах руйнації. Сюжетна лінія любові Ріє до дружини, що вмирає в санаторії, розвивається паралельно до історії Тарру, Рамбера. Через них Камю досліджує вразливість людських зв'язків, їхню тимчасовість і глибину. Кохання в романі не рятівний міф, а ще один прояв людського болю і сили: людина кохає – і це дає сенс навіть у світі без сенсу.

¹⁵ Камю А. Чума / пер. А. Перепаді. Камю А. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1991. С. 370.

У романі Камю подає галерею людських типів, кожен з яких представляє певну антропологічну модель реагування на катастрофу: Панлю, священник, пропонує релігійне тлумачення чуми як Божого покарання. Його шлях – покора, а не спротив. Рамбер, журналіст, прагне втекти, бо відчуває себе «чужим» у цьому місті. Але врешті залишається і приєднується до боротьби – це переродження в солідарній людині.

Тарру – добровільний помічник Ріє, моральний максималіст, що бачить у чумі метафору зла і обирає абсолютний гуманізм: «Я борюся зі смертю». Його образ – це антропологія морального вибору, що не спирається на релігію. Залишився тому, що інакше вчинити йому не дало моральне сумління, бо в час лихоліття «соромно бути щасливим одному». В образі Тарру втілено моральну самосвідомість людини, яка не шукає виправдань, а визнає свою причетність до зла світу – і саме тому бере на себе відповідальність. «Ми всі в тій чи тій мірі – заражені», – це визнання Тарру універсальної провини людини, яка прямо чи опосередковано бере участь у жорстокостях і репресіях світу. Така позиція формує етичну рефлексію: не дистанціюватися від зла, а розпізнати його в собі. «Я не люблю вбивати, навіть у ім'я ідеї» – це також позиція Тарру, яка збігається з антивоєнним пафосом роману. Він говорить її у контексті власної життєвої сповіді, коли пояснює, чому він став пацифістом і чому бере участь у боротьбі з чумою. Колись він був сином прокурора і бачив, як ідея справедливості може виправдовувати насильство. Його позиція – це етичний протест проти знеособлення і смерті як політичного механізму.

У контексті загальної філософсько-етичної концепції Камю та її еволюції боротьба з чумою прочитується як бунт проти абсурду, бо чума за цією концепцією є не що інше, як загострене, граничне його вираження. Причому це бунт, вільний від утилітарно-практичних цілей та мотивів, не лише особистих, а й суспільно-історичних. Зміст і характер цього бунту Камю чітко окреслив у згадуваному трактаті «Бунтівна людина»: «Велич бунту, – писав він тут, – у тому й полягає, що йому чужий будь-який розрахунок». У відповідності з цією етикою і діють герої роману, близькі автору. Вони повстають проти чуми, проти торжества зла й абсурду не тому, що сподіваються на докорінні зміни буття, а тому, що інакше жити й чинити вони не можуть, що в цьому полягає вищий моральний обов'язок людини і її трагічна доля. І саме завдяки цьому, на переконання Камю, «люди більше заслуговують на захоплення, ніж на зневагу».

Важливим питанням є художні особливості роману: він написаний у підкреслено стриманій і об'єктивній манері, у формі хроніки (як відомо, у найбільш об'єктивізованому жанрі, спрямованому на фіксацію подій) однієї епідемії. У філософсько-інтелектуальному змісті «Чуми» можна розглядати як своєрідний монолог, розбитий на окремі партії персонажів, котрі виступають носіями авторської ментальності, різних її аспектів і тенденцій.

Висновки. Роман «Чума» можна розглядати не лише як соціально-філософську алегорію чи історичну метафору (нацизм, війна), але і як потужне антропологічне дослідження людини в умовах екзистенційної межової ситуації – епідемії, яка виявляє суть людської природи, межу морального

вибору та глибини внутрішньої відповідальності. У фіналі роману Камю не стверджує перемоги, але проголошує віру в моральну стійкість людської істоти, яка чинить опір абсурду. Людина не всемогутня, але її гідність полягає в зусиллі, у свідомій боротьбі з неминучим, у виборі дії там, де легше було би здатися. У цьому виявляється екзистенційний гуманізм Камю. Думка, що чума не закінчується, вона просто дрімає», яка звучить у фіналі роману, є авторською пересторогою. Камю звертається до майбутніх поколінь, щоб нагадати: зло ніколи не зникає остаточно — воно чекає слушного моменту. Це відсилка і до тоталітарних режимів, і до вічного повернення насильства в історії.

Камю і українська література. Альбер Камю – постать, яка глибоко вплинула на інтелектуальну атмосферу не лише Західної Європи, а й української культури, особливо з другої половини ХХ століття. Його філософія абсурду, концепція «міту про Сізіфа», проблематика опору (роман «Чума») і відчуження (роман «Сторонній») відгукуються в багатьох пластах української літератури, зокрема у творчості Василя Стуса. Його образ самотньої людини, що чинить моральний спротив тоталітаризму, наближається до екзистенційного героя Камю. Чи в Ліни Костенко – через етичне навантаження поетичного слова, образ «мовчазного спротиву» історичному злу (особливо у віршованому романі «Маруся Чурай»), у творчості Івана Драча, Ігоря Калинця, Олега Лишеги, Сергія Жадана в різні способи введені екзистенційні й метафізичні виміри людського буття. Не раз згадує Камю як символ людини, яка «розмірковує і чинить», у своїх есеях Юрій Андрухович.

Найпомітніші українські переклади творів Камю – це переклади Петра Тарашука (роман «Чума», «Міф про Сізіфа»), Валерія Коломійця («Сторонній»), Анатолія Перепаді («Чума», «Сторонній», «Падіння»).



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ:

- ✓ Екзистенційні поняття *абсурд, бунт і самотність* та проблематика роману
- ✓ «Що є життя» і «Гідність перед тиском чуми» – центральні питання твору
- ✓ Персонажі роману як різні моделі поведінки у сучасному суспільстві
- ✓ Багатозначність образу чуми
- ✓ «Чума» як роман-притча

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. Термін «екзистенціалізм» утворено від слова

- А Страх;
- Б Існування;
- В Стан;
- Г Вибір.

2. Течію екзистенціалізму в літературі започаткували

- А Еліот і Рільке;
- Б Камю і Сартр;
- В Кафка і Манн;
- Г Пруст і Джойс.

3. «Екзистенціалізм – це гуманізм», -- проголосив

- А Сартр;
- Б Камю;
- В Бовуар;
- Г Йонеско

4. Основними положеннями екзистенціалізму є постулат:

- А Існування людини наодинці з буттям є єдиною достовірною діяльністю;
- Б Вища життєва цінність – це свобода особистості;
- В Людина приречена на вигнання у Всесвіті і відчуження від інших людей;
- Г Людина здатна перемогти всі перешкоди на шляху до здійснення своєї мрії і здолати абсурд існування

5. У романі Камю втілено ідеї філософії:

- А Інтуїтивізму;
- Б Екзистенціалізму;
- В Стоїцизму;
- Г Фройдизму.

6. Екзистенціальний літературний герой – це людина

- А Самотня й покинута на саму себе;
- Б Приречена жити в абсурдному світі;
- В Нездатна подолати існуюче в світі зло;
- Г Мужня, готова до боротьби

7. Зачинателем екзистенціалізму як філософської системи

- А Гайдеггер;
- Б Ясперс;
- В К'єркегор;
- Г Сартр

8. Літературним предтечою екзистенціалізму був

- А Манн;
- Б Кафка;
- В Аполлінер;

Г Гессе.

9. «Хочеш бути філософом – пиши романи», – говорив:

А Манн;

Б Камю;

В К'єркегор;

Г Сартр.

10. До «циклу абсурду» Камю НЕ входив твір:

А «Міф про Сізіфа»;

Б повість «Сторонній»;

В роман «Чума»;

Г п'єса «Калігула».

11. До «циклу бунт» Камю належить твір:

А «Праведники»;

Б повість «Сторонній»;

В роман «Чума»;

Г п'єса «Калігула».

12. Символічний образ чуми в романі Камю є втіленням:

А Хвороб, епідемій;

Б Фашизму;

В Зла в усіх його проявах;

Г Війни.

13. Першим відкрито висловив припущення про епідемію чуми:

А Панлю;

Б Префект;

В Кастель;

Г Ріє.

14. «Кожен носить її, чуму, в собі», -- стверджує:

А Панлю;

Б Тарру;

В Рамбер;

Г Ріє.

15. Герой роману Камю, який переконаний, що головне – це «добре робити свою справу»:

А Ріє;

Б Рамбер;

В Тарру;

Г Гран

16. Епіграфом до роману «Чума» Камю взяв вислів

А Дефо;

Б Руссо;

В Вольтера;

Г Дідро.

17. Події, що сталися під час чуми, автор щоденника фіксує, щоб

А Знайти свій внутрішній світ;

Б Записати пережите під час епідемії;

В Дібрати фактичний матеріал для статей;
Г Виконати обов'язок перед усіма, хто помер від чуми.

18. «Єдиний спосіб об'єднати людей – наслати на них чуму», – говорив

А Тарру;
Б Коттар
В Гран;
Г Панлю.

19. Камю писав: «Я самобутньо люблю це життя і хочу повсякчас говорити про нього: воно викликає в мене гордість за мою долю – долю...»

А письменника;
Б філософа;
В людини;
Г митця.

20. «Його стійкий гуманізм... вів сумнівну в своєму результаті битву проти нищівних і потворних виявів нашого часу», – писав про Камю

А Екзюпері
Б Манн
В Сартр
Г Брехт

ЧАСТИНА II.

СВІТ, ЩО ЗМІНИВСЯ, У ЗАРУБІЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ



Енді Воргол. Остання вечерея (1986)

Література другої половини XX століття – це універсальний простір художнього мислення, у якому людство через естетичні пошуки, мовні експерименти та взаємодію культур осмислює драму своєї епохи, створюючи новий тип художньої свідомості — від модернізму до постмодерну, від катастрофічного досвіду війни до утвердження багатоманітності людських голосів.

Основними рисами літератури цього періоду як культурного феномена є

- антропоцентричність у кризі. Людина XX століття переживає катастрофи двох світових воєн, тоталітаризм, технократизацію, втрату віри у прогрес — література реагує пошуком нової духовності.
- діалог культур і полілог голосів. Зближення Сходу і Заходу, Півночі й Півдня, колоніальних і метропольних культур, виникнення літератури «третіх світів».
- рефлексія над самим мистецтвом. Література осмислює власну природу, стає саморефлексивною (метароман, інтертекст, пародія, пастиш).
- міф і архетип як універсальна мова. Від неоміфологізму модернізму до іронічного переосмислення міфу в постмодерні.

- глобалізація і медіалізація культури. Виникає поняття «світового літературного процесу» у сенсі культурного діалогу, а не хронологічного переліку.

Друга половина XX століття – це епоха глибоких цивілізаційних потрясінь і духовних пошуків. Після катастроф двох світових воєн людство увійшло в нову фазу історії, позначену холодною війною, тоталітарними режимами, науково-технічною революцією, освоєнням космосу, глобалізацією та інформаційними зрушеннями. Усе це зумовило нову парадигму художнього мислення, де головним об'єктом рефлексії стає людина в умовах кризи гуманізму. Література другої половини XX століття розвивається в умовах плюралізму художніх форм, відсутності єдиного центру чи домінантного напрямку. Це доба співіснування модернізму і постмодернізму, реалізму й експерименту, документалізму й філософської притчі. Художній процес набуває глобального характеру, охоплюючи не лише європейські, а й американські, латиноамериканські, африканські й азійські літератури.

У повоєнні десятиліття провідною стає екзистенційна проблематика – пошуки сенсу людського буття в абсурдному світі, розпочаті Жаном-Полем Сартром і Альбером Камю. На тлі руйнування моральних орієнтирів постає герой, який переживає самотність, відчуження, страх перед свободою. У різних формах екзистенційна ідея виявляється також у творчості Г. Белля, Г. Гессе, С. Беккета («Чекаючи на Годо») та Е. Йонеско («Носороги»). Екзистенціалізм зосереджує увагу на внутрішньому житті особистості, на її моральному виборі в світі, де немає готових істин.

Після Другої світової війни зростає інтерес до реального життя, до долі «маленької людини», до правди історії без ідеалізації. Так формується неореалізм, який поєднує традиції реалізму з гуманістичною тональністю і документальністю. Італійський неореалізм представлений іменами Чезаре Павезе («Місяць і вогнища»), Альберто Моравія («Римлянка», «Покора»), Ельза Моранте («Історія»). У Франції подібні тенденції втілюють Анна Лангфюс, Ромен Гарі, Франсуа Моріак.

В американській літературі на документальну точність орієнтуються Норман Мейлер, Трумен Капоте («Холоднокрівне вбивство») — творці так званої нон-фікшн прози. Неореалісти намагаються осмислити трагедію війни і тоталітаризму через погляд звичайної людини, поєднуючи репортажність і психологізм.

У 1950–1960-х роках у європейських і американських письменників виникає «література розчарування», що осмислює бездуховність сучасної цивілізації, споживацьку мораль, кризу інтелігенції. У США ці мотиви звучать у творчості Джерома Селінджера («Над прірвою у житті»), Джона Апдайка («Кролик, біжи»), Сола Беллоу, Курта Воннегута («Бойня №5»). В Англії – у романах Вільяма Голдінга («Володар мух») і Грема Гріна. Така проза аналізує самотність людини у світі масової культури, її духовну

втомленість і втрату ідеалів, поєднуючи реалістичні описи з філософським підтекстом.

Водночас у Франції виникає експериментальна течія «нового роману» (*nouveau roman*), що відмовляється від традиційної фабули, психологічного портрета й послідовного часу. Його представники – Ален Роб-Грійє («Ревнощі»), Наталі Саррот («Золоте дитинство»), Клод Сімон, Мішель Бютор («Зміна»). Автори нового роману прагнуть показати «чисту реальність», звільнену від оцінки, перетворюючи текст на своєрідний експеримент сприйняття. Цей напрям знаменує перехід від модернізму до постмодернізму, від «роману про людину» до «роману про текст».

В останні десятиліття XX століття визначальним стає постмодернізм – філософсько-естетичний напрям, що проголошує кінець великих ідеологій і відмову від абсолютних істин. Його художній світ – це гра з цитатами, іронія, колаж, пародія, багатошаровість культурних смислів. Постмодерністська література прагне не до зображення реальності, а до осмислення самої мови мистецтва, до взаємодії текстів різних епох і культур. Серед найвідоміших представників – Умберто Еко («Ім'я рози»), Томас Пінчон («Веселка гравітації»), Джон Фаулз («Жінка французького лейтенанта»), Мілан Кундера («Нестерпна легкість буття»), Салман Рушді («Опівнічні діти»), Габріель Гарсія Маркес («Сто років самотності»), Хорхе Луїс Борхес, який став своєрідним предтечою постмодернізму. Для постмодернізму характерні інтертекстуальність, полікультурність і метафізичний скепсис, тобто сумнів у можливості пізнати істину через мистецтво.

Великим явищем другої половини XX століття став магічний реалізм – художня система, що поєднує реальне й фантастичне в єдиній поетичній тканині. У ній міф і побут, історія і легенда, національна пам'ять і повсякденність співіснують як різні грані одного світу. Цей напрям представлений письменниками Габріелем Гарсією Маркесом («Сто років самотності»), Мігелем Анхелем Астуріасом, Хуліо Кортасаром («Гра в класики»), Карлосом Фуентесом. Магічний реалізм вивів латиноамериканську літературу на світову арену, поєднавши національне й універсальне, раціональне й міфологічне.

У другій половині XX століття формується постколоніальна література, що осмислює наслідки колоніалізму, проблему культурної ідентичності та голосу «іншого». До неї належать твори Чинуа Ачебе («Все розпадається»), Нгуті Ва Тіонго, Арундаті Рой, Салмана Рушді, Тоні Моррісон.

На сході Азії зростає інтерес до синтезу традиційних культурних моделей і модерних форм – це проза Юкіо Місіми, Кобо Абе, Кендзабуро Ое, Мо Яня. Постколоніальна проза стає простором діалогу між культурами, що деконструє ієрархію «центр – периферія».

Для літератури другої половини ХХ століття притаманна нова концепція автора і літератури. У ХХ столітті змінюється сам статус автора. Так, Роланд Барт проголошує «смерть автора і народження читача», відмовляючись від авторського всевладдя. Автор постає коментатором, редактором, маніпулятором текстів. Визнається нова ідентичність автора – жінки, постколоніального інтелектуала, емігранта, квір-особи та ін. Література перестає бути інституцією «великої істини», натомість стає інструментом деконструкції; засобом гри; формою самопошуку; територією маргінального досвіду.

Отже, література другої половини ХХ століття – це мозаїка напрямів і стилів, де співіснують документальний реалізм і філософська алегорія, міф і аналітика, трагічне і гротескне. Її головна ознака – гуманістичний пошук, прагнення зрозуміти людину в новому світі, де науково-технічний прогрес не завжди супроводжується духовним зростанням. Це література, яка вчиться говорити різними мовами, ставить під сумнів усталені істини, відкриває простір діалогу культур і створює поліфонічний образ світу, в якому кожен текст – частина великої розмови про людське буття.

2.1. Поезія другої половини ХХ століття: загальний огляд

Друга половина ХХ століття відкривається в контексті глибоких цивілізаційних зламів: руйнівні наслідки Другої світової війни, Холодна війна, тоталітарні режими, екзистенційні кризи, розпад колоніальних імперій, технічна революція, глобалізація. Людина опиняється перед обличчям граничного досвіду – зневіри, самотності, бунту, а водночас – пошуку нового сенсу буття у світі, що постійно змінюється. Саме ці реалії визначили нову парадигму поетичного осмислення людського існування в поезії другої половини ХХ століття. Хоча, зауважимо, ХХ століття це переважно століття роману, проте

Основними тенденціями поезії другої половини ХХ століття є

- переосмислення гуманізму та антропоцентризму: після катастроф ХХ століття поети часто ставлять під сумнів класичні гуманістичні уявлення про людину як міру всіх речей. Людина постає слабкою, зраненою, зневіреною, а поезія стає простором свідчення, сумніву і надії
- екзистенціалізм і постекзистенціалізм: поезія часто апелює до філософії Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Гайдеггера. Теми самотності, абсурду, німоти Бога, духовного вакууму набувають центрального значення.
- інтимізація поетичного голосу: особисте переживання війни, табору, кохання, тілесності, пам'яті стає ключовим. Поезія відходить від патетики до шепоту, від політичної гучності до індивідуального болю.

- деконструкція мови: у відповідь на травму та крах великих наративів поети прагнуть відновити значення слова. Мова втрачає тотальність, поезія розпадається на уривки, паузи, лакуни.

- інтернаціоналізація і мультикультуралізм: розвиток поезії в Латинській Америці, Африці, Азії з новою силою розкриває постколоніальні ідентичності, інтеркультурні діалоги, поєднання фольклорних, міфологічних і модерних елементів.

Видатні постаті поезії другої половини ХХ ст. – Пауль Целан, Тед Г'юз, Сильвія Плат та ін.

Пауль Целан – автор збірок *«Мак і пам'ять»*, *«Мова в пізніші часи»*, *«Склепінні слова»*. Його поезія є художньою реакцією на трагедію Голокосту. Мова розривається на уламки, а поетика – це пошук «чистого слова» після Освенціума. Ключові символи його творчості: ріка часу, зламана мова, руїна мовлення (детальніше в матеріалі до *Практичне 2*).

Для розуміння поезії другої половини ХХ століття надзвичайно важливі постаті Теда Г'юза і Сильвії Плат, зокрема через поєднання у їхній творчості особистої травми, міфологічного мислення і глибокого психологізму. **Тед Г'юз** (1930–1998), англійський поет, поет-лауреат Великої Британії (1984–1998), є однією з найпотужніших постатей британської поезії ХХ століття. Чоловік Сильвії Плат. Його ранні вірші справили враження бруталною образністю, первісною силою, міфологічністю. Особливістю його стилю зумовлені бажанням автора виразити архаїчну свідомість, інстинкт, тваринну енергію. У центрі його віршів – нераціональна сторона людської природи. Його мова часто схожа на заклинання – афористична, ритмічна, насичена символами смерті, крові, статевої енергії, агресії. Основні збірки Г'юза: *«Яструб під дощем»* (1957), де панує поезія сили, боротьби, стихійної природи. *«Ворон»* (1970) – цикл, у якому з'являється архетип птаха-смерті, тотемної істоти, яка блукає світом у пошуку сенсу. *«Листи до дня народження»* (1998) – автобіографічні вірші про Сильвію Плат, написані через багато років після її смерті. Поєднання особистого болю і метафізики кохання. Поезія Г'юза не просто біологічна чи «натуралістична». Вона має глибоку міфопоетичну структуру. Тварини в його віршах (яструб, лисиця, ворон) – це архетипи несвідомого. Г'юз прагне відновити зв'язок із доцивілізаційним шаром свідомості – із тим, що передувало логосу і християнству. Він виводить людину зі світу раціонального назад у світ інстинкту, ритуалу, сновидіння. Маніфестує первісну силу, яка не знає моралі, лише владу.

Дружина Теда Г'юза американська поетеса **Сильвія Плат** (1932–1963) є представницею конфесійної поезії, однією із засновниць жанру «сповідальної поезії» в англomовній літературі. Її життя було позначене депресією, психіатричними кризами, труднощами в шлюбі з Тедом Г'юзом. Покінчила життя самогубством у віці 30 років, за місяць після виходу її головної збірки *«Аріель»*. Плат є майстринею інтенсивного,

метафоричного, болісного письма. Її поезія нагадує повідь, викриття внутрішньої вразливості, пошук жіночої ідентичності в умовах травми, хвороби, патріархальної культури. Стиль Плат вирізняють психоаналітична глибина; образи смерті, тілесності, розщеплення «Я»; автосарказм і бунт проти ролі жінки-домогосподарки; алюзії на Біблію, грецькі міфи, єврейський досвід. Плат створює образ жінки не лише як жертви, а як істоти, яка проходить крізь вогонь болю і воскресає (мотив Лазаря). Її антропологія – це психологічна і тілесна антропологія: вона відкриває рани людського «Я», описує тіло в хворобі, депресії, народженні, смерті. Водночас, Плат ставить під сумнів архетипи «матері», «дружини», «дочки» – жінка шукає нове визначення себе.

Основні твори: збірки «Колос та інші поеми» (1960), «Аріель» (1965, посмертно). В останній ліричне «Я» переживає трансформацію, духовне переродження. Вірші, які можна сприймати текстами болю і саморозкриття, є «Татко», «Леді Лазар», «Аріель», «Край». Для її творів характерна поетика смерті, яка стає актом естетичного та особистісного опору.

Стосунки Плат і Г'юз нагадують поетичний діалог кохання і смерті. Їхній шлюб був поетичною взаємодією двох протилежних світів: Г'юз – сила стихії і природи, Плат – сила свідомості і болю. Їхня творчість перегукується: у Г'юза – архетипи стихій, у Плат – психологічні архетипи особистості. Збірка Г'юза «Листи до дня народження» стала спробою реконструювати історію їхніх стосунків після її самогубства. Поезія Теда Г'юза і Сильвії Плат – це два потужні голоси другої половини ХХ століття, які по-різному, але глибоко торкаються теми людини, яка перебуває в кризовому стані. Якщо Г'юз дивиться на людину як на частину природи, де інстинкт переважає розум, то Плат бачить людину як створіння, що розпадається між соціальними ролями, болем, гендерною обмеженістю і духовним пошуком. Їхня поезія – це свідчення того, як слово може вмістити і трагедію, і красу, і жах, і надію.

Поет **Октавіо Пас** став однією з центральних постатей латиноамериканської літератури ХХ століття, поет, мислитель, дипломат, перекладач і есеїст, який зумів об'єднати у своїй творчості поетичну інтуїцію Сходу, інтелектуалізм Заходу та духовність Латинської Америки. Його поезія є інтелектуальною медитацією над буттям, історією, часом і любов'ю, а також глибокою спробою усвідомити людину як частину космосу і культури. У 1990 році Октавіо Пас отримав Нобелівську премію з літератури «за пристрасне письмо з широким горизонтальним поглядом, сповнене людської цілісності й інтелектуальної чесності».

Поет народився в Мехіко в 1914 році у родині юриста і журналіста, учасника Мексиканської революції. З юності він цікавився літературою, філософією, політикою і культурою. У 1930-х роках Пас виступає як поет соціального спрямування, пов'язаний із революційними ідеями, але згодом відходить від політичної риторики, усвідомлюючи, що справжня

революція – у духовній сфері. Його подорожі та дипломатична служба (у Франції, Японії, Індії) відкрили йому східну філософію, буддизм, індуїзм, японську естетику. Вони стали складниками його універсального світогляду, де всі культури утворюють єдиний «сад світу». Поезія Октавіо Паса – медитативна, символічна, космічна. Вона тяжіє не до зображення подій, а до осмислення самого процесу буття і свідомості, до діалогу між «Я» і світом, між часом і вічністю. Основні теми його творчості: людина у всесвіті — поет як свідок і учасник космічного ритму, який шукає гармонії між тілом, духом і природою; любов і еротика – як форма осягнення буття; у його поезії кохання – не просто почуття, а метафізичний акт єднання, спосіб повернення до первісної цілісності людини; час і історія – як нескінченне коло, де минуле і сучасне взаємопроникають; поетика міфу як спосіб зрозуміти сучасність; самопізнання і свобода – людина має створювати себе знову через слово, любов, творчість; поезія як шлях до істини – Пас вважав, що поезія не описує світ, а є формою пізнання, здатною відкрити невидиме.

Стилістично творчість Октавіо Паса є зразком поетичного синтезу. У його текстах поєднано інтелектуальну ясність європейської поезії (Валері, Еліот, Неруда) і містичну чуттєвість Сходу. Його поезії притаманні метафоричність і філософічність (образи мають глибокий символічний зміст), ритмічна свобода (вірші часто верлібричні, побудовані на повторі, алітерації, грі асоціацій); діалог культур (алюзії на античність, християнство, індійську й ацтекську міфологію); поєднання тілесного і духовного (поетика еротизму набуває сакрального значення); мовна гра і філософська напруга (поет одночасно мислить і відчуває; його поезія – це філософія в образах).

Найвідоміші твори Октавіо Паса – це епічна поема *«Камінь Сонця»*, що символізує вічне коло часу і життя, побудована як безперервний потік із 584 рядків (за кількістю днів у ацтекському календарі Венери). Це своєрідна «пісня про людину», у якій поєднуються міф, історія, кохання і космос. Збірка *«Свобода під словом»*, де сформовано його головні теми: пошук ідентичності, поезія як акт внутрішньої свободи. Цикл любовних віршів *«Сонети про двоє тіл»*, у якому тілесне і духовне переплітаються, стаючи символом єдності людини і світу. У пізній поезії *«Дерево всередині»* поєднано медитативність, ностальгію й космічне відчуття буття. Поезія Октавіо Паса – це спроба об'єднати протилежності: тіло і дух, час і вічність, Захід і Схід, любов і смерть. Він перетворює слово на інструмент самопізнання, а поета – на мандрівника між культурами. Його вірші не стільки розповідають, скільки *медитують*, запрошуючи читача до діалогу з самим собою і з буттям.

Октавіо Паса можна вважати поетом-універсалістом, який показав, що латиноамериканська поезія може бути не лише локальною, а світовою, філософською і міжкультурною. Його творчість вплинула на розвиток

філософської лірики другої половини XX ст., постколоніального мислення (через діалог між Європою і Мексикою), сучасної поезії любові як духовного шляху. Пас залишив по собі образ поета-містика і мислителя, який у світі фрагментів шукав цілісність, а у слові – форму свободи.

Поезія другої половини XX століття – це не просто художній жест, а форма антропологічного спротиву, спосіб зберегти людину в умовах дегуманізованого світу. Вона перетворює мовчання в слово, травму – у сенс, досвід – у пам'ять. Людина у цих текстах не герой, а свідок і мандрівник, що шукає відповідь у слові, в ритмі, у тиші між рядками. Стильові особливості поезії другої половини XX століття є фрагментарність, еліптичність; міждисциплінарність (поєднання філософії, історії, релігії); іронія, гротеск, чорний гумор; постмодерна гра і деконструкція мови; повернення до сакрального (біблійні алюзії, молитви, звернення до Бога).

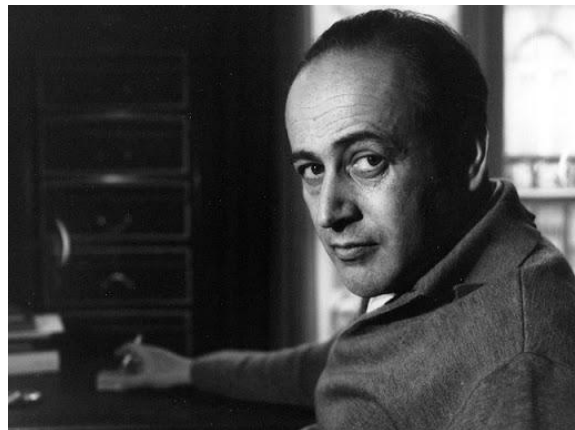
Практичне 2. Поезія Пауля Целана

Мета: ознайомити студентів із післявоєнною поезією як спробою мови говорити після катастрофи Голокосту; розкрити антропологічну деструкцію суб'єкта, відчуження, втрачену мову та опір через слово; проаналізувати ключові образи смерті, очей, пилу, голосу, матері, їхню символіку та зміст.

Методичні поради: для досягнення поставленої мети необхідно підготувати коментар до віршів «Фуга смерті», «Очі», «Коли прийде слово»; поміркувати над питанням «яким чином Целан “пам’ятає”» завдяки мовчанню»; дослідити синтаксис творів поета: ускладненість, багатошаровість, міжтекстовість; підготувати (за бажанням есе на тему «Поезія після Аушвіцу: можливість чи тиша?»); залучити переклади Петра Рихла та українські студії про поетику Целана.

Ключові поняття: екзистенціалізм, експресія, інтертекстуальність, Голокост, поетика асоціацій, ідентичність, антропологія смерті

Пауль Целан є одним із найвидатніших поетів німецькомовної літератури ХХ століття. Його поезія вирізняється надзвичайною глибиною, філософічністю, мовною щільністю та етичною напругою. У центрі його творчості – проблема можливості поетичного слова після катастрофи (відсилка до думки Т. Адорно про те, що «писати поезію після Аушвіцу – це варварство»). Целан не погоджується з мовчанкою, проте глибоко переосмислює саму можливість мови як простору пам’яті, болю й порятунку. Петро Рихло у передмові до збірки його лірики наголошував: «Целан народився в краї, де межуються і співіснують мови, релігії, культури. У його поезії – жах Голокосту, втрата батьків, але й пам’ять про вулиці Чернівців, про плін Прута, про тіні зниклих людей. Україна мусить читати цього поета»¹⁶.



П.Целан (1920-1970)

Біографія. Пауль Целан (справжнє ім’я – Павло Львович Анчель) народився 23 листопада 1920 року в багатомовному й багатокультурному місті Чернівці, яке тоді належало до Румунії, а нині є частиною України. Він походив з єврейської родини, вихованої на німецькій культурі.

¹⁶ Рихло П. Мак забуття і полин пам’яті. Целан П. Мак і пам’ять : Поезії. Чернівці: Книга-XXI, 2013. С. 5.

Закінчивши гімназію, вивчав медицину у французькому місті Тур (1938-1939 рр.).

Повернувшись у рідне місто, він став студентом романістики Чернівецького університету (1939-1941 рр.). Друга світова війна залишила глибоку травму в його долі: батьки Целана загинули в таборі, а сам він пройшов крізь важкі випробування примусової праці. 1948 р. він назавжди оселився в Парижі; там завершив свою освіту, став доцентом германістики в «Еколь нормаль» (вища педагогічна школа), там одружився з французькою художницею Жізель Лестранж. До свого п'ятдесятиліття він не дожив: 20 квітня 1970 року він покінчив життя самогубством, кинувшись у Сену, з мосту Мірабо.

Творчість Целана. Його поезія – це поезія мовчання, поезія після катастрофи. Вона поставлена перед головним етичним викликом: як говорити після Аушвіца (Освенціму), як зберегти людське в мові, яку саму було скомпрометовано злом. Його поетика – гранично щільна, фрагментарна, тяжіє до незвичного мовлення, де слово не прикрашає, а виконує дію – стає актом пам'яті, актом спасіння. Особистий досвід втрати, мовної ізоляції, травми та історичної катастрофи Голокосту став осердям його поетичного світу.

Творчий доробок Целана: збірки «Пісок із урн» (1948), «Мак і пам'ять» (1952), де вміщено один із найвідоміших віршів ХХ століття – «*Фуга смерті*», у якому чорне молоко смерті, яке п'ють «вранці», «вдень» і «вночі», стає жахливим символом руйнування людського єства. «Від порога до порога» (1955), «Мовні грати» (1959), «Нічийна Троянда» (1963), «Переведення подиху» (1967), «Нитки сонця» (1968), «Диктант світла» (1970), «Рештка снігу» (1971).

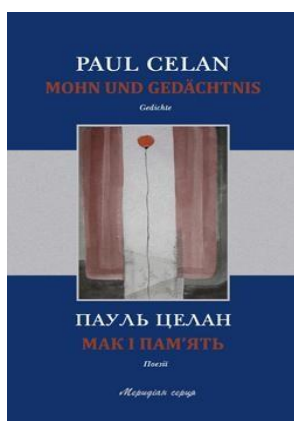
Основні мотиви творчості Целана обертаються навколо його травматичного особистого досвіду як частини колективної травми єврейського народу: пам'ять про загиблих; мовчання й безмовність; біблійні алюзії та єврейська містика; відчуження та екзистенційна самотність; пошук правди й етичного сенсу слова.

Збірка «*Мак і пам'ять*» налічує 56 ліричних текстів, упорядкованих в хронологічній і тематичній послідовності. Збірка складається з чотирьох циклів – «Пісок з урн», «Фуга смерті», «Контроле світло» і «Стебла ночі». А сама назва збірки – оксюморон, поєднання непок'єднуваного, що характерне для всієї творчості Целана. Лейтмотивами збірки є сон, час, забуття, смуток, втеча, страх, біль і розчарування. Тексти поета насичені міфологічними й історичними образами (Вавилон, Содом, Ясон, Оріон, Суламїт, Івана Купала та ін.), що підкреслює вічну циклічність життя.

Саме після написання «*Фуга смерті*», яка включена до всіх антологій німецької, європейської і світової поезії ХХ століття до Целана прийшло визнання. Молодий поет демонструє високий контроль над поетичною формою, яка у сполученні зі зрілістю та глибиною фокусу в передачі почуттів робить цей складний твір унікальним. Дивно, але сам поет «Фугу

смерті» вважав невдачею. Досягнення Целана в розвитку його власної унікальної поетичної мови безпрецедентні. Вага і значення слова в його поезіях дуже велике. Він зробив можливим досягнення могутнього поетичного ефекту з мінімальним набором найбільш точних слів-метафор.

Твір побудовано на основі асоціацій, коли за словами прочитується зовсім інший зміст. Автор читачеві не пояснює, що йдеться про копання могил перед розстрілом фашистами євреїв. Він вживає слова, образи, які в читача вибудовуються в логічний ланцюг: євреї, могила, танець перед смертю, до якого грають такі ж самі приречені. А поряд – образ з єврейської історії, який став набутком світової цивілізації: Суламіт. За нею вгадується і Соломонова мудрість, і взагалі біблійна історія, де описано митарства цілого народу, який ось тепер фашизм заповзявся винищити дощенту. У вірші прочитується й позиція автора щодо Німеччини, трагедією якої також є й «з Німеччини майстер», який «вийма з кобури залізяку» й розмахує нею. Невже забуто Гете і «золотисту косу Маргарити» і світом справді править Мефістофель? Автор не дарма завершує твір паралеллю Маргарити і Суламіт, вселяючи цим віру в те, що



Обкладинка книги
П.Целана "Мак і пам'ять"

вічні цінності непроминуші, вони вищі над смертю. Сама назва твору, «Фуга смерті» до певної міри символічна. Слово «фуга» перекладається з латинської мови як втеча. У музиці ним позначають форму поліфонічного музичного твору, яка будується на імітаційному проведенні однієї або декількох тем в усіх голосах за певним тонально-гармонічним планом. Власне, Целан вдався не лише до музичної термінології в назві твору, а й у його архітектоніці, імітаційно провівши через нього декілька тем. «У «Фузі смерті» йде страшне протиборство двох непримиримих первнів – жорстокості і гуманізму, варварства і милосердя,

звіра і людини. Це протиборство нерівне, в своїй суті фатальне і від цього ще страшніше, бо ж німецькому коменданту концтабору, патологічному садистові, схильному до сентиментів, протистоїть лише смиренна покора безправних і приречених в'язнів.

Вірш «*Очі*» належить до пізньої лірики Целана, де його поетичний голос заглиблюється у трагічний досвід ХХ століття – Голокост, втрату батьків, пам'ять про смерть і тишу, пошук Іншого через мову. Очі у Целана – це не просто анатомічна частина, а антропологічний символ присутності, погляду, зустрічі і травми. Вони фігурують у багатьох віршах як «місце буття», де зустрічається поет і ти. Як антропологічна метафора образ очей розгортається у кількох смислових площинах. По-перше, очі як вікна буття: у феноменології погляд Іншого – це акт, через який я стаю собою. Очі стають місцем зустрічі суб'єктів. У вірші – це зустріч буття і смерті. По-друге, очі як пам'ять жертв. Після Катастрофи погляд – це те, що

залишилось. Це очі тих, кого вже немає, але їхній погляд триває в поєтові, мов «спалах». По-третє, очі як поетичне слово. Целана, зокрема в есеї «Меридіан», поезія йде «до Іншого» – як до очей, що чекають. Поезія – це жест зору, що прорізає мовчання й тишу. Вірш «Очі» доречно тлумачити як триптих не тільки у зв'язку із авторським графічним розміщенням (цей факт не можна оминути), а й з ідейним навантаженням. Кожна частина починається словом «Очі», після чого стоїть двокрапка. У першій частині вони є свідками випробувань: *«Ви мерехтіли у цівках рясного дощу, коли Бог наказав мені випити чашу»*. У другій частині вони – *«золото зір, яке ніч відлічила мені на долоню, коли я кропиву зривав і викорчовував тіні проречень»*¹⁷. Ці рядки символічні, що передбачає різнотлумачення, проте яскраво тут звучить ідея винагороди «золотом зір» після «викорчовування тіні проречень». Висновком слугує третя частина, де доміантною є ідея брами, крізь яку ліричний герой скаче, будучи «увінчаним снігом своїх білих скронь» (старість), до «оселі вічності» (смерть). У цій поезії, на нашу думку, сакральне проявляє себе на рівні світовідчуття та через універсальні релігійні мотиви (випробування, райські врата, винагородження). Очі ж тут – свідки, що супроводжують цей процес. І, звичайно, форма триптиха дозволяє провести аналогії із сакральністю числа «три». Вірш «Очі» – це згусток антропологічного жаху й німоти. У Целана очі стають свідками історії, що більше не бачать. Поет описує людське після нелюдського, буття, що залишилось після травми. Очі тут не просто орган зору, а місце етичного зв'язку між живими і мертвими, між Я і Іншим. У цьому образі сконцентровано антропологічну драму ХХ століття: людину, яка більше не може бачити, бо бачила надто багато.

Лірика Целана є надзвичайно цікавою й водночас складною. Вона вимагає співучасті читача. Самотність, відчуженість – провідні образи письменника, які й сьогодні не втрачають своєї глибини і актуальності. Інтертекстуальність є одним із центральних параметрів целанівської лірики, у художньому космосі якої відбувається моделювання «паралельного світу» з фрагментів і скалок духовного буття людства шляхом інтертекстуального згущення поетичної мови («коагуляція», «інтертекстуальна інфільтрація»). Основними формами целанівської транстекстуальності є цитата, епіграф, ремінісценція, парафраза, алюзія, стилізація, пастиш тощо, які поет узагальнено називає «датами».

Целан найчастіше використовує в поезії слова-символи кров, сніг, камінь, око, сітківка, серце. У письменника є щось спільне з метафориною Рільке, якого він обожнював. З того часу, коли була опублікована збірка

¹⁷ Целан П. Мак і пам'ять. Чернівці : Книга-XXI, 2013. С. 109.

«Мак і пам'ять» і до останніх збірок, опублікованих після смерті поета, стиль Целана значно змінився. Попри те, що в його ранніх спробах помітні авангардний підхід та використання ненормативної мови, чимало творів наближалися до традиційної поезії, іноді являючи собою майже поетичні «оповідання»: «Пам'яті Франції», «Пам'яті Поля Елюара». Образи Целана стають більш абстрактними, водночас представляють несподівані й дивовижні структурні одиниці мови. Якщо в перших книгах поета переважає любовна лірика, то в пізній творчості, де відбилася трагедія європейського єврейства і його сім'ї, домінують теми пам'яті й смерті. Від його поетичного світу невіддільним є спогад про Катастрофу («Фуга смерті», «Стретта» та ін.), про загиблу матір («Осика, листя твоє біліє в темряві»), про події та ідеї, які хвилювали поета в молодості («Шибболет»). У перших книгах єврейська тематика представлена виключно катастрофою, але, починаючи з книги «Нічийна Троянда», у Целана з'являються метафори, ґрунтовані на поняттях Каббали. Від єврейського Целан – поет і філософ – іде до загальнолюдського, до єврейського як прояву всесвітнього. Потрясіння часів війни, апокаліптичний жах побаченого й повна людська самотність у світі не відпускали Целана і врешті-решт підкосили його. Таке відбувалося з багатьма євреями-інтелектуалами, що пережили Голокост, причому вже багато років після війни. Тягар пережитого, начебто скинутий з плечей, не зникав, повільно тиснув і вбивав випадкового втікача із зони смерті; це був, так би мовити, «відкладений геноцид», запізнїла дія трупної отрути епохи небаченого людинобвства. Пауль Целан не страждав психічним розладом, не «видихнувся» у вульгарному сенсі цього слова. Письменник просто згорів, сточився, не знаходив більше сили для адекватного вираження того, що переповнювало його випалене серце; піднявшись із дна на вершину, він вважав за краще не починати шлях униз.

Целан створює мову, у якій живе слід знищеної людини. Поезія перетворюється на археологію людського буття. У творчості Целана поет виступає свідком, він не просто мовець, а того, хто свідчить – і тому не має права на мовчання. Целан живе у світі, де метафізичні основи похитнулися. Його герой – одинак, що шукає сенс і відповідальність у пустелі часу.

Стильові особливості поезії Целана оприявлюються у поетичній мові його творів – компактній, фрагментарній, яка тяжіє до мовчання. Целан максимально «очищує» поезію від звичних образів, вводить неологізми, контамінації, ідіоми. Пунктуація і синтаксис його віршів нестандартні; можливі довгі паузи, тире, інверсії. Алогічна, відкрита до численних інтерпретацій, іноді майже герметична метафорика. Відчутний вплив сюрреалізму, але без надмірного відриву від реальності, адже в Целана реальність завжди болісно присутня. Слово в поета стає дією, вчинком, спробою назвати те, що не має назви.

Висновки. Центральними образами його поезії є вода (як образ пам'яті, смерті, очищення), камінь (тяжіння, мовчання, історія), обличчя (що зникає або розпадається), ніч і сліпота (як досвід втрати сенсів). Його поетичне слово стає тілом – тілом, що зазнало травми, і водночас – інструментом, який намагається зібрати уламки буття. Він по-новому створює мову, у якій звучить пам'ять про загиблих, біль уцілілого, мовна ідентичність після катастрофи. Стильові особливості Целана надзвичайно радикальні: поет цілеспрямовано руйнує традиційний синтаксис, відмовляється від звичних метафор, використовує мовні неологізми та семантичні зсуви. Його вірші тяжіють до герметичності, але не через естетизм, а через граничну етичну відповідальність: слово має вціліти разом із людиною.

Антропологія у Целана – це антропологія «людини після людини», що пережила розпад культури, пам'яті, мови. В центрі його поетичного світу – постать людини-свідка, яка не має права мовчати. Пам'ять – єдиний спосіб залишитись живим, поезія – останній простір, де ще можна бути людиною. Його ліричний герой постає у стані самотності, відчуження, але не як жертва, а як мовна сутність, яка намагається свідчити, згадувати, рятувати імена з потоку забуття.

Таким чином, творчість Пауля Целана є не лише вершиною німецькомовної поезії ХХ століття, а й унікальним свідченням епохи, в якій слово знову стало відповідальністю, а поет – моральним авторитетом. Його поезія – це простір, де людське триває навіть тоді, коли все довкола розпалося, а мова наблизилася до межі мовчання.

Целан і українська література. Його твори перекладали і видавали багатьма мовами народів світу. Українською мовою твори перекладали Микола Бажан, Леонід Череватенко, Марко Білорусець, Марина Новикова, Мойсей Фішбейн. Низку поезій Пауля Целана переклав Василь Стус. Внесок у переклади українською мовою творів Пауля Целана здійснили також члени Нью-йоркської групи. Та найбільше зробив у цій справі Петро Рихло. Він створив цілісний корпус українського прочитання поета, виступаючи як упорядник, науковий коментатор і автор передмов. Науковець одним з перших в українському гуманітарному полі акцентував онтологічну і мовну драму поезії Целана; інтерпретував його стиль як «герметичний експресіонізм» і «лірику мовної відсутності»; розвинув ідею поета на «межі мов» – між німецькою, єврейською, українською, французькою культурами; проводив паралелі між поетикою Целана і українською поезією травми.



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ

- ✓ Поезія Целана як творчість на межі культур
- ✓ Індивідуальна і колективна травма в поезії Целана
- ✓ Голокост як тема і образ лірики Целана
- ✓ Інтертекстуальність целанівської лірики
- ✓ Питання мови і тіла в ліриці Целана

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. Наскрізна тема творчості Целана

- А Пам'ять і забуття
- Б Свобода і рабство
- В Обов'язок і почуття
- Г Кохання і дружба

2. Пауль Целан народився в

- А Австрії
- Б Франції
- В Україні
- Г Німеччині

3. Перша друкована збірка поезій Целана

- А «Фуга смерті»
- Б «Мак і пам'ять»
- В «Від порога до порога»
- Г «Нічийна Троянда»

4. Провідна тема «Фуги смерті» – трагедія

- А Першої світової війни
- Б Голокосту
- В Тоталітаризму
- Г кохання

5. Целан здобував освіту в університетах

- А Чернівецькому і Сорбонні
- Б Сорбонні і Віденському
- В Віденському і Чернівецькому
- Г Чернівецькому і Берлінському

6. Твори Целана українською перекладав

- А Ліна Костенко
- Б Леся Українка
- В Тичина
- Г Рихло

7. Збірка поезій Целана, яка побачила світ після його смерті

- А «Пісок з урн»
- Б «Мак і пам'ять»
- В «Неминучість світла»
- Г «Нічийна Троянда»

8. У поезії «Фуга» смерті традиційними образами є

- А Єва і Суламіф
- Б Суламіф і Маргарита
- В Фауст і Маргарита
- Г Маргарита і Єва

9. «Чорне молоко світання», «могила у повітрі» -- це образи твору

- А «Фуга смерті»
- Б «Мак і пам'ять»
- В «Зима»
- Г «Очі»

10. Щонайбільше на творчість Целана вплинули традиції

- А українського фольклору
- Б французького символізму і сюрреалізму
- В австрійського експресіонізму
- Г єврейської міфології

11. За приналежністю до виду лірики «Фуга смерті» Целана

- А інтимна лірика
- Б сугестивна лірика
- В громадянська лірика
- Г пейзажна лірика

12. Цикли збірки «Мак і пам'ять»

- А «Пісок з урн», «Фуга смерті», «Стебла ночі», «Неминучість світла»
- Б «Пісок з урн», «Фуга смерті», «Контрове світло», «Стебла ночі»
- В «Пісок з урн», «Контрове світло», «Зима», «Стебла ночі»
- Г «Фуга смерті», «Стебла ночі», «Пісок з урн», «Контрове світло»

13. Ідея вічної циклічності життя у збірці «Мак і пам'ять» Целан підкреслює

- А ускладненою композицією збірки
- Б мотивом сну і забуття
- В міфологічними та історичним образами
- Г біблійними образами

14. Целан – поет типу

- А інтелектуального
- Б релігійно-містичного

В емоціно-романтичного

Г раціонального

15. Символічний топос трагічної долі євреїв у збірці Целана «Мак і пам'ять»

А Єрусалим

Б Єгипет

В пекло

Г рай

16. Провідні мотиви лірики Целана можна сприймати перегуком із творчістю

А Ф. Ніцше

Б Е. М. Ремарка

В А. Камю

Г Ф. Кафки

17. Твір Целана, який сприймають запереченням тези Т. Адорно, що «після Освенціму писати – варварство»

А «Фуга смерті»

Б «Мак і пам'ять»

В «Зима»

Г «Очі»

18. Целан називає форми інтертекстуальності у своїй ліриці

А «алюзіями»

Б «датами»

В «фактами»

Г «знаками»

19. Для збірки «Троянда нікому», на відміну від збірки «Мак і пам'ять», де центральною є тема Катастрофи, історія єврейства асоціюється з образністю

А Старого Заповіту

Б Каббали

В Тори

Г Нового Заповіту

20. Целан порівнював поетичну мову з

А космосом

Б меридіаном

В лабіринтом

Г паралеллю

2.2. Загальний характер драматургії другої половини ХХ століття

Друга половина ХХ століття в історії світової драматургії позначена радикальними змінами у способі мислення, структурі театрального дійства і концепції людини. Досвід війни, тоталітаризму, атомної загрози, відчуження особистості в технократичному світі спричинив кризу традиційної драми з її послідовною фабулою, логікою дії, мотивованими характерами. На зміну класичному конфлікту приходить екзистенційний конфлікт як боротьба людини із безглуздістю, порожнечою, власною свідомістю. Драматургія цього періоду розвивається у кількох основних напрямках: театр абсурду, психологічна драма та постмодерна драма, які відбивають три типи художнього осмислення людини ХХ століття – від трагічного до іронічного, від внутрішнього аналізу до гри з формою.

Театр абсурду – це драматургічне явище, що виникло в Європі у середині ХХ століття як реакція на катастрофу Другої світової війни, крах гуманістичних ідеалів, знецінення мови й девальвацію релігійних і соціальних систем. У центрі цього театру перебуває людина в абсурдному, позбавленому сенсу світі, що страждає, шукає істину, але змушена прийняти хаос і непізнаваність буття. Термін *театр абсурду* запровадив Мартін Еслін, опублікувавши однойменну працю (1961). Найяскравішими представниками цього театру у Франції є С. Беккет, Е. Йонеско, А. Адамов. Витоки антидрами вбачають у французькому театрі порубіжжя (п'єси А. Жаррі, Аполлінера) й теоретичних трактатах А. Арто 1930-х рр., орієнтованих на шокування публіки, змішення реальності з містифікацією, конкретних деталей з абстракцією та схематизмом.

Спільними рисами драматургів-абсурдистів стали: відмова від класичної драматичної структури (експозиція, кульмінація, розв'язка); циклічність і повторюваність дії; відсутність логіки у діалогах; руйнування причинно-наслідкових зв'язків; умовність простору і часу; герої як маски, не як характери.

Поняття *абсурд*, успадковане від письменників-екзистенціалістів Ж.-П. Сартра й А. Камю, було визначальною ознакою художнього світу, створеного на сцені драматургами-абсурдистами. Однак творці «антидрами» 1950-х рр. виступили проти соціальної «ангажованості» французьких екзистенціалістів. Так, Е. Йонеско звинувачував «брехтівський» напрямок у театрі в «тенденційності», «агресивності», у перетворенні героїв на маріонеток. Представники «антидрами» стверджували, що їхні власні п'єси та герої не несуть жодних ідей, нічого не нав'язують глядачеві. Насправді ж Е. Йонеско, С. Беккет, А. Адамов спиралися на філософію екзистенціалізму, довівши до логічного завершення екзистенціальну ідею абсурдності світу та його ворожості людині, самотності індивіда, його безсилля та приреченості на поразку. У

«театрі абсурду» панували гротескно-комічна демонстрація штучності й безглуздості повсякденного життя, метафорична передача потрясіння від ірраціональності зла, абсурдності буття і смерті. П'єси театру абсурду вирізняються приголомшливою нелогічністю, запереченням здорового глузду та протиставленням йому інстинктів, думкою про тотальне відчуження людей у сучасному світі.

Ці ідеї знайшли адекватне втілення в царині художньої форми. Почасти в поетиці «антидрами» проглядають прийоми сюрреалістичної образності. Та якщо сюрреалісти за допомогою приголомшливих метафор творять світ «надреальності», протилежний «утилітарному» світові, то абсурдисти віднаходять фантасмагоричне в тій дійсності, що людину щоденно оточує. Представники «театру абсурду» розпочали деструкцію традиційних параметрів драми (місця, часу, дії, персонажа) навіть не з деформації (як це робили експресіоністи), а з рішучого зламу драматургічного матеріалу, а саме:

- позбавили свої твори локальної та історичної конкретності (неможливо навіть приблизно встановити, де й коли відбувається дія абсурдистських п'єс: її замкнено в пустотному просторі безликих кімнат, які не мають жодних маркерів історичного часу);
- піддали руйнації часову послідовність подій, створили «часовий хаос» (годинник, корелят часу, б'є «скільки завгодно» ударів; час довільно розширюється або стискається);
- усунули причинно-наслідкові зв'язки подій, психологічні мотивування;
- перетворили персонаж на деіндивідуалізовану, депсихологізовану фігуру (герої часто мають однакові імена, або ж зовсім їх позбавлені);
- нівелювали традиційний сюжет та драматичну дію (у п'єсах театру абсурду «нічого не відбувається», або події рухаються в замкненому колі);
- продемонстрували «трагедію мови», безсилля слова, яке нездатне встановити між персонажами елементарний комунікативний зв'язок; перетворили діалог на низку алогічних реплік;
- доповнили абсурдні діалоги «чорним гумором» та низовою ексцентрикою (клоунадні бійки та ін.).

Усі ці особливості надають «антидрамі» абстрактного характеру, вона перетворюється на схему, яка передбачає безліч інтерпретацій і наповнюється різним змістом залежно від задуму постановника.

Найяскравішим представником театру абсурду є **Семюель Беккет** – ірландський письменник, що творив англійською і французькою мовами. Його життєвий шлях (від співпраці з Джеймсом Джойсом до участі в Русі Опору у Франції) визначив його погляд на людське існування як глибоко парадоксальне, трагічне й одночасно комічне. Найвідомішою п'єсою

Беккета є «Чекаючи на Годо» (1953), яка унаочнила основні принципи театру абсурду: небуття як форма існування, мовчання як відповідь на сенсову порожнечу, персонажі-волоцюги, які чекають на когось/щось, що ніколи не з'явиться, і все ж не йдуть. Як резюмує ремарка в кінці п'єси:

Владімір: То, може, підемо?

Естрагон: Пішли.

Вони не рухаються.

Інші важливі п'єси: «Ендшпіль», «Остання стрічка Креппа», «Гра», де Беккет ще більше мінімізує дію, доводить мовлення до межі тиші, а персонажів – до безіменних голосів у темряві.

У центрі драм Беккета перебуває людина, позбавлена опори, змушена існувати в темряві, тиші, без ілюзій. Але парадоксально саме в цьому полягає її сила. Беккетівська людина – це «комічний блазень», що страждає, але не здається, існує всупереч абсурду, без надії і без Бога, і в цьому її моральний героїзм. Беккет не є філософом у традиційному сенсі, він не ілюструє екзистенціалізм (хоча у багатьох аспектах його близький), а створює комедію думки, де герої – це голоси свідомості, що борсається у темряві.

Ежен Йонеско – один із засновників *театру абсурду*, що в своїх п'єсах досліджував мову як механізм відчуження, людину як гвинтик соціального механізму та загрозу тоталітарного мислення. Його світогляд сформувався на перетині французької й румунської культур, досвіду вигнання, конфлікту з ідеологією та інтенсивного читання класичної філософії й літератури. Перші п'єси («Голомоза співачка», «Урок», «Стільці») поставали як експеримент з мовою, де механічність мовлення руйнує міжлюдське спілкування. Персонажі Йонеско — це маріонетки, позбавлені індивідуальності, які говорять «мертвими словами». Театр Йонеско — театр мовчання, порожнечі, не-буття, де трагічне і смішне співіснують. У п'єсі **«Носороги»** відтворено соціальний механізм конформізму, перетворення людей на чудовиськ під тиском ідеологій. Йонеско показує, як масова свідомість «заражає» суспільство, стираючи індивідуальність. У цьому виявляється його антитоталітарна позиція.

Театр Йонеско не повчає, як у Брехта, але досліджує. Він відкидає лінійну дію, сюжет, типові характери, натомість будує «сновидні структури», які зчитуються через знаки, символи, парадокси. Його театр – філософський, але не дидактичний. Йонеско вважав, що театр має ставити незручні питання, а не давати готові відповіді. Для нього світ – це абсурд, який не пояснити, але можливо спостерігати.

Театр абсурду став віховим явищем у світовій драматургії, що кардинально переосмислив природу театру, зруйнував класичні жанри, зробив мовчання, паузу і повтор центральними драматичними засобами. Він мав потужний вплив на: драматургію 1950–1980-х років (Гарольд Пінтер, Славомір Мрожек), філософію, театр жорстокості (Арто), театр

мови (постструктуралізм). Театр абсурду не вичерпав себе, а став класикою, до якої звертаються митці і сьогодні, шукаючи форми вираження в добу нових екзистенційних катастроф.

На противагу експериментам театру абсурду, інша частина драматургів продовжує традицію *психологічного театру*, але на новому рівні глибини й аналітичності. У центрі цих п'єс – внутрішній світ людини, її моральний вибір, зіткнення особистості з оточенням і власною совістю. Психологічна драма другої половини ХХ століття – це драма самопізнання, часто камерна, сповідальна, зосереджена на стосунках у родині, подружжі, суспільстві. Вона вивчає невидимі конфлікти, які набули форми мовчання, відчуження, невисловлених травм.

Після Другої світової війни світова драматургія переживає глибокий злам: театру більше не достатньо зовнішніх соціальних конфліктів і прямолінійних сюжетів. Людина середини ХХ століття опиняється на межі моральної, духовної й емоційної втоми. Саме тому на авансцену виходить психологічна драма, яка зосереджується не на подіях, а на внутрішніх станах, травмах, спогадах, провинах. Цей тип театру розвивається передусім у Сполучених Штатах Америки, де після війни виникає запит на гуманістичне осмислення людини «маленької», звичайної, але глибоко мислячої, що втрачає опору в суспільстві успіху. Два провідні представники цього напрямку – Артур Міллер і Теннессі Вільямс. Вони обидва творять психологічну драму, але роблять це різними засобами, під різним кутом бачення – раціональним у Міллера і емоційно-символічним у Вільямса.

Артур Міллер (1915–2005) – один із найвизначніших американських драматургів, який поєднав реалістичну поетику з глибоким філософським підтекстом. Його драми – це, передусім, роздуми про моральну відповідальність людини перед собою і суспільством. У п'єсах «Смерть комівояжера» (1949), «Випробування» (1953), «Погляд з мосту» (1955) Міллер досліджує, як американська ідеологія «успіху будь-якою ціною» знищує внутрішню гідність людини. Герої Міллера – звичайні люди, але саме через їхні буденні долі драматург розкриває велич і трагізм людського існування.

Віллі Ломан, герой «**Смерті комівояжера**», живе ілюзією успіху, вірою в те, що доброзичливість і вміння «сподобатися» принесуть щастя. Але, розчарований і самотній, він не може прийняти реальність, де мрія про успіх виявляється порожньою. Міллер показує загибель людини, яку зруйнували ідеали власного суспільства, – це сучасна трагедія без героїв і катастроф, але з величезним духовним надриком. Для Міллера характерна структурна ясність, реалістична мова, глибока етична проблематика. Його театр – це театр розуміння і відповідальності, що продовжує традиції Ібсена, Шоу, але осмислює їх у контексті американського життя.

Натомість *Теннессі Вільямс* (1911–1983) є драматургом іншого типу: його світ глибоко емоційний, символічний і чуттєвий. Якщо Міллер аналізує соціально-моральний конфлікт, то Вільямс — внутрішню драму людини, роздвоєної між мрією і реальністю. Його найвідоміші п'єси — «Скляний звіринець» (1944), «Трамвай “Бажання”» (1947), «Кішка на розпеченому даху» (1955) — це психологічні трагедії, у яких реальність постає як тендітна, крихка оболонка, що приховує біль, сором, невисловлену тугу. Вільямс створює галерею тендітних, мрійливих, поранених душ, переважно жінок (Бланш Дюбуа, Аманда Вінгфілд, Лора), які прагнуть любові, краси й гармонії, але не знаходять їх у жорстокому світі прагматизму. Його театр має ліричну поетику, насичений символами (скло, трамвай, спека, звіринець, дзеркало), які відображають внутрішній стан персонажів. Драматургія Вільямса тяжіє до психологічного імпресіонізму: у центрі не події, а емоційні хвилі, потоки пам'яті, відчуттів. Він прагне не аналізувати людину, а передати її уразливість, красу й біль.

Попри різницю стилів, обидва драматурги належать до психологічного театру і мають спільні риси. Це гуманістичний пафос: і Міллер, і Вільямс розглядають людину як моральну істоту, здатну до страждання, любові, покаяння. Це тема самотності: у центрі їхніх драм перебуває ізольована особистість, яка не знаходить взаєморозуміння в суспільстві. Це домінування сімейної проблематики. Обидва автори досліджують конфлікт поколінь, руйнування родини як духовного осередку. Спільною є психологічна глибина творів Міллера і Теннессі Вільямса. Їхні персонажі багатовимірні, з внутрішніми суперечностями, розкритими через монологи, символіку, підтекст. Об'єднує їхні твори і реалістична основа та поетичне наповнення. Навіть за різних естетик обидва створюють театр, у якому буденне перетворюється на моральну драму.

Психологічна драма другої половини ХХ століття у творчості Артура Міллера та Теннессі Вільямса — це дві форми однієї гуманістичної місії: осмислення людини в добу духовної кризи. Міллер говорить голосом моралі, розуму, громадянської совісті. Його театр — аналітичний, соціально зорієнтований, сповнений віри в людську гідність. Тоді як Вільямс говорить голосом серця, пам'яті, болю. Його театр — поетичний, чуттєвий, сповнений співчуття до слабких і вразливих. Разом вони створюють американський психологічний театр, у якому поєдналися традиції реалізму, експресіонізму та модерної психології. Це театр, що навчив ХХ століття бачити людину не як героя чи злочинця, а як істоту, яка прагне сенсу, любові й гідності у світі байдужості.

Друга половина ХХ століття принесла світові не лише розчарування в ідеологіях і трагічний досвід воєн, а й нове світовідчуття, що поступово витіснило модерністський пафос пошуку істини. Людина цієї доби перестає вірити в єдину правду, в цілісність історії чи гармонійність світу.

На цьому ґрунті формується постмодерна свідомість, а разом із нею – постмодерний театр, який стає простором іронії, гри, деконструкції та переосмислення традицій. Постмодерна драма не прагне пояснити світ – вона його імітує, цитує, розкладає на фрагменти, демонструючи, що реальність сама перетворилася на виставу. Це театр, який сміється над трагедією, але у сміхові зберігає біль; поєднує високе і низьке, серйозне і фарсове, текст і метатекст. Дві важливі тенденції цієї доби – трагіфарсова драма (Макс Фріш, Едвард Олбі) і інтелектуальний постмодерний театр (Том Стоппард).

Однією з визначальних художніх форм постмодерного театру стає *трагіфарс* – жанрове поєднання трагічного і комічного, серйозного й абсурдного. Саме через гротеск і іронію трагіфарс відтворює парадоксальність людського існування, де страждання й сміх зливаються в єдине ціле.

Швейцарський драматург **Макс Фріш** (1911–1991) є одним із тих митців, які поєднали модерну етичну глибину з постмодерною іронічною дистанцією. Його герої – це люди, що втратили ідентичність у світі соціальних ролей і штучних формул. У п'єсах *«Бідерман і палії»* (1958), *«Андорра»* (1961), *«Дон Жуан, або Любов до геометрії»* (1953) Фріш досліджує відповідальність людини перед самим собою, її схильність до самообману. Його театр – це драма-парадокс, у якій трагедія розкривається через фарсову умовність: звичайна людина стає співучасником власного падіння, бо не вміє розпізнати зло під маскою буденності. Фріш використовує гротеск, повтор, символічну деталь, відчуження, щоб показати, як історія повторює свої катастрофи. Так, у *«Бідермані і паліях»* добропорядний бюргер впускає до себе паліїв, які підпалюють місто – і це перетворюється на метафору духовної сліпоты європейця середини ХХ століття. Драматургія Фріша – це трагіфарс моральної свідомості: глядач сміється, але сміх цей тривожний, бо за комічним жестом відчувається катастрофа людського духу.

Американський драматург **Едвард Олбі** (1928–2016) – інший великий представник трагіфарсу, який перетворив буржуазну сімейну драму на сцену філософського експерименту. Його найвідоміша п'єса *«Хто боїться Вірджинії Вулф?»* (1962) – це психологічний трагіфарс про подружжя, що впродовж однієї ночі веде руйнівну гру в любов і ненависть, правду і вигадку. Те, що спершу видається побутовою сваркою, перетворюється на ритуал саморозкриття, у якому герої оголюють духовну пустку і страх перед правдою. Олбі поєднує реалістичну ситуацію з символічним підтекстом, перетворюючи буденну розмову на філософський диспут про природу істини, ілюзії, влади і самотності. У його пізніших творах *«Делікатний баланс»*, *«Все у саду»* ще відчутніші постмодерні ознаки: гра з ролями, театральність, парадоксальна мова, подвійність сенсів. Олбі створив театр інтелектуального фарсу, де кожна репліка – це одночасно і жарт, і сповідь, і вирок. У цьому полягає близькість його до Фріша: обидва драматурги

говорять про моральну байдужість сучасної людини, але роблять це через комічний гротеск, який приховує трагічну правду.

Якщо Фріш і Олбі стоять на межі модернізму та постмодерну, то британський драматург **Том Стоппард** (нар. 1937 р., справжнє ім'я Томаш Штраусслер) втілює власне постмодерну естетику театру – театру цитати, гри, інтертексту і парадоксу. Постмодерна драма у Стоппарда – це театр інтелектуальної гри з культурними кодами, де реальні персонажі живуть у світі текстів, а класичні сюжети отримують нове, іронічне життя. Найвідоміша його п'єса **«Розенкранц і Гільденстерн мертві»** (1966) – блискуча метадрама, у якій другорядні персонажі Шекспірового «Гамлета» стають головними героями. Вони опиняються в світі, де події Шекспіра вже відомі, але для них – незрозумілі, де існування перетворюється на нескінченне цитування, випадковість і гру. Цей твір є алегорією постмодерної свідомості, де істина втрачена, а людина лише виконує роль у чужому тексті.

У пізніших драмах – «Травестії» (1974), «Справжня річ» (1982), «Аркадія» (1993) Стоппард поєднує історичне і сучасне, високе і буденне, цитує Джойса, Вайлда, Чайковського, розгортаючи гру в інтелектуальну багатоплановість. Його театр – це театр мислення, де філософські ідеї подаються у формі дотепного діалогу, а культурні тексти минулого стають матеріалом для нового, пародійного, але глибоко інтелектуального мистецтва. Стоппард утверджує принцип багатосаровості: кожна сцена може бути одночасно трагедією, комедією, цитатою і роздумом. Постмодерна драма в його виконанні – це театр без меж, де іронія не заперечує глибини, а філософія проявляється через гру.

Постмодерний театр другої половини ХХ століття – це простір саморефлексії, іронії і відкритого мислення. Він відмовляється від пафосу модернізму, перетворюючи трагедію на фарс, а фарс – на спосіб роздуму про людину. Макс Фріш показує, як людина стає заручником власної добропорядності – трагіфарс морального самозасліплення. Едвард Олбі розкриває трагедію самотності під маскою побутової гри – трагіфарс розчарованих інтелектуалів. Том Стоппард перетворює театр на гру з текстами, демонструючи, що сама культура – це нескінченний ланцюг цитат, іронії й переосмислень. Разом вони окреслюють головну ідею постмодерного театру: життя – це не послідовна історія, а безліч сценаріїв, у яких ми одночасно актори, глядачі й коментатори. Постмодерна сцена не навчає і не моралізує, а показує людину у грі з буттям, у грі, де сміх і трагедія вже неможливо роз'єднати.

Семінар 5. «Візит старої дами» Фрідріха Дюрренматта

Мета: осмислити драму як моральну притчу про ціну справедливості, відплати та продажності; дослідити антропологічну трансформацію суспільства, що поступово дегуманізується під впливом грошей; виявити зв'язки з міфологічними архетипами: образ Клари Цаханассян як варіація Немезиди, Медеї, Смерті, «блудної доньки».

Методичні поради: звернути увагу на сценічну архітектуру: мінімум дії — максимум психологічної напруги; порівняти Клару з античними образами: вона — не просто жертва, а суб'єкт і суддя; розглянути соціальний портрет містечка Гюллен: зразок колективної аморальності; розгляд ключового питання «чи можна купити справедливість?»

Ключові поняття: постмодерна драма, трагіфарс, інтертекстуальність, антропологія гендеру, театральна поетика, дегуманізація

Фрідріх Дюрренматт – швейцарський драматург, прозаїк і есеїст, один із найвпливовіших авторів європейської сцени другої половини ХХ століття, один із провідників післявоєнного театру абсурду та «епічної драми», який продовжив і розвинув традиції Бертольта Брехта. Він створив драматургію для доби, у якій Бог помер, а людина опинилася перед порожнечою власного існування, відповідальністю і страхом.

Біографія. Дюрренматт народився 5 січня 1921 року в селі Конольфінген поблизу Берна, у Швейцарії. Його батько був протестантським пастором, що наклало відбиток на філософську тематику майбутньої творчості. Від ранніх років Дюрренматт проявляв інтерес до



Ф. Дюрренматт (1921-1990)

малювання, філософії, міфології та літератури. Після школи він вивчав філософію, німецьку філологію і природничі науки у Цюриху та Берні. Починав як художник і карикатурист, але згодом повністю зосередився на літературній праці. У 1946 році одружився з акторкою Лоттою Гайсслер, що поглибило його зв'язок із театром. Справжню популярність Дюрренматт здобув у 1950-х роках завдяки драмам «Суддя і його кат», «Фізики», «Гракх повертається», «Візит старої дами» та «Метеор». Його твори поєднують філософські й сатиричні елементи, а головним художнім засобом стає гротеск, що розкриває межові ситуації, абсурд буття та моральні парадокси сучасного суспільства.

Останні десятиліття свого життя письменник перебував у Нойшателі, де згодом заснував архів і музей свого імені. Письменник помер 14 грудня

1990 року у Нойшателі. Сьогодні в цьому місті діє Центр Дюрренматта – музей, архів і місце дослідження його спадщини.

Творчість Дюрренматта. Життя письменника збіглося з буремним ХХ століттям, добою тоталітаризму, війни, ядерної загрози, політичного скепсису, краху ідеологій, що визначили етичну і філософську проблематику його творчості. Дюрренматт був не лише драматургом, а й есеїстом, прозаїком, філософом, автором притч, науково-фантастичних новел, публіцистики, а також активним учасником громадських дискусій. Його тексти складно віднести до одного напрямку – вони поєднують елементи епічної драми (під впливом Брехта), абсурду, іронії, гротеску, філософської притчі та навіть детективу. Ранні роки формували в ньому мислителя, схильного до глибоких моральних і метафізичних роздумів. Його найбільш відомі прозові твори: *«Суддя і його кат»* – детектив із глибоким моральним підтекстом; *«Підозра»* як продовження теми справедливості та зла після війни; рефлексія над жанром детективу як ілюзією порядку в хаотичному світі *«Обіцянка»*; сатиричне оповідання про конформізм і самознищення *«Пан Містер»*.

Ця проблематика розвивається і в трагіфарсах Дюрренматта. Так, у *«Фізиках»* автор використовує одну з найпоширеніших метафор в літературі ХХ століття «світ як божевільня». Це трагікомедія про вчених, які, відкривши катастрофічне знання, імітують божевільня, щоб уникнути використання їхніх відкриттів на шкоду людству. П'єса перегукується з питаннями ядерної етики та меж людського розуму. У драматичній притчі *«Аварія»* порушене питання про відповідальність за злочин і концепт провини як ідеї. У чорній комедії *«Метеор»* мова іде про письменника, який, воскресавши після смерті, втрачає сенс існування у світі, де нічого вже не значить – ні життя, ні творчість, ні слава.

Важливо, що Дюрренматт не лише продовжив традицію філософської драми ХХ століття, а й активно переосмислював античну спадщину. Зокрема, образи та сюжети з міфів і трагедій старогрецького походження стали інструментами його гуманістичного і парадоксального мислення. У своїх античних п'єсах Дюрренматт поєднує міф і гротеск, філософську глибину і сатиру, трагічну візію та іронію абсурду, підважуючи класичні уявлення про мораль, долю, героя. Так, у сатирі *«Геркулес і авгієві стайні»* автор переосмислює один із подвигів Геракла – очищення Авгієвих стайнь. У Дюрренматта Геркулес потрапляє в сучасне політичне середовище, де замість героїчного подвигу має справу з корупцією, бюрократією і компромісами, які знецінюють будь-яке прагнення до справедливості. Герой втрачає архетипічну силу, перетворюється на трагікомічну постать, яка бореться не з чудовиськами, а з системами. Геркулес – це людина, яка намагається втрутитися в суспільну мораль, однак виявляється безсилою перед політичним цинізмом. Дюрренматт деміфологізує героя: в епоху тоталітаризму, війни та ідеологій старі герої більше не мають сили, адже потрібні нові форми мислення, а не м'язова

сила. П'єса *«Філоктет»* є переспівом давньогрецької трагедії Софокла. Проте в Дюрренматта Філоктет – це антигерой, що глибоко розчарований, відчужений, із загостреним почуттям гідності й водночас безпорадний. Ключова ідея твору: суспільство потребує героїв, але не готове їх приймати, тому й створює механізми ізоляції, маніпуляції, зради. Відтак у центрі драми людина постає жертвою історії, яка не має влади над власною долею. Дюрренматт загострює психологічні суперечності між обов'язком і самоповагою, між правдою і силою.

Античні теми в драматургії Дюрренматта є не ностальгією, а інструментом діалогу з сучасністю. Через міфологічні маски він говорить про сучасну людину: розгублену, іронічну, трагічну і відповідальну. Це співзвучно антропологічному пошуку ХХ століття – як зберегти людину в епоху, де герой більше не є можливістю, а лише спогадом про неї. В останні десятиліття свого життя Дюрренматт повернувся до живопису та графіки. Він залишив по собі великий матеріал, і більшість його творів мають багато точок дотику з його сценічними та іншими творами. Однією з центральних фігур його картин є Мінотавр, що потрапив у пастку лабіринту, який тільки й чекає останнього удару Тесея. Мінотавр також є головним героєм однойменного твору (*«Мінотавр»*).

Один із найвідоміших драматичних творів Дюрренматта – це п'єса *«Візит старої дами»*. Сюжет обертається навколо повернення багатої жінки Клари Цаханасян до свого рідного міста Гюллена. Вона пропонує гюлленцям мільярд в обмін на життя Альфреда Іля – чоловіка, який колись зрадив її, спричинивши її вигнання, ганьбу і втрату дитини. Сюжет п'єси віддзеркалює основні етапи моральної деградації гюленців, яка дедалі помітніше контрастує з їхнім намаганням зберегти імідж добропорядних членів суспільства. Глибину їхнього падіння викривають збори, на яких приймається рішення щодо страти Іля. Це судилище замасковане під урочисту прес-конференцію з приводу «благодійного внеску» пані Цаханасян, відбувається під цинічним прикриттям шляхетних гасел, що стверджують світлі ідеї гуманізму, служіння правосуддю, вірність високим ідеалам європейської цивілізації.

Центральними проблемами твору є корупція суспільства, деградація моралі, підкуп і продажність, а також парадоксальна сила грошей, що здатні змінити правду, виправдати злочин, перевернути логіку справедливості. П'єса ставить питання «чи є в сучасному світі місце для морального вибору, якщо на кону стоїть виживання громади».

Вдаючись до жанрових трансформацій, письменник активно звертався до притчоподібних сюжетів, де за допомогою елементів «чорного гумору», балаганного блазнювання, епатажних сцен розгортав гостру сатиру на сучасний йому гротесковий світ і людину.

Невідповідність героїв і ситуацій у його п'єсах як неможливість розв'язати внутрішні конфлікти породжують ефект трагікомічності. Саме трагікомедію Дюрренматт вважав найбільш адекватну часові драматургічну форму, заявляючи про «вичерпність» власне трагедії, яка, на його думку, передбачає «провину, нужду, міру, відповідальність». Тоді як персонажі його драм не здатні піднятися до означених «трагедійних» висот. Таке бачення сучасного театру і героя відповідало постмодерністській концепції світу, а отже, формування художнього образу світу за замовчуванням передбачало активну рецепцію і трансформацію мотивів світової літератури.

Цю авторську позицію можна аргументувати, аналізуючи домінантні й периферійні міжтекстові зв'язки «Гостини старої дами» крізь призму її інтертекстуального прочитання. Під домінантними в цьому контексті розуміємо біблійні та античні джерела, реципіюючи які, Дюрренматт акцентує насамперед на етичних і філософських питаннях, а периферійними – відголоски мотивів світової літератури, від середньовічної до новітньої ХХ століття. Їхня «співприсутність» у різних видах міжтекстуальних зв'язків (алюзії, ремінісценції тощо) увиразнює соціальну проблематику п'єси.

Виокремлення двох лейтмотивів, які формують сюжетний каркас «Гостини старої дами», допоможе з'ясувати роль домінантних інтертекстів. Так, біблійний інтертекст оприявлюється в жіночій варіації мотиву блудного сина і картинах апокаліптичного Суду, античний – у мотиві помсти за знехтуване кохання, в алюзії на еврипідівську Медею. У трагікомедії ці мотиви, переплітаючись, постають сутнісними характеристиками головної героїні Клер. Колись Клерхен Вешер, а тепер багатійка Цаханасян повертається в рідне містечко Гюллен сорок п'ять років тому як, спираючись на покази підкуплених Альфредом Ілем лжесвідків, суд відкинув її позов про визнання юнака батьком ще не народженої дитини і прирік на вигнання за аморальність. І тепер ця «блудна донька» Гюллена пропонує місту мільярд, якщо Іль буде покараний. Таким чином, експліцитно оприявлені біблійні і античні мотиви зафіксовані в історії Клер. Вони надають образу масштабності, піднімаючи до рівня символу. Зіставивши історію Клер із традиційними сюжетами, важливо визначити змістові трансформації, які відбулися у результаті авторського перекодування в іронічний реєстр, питомий для постмодерністської поезики.

У перебігу аналізу міжтекстових зв'язків драми Ф. Дюрренматта необхідно звернути увагу на формування її «вертикального» контексту на рівні списку дійових осіб і ремарок. Так, ознайомившись зі переліком дійових осіб, бачимо, що тільки головна героїня і її колишній коханий мають власні імена. Натомість для решти персонажів автор дає означення професії, посади чи ролі в родині. Винятком є охоронці Тобі і Робі, безмовні і примітивні, та двоє чоловіків, на лжесвідченні яких ґрунтувався вирок суду

45 років тому. Згодом, після втрати дитини, років, проведених у будинку розпусти і кількох шлюбів із багатіями, Клер знайшла їх. За її наказом чоловіків осліпили й оскопили (алюзія на «сліпе» в сенсі незаангажоване правосуддя), і дали нові «зручні» імена – Кобі і Лобі. Так, вважаємо, остаточно оформлюється втрата ними власної ідентичності. Вони є і пародією на фольклорний тип персонажа-помічника, але роздробленого надвоє, а отже, ще більше знеціненого. Те, що, окрім Тобі/Робі, Кобі/Лобі, зазначені також імена головних героїв, вказує на їх авторську оцінку як таких, що також втратили свою тотожність: Іль, зрадивши кохану, а Клара – коли вирішила метою життя зробити помсту. Вони перетворюються на образи-двійники, де жертва і кат міняються місцями.

Важливу роль відіграє і широка авторська ремарка з описом Гюллена, де ключові слова в характеристиці топосу (*напівздертий розклад потягів на мурі, заржавілий семафор, нужденна дорога, гола будка, обшарпані плакати*) корелюють із концептами «стагнація», «занепад». Інтертекстемами є і назви потягів, на одному з яких прибула Клер, – «Гудрун», «Шалений Роланд», «Лорелея». Гудрун – це скандинавський варіант імені Крیمхільди, яка і в скандинавському, і в німецькому («Пісня про Нібелунгів») епосах є втіленням жінки-месниці. Гине в битві з маврами через зраду Ганелона герой однойменної поеми Аріосто шалений Роланд. Мстить за смерть коханого, зачаровуючи своїм співом моряків, героїня балади Г. Гейне Лорелея. Спільним для всіх цих персонажів є семантичне поле «зрада, помста, смерть», що зорієнтовує на любовний трикутник «Клер – Альфред Іль – його дружина Матильда». Образ самої Клер в оцінці одного з персонажів, Учителя, зсотаний з історичних і літературних паралелей: він називає її «дамою в чорному» (традиційне зображення смерті), що викликає страх; подає алюзію на античну богиню Клото («у її руках нитки людських життів»), а то порівнює з *«гетерою Лаїдою наших днів»*. В історії кохання Клер і Альфреда він бачить то відголоски історії Ромео і Джульєтти, то античної трагедії: *«Нарешті наше місто пізнає кипіння античних пристрастей»*¹⁸.

Необхідно звернути увагу на конфлікти різних типів, заявлених уже в першій дії: юридичний (Іль нагадує про термін давності злочину), моральний («*Ти сам обрав свій шлях, а я свій не обирала*», – каже Альфредові Клер) і навіть цивілізаційний (на пропозицію Клер бургомістр відповідає: *«Ми поки що живемо в Європі, і ми християни. Від імені міста Гюллена і в ім'я гуманізму я відкидаю вашу пропозицію. Краще бути злиднем, ніж катом»*¹⁹). А на їхню трагічну розв'язку натякає згадка про

¹⁸ Дюрренматт Ф. Візит старої дами / пер. В. Вовк. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2988>

¹⁹ Там само.

Апокаліпсис: начальник потяга пропонує Клер затриматись у Гюллені, щоб побачити собор «із зображенням Страшного Суду». Власне, навколо образу Страшного суду і метафори «світ – театр» варто сконцентруватись на п'ятому, завершальному, «кроці» інтертекстуального аналізу твору. Суд, якого вимагає Клер, це і її власний акт помсти, і перевірка гюлленців на людяність, і можливість для Ілля усвідомити власну провину. Судилище, а по суті вбивство Іля, відбувається за мовчазної згоди всіх городян в обмін на мільярд. Відтак пародія на Страшний суд стає сатирою на споживацьке суспільство. *«Продається все!»* – переконана Клер, випробовуючи гюлленців багатством.

Це оприявлюється і в зображенні автором реальності як ігрової. Від моменту підготовки гюлленців до зустрічі Клер і до сцени, де під спів «античного хору» ошатно одягнених городян вона, забравши тіло Альфреда, від'їздить на Капрі, перед глядачем розгортається театралізована дійсність. Пародією на державні прийоми є намагання надати презентабельності вже давно занедбаному і зруйнованому Гюллену. Вказівка – у спільному «недо-»: недописане прізвище Клер на транспаранті, недоказана промова бургомистра, недоспівана пісня хору, яку обриває дзвін. Відвертою театралізацією є сцена побачення Клер з Ілем у Конрадовому лісі (символічно – у місці зради, у «Гестиманському саду», а для Іля він і «Голгофа»), де, тримаючи в руках гілки, слуги Клер грають роль дерев. «Виставою у виставі» є і розв'язка твору: Іля вбивають, а глядачам у цей час транслюють урочисте зібрання, де під супровід фальшивих промов, зітканих із вивернутих назовні моральних імперативів (над сценою напис *«Поважне життя, мистецтво ж веселе»*), місто отримує мільярдну «пожертву» Клер.

Синтез кількох міфологічних і архетипічних мотивів надає творові



Сцена з Вистави "Візит старої дами" (Театр імені Франка)

характеру притчі. Так, Образ Клари Цаханасян постає як архетипічна Велика Мати, що несе водночас родючість (збагачення міста) і кару. Вона – своєрідна сучасна Немезида, богиня відплати, яка вимагає справедливості, нехай і в жорстокій формі. Вона володіє майже божественною владою, повертається після довгих років

вигнання, як божество долі, і визначає моральне випробування для всього суспільства. У цьому прочитанні Клара не просто багата стара жінка, а символ відплаченої образи, месниці, яка стає силою фатуму тієї, що «не забуває і не прощає». Зовнішній образ Клари (протези, штучна нога, рука, холодна манера поведінки) наближає її до образу демонічної жіночої постаті, яка знищує чоловіка. Її поява

викликає страх і тремтіння. Це може бути алюзією на архетип Медузи – жінки, яка «вбиває поглядом» чоловіків. Інша можлива паралель із богинею Артемідією, жінкою-архетипом, яка карає тих, хто порушив природний або моральний закон.

Над драмою тяжіє алюзія на євангельське питання «Що є справедливість?» Клара, як і Христос у певному сенсі, повертається у своє рідне середовище (місто), але не для спасіння, а для винесення морального вердикту. При цьому вона діє у стилі анти-євангелія: замість прощення – помста, замість любові грошова угода. Ретроспективно любов Клари і Альфреда Іля постає як втрачений рай юності, нагадуючи Орфея, що втратив Евридіку, проте тут усе навпаки: Евридіка (Клара) повертається з потойбіччя, щоб забрати Орфея назад, у смерть.

Дюрренматт ставив у центр своєї творчості людину в ситуації морального випробування, у критичному зіткненні з добром, злом, владою і відплатою. Його драми демонструють, як етика руйнується під тиском соціального виживання, а людина втрачає індивідуальність у колективному гріху. У «Гостині старої дами» показано, як людина здатна виправдати вбивство, прикриваючись логікою справедливості, економічної необхідності та «вищої мети». Антропологічна позиція драматурга – песимістична, але не фаталістична: він вірить, що людина має шанс, якщо буде здатна протистояти колективному злу, віднайти внутрішній стрижень. У творі знайшов відображення драматургійний стиль Дюрренматта, який вирізняється гіперболою, парадоксом, сатирою та моральною напругою. Він заперечував лінійність фабули, розвиваючи концепт «відкритої трагедії», у якій не героїчна особистість створює драму, а абсурдна ситуація. У драмі потужні образи-символи: Клара Цаханасян – це символ божественної караючої сили, своєрідна анти-Немезида. Її трагедія в тому, що любов перетворилася на відплату. Альфред Іль є утіленням пересічного обивателя, що виявляється морально неспроможним боротися за своє право на життя. Збірний образ громади міста – це натовп, що втратив моральні орієнтири, відтак Гюллен – це модель охлократичного споживацького суспільства. В образі гюлленців драматург аналізує причини та наслідки морального неблагополуччя сучасного суспільства. До цього додаються проблеми влади грошей у комерціалізованій спільноті, вираження гуманістичних ідеалів західної цивілізації у штампі суспільної свідомості, якими прикриваються варварські за своєю антигуманною сутністю акції. Отже, у «Візиті старої дами», притчі про справедливість, вину і продажність суспільства, поєднано реалізм, фарс, гротеск і притчу. Гіперболізація, повторювані мотиви (наприклад, жовті туфлі, химерні слуги Клари), гра з фольклорними та античними алюзіями (нагадування про Медію), насиченість символами (поїзд, протез Клари тощо) надають драмі глибини і метафоричної багатозначності.

Висновки. Твори Дюрренматта відповідають духу часу, коли віра в гуманізм і прогрес переживала глибоку кризу. У центрі його п'єс перебуває людина, що стикається з трагічним, абсурдним або безнадійно спотвореним світом. Письменник сформував власну філософію трагізму: на його думку, сучасна трагедія можлива тільки в комедійному, іронічному ключі, адже традиційні трагічні моделі доби Софокла чи Шекспіра вже не працюють.

Дюрренматт бачив людину як істоту трагічно обмежену, морально крихку, але відповідальну. Його драми – це антропологічні лабораторії, у яких персонажі стикаються з викликами вибору, провини, абсурду, смерті, справедливості. Людина у його творах не є героїчною, як у класичній трагедії, але її доля має трагічний сенс саме через її звичайність і моральну дилему. Письменник вважав, що сучасна трагедія можлива тільки у формі чорної комедії, бо світ ХХ століття перестав бути чорно-білим: він абсурдний, технологічний, ірраціональний. Звідси поєднання трагічного і смішного, великого і буденного, метафізичного і повсякденного.

Дюрренматт і українська література. У 1960–1990-х роках твори Дюрренматта активно перекладалися українською (зокрема «Фізики», «Грах повертається», «Гостина старої дами»). Вони ставилися на сценах українських театрів у Києві (театр імені Франка з Наталією Сумською в головній ролі), Львові, Харкові, Дніпрі, часто як інтелектуальні драми з філософським підтекстом. Українські літературознавці (зокрема Григорій Ключек, Лукаш Скупейко, Оксана Забужко, Володимир Моренець) звертали увагу на гуманістичний радикалізм і моральний максималізм Дюрренматта як ознаки антивоєнної, посттоталітарної літературної парадигми. Його драматургію порівнювали із творами Брехта, Камю, Сартра, а в українському контексті – із драмами Валерія Шевчука чи Леся Подерв'янського (з їхньою гротесковістю і філософською наснаженістю).



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ

Філософсько-естетичні погляди Ф. Дюрренматта; специфіка художнього методу митця.

✓ Особливості жанру трагічної комедії, жанрова своєрідність «Візиту старої дами»

- ✓ Художній простір і художній час твору Дюрренматта
- Проблематика твору (ціна життя окремої людини; спокутування боргів минулого; права сили і влади грошей; добра і зла; моральної відповідальності за свої вчинки, моральний стоїцизм; продажність правосуддя) і способи вирішення проблем героями
- Гюленці як частина художнього твору, характеристика і символіка
- Складові естетичної системи Дюрренматта в розкритті авторського задуму (гротеск, парадокс, абсурд, сарказм тощо)

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

- 1. Провідна роль у поетиці трагікомедій Дюрренматта належить**
- А сатирі
 - Б гротеску
 - В сарказму
 - Г гумору
- 2. Дюрренматт віддавав перевагу жанру**
- А трагедії
 - Б ліричної комедії
 - В трагікомедії
 - Г фрасу
- 3. Для п'єс Дюрренматта є характерним:**
- А введення зонгів
 - Б широке використання гротеску, іронії, елементів пародії та буфонади
 - В доведення конфлікту до найгіршого фіналу
 - Г відкриті фінали
- 4. Основні складові драматичної інтриги «Гостини старої дами»:**
- А помста за скривджене кохання, підкуп і вбивство як шляхи реалізації помсти
 - Б скривджене кохання як мотив помсти, випробування громади на людяність і справедливість
 - В конфлікт батьків і дітей
 - Г злочин і покарання, вірність і зрада в коханні
- 5. Біблійні мотиви, переосмислені в трагікомедії:**
- А мотив переходу через пустелю
 - Б мотив створення світу і покараних за гріховність Содому і Гоморри
 - В мотив першого гріхопадіння і вавилонської блудниці
 - Г мотив блудного сина і Страшного Суду
- 6. Клара – донька**
- А архітектора Вешера
 - Б священника Цаханассяна
 - В вчителя Вешера

Г поліцейського Вешера

7. Клара в молоді роки називала свого коханого:

А орлом

Б оленем

В барсом

Г ягуаром

8. Особливим місцем у Гюллені для Клари є

А міська ратуша

Б Конрадовий ліс

В готель

Г шкільний спортзал

9. Життєве гасло Клари Цаханассян:

А «Світ мене знищив – тепер я знищу світ»

Б «Світ перетворив мене на мільярдерку, а я перетворю його на банк»

В «Світ зробив з мене шльондру, натомість я перетворю його на бордель»

Г «Усе продається!»

10. На захист Іля спочатку виступили

А суддя і священник

Б вчитель і суддя

В лікар і вчитель

Г Клара і священник

11. Труна у творі символізує

А духовну смерть Клари

Б «поховані» ілюзії гюлленців

В назавжди поховану правду

Г алюзія вбивства Іля

12. Світ – суцільний хаос і він його має впорядкувати, вважає

А Іль

Б суддя

В Клара

Г священник

13. Іль вдається до підкупу свідків

А щоб уникнути смертної кари

Б щоб заволодіти майном крамаря Блюмгарда

В щоб отримати посаду в магістраті

Г щоб обблещати Клару

14. На думку Клари, після вбивства Іля його діти здобудуть

А освіту

Б кар'єру

В ідеали

Г багатство

15. Ідея, втілена в образі гюлленців

А конформістське суспільство

Б моральне неблагополуччя сучасного суспільства

В символ охлократичного суспільства

Г символ тоталітарного суспільства

16. Під якими гаслами проходила прес-конференція гюлленців:

А «Життя коротке, мистецтво вічне»

Б «Життя суворе, мистецтво безпечальне»

В «З усіх мистецтв найважливішим для нас є театр»

Г «Коли життя суворе, насолоджуйся мистецтвом»

17. За ефектом своєї морально-травмованої свідомості Клара близька до

А Навсікаї Гомера

Б Медеї Евріпіда

В Антігони Софокла

Г леді Макбет Шекспіра

18. Хто з персонажів твору статичний?

А Іль

Б священник

В Клара

Г Матильда

19. «Я зробив з Клари те, чим вона є...», – стверджував

А її батько

Б її 1-ий чоловік

В її коханець

Г її син

20. «Вона водночас осмислена і безглузда», – називав Ф.Дюрренматт

А смерть Іля

Б помсту Клари

В громаду Гюллена

Г любов Клари до Іля

2.3. Проза другої половини XX ст.: загальний огляд

У XX столітті світова проза зазнала радикальних змін, зумовлених історичними катастрофами (дві світові війни, тоталітаризм, геноцид, Холодна війна), технологічними проривами та глобалізацією. Традиційна європоцентрична модель літератури поступово втратила монополію на універсальну істину, і на авансцену вийшли інші голоси, культури, досвіди. Основні тенденції: криза класичного наративу: відхід від прямолінійного сюжету, об'єктивного всезнаючого наратора; фрагментація свідомості і досвіду героя (вплив модернізму); тематизація травм: війна, Голокост, колоніалізм, диктатура, вигнання; пошук нових форм оповіді: метанарація, монтаж, потік свідомості, нелінійність; глобалізація літератури: появи центрів творчості поза Західною Європою (руйнація європоцентризму).

Для розвитку світової літератури другої половини XX століття характерна відмова від принципів і норм європоцентричної культури. Активізується рух проти європоцентричної парадигми, що століттями диктувала «універсальні» цінності. Постколоніальна література зростає на ґрунті колишніх імперій: африканська (Чинуа Ачебе, Нгуджі ва Тіонго); індійська (Салман Рушді, Арундаті Рой); канадська література, література Карибського басейну (Маргарет Етвуд, Дерек Волкотт); арабські і перські культури (Наджиб Махфуз, Шахріяр Манджані). Ці автори переосмислюють колоніальну історію, деконструють «цивілізаційну» місію Заходу, дають голос маргіналізованим спільнотам.

Однією з тенденцій цього процесу стало захоплення західноєвропейськими і американськими письменниками культурою Сходу. Одним із кульмінаційних утілень синтезу західної і східної філософії стала творчість Германа Гессе. Письменник пройшов складний шлях від захоплення зовнішньою екзотичністю до глибокого розуміння східної культури. Практично весь творчий шлях Гессен проходить під знаком дзенської філософії: від ранніх нарисів («З Індії» (1913) та повісті «Сіддхартха» (1919) до останнього твору під символічною назвою «Дзен» (1959). У своїх найважливіших романах «Степовий вовк» і «Гра в бісер» Гессе послідовно розвиває ідеї дзен-філософії та приходить до синтезу європейського та неєвропейського світоглядів. Іншу тенденцію спровокував розвиток національних літератур так званого «третього світу», на який, безсумнівно, вплинув досвід європейського роману й драми, став незаперечним доказом руйнування європоцентризму у світовій літературі. Художня практика письменників Латинської Америки, Японії, Африки свідчить про синтез елементів європейської естетичної традиції з не менш стійкими концептами власних культур.

У 1950-1970-х роках почали говорити про латиноамериканський феномен, адже саме в ті роки значного поширення отримав

латиноамериканський роман і світову популярність завоювали книги, створені кубинцем Алехо Карпентьером, гватемальцем Мігелем Анхелем Астуріасом, мексиканцями Хуаном Рульфо й Карлосом Фуентесом, аргентинцем Хуліо Кортасаром, колумбійцем Габріелем Гарсія Маркесом, перуанцем Маріо Варгасом Льюсом та іншими. Спостерігався справжній вибух художньої енергії, що накопичувалася століттями.

Як відомо, Південна Америка – це 23 незалежні держави, і в кожній з них є своя література, свої письменники. Але є спільна для їхніх народів історія: в XVI столітті прийшли іспанські завойовники, з тих пір у всіх країнах (окрім Бразилії, завойованої португальцями) розмовляють іспанською. На початку XIX ст. континент охопила національно-визвольна боротьба, у результаті якої було скинуто іспано-португальське ярмо. Тож для латиноамериканської культури і літератури XX століття зокрема властива увага до гострих політичних і духовних процесів. Як наслідок – у багатьох латиноамериканських романах оприявлюється певна загальна істина: історія людства не знає невідворотного всезагального поступу, який можна було б наректи «метою» (в ідеальному, звичайно, значенні цього слова). Адже історія людства, на думку дослідників, – це свого роду коловерт: роки (а інколи й століття) надій і підйомів змінюються століттями спадів і розчарувань: рухлива античність – а за нею «застигле» середньовіччя; відродження – доба бароко; Просвітництво, а за ним втрати XIX століття та революції і світові війни XX століття. В останній його третині означився чи найбільш глобальний в історії людства спад. Мистецтво Латинської Америки відчуло його найпершим. Щоправда, самим письменникам, яких назвуть магічними реалістами, певний час здавалося, нібито вони викривали наявні суспільні негаразди, у дійсності ж – ставили під сумнів усю світобудову.

Для латиноамериканського роману взагалі характерним спільний комплекс тем: історичне минуле; революційна боротьба; проблема каудильїзму (каудильо – глава держави) і проблема влади і природи тиранії; література про гаучо (гаучо – пастухи-скотарі); негритянська тема; давньоіндіанська культура; людина і природа (або «тропічна література»); урбаністична література («міська проза»). Естетичне новаторство роману Латинської Америки полягає у звертанні до міфологічного мислення, донесеному народами континенту до наших днів. Так склалося, що міфологічне мислення населення Латинської Америки сформувалося як результат зустрічі трьох рас, трьох культур – індіанської, європейської, африканської. Людина існує тут мовби поруч із уособленими міфами, у нерозривній із ними єдності. Міфи визначають ставлення до навколишнього буття, регламентують норми поведінки.

Художній космос нового роману незвичайно широкий і неосяжний. У латиноамериканському романі парадоксальним чином поєднуються колективне світосприйняття й почуття самотності, міфологічне мислення

та висока інтелектуальність, безвихідний розпач і історичний оптимізм. Магічне, фантастичне бачення, постійно розширюючи радіус дії в латиноамериканському романі, стає творчим принципом письменників, які в навколишній реальності знаходять багато рис, непідвласних раціональному осмисленню. Ознаками *магічного реалізму* вважають

- уведення мотиву дива за умови збереження принципу життєподібності;
- викривлення просторової реальності (сон, зміщення між реальний та ірреальним);
- суб'єктивність і відносність часу, що має відображати поетичне відчуття світу;
- систематична заміна погляду освіченої людини як носія високої культури поглядом примітивної людини, що інфантильно й безпосередньо сприймає первинну й приховану реальність;
- пояснення магічних мотивів здатністю автора й героя побачити реальність з певного ракурсу (діалог міфологічного, містичного й реалістичного типів свідомості);
- відмова від психологічного детермінізму;
- антиутопічність й антипрагматизм; національний, духовний, історичний досвід як мотивування сюжетних ситуацій і характерів, як культурний контекст оповіді;
- домінування екзистенціалістського світосприйняття.

А. Ченеді вважала «магічний реалізм» методом «примирення полярних способів існування культури» в суспільствах зі «змішаною» культурною спадщиною. Про співвідношення міфологізму й екзистенціалістських ідей у романній структурі «магічного реалізму» науковці зауважують, що «міфологізм ооприявлюється в авторському прагненні створити багатозначний підтекст – романний рівень класичних архетипів. Екзистенціалізм – у реалізації становлення особистості, що проходить випробування «межовою ситуацією».

Після Другої світової війни японська література вибухає на міжнародній сцені. Так Юкіо Місіма демонструє синтез самурайської естетики, тілесності, відчаю; Кобо Абе є виразником теми абсурду, втрати ідентичності (роман «Жінка в пісках»). Кендзабуро Ое – автор глибокої психологічної прози, теми провини, інвалідності, травми. Пізніше набула популярності творчість Харукі Муракамі, який поєднав західну поп-культуру, містики, постмодерну. Загалом японська проза принесла несподівану чутливість, культурну замкнутість у поєднанні з глобальним звучанням, стала альтернативним модернізмом і постмодернізмом поза Заходом. Прикладом є творчість **Кобо Абе** (справжнє ім'я – Кіміфуса Абе, 1924–1993). Він один із найвідоміших представників японської «післявоєнної літератури» (сенго-ха), що об'єднала митців, котрі прагнули

осмислити травму війни, розчарування цивілізацією і втрату ідентичності. Письменник закінчив медичний факультет Токійського університету, проте ніколи не працював лікарем: його зацікавила філософія людини, психологія ізолюваності, тема зіткнення індивіда з абсурдним світом. Перші літературні успіхи Кобо Абе пов'язані з новелою «Стіна. Злочин Карума» (1951), за яку він отримав премію Акутагави, найпрестижнішу літературну нагороду Японії. Справжню славу йому принесли романи: «Четвертий льодовиковий період» (1958), де поєднується фантастика, детектив і філософія «Жінка в пісках» (1962) є психологічною алегорією; «Чуже обличчя» (1964); «Спалена карта» (1969); «Людина-ящик» (1973). Творчість Кобо Абе пронизує філософська тема зіткнення людини з ворожим, абсурдним світом і відчуття приреченої самотності в ньому.

Роман «*Жінка в пісках*» – це парабола про людину, замкнену в пастці буття. Головний герой Нікі Дзюмпей, шкільний учитель, який захоплюється ентомологією. Вирушивши в пустелю, щоб спіймати рідкісного жука, він потрапляє у віддалене селище, де місцеві мешканці заманюють його в яму до самотньої жінки, яка постійно вигрібає пісок, аби її оселя не засипалась.

Від цього моменту починається екзистенційне випробування героя, його шлях від бунту й прагнення втечі до усвідомлення безвиході та своєрідного прийняття долі. Пісок у романі – це центральний образ-метафора, який виконує кілька функцій: це символ часу, який засипає все навколо; уособлення природи, байдужої до людини; модель суспільства, яке втягує і поглинає; і водночас – ознака руху і свободи. Пісок всюдисущий, невідконтрольний, непостійний: він живе власним життям, стираючи межі між реальністю і видінням. Як і в «Чумі» А. Камю, природна стихія стає етичною метафорою всесвітнього абсурду. У романі Кобо Абе пісок – це персонаж: він дихає, шепоче, карає, поглинає. Герой поступово уподібнюється йому, стає частиною цієї безкінечної субстанції, втрачаючи відчуття часу.

У «Жінці в пісках» простір і час мають психологічну функцію: вони стискаються до межі піщаної ями, цього мікрокосму ізолюваного життя. Світ зовні поступово втрачає значення. Час тут циклічний і міфологічний: він тече повільно, повертається колами, зливає минуле й теперішнє. Яма стає моделлю буття: її дно – реальність, отвір угорі – недосяжна свобода. Герой розуміє, що цивілізований світ, до якого він прагне, є тією ж самою пасткою, тільки ширшою і більш вишуканою. Жінка як образ долі і людського обмеження в романі не лише конкретна героїня, а архетип, символ замкненості, покори, вічної праці.

Її постать нагадує сізифову: щодня вона вигрібає пісок, знаючи, що завтра робота почнеться знову. Вона прийняла світ як є, і в цій покорі її сила. Для героя, який спершу зневажає її, вона стає дзеркалом його власної духовної порожнечі. Зрештою, через неї він проходить шлях морального очищення: саме в межах обмеження він відкриває внутрішню свободу. У

романі відчутна спорідненість із екзистенціалістами – Камю, Сартром, Кафкою. Кобо Абе досліджує буття людини в умовах відчуження, втрату сенсу, зіткнення з безглуздістю світу. Але замість відчаю автор пропонує парадокс: саме в безвиході людина може знайти себе. Нікі Дзюмпей, шукаючи вихід із ями, поступово осягає її смисл: обмеження – це не тюрма, а форма буття, яку потрібно осмислити. Його втеча вже не потрібна, бо він «вирастає» до розуміння нескінченного циклу життя.

Роман має багаторівневу структуру: реалістичний план – подорож учителя, життя в ямі; алегоричний – притча про людину, яка шукає сенс; метафізичний – роздуми про час, смерть, рух і свободу. Композиція відкрита: кінець невизначений. Герой може вийти, але не робить цього – вибір залишається за читачем. Кобо Абе використовує елементи міфу, сну, ілюзії, поєднує наукову точність описів із метафоричною багатозначністю. Письменник показує: навіть у світі абсурду людина здатна зберегти співчуття, людяність, прагнення до гармонії. Його твори – це алегорії духовної боротьби, спроба віднайти людське у світі без сенсу. Роман «Жінка в пісках» є своєрідним дзеркалом ХХ століття, у якому відбилися теми: відчуження; розпаду цінностей; кризи цивілізації; і пошуку сенсу буття. Таким чином, Кобо Абе створив параболический роман про сучасну людину, її духовну ізоляцію і можливість внутрішнього відродження. «Жінка в пісках» не лише соціальна чи філософська алегорія, а універсальний текст про людське існування: про те, як людина, опинившись у пастці, може знайти свободу не назовні, а всередині себе.

Ще одним цікавим явищем зарубіжної літератури другої половини ХХ століття є проза «чорного гумору». Специфіка «чорного гумору» (за М. Шульцом) полягає в гротескно-карикатурному перебільшенні об'єктів висміювання, де зв'язки з дійсністю обірвані; у спробі захиститися сміхом від абсурдних проявів і протиріч буття, що знаходить свій вияв у доктрині «веселого нігілізму»; у готовності жартувати про жахи, потворність, страждання, відчай, смерть; у запереченні будь-яких позитивних проявів зображуваних явищ; у прагненні здивувати і шокувати; у всеохоплюючій критиці, спрямованій на людство, буття в цілому, у тому числі творчий процес та особистість самого автора.

Комізм «чорних гумористів» визначається як складний, не гумористичний, не сатиричний, а як «насмішкувато-іронічний», в основі якого лежить комічне засудження без симпатії та співчуття. Об'єктами висміювання стають не тільки вади та болі інших людей, конвенційні форми побудови твору, різні стилі і методи, а й самі «чорні гумористи», їхні власні твори і творчий метод. В основі створення комічного ефекту часто лежать поняття деформація, несподіваність, відхилення від норми, несумірність, алогічність, невідповідність між явищами, що зіставляються.

В основі спільної світоглядної позиції письменників «чорного гумору», лежить сприйняття життя як суцільного абсурду, іронічне ставлення до будь-яких людських цінностей, як власного твору так і творчого процесу. Термін *школа чорного гумору* є досить умовним, оскільки її представники не мають спільно розробленої теоретичної програми. Проте спільність естетичних і світоглядних поглядів, особливий спосіб мислення і засоби його вираження дозволяють говорити про спорідненість їхніх творів. Основними характеристиками комічного світобачення є сприйняття життя як абсурдного, фрагментарного, позбавленого високих ідеалів, непізнаного людським розумом, де тільки здатність сміятися над усім може захистити людину від його жорстоких впливів. Розквіт американської літературної школи «чорного гумору» припадає на 1960-1980-ті рр. Твори цього напрямку – «Білосніжка» (1965) Дональда Бартельма, «Над зозулиним гніздом» Кена Кізі, «Походження бруністів» Роберта Кувера, «Химера» Джона Барта, «Чарівне королівство» Стенлі Елкіна. Саме ці романи дозволяють найбільш повно простежити риси творчого письма та типові відмінності стилю представників експериментальної та традиційної течій цієї школи під час створення комічного ефекту.

Так, проза одного з провідних представників американського постмодернізму, автора численних експериментальних романів та літературних маніфестів *Джона Барта* вирізняється високим рівнем інтертекстуальності, гострою іронічністю, що переходить у чорний гумор. Роман «*Химера*» (1972) є своєрідною тріадою переписаних античних міфів, що складається з трьох повістей, кожна з яких – це альтернативна версія історії Шахерезади; міф про Персея у феміністичній і травестійній інтерпретації; варіація на тему міфу про Беллерофонта, що перетворюється на іронічне самоспостереження. Кожна частина – це одночасно переказ, пародія і роздум про природу оповіді, ролі оповідача, і самого тексту.

Чорний гумор у Барта – це не просто комізм на межі жорстокості. Це інтелектуальна іронія, що виникає з контрасту між міфом і сучасністю, між величчю героїчного наративу і його глибоко деконструйованою сутністю. Основні риси чорного гумору у «Химері»: іронічне ставлення до героїв, які втрачають монументальність і стають карикатурами (Персей постає як втомлений герой-невротик, Беллерофонт – як самозакоханий графоман); гротескна тілесність: зображення людської плоті, сексуальності, смерті – без романтичної оболонки; гра з табуйованими темами: зокрема сексуальність, вбивства, інцест, моральна невизначеність героїв; постійна авторефлексія, де автор жартує з себе, з читача, з самого жанру. Це поєднання витонченого інтелектуального стилю з брутальною щирістю – класична риса американської школи чорного гумору, представниками якої також були Курт Воннегут, Джозеф Геллер, Том Роббінс.

Роман «Химера» є прикладом деконструкції античних наративів. Він не просто переповідає міфи, а вивертає їх навиворіт, показуючи психологічну нестійкість героїв, їхні комплекси й травми; руйнування традиційних структур оповіді, де в центрі не подвиг, а сумнів; феміністичну корекцію – Шахерезада і Дуніязада постають не як жертви, а як мислячі стратегії розповіді; тематизацію старіння, занепаду, втрати сенсів – Персей, Беллерофонт зіштовхуються з кризою героя в постгеройську епоху. Міф у Барта – це метафора літератури, що вичерпала себе, але продовжує себе переказувати.

У «Химері» зібрані всі основні прийоми постмодерністської прози: метапрози (герої усвідомлюють, що вони в тексті); фрагментарність (структура не лінійна, часто переривається рефлексіями); цитування (використання формули із «Тисячі і однієї ночі», посилення на Джойса, Борхеса, власні твори Барта); ігровий стиль (тон коливається між серйозною міфологією і фарсом, між трагізмом і гротеском). Тематичні ядра роману оприявлюються в ролі оповідача: хто розповідає історію – і для чого? Чи можливий оригінальний наратив у добу вторинності? У мотиві втоми: чи може герой існувати в епоху після кінця великих наративів? У мотивах еротичності і тілесності: як рушій оповіді, як засіб викриття людської природи. У мотивах мови і влади: історії як інструмент виживання або маніпуляції. У прийому розпаду лінійного часу: міф не зникає, але змінюється, втрачаючи «невинність».

Отже, на відміну від більш соціально спрямованої сатири (як у Воннегута чи Геллера), чорний гумор Барта – це глибоко інтелектуальний експеримент, спрямований на саму природу тексту і письменницьку кризу. «Химера» – це роман про кінець міфу, кінець автора, кінець серйозної літератури, поданий у формі дотепної, зухвалої, іноді цинічної гри. Проте за фасадом іронії відчитуються відчуття екзистенційного болю: герої шукають сенс і не знаходять його в жодній з оповідей.

Літературу другої половини ХХ століття неможливо уявити без постмодерністської прози. Постмодерністський тип творчості ґрунтується на дистанційованому, переважно іронічному, сприйнятті різнохарактерних реалій минулого досвіду людства та вільному оперуванні ними в несподіваних комбінаціях. «Постмодернізм пройшов довгу фазу первинного латентного формоутворення, що датується приблизно з кінця Другої світової війни (у різних сферах мистецтва: літературі, музиці, живописі, архітектурі), і лише з початку 1980-х років був усвідомлений як загальноестетичний феномен західної культури й теоретично обґрунтований як специфічне явище у філософії, естетиці й літературній критиці».

Постмодерн – це стан літератури, коли гра стає вже не умовністю, а реальною літературною дійсністю, котра, в свою чергу, породжує «гру грою», якщо таке визначення точніше відповідає ігровій сутності

постмодерністської літератури. До найвизначніших письменників-постмодерністів належать італійці Умберто Еко («Ім'я троянди», «Маятник Фуко») і Італо Кальвіно («Неспішність»), англійці Джон Фаулз («Колекціонер», «Жінка французького лейтенанта»), Джуліан Барнз («Історія світу в десяти з половиною розділах») і Пітер Акройд («Мільтон в Америці»), німець Патрік Зюскінд («Запахи»), австрієць Крістофер Рансмайр («Останній світ»), американці Томас Пінчон («Ентропія», «Продається №49»), аргентинці Хорхе Луїс Борхес (новели і есе) і Хуліо Кортасар («Гра у класики»).

Ю. Ковбасенко визначає такі найхарактерніші риси постмодернізму, як гіперрецептивність, іронізм, прагнення повернути собі масового читача, схильність до гри з текстом і читачем, віртуальний історизм²⁰. Під гіперрецептивністю науковець розуміє виразну схильність до рецепції будь-яких фактів із культурно-історичного дискурсу всього людства; передовсім і найактивніше – різних елементів форми і/або змісту творів світової літератури: сюжетів, мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат тощо («інтертекстуальність»). Саме інтертекстуальність є найпродуктивнішою формою реалізації гіперрецептивності літератури постмодернізму. Інша форма – натяки (посилання) на реальний «життєвий матеріал». Отже, гіперрецептивність – це не традиційне літературне запозичення, а властива саме постмодернізмові навмисно, підкреслено акцентована, неприхована активна рецепція.

Свого часу У. Еко проголосив важливою конститутивною ознакою культури постмодернізму іронізм. Дослідники доповнюють цей ряд поняттями *самоіронія* і *пародія*, вважаючи, що їх можна об'єднати спільною лексемою «несерйозність». У творах постмодерністів все просякнуте іронією, скепсисом, сарказмом, пародійністю, зневажене авгурівською посмішкою: немає художнього образу, а є симулякр, немає оригінальності, а є «палімпсестність», немає автора – є скриптор-компілятор та ін.

Щодо прагнення повернути собі масового читача, то мова насамперед про відмову від розмежування творів на зразки елітарної культури і культури масової. Таке розмежування втрачає сенс, тому відбувається елітаризація масової культури і водночас – омасовлення елітарності. Один із шляхів до досягнення цього – створення текстів які б сприймалися різними творами.

Звичайно, йдеться не про «загальнодоступність» літератури постмодернізму, а про її «кодування». Ще один спосіб привернути широке коло читачів використанням «формул» таких популярних читабельних жанрів, як детектив, «фентезі», історичний роман, «жіночий» тощо.

²⁰ Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2002. №5. С. 2 – 12.

Іронізм і прагнення повернути собі масового читача зумовили таку рису літератури постмодернізму, як схильність до гри з текстом і читачем. У багатьох творах постмодерну автор ніби запрошує читача до співтворчості – запрошує його до трансформації і /або творення художнього тексту (особливо в електронно-інтернетному його варіанті): дописування фіналу, початку, фрагменту, розвиток лінії персонажів тощо. Так формується «інтерактивна література» чи «інтерактивне читання».

Серед інших характеристик постмодернізму — невизначеність, деканонізація, карнавалізація, театральність, гібридизація жанрів, співтворчість читача, насиченість культурними реаліями, «розчинення характеру» (повна деструкція персонажа як психологічно й соціальне детермінованого характеру), ставлення до літератури як до «першої реальності» (текст не відображає дійсність, а творить нову реальність, навіть багато реальностей, часто незалежних одна від одної). А найпоширенішими образами-метафорами постмодернізму є кентавр, карнавал, лабіринт, бібліотека, божевільня.

Так у творчості **Умберто Еко** – знакової фігури європейського інтелектуального ландшафту другої половини XX століття, визнаного теоретика постмодерну, медієвіста, філософа і блискучого белетриста – уперше цілісно реалізується постмодерністська концепція тексту. Його визначення постмодернізму не жорстко хронологічне – навпаки, письменник трактує його як ментальний стан або тип мислення, що дозволяє вільно поєднувати минуле і сучасність, іронію та серйозність, інтертекстуальність та нову щирість. Дебютний роман Еко «*Ім'я троянди*» (в українському перекладі – «Ім'я Рози») (1980) – блискучий приклад цього бачення: це твір, де поєднано готичний детектив, філософський трактат, історичну реконструкцію й літературну гру.

Події роману розгортаються в монастирі бенедиктинців XIV століття, куди прибуває францисканець Вільгельм із Баскервіля разом зі своїм молодим помічником Адсоном з Мелька (він виступає у ролі оповідача). Монастир опиняється в центрі низки загадкових і жорстоких убивств, що породжують підозри щодо містичної природи подій. Вільгельм, наділений аналітичним складом розуму й проникливістю в дусі Шерлока Холмса, намагається розгадати таємниці, спираючись на логіку й спостереження. Але його раціоналістичний підхід не приносить бажаного успіху: він виявляється безсилим перед темною структурою символів, маніпуляцій і заборонених знань.

У передмові, а також у «Примітках на полях “Імені троянди”» Еко прямо говорить про інтертекстуальність як ключову категорію своєї поетики: кожен текст говорить про інші тексти, будь-яка історія – це переказ уже розказаного. Цей принцип реалізується через численні алюзії, ремінісценції, прямих чи прихованих цитат. Наприклад, ім'я головного героя – Вільгельм Баскервільський – прозоро натякає на Шерлока Холмса

(«Собака Баскервілів»), а сам стиль розповіді Адсона наслідує традиції «рукописів, знайдених у пляшці» – від Руссо й Едгара По до Орхана Памука та ін. Іронія в романі багатоплоскова. Вона реалізується через: багатомовність (латинські вставки без перекладу), цитати без атрибуції, які очікують розпізнання з боку освіченого читача, пародіювання жанрів: роман починається як детектив, але детективна лінія не завершується розв'язанням злочину.

Центральним конфліктом твору є інтелектуальне протистояння між Вільгельмом і сліпим бібліотекарем Хорхе з Бургоса. Це конфлікт двох моделей культури. Хорхе уособлює авторитарну традицію, закриту бібліотеку, знання як привілей обраних. А Вільгельм представляє просвітницький, допитливий розум, відкритість до сміху, сумніву, раціонального пошуку. Предмет їхньої боротьби – умовно втрачена «Поетика» Аристотеля про комедію. Хорхе вважає, що сміх підриває віру та порядок, і тому ця книга має бути знищена. Вільгельм, навпаки, бачить у сміхові шлях до істини, засіб духовного визволення.

Роман перенасичений знаками: бібліотека-лабіринт, манускрипт, дзеркала, маски. Вільгельм постає як семіотик донаукової доби, що намагається дешифрувати світ як систему знаків. Це перегукується з теорією семіотики Чарльза С. Пірса і Фердинанда де Соссюра, які доводили довільність і конвенціональність знаків. Остання латинська фраза роману – «Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus» – підкреслює ідею втраченого значення: «Колишня троянда лишилась тільки назвою, маємо лиш назви». Таким чином, навіть назва роману – «Ім'я троянди» – не має фіксованого смислу, це символ без змісту, пустий знак, що провокує на інтерпретацію. Хоча «Ім'я троянди» формально має структуру детективу, це інтелектуальний постмодерністський роман, що демонструє невизначеність істини; заперечує всемогутність раціонального мислення; наголошує на недосконалості пізнання; іронізує над канонами літератури та ідеями «великого стилю».

Отже, роман Умберто Еко – це мозаїка, лабіринт, гра розуму, де поєднані: ігрова структура, філософські рефлексії, естетика середньовіччя, ідеї сучасного світу. Його справжня тема – не лише вбивства в монастирі, а пошук істини, сумнів у пізнаваності світу, цінність сміху як засобу спротиву догматам, а також незавершеність будь-якої інтерпретації.

Зразком постмодерністської прози є також роман **Крістофа Рансмайра** «Останній світ». Письменник народився у 1954 році у місті Велс в Оберостеррайху, з дитинства був оточений краєвидами Траунзее, які згодом постануть у його художньому світі: «Мої гори – завжди зі мною. Їх можна побачити і в «Останньому світі», – зауважить він пізніше. Освіту здобував у Ройтгамі, Імундені, а також у Бенедиктинській гімназії в Дамбаху. Протягом 1972–1978 років навчався у Віденському університеті, де вивчав філософію та ентомологію. Його особливо захопили ідеї

Франкфуртської школи, насамперед тексти Теодора Адорно та Макса Горькаймера. Значний вплив справила естетико-філософська концепція трансцендентального мислення: «Мистецтво – це відблиск того, що не підвладне смерті, це ностальгія за іншим».

В університеті він навчився ставити під сумнів ідеологічні доктрини та почав працю над дисертацією, присвяченою утопіям і співвідношенню особистої свободи та колективного існування. Однак завершити її не вдалося – пріоритетом стало літературне письмо. Світоглядно Рансмайр декларує близькість до лівих поглядів, симпатію до гуманістичного анархізму та підтримку «зелених». Він називає себе «продуктом антиавторитарної традиції». Довгий час він працював журналістом, що дало йому змогу не лише вирішити матеріальні труднощі, а й краще пізнати реальність, навчитися спостерігати й формулювати думки в точній, лаконічній формі. Робота над репортажами та есе заклала основи його майбутнього письма.

Роман «*Останній світ*» приніс Рансмайру визнання в літературному світі. Його створення було пов'язане з пропозицією Ганса-Магнуса Енценсбергера, засновника серії «Інша бібліотека», переробити «Метаморфози» Овідія в прозовій формі. Проте в процесі роботи письменник усвідомив, що долає межі простого переказу – міфологічні образи ожили в новому історичному й естетичному контексті. Так з'явився роман, що перетворює античну спадщину на засіб осмислення сучасності. У передмові до книжки автор стисло окреслив її суть: «Тема — зникнення і відновлення поезії; матеріал – “Метаморфози” Назона».

У центрі сюжету – подорож римського патриція Котти Максиміліана Мессаліна, одного з адресатів «Послань з Понту», який вирушає до вигнання Овідія (в місто Томи на краю імперії) на пошуки або самого поета, або його втраченої книги. Мотив Котти – не шляхетний пошук істини, а банальне марносластво та втеча від нудьги. Проте прибуття до Томів, убогого рудного містечка, населеного моторошними, але вражаюче живими постатями – різниками, линварями, рудокопами – запускає у герої процес внутрішнього перетворення. Саме в цій деструктивній, здавалося б, локації оживають «Метаморфози» – сюжети античних міфів проектується на сучасну реальність. У постапокаліптичному світі Овідій постає як дух, присутній через пам'ять, голос, тишу й поезію.

Манера оповіді Рансмайра стримана, навіть безстороння, але в ній відчувається ліричне напруження. Мова автора – витончено філігранна, вишліфувана протягом трьох років роботи над текстом. Помітною є схильність до сюрреалізму: пейзажі фантастичної рослинності, сцени повільного вмирання в стилі натуралістичної естетики (як-от сцена зі слимаками), контрасти між дійсністю та сном, поєднання епічного й гротескного. У творі панує атмосфера міфологічної невизначеності: постаті перебувають у стані постійної метаморфози, описи пейзажів просочені символізмом, кожна дія – алюзія. Особливу роль відіграє мотив мовчання –

метафора втрати мови, культури, особистості.

Роман «Останній світ» розгортає постмодерну концепцію літератури як простору маргінального існування митця. Котта, який шукає Овідія, у підсумку знаходить себе, у світі, де не залишилося центра, де метаморфози – єдина константа. Ідея автора як анонімного конструктора сенсів трансформується в оповідь про втрату та водночас відновлення мови – головного знаряддя пізнання світу.

Роман є прикладом постмодерністського осмислення понять *автор, реальність, текст*. Рансмайр розвиває три ключові аспекти проблеми «Митець і текст»: автор як маргінал – відмова від ідеї «всемогутнього автора» модернізму на користь автора-прибульця, периферійної фігури, яка існує поза офіційним дискурсом; світ як текст – руйнування кордону між реальністю і художнім вимислом; кожен сюжет – лише одна з можливих оповідей про світ; текст як форма спротиву – художнє слово чинить опір ідеологіям, моделюючи альтернативну дійсність.

«Останній світ» здобув визнання у країнах німецькомовного світу та був перекладений 24 мовами. Критики називають його «взірцем постмодерного роману», у якому стародавній міф, сучасна історія, філософія і література перетворюються на нову форму досвіду. У цьому творі Рансмайр не лише відновлює втрачену поетичну традицію, а й формулює своє бачення митця як того, хто живе «на межі мовчання», і хто саме завдяки цьому здатен доторкнутися до істини.

Отже, постмодерністська література – це певний підсумок художніх пошуків, надій, мрій про осягнення дійсності. Урешті, це відверте зізнання в тому, що текст не відображає реальність, а творить нову реальність, безліч реальностей. А відтак реальності як такої не існує, є тільки текст. Герой літератури постмодернізму – людина, що загубилася в повсякденному бутті, втратила зв'язок із Всесвітом, гостро переживає власну відчуженість і втрату духовних орієнтирів. Вона не відає, куди йти, у що вірити, навіть про що думати й що відчувати, оскільки її думки й почуття zdeформовані під впливом трагічної дійсності. Постмодернізм в образно-символічній формі відтворює загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків у світі, падіння людства у безодню, де немає шансів на спасіння. Постмодернізм розвивається у жанрах фантастичної притчі, роману-сповіді, антиутопії, оповідання, міфологічної повісті, соціально-філософського і соціально-психологічного роману та ін. Жанрові форми можуть поєднуватись, відкриваючи нові художні структури.

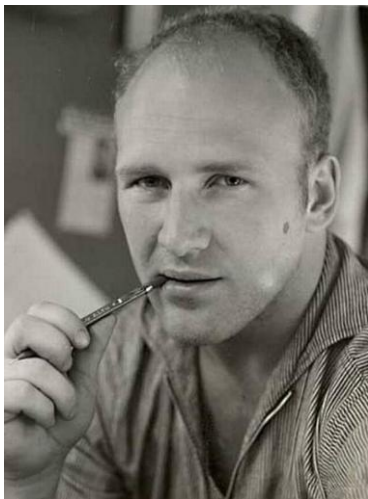
Семінар 6. «Над зозулиним гніздом» Кена Кізі

Мета: проаналізувати роман Кена Кізі «Над зозулиним гніздом» як зразок американської літератури 1960-х років; виявити жанрові, стильові та наративні особливості твору; вивчити художню специфіку образів, особливо центрального конфлікту між особистістю та системою; осмислити проблематику свободи, гідності, ідентичності в контексті тотального контролю й конформізму; дослідити трансформацію образу людини в межах інституціонального насильства (психіатрія як метафора системи).

Методичні поради: задля досягнення мети необхідно визначити протагоніста і антагоніста роману (Макмерфі та Сестра Ретчет) як втілення ідеї свободи vs. Контролю; дослідити символіку твору (зозулине гніздо, електрошок, вода, міць, божевільня); проаналізувати антропологічний вимір: людина як біологічний організм, як носій внутрішньої свободи, як одиниця системи; звернути увагу на соціальну метафору (психіатрична лікарня як модель держави/системи, що контролює індивіда).

Ключові поняття: література нонконформізму, література чорного гумору, екзистенціалізм хвороби, смерті, вибору, абсурд, міфема, художня символіка тоталітаризму

Як письменник, Кен Кізі (1935 – 2001) асоціюється насамперед із романом «Над зозулиним гніздом»; як постать культурологічна, він є символом американської повоєнної контркультури, діячем, котрий пов'язує «розбите покоління» 1950-х із рухом хіпі 1960-х років



К.Кізі (1935-2001)

Біографія. Кен Кізі народився у Ла Хунті (штат Колорадо) 17 вересня 1935 року, а дитинство провів у містечку Юджин, що у штаті Орегон. Його батько успішно займався молочним бізнесом, заснувавши Корпорацію фермерів Юджина. Роки дитинства та юності Кізі пов'язані із риболовлю, полюванням, плаванням, заняттями боксом, боротьбою й американським футболом. Навчався майбутній письменник в Орегонському університеті, грав у студентському театрі. На останньому курсі отримав стипендію Стенфордського університету, проте невдовзі закинув навчання і приєднався до руху контркультури. У 1956 р. Кізі одружився з Фей Хаксбі, яку кохав зі шкільних років. У 1957 році написав свій перший роман «Кінець осені» про хлопця з робітничої родини, який отримав стипендію для навчання у школі Ліги Плюща, але його не

опублікував. Як і роман «Звіринець», присвячений громаді бітників Північного Узбережжя (до якої належав сам Кізі), їхнім мандром країною та способів життя.

Ще студентом Кізі брав участь в експериментах із використання сильнодіючих наркотиків для лікування психічних розладів. Після втручання влади ця небезпечна наукова програма була закрита, проте Кізі пізніше працював санітаром і нічним сторожем у лікарні для ветеранів війни в Менлоу Парку, у Каліфорнії, де ця програма проводилася. Він добровільно приймав там наркотики і доповідав про наслідки. Ці дослідження у психіатричній лікарні, а також участь у «ЛСД-сесіях» сформували тло найвідомішого роману Кізі «Над зозулиним гніздом» (1962). Сам письменник зазначав, що відтворив у ньому «реальних людей і справжні ситуації». За сприяння Малкольма Каулі роман був надрукований і відразу завоював широку популярність. У 1963 на його основі Дейл Васерман створив спектакль, а в 1975 році Мілош Форман зняв фільм з Джеком Ніколсоном в ролі Макмерфі. Фільм отримав «Велику П'ятірку» премій Оскар.

Кізі написав роман «*Інколи нестримно хочеться*» (1964), який пізніше екранізував Пол Ньюман. У ці роки разом з сім'єю і друзями організував комуну «Приколісти» (Merry Pranksters). 16 жовтня 1965 року Кізі виступив на антивоєнному мітингу (Берклі), де проповідував втечу від реальності, абстрагування від суспільної боротьби; це стало головною ознакою хіпі-руху. Не раз мав проблеми із законом через вживання наркотичних речовин. У 1980-х роках Кізі повернувся до літературної творчості. Але в 2001 році помер від ускладнень після операції у віці 66 років.

Творчість Кізі. Спадщина письменника – це збірка оповідань «Демон Бокс» (1986), ілюстрована п'єса «Подальше дослідження» і казка «Маленька хитрунка білка зустрічає великого, удвічі більшого ведмеда» (1990), роман «Пісня моряка» (1992), «Тюремний щоденник Кізі: Виріжте М***** викиньте» (2003), твори у співавторстві – збірка есе «Гаражний розпродаж Кізі», роман «Печери», п'єса «Твістер: ритуальне реаліті на три чверті плюс додатковий час за необхідності» і роман-вестерн «Останній забіг» (обидва твори у співавт. з Кеном Бебсом). Але насамперед – це роман «Над зозулиним гніздом», який щонайбільше доречно розглядати в контексті традиційного напрямку «чорного гумору», представники якого використовують аналогічні засоби створення комічного ефекту – гротеск, пародіювання, парадокс та іронію, щоб висловити погляд на людину і світ як щось абсолютно беззмістовне. Роман Кізі, на думку української дослідниці-американістки Т. Денисової, допомагає збагнути сутність «чорного гумору» (додамо і антропологічний аспект також): «Світ і людина, виявивши свою сутність через какофонію сміху, фантасмагорії, чудернацьку суміш трагічного і комічного, якусь буфонаду, фарс, довели, що гармонія стає привілеєм божевільних, так само,

як спілкування, людська комунікація можуть бути притаманні тільки тим, хто втратив розум»²¹.

«Над зозулиним гніздом» – трагіфарсова притча про бунт проти зневаження людської гідності у психіатричній лікарні, яка безперечно є метафорою всього американського суспільства. К. викриває соціальну систему, яка в ім'я середньостатистичного добробуту придушує все «нетипове» і незалежне. Назва твору – рядок із дитячої пісеньки, що запам'ятався

оповідачеві Бромдену на прізвисько «Вождь», велетню-напівіндіанцю, який прикидається глухонімим. Саме його образ Кізі вважав своїм найбільшим художнім досягненням. Бромден – шизофренік, і в його сприйнятті реальність і марення то зливаються, то подвоюються. Саме тому варіативність і



Постер фільму "Пролітаючи над гніздом зозулі" (1975). Реж. М. Формана

неоднозначність є органічними у структурі цього твору. У клініці перебувають не тільки абсолютно хворі («рослини»), а й люди вразливі та нестандартні. Єдиний притулок для їхньої змученої пам'яті – це галюцинація, тому вони шукають прихистку у стінах лікарні. У лікарні панує залізний порядок, а незмінною його хоронительною є Старша сестра Ретчет. У світ клініки і світ оповідача входить дрібний злочинець, анархіст і веселун Рендал Патрік Макмерфі, котрий намагається змінити бюрократичну систему лікарні. У хворій свідомості Шефа конфлікт між сестрою Ретчет і Макмерфі переростає у битву добра та зла. Макмерфі стає жертвою репресивної системи. Він задумує втечу, однак після шаленої вечірки лікарі роблять йому лоботомію. Бромден душить його подушкою і втікає у Канаду. Суспільство і породжений ним порядок – «система», держава, «Комбінат» і є, на думку Кізі, головним ворогом сучасної людини. Кізі переконаний у незавершеності людської особистості, більше того – у невизначеності, випадковості, хаотичності людської історії. Таким чином, чи не найсильнішого загострення і справжнього драматизму в романах Кізі набуває конфлікт особистості та суспільства. У «Над зозулиним гніздом» абстрактним відповідником уніфікуючої системи виступає метафоричний образ Комбінату, що виник у шизофренічній уяві напівбожевільного оповідача Вождя Бромдена як символ усього, що є у світі ворожого особистості, всіх тих сил, які впливають на людину з метою уніфікувати її, пристосувати, нав'язати певну модель поведінки. Палата для душевнохворих, керована старшою медсестрою міс Ретчет, де відбувається

²¹ Денисова Т. Чорний гумор/постмодернізм. Історія американської літератури ХХ століття. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2012. С. 282.

більша частина романних подій, є символом будь-якої тоталітарної держави, контролюючої системи (щоправда, з рисами саме американського суспільства), сучасної цивілізації взагалі.

Мікросуспільство палати з чітко продуманими видами покарань, доносами, доведеним до абсурду розпорядком цілком нагадує тоталітарні режими, зображені у відомих романах-антиутопіях ХХ століття: «Який чудесний світ новий!» О. Гакслі, і, особливо, «1984» Дж. Орвелла. Проте роман «Над зозулиним гніздом» неможна звести до жанру антиутопії, бо система, проти якої бореться Макмерфі, зображується не стільки як реальне мікросуспільство, а як таке, що існує в шизофренічній уяві оповідача, метафоричне, сюрреалістичне.

Автора цікавив конфлікт сильної волелюбної особистості з владою, і щоб проаналізувати його «у чистому вигляді», він відсікає другорядні чинники, які пов'язують особистість з навколишнім суспільним середовищем, зосередившись при цьому виключно на опозиції «особистість – влада». Така зосередженість дозволила автору створити символічну, багатозначну схему конфлікту особистості та системи.

Основним представником «влади», маніпулятором у романі виступає міс Ретчет. Вона мріє, щоб палата перетворилась на злагоджений механізм, який не дає збою. Для неї головне – не самі люди, а непорушні правила. Це загальна біда будь-якого тоталітарного режиму, в якому в ім'я абстрактних ідей, які виникають нібито для поліпшення життя людства, приносяться в жертву конкретні люди. Старша медсестра намагається провести в життя бігевіористські уяви про детермінізм особистості, вірячи в те, що до будь-якого індивідуума можна підібрати ключ і «привести його у відповідність». Для неї поведінка людини здається передбачуваною, жорстко мотивованою, причинно-наслідковою.

Невід'ємною частиною Системи є не тільки представники Комбінату, але і його жертви, без яких Системи не було б. Це насамперед пацієнти. Вони, з одного боку, викликають у читача гостре співчуття, а з другого, ніби ілюструють слабкість людини, її пристосовництво до будь-яких важких умов життя саме через свій страх. Дії Комбінату по «пристосуванню» індивідуумів не обмежуються ні палатою міс Ретчет, ні інститутом для душевнохворих. Не менш активно проявляється вплив Комбінату в зовнішньому світі. Насамперед у стандартизації моди, архітектури, виховання, у намаганнях «білої влади» насильно викупити від індіанців землі навколо водоспаду, щоб звести там дамбу, що призводить до вимирання корінного населення через втрату звичного для них способу життя. Тут протиставляється «біла цивілізація», ворожа природі, і природний спосіб життя індіанців. Кізі торкається не лише проблеми уніфікації сучасним суспільством особистості, а також проблеми уніфікації різних народів, національностей, рас Західною цивілізацією.

Усі персонажі, які є представниками влади, змальовані як роботи, машини, механізми. Це добре розкриває їхню сутність: втративши свою непередбачуваність, стихійність, особисту волю, вони стають керованими знаряддями Комбінату, діють чітко за програмою.

В образі міс Ретчет та підпорядкованих їй санітарів автор викриває всі механістичні уявлення про людину та людство, включаючи і марксизм, і бігевіоризм, і прагматизм, і навіть маніпуляційні теорії Дейла Карнегі. Адже вони базуються на уявленнях про «механістичність» людини, про можливість маніпулювати, управляти людьми, виходять з того, що, вивчивши реакції людини, можна програмувати її дії. Ці уявлення ґрунтуються на ідеях детермінізму, тому не враховують самотності та неповторності індивідуума.

Сприйняття Бромденом і себе як напівлюдини-напівробота, який піддається керуванню з боку медперсоналу за допомогою різних електро- та радіопроменів тощо, викликане певною мірою і завдяки прямому засвоєнню тої психічної терапії, яку проводять в інституті і підґрунтям якої є концепція людини, пацієнта як прогнозованого реагуючого механізму, котрим можна маніпулювати. Та саме насиченість уяви Бромдена метафоричними образами і символами допомагає автору так передати риси сучасного життя, що читач має змогу побачити в метафоричних образах божевільного оповідача правду про сьогоднішній світ. Шизофренічне бачення Вождя відкриває очі читачеві на перенасиченість сучасного життя технікою, на залежність людини від апаратури і втрату через цю залежність природності, людяності, на силу нівелюючого впливу сучасного конформістського суспільства на особистість, що призводить до загального пристосовництва, моральних компромісів, посередності та уніфікації. Завдяки оповідачеві-шизофреніку Кізі зумів яскраво і правдоподібно донести читачам певні тенденції сучасності, що ведуть до дегуманізації.



*Кадр із фільму М.Формана
"Пролітаючи над гніздом зозулі" (1975)*

Кізі і українська література. Популярною стала інтерпретація роману «Над зозулиним гніздом» українською (переклад Олександра Мокровольського). У статтях українських дослідників Кізі фігурує поруч із Дж. Селінджером, Дж. Хеллером, Дж. Орвеллом. Ідея бунту особистості проти системи як провідна в романі суголосна з мотивами української прози, зокрема Валерія Шевчука, Євгена Пашковського, раннього Юрія Андруховича. Тип героя-бунтівника (Макмерфі) перегукується і з образом Чіпки Панаса Мирного (на маргінесі суспільства, але і загостреним

почуттям справедливості), і з постатями в постмодерній прозі (скажімо, з персонажами Юрія Іздрика чи Любка Дереша в психоделічному вимірі реальності).



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ

- ✓ Роль відіграє чорний гумор у зображенні психіатричної лікарні як символу тоталітарної системи.
- ✓ Макмерфі Кена Кізі: фігура «святого дурня» чи комічного месії. Поєднання трагічного і комічного в зображенні персонажів роману
- ✓ Парадокс використання чорного гумору для захисту гідності та свободи людини. Ефект «жахливо смішного» в романі
- ✓ Екзистенційна тематика роману «Над зозулиним гніздом». Авторські способи подолання страху, смерті, абсурду, втрати ідентичності
- ✓ «Чорний гумор» Кізі як провокація емоційної етики – співчуття до маргіналізованих і викриття тиранії системи

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. **Макмерфі у кінці усвідомлює, що боротись треба**
 - А проти Комбінату
 - Б за себе
 - В проти медсестри Ретчет
 - Г за городян
2. **У долі Макмерфі утверджується ідея філософії**
 - А гедонізму
 - Б стоїцизму
 - В ідеалізму
 - Г волонтаризму
3. **Кого Гардінг називає «кроликами»?**
 - А санітарів
 - Б хворих
 - В недільних відвідувачів
 - Г тих, хто прикидається хворим
4. **У чому проявляється «розумна» поведінка пацієнтів Комбінату:**

- А чинити прихований опір Старшій Сестрі
Б підтримка Макмерфі
В пристосуватися до тоталітарних правил заради виживання
Г організувати збір підписів з вимогою відставки Ретчет
- 5. На думку Бромдена, Комбінат задля «перевиховання» хворих застосовує**
А ліки
Б туман
В гіпноз
Г пропаганду
- 6. Який персонаж може метафорично сприйматись учнем «месії» Макмерфі**
А Бромден
Б Гардінг
В Біллі Боббіт
Г Ретчет
- 7. «Я родився мертвим», – стверджує**
А Піт
Б Бромден
В Макмерфі
Г Гардінг
- 8. Особлива сторінка в біографії Макмерфі**
А підняв солдат в атаку у В'єтнамі
Б очолив втечу військовополонених з табору в Кореї
В керував загоном розвідників у Камбоджі
Г очолював антивоєнний мітинг
- 9. Що Макмерфі називає «побоїщем на пташиному дворі»:**
А сварки хворих
Б відвідини лікарні жінками з опікунської ради
В терапевтичні зібрання хворих
Г «розбірки» Старшої Сестри з персоналом
- 10. Вставна новела розповідає**
А про ув'язненого на 6 років у лікарні Санта Клауса
Б про різдвяне диво одужання всіх хроніків
В про Санту Клауса, який на Різдво одарував всіх пацієнтів
Г про диво перетворення Ретчет у принцесу
- 11. Малюнок на білизні Макмерфі – це алюзія на**
А твір Г. Мелвілла «Мобі Дік»
Б твір Н. Готорна «Багряна літера»
В твір Дж.Лондона «Морський вовк»
Г твір Р.Кіплінга «Книга джунглів»
- 12. Перший виграний «бій» Макмерфі з Старшою Сестрою – це бій за**

- А право дивитись матч
 - Б за цигарки
 - В за право поїхати на риболовлю
 - Г за можливість відвідування
- 13. У мареннях Бромдена клініка постає як**
- А театр абсурду
 - Б великий механізм
 - В пекельні кола
 - Г темний ліс
- 14. Таємниця індіанця Бромдена**
- А він цілком здоровий
 - Б він не глухий
 - В він не розуміє англійської
 - Г він може залишати Комбінат, коли забажає
- 15. Сцена, у якій автор пародіює норми демократії**
- А голосування за перегляд телепередачі
 - Б недільні відвідування хворих
 - В вибори старости лікувального корпусу
 - Г прийняття статуту пацієнтів
- 16. Алегоричний зміст причини, через яку Біллі Боббіта виключили з університету**
- А через спроби самогубства, тобто психічно нестійкий
 - Б через низьку успішність, тобто інтелектуальну неспроможність
 - В через відмову від військової підготовки
 - Г через співчуття комуністів
- 17. Найбільша перемога Макмерфі**
- А дав можливість пацієнтам провести день так, як вони хочуть
 - Б підштовхнув Бромдена до втечі
 - В покарав Старшу Сестру
 - Г випустив усіх хворих додому
- 18. Чому Старше Сестра не хоче, щоб Макмерфі перевели у відділення для «буйних»**
- А бо там він одужає
 - Б бо знає, що він симулює хворобу
 - В бо не бачить у нього проявів агресії
 - Г бо не хоче, щоб його сприймали за мученика
- 19. Що найбільше вразило Макмерфі у Гардінгові**
- А його байдужість до власної долі
 - Б його освіченість
 - В те, що він добровільно перебуває в клініці
 - Г те, що він колись здійснив втечу
- 20. Євангельський мотив «Ісус і 12 апостолів» і «хрещення водою» прочитується у сцені**

А коли пацієнти і рятувальник намагаються витягнути з басейну
Чесвіка

Б коли пацієнти вирушають на риболовлю

В коли Макмерфі і пацієнти влаштовують затоплення, зламавши
пульт

Г коли Бромден ламає пульт

Семінар 7. «Сто років самотності» Габріеля Гарсія Маркеса

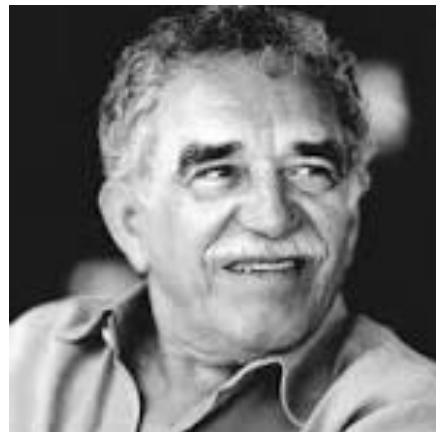
Мета: ознайомити студентів з романом як вершинним зразком латиноамериканського магічного реалізму; розглянути композиційну структуру твору, його міфологічну природу та символіку; дослідити образ людини в умовах ізольованої культури (Макондо) як метафору цивілізаційної самотності.

Методичні поради: задля досягнення мети необхідно розібрати структуру роману (7 поколінь роду Буендіа, композиційна циклічність, мотив фатуму.); проаналізувати центральні образи: Хосе Аркадіо Буендіа (прометеївська постать винахідника), Урсула (матріархальний архетип), Ремедіос Прекрасна (образ святої/ангела), Ауреліано (війна і приреченість); визначити антропологічні опозиції: природа/цивілізація, минуле/майбутнє, тілесність/духовність, рід/особистість; вивчити образ Макондо як утопію, модель замкненої культури, в якій відбувається забуття історії та ідентичності.

Ключові поняття: феномен латиноамериканського роману, магічний реалізм, роман-хроніка, роман-міф, інтертекстуальність, антропологія тексту

Роман нобеліанта Габріеля Гарсія Маркеса «Сто років самотності» – геніальний зразок феномену латиноамериканського роману і свідчення характерної для літератури другої половини XX століття тенденції руйнації (відмови від принципів і норм) європоцентричної культури.

Біографія. Габріель Гарсія Маркес народився в колумбійському місті Аракатака 6 березня 1928 року. Частиною дитинства майбутнього письменника Маркеса, без сумніву, були мрії. Він мало спілкувався з ровесниками, ріс самотнім і міг висловити своє ставлення до світу тільки у мріях. Із дитинства (а читати він навчився в 5 років) вивчав техніку письменницької справи. У широке коло його вчителів увійшли Шекспір, Рабле, Сервантес, Дефо, грецькі трагіки, Плутарх, пізніше – Кафка, Фолкнер та ін.



Г.Г.Маркес (1928-2014)

Маркес навчався на юридичному факультеті університету Боготи, проте юридичну кар'єру не завершив, бо захопився журналістикою і літературою. Почав літературну діяльність наприкінці 1940-х: перше оповідання було надруковане в 1947 р. Переїхав у Картахену, де з 1950 – 1954 рр. був журналістом. У 1955 році побував у Європі – у Римі, Парижі, працюючи в різних латиноамериканських і європейських газетах, а також

як кореспондент агентства *Prensa Latina*. Його ранні твори – «Очі синього пса», «Полковникові ніхто не пише» – уже демонструють стиль, який поєднує реальне і фантастичне.

Якийсь час Маркес мешкав у Венесуелі, а з 1961 – осів у Мексиці. На якийсь час Маркес відійшов від письменництва, захопившись кінематографом, а з січня 1965 року почав надиктовувати упродовж 18 місяців роман «Сто років самотності». Твір вийшов у 1967 році і зробив Маркеса знаменитим у всьому світі. У романі розповідається історія кількох поколінь родини Буендіа у вигаданому містечку Макондо як алегорії Латинської Америки. Твір став символом магічного реалізму, де фантастичні елементи природно поєднуються з соціальною критикою.

Маркес був політично активним, захоплювався ідеями соціалізму, дружив з лідером кубинських комуністів Фіделем Кастро, критикував американський імперіалізм. Через це довгий час мав заборону на в'їзд до США. У 1982 році Гарсія Маркес отримав Нобелівську премію з літератури «за романи й оповідання, у яких фантастичне й реалістичне поєднуються у багатому, складному світі, що відображає життя й конфлікти континенту».

Письменник помер 17 квітня 2014 року в Мехіко, залишивши глибоку культурну спадщину як для Латинської Америки, так і для всього світу.

Творчість Маркеса. У 1951 р. вийшла повість «*Опале листя*», у якій вперше з'являється назва містечка Макондо і тема самотності, центральна для всієї творчості Гарсія Маркеса. Повість «*Полковнику ніхто не пише*» (перший варіант 1956, окремим виданням вийшла 1961 р., бо переписував 11 разів) позначена безумовним впливом прози Е.Хемінгвея. У спогадах і снах головного героя з'являється Макондо (місце подій в романі «Сто років самотності»), звідки він приїхав багато років тому. Саме з Макондо входить в оповідь історичний час, де сплетені воєдино реготні і легендарні події. Повість «Полковнику ніхто не пише» – повість про самотність і про стоїчне протистояння людини абсурдності буття, злидням, голоду та немічності, бюрократичній байдужості, про непорушну віру людини в торжество справедливості. У 1961 році закінчив роман «*Недобрий час*», у якому досліджував тему насильства і його руйнівного впливу на особистість. На сторінках з'являються імена Ауреліано Буендіа, Ребекки, міста Макондо – майбутніх топосів «Ста років самотності». У 1962 році виходить збірка оповідань «*Похорон Великої Мами*» – художнє втілення споминів дитинства, думок про фатальний зв'язок насильства і самотності. Саме тут вперше виникає розгорнута панорама Макондо.

У 1975 році в романі «*Осінь патріарха*» Маркес аналізував проблему влади і диктатури. Близька тематика і в художньо- документальному романі «*Хроніка оголошеної смерті*» (1981). Темі кохання і вірності, яка триває десятиліттями, присвячено роман 1985 року «*Кохання під час холери*». До історичної реконструкції останніх Симона Болівара письменник звернувся у творі «*Втрачений час*» (1989).

Та безсумнівним бестселером не тільки у творчості Маркеса, а й у всій

колумбійській літературі є роман *«Сто років самотності»*, який автор назвав поетичним відтворенням власного дитинства. Його дитячі роки пройшли в сім'ї діда по матері, відставного полковника Ніколаса Маркеса і його дружини дони Транкіліади, яка була вродженою казкаркою



і любила все страшне і потойбічне. Своїми незвичайними історіями вона збагачувала і розпалювала уяву хлопчика. Вона підказала йому і спосіб оповіді роману *«Сто років самотності»*. На противагу казковому світові бабусі, існував реальний світ діда, полковника у відставці, вільнодумця, скептика і життєлюбця, який не вірив у чудеса. Вищий авторитет і старший товариш онука, він умів просто і переконливо відповісти на будь-яке дитяче *«чому»*. Дід був ветераном громадянської війни між лібералами та консерваторами, і його розповіді про походи, бої і засади, про кінні атаки та пушки, які на руках

доводилося переносити через болота та гірські хребти також ввійдуть у канву роману. Він прищепив онукові політичну свідомість і гуманізм. Отже, роман *«Сто років самотності»* – це синтез всього того, що захоплювало Гарсія Маркеса в дитинстві, і того, чим жив Гарсія Маркес дорослий. Твір, у якому відобразилося світобачення письменника, яке можна визначити *подвійною оптикою*, основою якої є дитяче світобачення, пам'ять дитинства, яке зливається/співіснує/ дискутує оптика *«дорослого»* письменника: *«У моєму творі немає жодного рядка, який би не спирався на реальність, і кожна його вигадка має основу в дійсності, породжена уявою, близькою до дитячої»*. Окрім власних спогадів, Маркес спирався і на літературні традиції, насамперед фантасмагоричність Ф. Кафки, особливості сімейної хроніки В. Фолкнера та ін.

Сюжетну основу роману Гарсія Маркеса *«Сто років самотності»* складає, по-перше, історія містечка Макондо та його жителів, по-друге, історія роду Буендіа. У романі ці дві сюжетні лінії, які зливаються, переплітаються і фактично не існують одна без одної. Походження Макондо пояснюється по-різному і було приводом для дискусій. Врешті-решт, в банановій зоні на південному заході Колумбії відшукалося містечко Макондо, сховане в тропічних хащах, зі славою зачарованого міста: туди можна дістатись, але звідти вибратись неможливо. Місто стало ігрищем темних сил історії, про трагедію роду Буендіа, приреченого на зникнення, всупереч своєму імені, що в перекладі означає *«Доброго дня!»*. Макондо відкидає за собою гігантську тінь Колумбії і всього континенту.

Отже, Макондо – Колумбія – вся Південна Америка, а завдяки міфології і все людство.

Як роман-притча твір містить насамперед моральне повчання. Гарсія Маркес пов'язує самотність представників роду Буендіа з їхньою нездатністю до кохання, переносячи проблему з царини соціально-політичної в духовно-моральну. Кохання посідає важливе місце в житті Буендіа, воно впливає на формування їхніх характерів. Найчастіше це плотське кохання, спопеляюча пристрасть, сексуальний потяг, проте є і юнацька закоханість, і почуття товариськості як наслідок тривалого проживання разом. Але немає почуття духовної спільності, братської любові, що об'єднує людський колектив. Усі життєві історії героїв закінчуються самотністю, і все Макондо постає в романі самотнім. Ще одне лихо, яке може спіткати будь-який народ – втрата історичної пам'яті. Забуття, яке настає в Макондо, наче дивна хвороба, також поступово веде його мешканців в небуття. Один із провідних мотивів роману є мотив родового прокляття, фатуму, що керує вчинками героїв. Кожен крок мешканців Макондо – наче визначений наперед і невблаганно наближає їх до трагічного фіналу.

Композиційним стрижнем роману є історія семи поколінь роду Буендіа, яка розвивається на тлі історії міста Макондо. Отже, історія жителів Макондо і історія сімейства Буендіа тісно пов'язані і об'єднані спільною участю- долею Макондо (при цьому звертаємо увагу на проблему часу: на початку роману він призупиняється, а з розвитком оповіді прискорюється). Маркес акцентує, що історія родини Буендіа – це ланцюг неминучих повторів, колесо, яке обертається, що могло б крутитися до безкінечності, якби не всезростаючий «незворотний знос осі». Цивілізаційна криза як «знос осі» (авторський варіант Шекспірового «вивиху часу») осмислюється і на реально-історичному матеріалі, і на символічному рівні через дослідження втрати здатності гармонійного буття²².

Проблемними в романі є такі питання «що таке самотність, на яку приречений рід Буендіа» і «якщо твір – це роман-попередження, то проти чого застерігає письменник». Щонайкраще це демонструє образна система роману. Активна роль в романі покладена на рід Буендіа. Представники його втілюють народ, це народні характери. Вони наділені богатырською фізичною силою, енергією, наполегливістю, широким розмахом, а деякі з них і творчими здібностями (полковник Ауреліано пише вірші, а Ауреліано Другий грає на акордеоні). Це цільні особистості, люди великих пристрастей, захоплені своєю мрією, породженою дитячою уявою. Вони правдиві, і в цій правдивості можуть дійти до цинізму. Вони можуть бути егоїстичні, але егоїзм – риса моральна, а не соціальна, це духовна глухість,

²² Гальчук О. Авторські варіанти літературних територій (із романного досвіду ХХ століття). *Гальчук О. Тексти по колу: пізнати Себе в Іншому*. Київ : Центр учбової літератури, 2019. С. 18.

душевна грубість. Характери складаються під впливом, з одного боку, зовнішніх обставин, з другого – біологічного життя організму: його дозрівання чи старіння. Отже, рід Буендіа постає уособлення народу, народних характерів; їхньої фізичної сили, енергії, наполегливості, широти розмаху. Автор зображує цілісні героїчні особистості, людей великих пристрастей, сповнених своїх мрій, і водночас глибоко трагічних самотніх персонажів.

На окрему увагу заслуговує жіноча лінія ролу Буендіа. Опорою сім'ї є Урсула. Гарсія Маркес фактично називає її своїм ідеалом. Вона наділена мало не всіма достоїнствами жінки із народу. Вона втілює такі риси, як працелюбність, діловитість, здоровий глузд, практичність, дійовість, гідність, витривалість. Але весь свій час Урсула витрачає на турботи про сім'ю, дітей, їй не вистачає душевного тепла. Гарсія Маркес відзначає, що за все своє життя вона не заспівала пісні. В Урсули немає духовного спілкування. Отже, в образі Урсули втілено найкращі риси жінки з народу, її працелюбність, винахідливість, розсудливість, практичність, чесність, терпеливість, витривалість, бережливість та ін.; Урсула – берегиня сім'ї, але лише його матеріального благополуччя. Автор виводить на сторінках роману «двійника» Урсули (Пілар Тернеда) і антипода (Фернанда). На нашу думку, в цьому втілена триєдність жінки. Іронічний двійник (Пілар Тернера) – це життєва енергія; казкове довголіття; жіноча мудрість; «стовп ніжності»; дзвінкий сміх з присмаком диму; не може створити сім'ю; відкриває таємниці плотського кохання. Пілар Тернера – іронічний двійник Урсули і її доповнення; весела, легковажна, доступна, що також наділена величезною життєвою енергією, казковим довголіттям, жіночою мудрістю. І хоча Урсула та Пілар Тернера – протилежні натури та мають однаково нещасні долі. Антипод (Фернандо дель Карпіо) – власна; станова гординя; схиляння перед етикетом; прагнення віддалитись від світу; зневага до праці; жорстоке серце; вона робить брехню нормою життя. Вона – соціально-психологічний антипод Урсули.

В образах Амаранти та Ремедіос Прекрасної втілюється мотив невміння кохати, який руйнує особистість не менше, ніж самотність. Образ Ремедіос Прекрасної зітканий автором з найбільш суперечливих начал; вражаюча природність її характеру та поведінки. Навіть Амаранті Урсулі, яка поєднала в собі риси Буендіа (красу Ремедіос Прекрасної, любов до праці та енергію Урсули, веселу вдачу свого батька Ауреліано Другого) не вдається відродити Макондо. На заваді стало не родове прокляття, а моральне розтління Буендіа.

На відміну від жінок, чоловіки Буендіа, за висловом Гарсія Маркеса, «роблять історію». У них дозрівають дитячі мрії хлопчиків, який на могутніх крилах мрії вириваються з рідного гнізда, а потім зі зламаними крилами, розчаровані, повертаються до рідного дому. Першим із Буендіа, хто «зірвався», був сам «молодий патріарх» Хосе Аркадіо, макондівець

першого покоління, він поєднував у собі світлий розум, дивовижну фізичну силу і дитячу уяву. Його захоплення, що носили практичний характер, виявилися сміхотворно безцільними. Істинна причина божевілья Хосе Аркадіо, що він так і не став очільником роду.

Дітей Хосе Аркадіо – Ауреліано і Хосе Аркадіо – теж не оминула трагічна доля. Полковник Ауреліано Буендіа мав трагічний шлюб з Ремедіос. Громадянська війна маніпулює душею Ауреліано. Спустошеність витравленої війною його душі, втрата всього людського, окрім надмірного честолубства, пристрасного прагнення влади роблять його неймовірно самотнім. Розпад у родині Буендіа символізують, насамперед, образи первістка Хосе Аркадіо та братів-близнюків Ауреліано Другого та Хосе Аркадіо Другого. В образі Хосе Аркадіо, старшого сина Урсули, висміяний найпопулярніший герой масової літератури, так званий «мачо». Він і типово раблезіанський образ роману.



Кадр з телесеріалу
"Сто років самотності" (2024)

Особлива роль у романі Ауреліано Бабілонія. Перед смертю йому відкривається пророцтво, що містилося в пергаментях Мелькіадеса; воно веде до загибелі роду, «бо тим родам людським, які приречені на сто років самотності, не судилося з'являтися на землі двічі». Отже, самотність, за Маркесом, – це відсутність любові, відчуття духовної спільності, братської любові, духовного спілкування, що об'єднує людей. Найгірше, що може статися з людиною (або людським суспільством) — це втрата мужності, волі, забуття минулого, примирення зі злом. І тоді нічого не врятує від загибелі, і людину (а, можливо, і все людство) з'їдять руді мурахи або яка-небудь інша нечисть, якої немало в сучасному світі. Саме проти цього і застерігає нас письменник.

Загадкова фігура цигана-мандрівника, чаклуна, вченого чарівника Мелькіадеса, який з'являється вже на першій сторінці роману, поєднує в собі риси таких героїв, як Месія, Фауст, Мефістофель, Прометей. Його призначення у романі – літописець роду Буендіа і його спадкова пам'ять. А якщо рукопис Мелькіадеса – це і є зміст роману «Сто років самотності», а риси Мелькіадеса відбивають риси таланту, оптики Маркеса, то, можливо, його треба сприймати як alter ego автора.

Важливим для розуміння специфіки роману є його поетика. Активну роль в розповіді відіграє *казка*, вона ж надає їй динамічності. Герої роману показані в дії, як це властиво фольклорному жанру. Чудесні засоби казки творять дива, кожне з яких має особливе «цільове призначення». Животворні ідеї казки омивають історичну канву роману. Казка проникає в життя родини Буендіа, набирає вигляду поетичної метафори чи навіть

асоціації, і в цих своїх іпостасях мерехтять крізь щільну словесну картину роману. Так, казковими шляхами мандрують в романі цигани; непротореними казковими шляхами іде Хосе Аркадіо в пошуках дороги до нового світу; такими ж шляхами іде й Урсула у пошуках сина; шляхи, якими блукає полковник Ауреліано, розростаються до масштабів світових, а Ауреліано Другий в пошуках найчарівнішої жінки на світі доходить ледве не в царство Аїда. Поряд із казковими шляхами, персонажі роману конструюються на кшталт казкових героїв. Так, казкових велетнів-богатирів нагадують Мелькіадес, якому нічого не варто було звалити коня, схопивши його за вуха; для приборкання божевільного Хосе Аркадіо необхідно було десять чоловік, щоб повалити його, чотирнадцять, щоб зв'язати, двадцять, щоб відтягти в двір до великого каштана, де його і залишили, прив'язавши до дерева; його син, Хосе Аркадіо, одного разу виніс із закладу Катаріно стійку, і щоб занести її назад, необхідно було одинадцять чоловіків; Ауреліано Другий у змаганні зі Слонихою пожирав їжу так, як казкова риба кораблі; Джек Браун виникає перед читачами як казковий чаклун-перевертень, а солдати, що здійснюють розправу над страйкарями, схожі на «багатоголового змія». У романі на кожному кроці і казкові дива: кошик з Амарантою несподівано піднявся і зробив коло по кімнаті; вода в каструлі закипіла сама по собі; порожня пляшка зробилась такою важкою, що її неможливо було зрушити; клавіші піанолі підіймались і опускались самі; цівка крові, що пробігла по обличчю Хосе Аркадіо, потекла по всій вулиці і протиснулася в будинок Буендіа, сповістивши тим самим про лихо. З цього ж ряду і поетика смерті в романі: смерть легко спілкується з полковником Ауреліано і подає йому знаки, приносить дощ із дрібненьких жовтих квіточок, наказує Амаранті шити собі саван. І та таки обдурила смерть, розтягнувши шиття на довгі роки. Смерть може бути і поблажливою, як у випадку Урсули, перейнявшись її турботами про сім'ю. Домашніми виступають і привиди: вони мають своє місце в будинку Буендіа, легко спілкуються з членами родини (як Мелькіадес, Хосе Аркадіо) і навіть старіють і заводять «дружбу» (як Пруденсіо Агілар). Мають місце в романі і казкові пророцтва, які, щоправда, не завжди здійснюються.

Не менш важливим складником поетики роману є *міф*. Письменник переосмислив мотиви різних міфологій народів світу. В основу роману покладений антропологічний міф про походження світу людей, першоосновами якого є кровозмішення, вбивство, переселення на інші землі. Тут є і «кари єгипетські», що випробовують жителів Макондо. Із давньогрецького міфу Гарсія Маркес запозичив перехід героїв із одного світового дерева до іншого (земля – потойбічний світ). Його персонажі мандрують із одного світу до іншого без перешкод. З античним міфом перегукується мотив фатуму (кожний із роду Буендіа приречений на са-

мотність, а весь рід – на виродження), а з біблійним – мотив апокаліпсису, відплати у вигляді потопу.

Крім фольклорно-міфологічного матеріалу, Гарсія Маркес включив до роману ще й історичний та автобіографічний матеріал, що складає реалістичну основу роману. Перед читачем постає *історія Колумбії* приблизно за сто років, громадянські війни між лібералами і консерваторами. Інша історична подія – грубе втручання в життя країни північноамериканської бананової компанії, результатом чого став страйк робітників на бананових плантаціях і варварський розстріл народу, що зібрався на площі. Це сталося в сусідньому з Аракатакою містечку. Крім того, дід письменника і його дружина були двоюрідними братом і сестрою, як засновники Буендіа. Ще в молоді роки він вийшов із себе і застрелив людину, що нанесла йому смертельну образу, а потім не став чекати помсти: забрав дружину, поїхав далеко-далеко і там заснував поселення. Із згадок діда і зародилася в автора ідея топосу Макондо.

Отже, у романі Маркеса фантастичне, що має фольклорне походження, подається як звичайне, буденне. Такий спосіб оповіді і дістав назву «магічного реалізму», який став помітним явищем у світовому літературному процесі другої половини ХХ століття. Особливо він розвинувся в літературі Латинської Америки (А.Карпент'єр, Ж.Амаду, М.Астуріас та ін.). Роман Маркеса «Сто років самотності» можна вважати класичним зразком «магічного реалізму». У розмові з Варгосом Льюсою Маркес зауважував, що його творам властивий своєрідний реалізм: «...я виступаю як письменник-реаліст, позаяк, на мою думку, у Латинській Америці все є можливим, все є реальним...». Так отримує один із варіантів пояснення *магічний реалізм* як ключова формула латиноамериканського роману – дійсність пропущена крізь призму фольклорної (міфологічної) свідомості. Уже в самому терміні криється поєднання двох протилежних понять: *реалізм* (щось «матеріальне», до чого можна доторкнутися, буденне, звичайне) і *магічний* (фантастичне, несподіване, незвичайне, містичне, незбагненне). Суть магічного реалізму полягає у визнанні необмеженої волі, з якої романісти Латинської Америки сточують сферу заземленого побуту й сферу таємних глибин свідомості, «замикаючи» початки й кінці історичного, духовного буття своїх народів, висвітлюючи міфологічні першооснови найсучасніших проблем. Отже, *магічний реалізм* – це творчий метод, де органічно поєднуються елементи дійсного та уявного, реального і фантастичного, побутового і міфологічного, ймовірного і таємничого, повсякденного буття та вічності.

«Сто років самотності» – це багатоплановий, багатовимірний, багатообразний, синтетичний роман. Його жанрові особливості формуються на перетині таких жанрів, як сімейна хроніка (сага); епопея; роман-міф; притча; інтелектуальний роман. Відтак характерними літературними прийомами Маркеса є поетичний ритм оповіді;

відсторонена мова автора; інтертекстуальність. Зокрема, при ретельному аналізі в романі можна віднайти літературні відлуння з античної трагедії, лицарського середньовічного роману, творчої манери Франсуа Рабле, Мігеля де Сервантеса, традиції Платона, Вільяма Фолкнера та ін. Загалом, автор синтезував фольклорно-міфологічні матеріали і здобутки сучасних латиноамериканської й усієї світової культури. Важливим романним первнем є іронія. У Маркеса іронія зі сплавом протилежностей: трагедії і фарсу, факту і вигадки, високої поезії і низької прози, вишуканості і простоти, логіки і абсурду із різними формами: об'єктивна іронія, «іронія історії», яка не смішна, а трагічна, сумна, іронія сміху, яка вбирає всі відтінки комічного: сатиру, гумор, гротеск, сарказм і «чорний» гумор, анекдоти, пародію, гру слів. Письменник також використовує внутрішній монолог, поліфонію, сценаристську техніку тощо.

Отже, оригінальність жанрової форми твору полягає в тому, що це *роман-міф*. Єдність у романі біблійного міфу з його створенням світу, карами єгипетськими і апокаліпсисом, античного міфу з його трагедією фатуму та інцесту, структуралістського міфу за Леві-Строссом, психоаналітичного за Фройдом та ін. Таким чином, визначальними рисами створеного Маркесом з різних міфологій роману-міфу є циклічність часу, яка закріплюється сюжетними повторами й прямим перетіканням минулого в майбутнє, розімкнення простору і його незмінність, анахронічність, багатоплановість.

Роман «Сто років самотності» трагічний, але разом з тим він не залишає почуття безнадії. Надто сильні і переконливі прославлені письменником риси істинно народного характеру, надто запальний життєрадісний сміх автора, який своїм романом попереджає людей про катастрофу, що очікує їх, якщо перемаже відчуження і роз'єднання. Отже, тональність роману – трагічно-оптимістична. У цьому проявляється гуманізм автора.

Маркес і українська література. Концепція магічного реалізму Маркеса, у якій реальність переплітається з метафізикою, міфом, сном, стала джерелом натхнення для численних українських авторів, що працювали як у прозі, так і в поезії. Його бачення світу як місця, де буденне має потужну міфологічну природу, резонувало з українською традицією поетичного мислення.

Починаючи з 1980-х років, українською було перекладено ключові твори Маркеса – «Сто років самотності», «Полковникові ніхто не пише», «Осінь патріарха», «Кохання під час холери», «Хроніка передбаченої смерті». Особливо потужною була творча рецепція Маркеса в період пострадянського оновлення української літератури 1990-х років. У цей час виникає прагнення до нових форм письма, відходу від соцреалістичної естетики, і саме досвід Маркеса з його «магічним реалізмом» був сприйнятий як можливий орієнтир. Так, Юрій Андрухович у романі

«Московіада» використовує постмодерну іронію, але подекуди застосовує структури та принципи, споріднені з Маркесовим міфологізованим наративом. Оксана Забужко в романі «Музей покинутих секретів» подає історію, в якій особисте і національне міфологізується, а сама структура оповіді наближається до нелінійного, «маркесівського» простору пам'яті. Тарас Прохасько і його «НепрОсті» – яскравий приклад локального магічного реалізму, де гуцульські простори стають осердям метафізичних пошуків.

Українські дослідники творчості Маркеса звертають увагу на антропологію самотності, історичної травми, міфу родини, яка є ключовою в «Сто роках самотності». Ці мотиви органічно поєднуються з українською історичною наративною традицією: втрачена пам'ять, колективна трагедія, родинна хроніка, оповідь про «людину і громаду» у стані розпаду чи відродження.



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ

- ✓ «Сто років самотності» в контексті традиційної для латиноамериканського роману тематики і художнього методу «магічного реалізму»
- ✓ Відображення реальних подій у романі Маркеса як осмислення історії Колумбії
- ✓ Позачасовий і позапросторовий виміри історії селища Макондо і роду Буендіа
- ✓ Кореляція мотиву пам'яті і мотиву самотності в романі «Сто років самотності»
- ✓ Багатозначність «самотності» в романі Маркеса
- ✓ Родина Буендіа як покоління самотніх людей: причини і авторські моделі

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. Історія твору розгортається у...

А Аргентині

Б Мексиці

В Венесуелі

Г Колумбії

2. Роман «Сто років самотності» складається із...

А 20 розділів

Б 25 розділів

В 15 розділів

Г 22 розділів

3. Композицію роману «Сто років самотності» можна схарактеризувати як...

А ретроспективну

Б циклічну, але всі події можна вишикувати у хронологічній послідовності

В паралельну

Г лінійну

4. До фантастичного у цьому творі можна віднести... (кілька відповідей)

А вік героїв

Б мандри циган

В швидке поширення прогресу

Г повернення старого цигана, що зашифрував історію роду

5. Маркес вважав самотність...

А нормальним станом людини

Б природженою хворобою цілого покоління

В дарунком долі

Г психічним захворюванням

6. Головна ідея твору (кілька відповідей)

А ідею свободи та незалежності

Б ідею патріотизму

В заклик до гуманізму

Г ідею духовної солідарності

7. Що стає порятунком від тяжкого життя для кожного із роду Буендіа?

А смерть

Б переїзд до іншої країни

В зміна роботи

Г подорожі у часі

8. До системи лейтмотивів можна зарахувати.....(кілька відповідей)

А самотність, смерть та кохання

Б занепад, біблійні мотиви

В волелюбство

Г краса життя

9. Як і ... , Хосе Буендіа, засновник роду, який вирушає на пошуки нової землі.

А Мойсей

Б Каїн

В Адам

Г Авель

10. Що стає символом замкненості роду, що призводить до його вимирання?

А народження дитини із свинячим хвостиком

Б смерть Хосе Аркадіо

В одруження Урсули та Хосе Аркадіо

Г поява привидів

11. На яку хворобу перехворіли мешканці Макондо?

А холеру

Б запалення легенів

В чуму

Г безсоння та втрату пам'яті

12. Історія роду Буендіа, це історія...

А щасливого подружнього життя

Б знедолених мешканців Латинської Америки

В розвитку свідомості людства від пізнання світу до пересичення та відчуження

Г історія блукання померлих душ у цьому світі

13. Який епізод нагадує античний міф?

А прив'язаний до каштана старий Хосе Аркадіо

Б захворювання на безсоння

В народження дитини із свинячим хвостиком

Г мандри циган

14. Як Ауреліано дізнається про історію свого роду?

А від свого діда

Б прочитавши листа від матері

В розшифрувавши записи на старих пергаментях

Г від духа прадіда

15. Чому Урсула та Хосе Аркадіо не могли одружитися?

А їхні родини були ворогами

Б Урсула була бідна

В вони були родичами

Г Хосе Аркадіо був ув'язненим

16. Чим захоплюється засновник роду Хосе Аркадіо?

А алхімією

Б мистецтвом

В музикою

Г історією

17. Як люди боролися із епідемією «дивної хвороби»?

А пили відвари із трав

Б молилися

В спали

Г підписували предмети

18. Яке лихо спіткало Макондо?

А вибух атомної станції

Б пожежа

В бананова компанія

Г смерть президента

19. Міфологізм, поєднання історії та сучасності, чарівне та реальне – це ознаки...

А реалізму

Б романтизму

В постмодернізму

Г магічного реалізму

20. За Г. Маркесом, найгірше, що може статися з людиною, – це...

А втрата віри

Б втрата мужності та примирення зі злом

В втрата пам'яті

Г втрата сенсу існування

Семінар 8. «Запахи» Патріка Зюскінда

Мета: ознайомити студентів з особливостями постмодерної рецепції історичного роману та міфу про генія в романі Зюскінда; проаналізувати художній образ Жана-Батіста Гренуя як антропологічну метафору «іншого», аномального, позасоціального індивіда, наділеного гіпертрофованим чуттям і дефіцитом емоційної емпатії; дослідити роль запаху як метафізичного й наративного коду твору; визначити, як у романі поєднуються мотиви генія, демона, алхіміка, митця, жертви й убивці.

Методичні рекомендації: рекомендується попередньо ознайомитися з історичним контекстом Франції XVIII століття (ідеологія Просвітництва, культ раціональності, криза гуманізму); підготувати аналітичну карту персонажа Гренуя: етапи становлення, образ тіла, соціальна поведінка, тілесна/безтілесна ідентичність; звернути увагу на жанрову природу роману: гібрид історичного роману, інтелектуального трилера, притчі й готичної прози; доцільно використати Фройдівську та юнгіанську інтерпретацію: як запах пов'язаний із витісненим, колективним несвідомим, тілесним і сакральним; підготуватись до порівняння з міфами про Прометея, Орфея, Франкенштейна (у контексті «генія-засновника»).

Ключові поняття: постмодернізм, антропологія «Іншого», метафора запаху, концепт «геніальність», пародія, інтертекстуальність

Патрік Зюскінд є однією з найзагадковіших постатей сучасної німецької літератури. Він уникає публічності, не бере участі в літературному житті, відмовляється від інтерв'ю, не приймає премій. Така позиція викликає асоціацію з поведінкою героїв його творів, які (попри геніальність) відчужені, мовчазні, ексцентричні.

Біографія. Патрік Зюскінд з'явився на світ 26 березня 1949 року в містечку Амбас, розташованому поблизу Штарнберзького озера у Баварії. Він був другою дитиною у родині публіциста й культурного критика В. Е. Зюскінда (автором відомої праці «Німецька історія XIX століття»), що мав тісні зв'язки з інтелектуальними колами, зокрема із родиною Т. Манна. Дитинство Патріка минуло в провінційному Холцхаузені. Початкову освіту він здобував у місцевій школі, а згодом навчався в гімназії.

Після завершення школи він проходив альтернативну військову службу, а згодом вступив до Мюнхенського університету, де студіював історію. Щоб матеріально себе забезпечити, займався різноманітними підробітками: працював тапером у танцювальному клубі, функціонером у патентному відділі «Siemens», тренером з настільного тенісу. У 1974 році він вирушив до Франції, де відвідував лекції в Екс-ан-Провансі,



П. Зюскінд (нар. 1949 р.)

поглиблюючи знання французької мови, культури та літератури. Повернувшись, Зюскінд почав заробляти написанням сценаріїв для телебачення. Разом із режисером Гельмутом Дітлем він створив сценарії до телесеріалів «Кір Рояль» і «Россіні, або Хто з ким спав», що мали комерційний успіх.

Його дебют у драматургії відбувся у 1980 році з моноп'єсою «Контрабас», яка одразу зацікавила театральну публіку завдяки глибокій психологічній напрузі. Проте справжнє визнання прийшло до автора у 1985 році з виходом роману «Запахи, або Історія одного вбивці», що був опублікований у швейцарському видавництві «Diogenes Verlag». Книга здобула миттєву славу, була перекладена понад тридцятьма мовами та протягом багатьох років утримувалася у списках бестселерів.

Задовго до написання роману Зюскінд здійснив ґрунтовну підготовку: відвідав міста, де розгортаються події твору, досліджував виробництво парфумів на підприємстві «Fragonard» і вивчав велику кількість літературних та історико-культурологічних джерел. Результатом стала інтелектуальна притча, що об'єднує детектив, алегорію та філософське осмислення генія і самотності.

У подальшому з'явилися інші, не менш значущі твори, як-от: «Голубка. Три історії та одне спостереження» (1987) та «Історія пана Зоммера» (1991). Автор проявив себе і як глибокий есеїст, і як психологічний прозаїк, а його персонажі – часто соціально ізольовані, травмовані фігури – вирізняються схильністю до втечі від зовнішнього світу, відчуженості й мовчазного бунту.

У Зюскінда літературна обдарованість поєднується з культурною спадковістю: його батько не лише активно працював у пресі, а й підтримував коло інтелектуалів, часто влаштовуючи літературні вечори, на яких маленький Патрік демонстрував свої музичні здібності. Музика залишила глибокий слід у творчій біографії письменника, стала джерелом як натхнення, так і болючих спогадів – зокрема, автобіографічні алюзії на це помітні в «Контрабасі» та «Історії пана Зоммера».

Не менш промовистим є його конфлікт із батьківським авторитетом та прагнення до самотності – ідеї, що регулярно проступають у його прозі. Зюскінд свідомо дистанціюється від публічного життя, уникає інтерв'ю, рідко дає коментарі щодо власних творів, а його ім'я часто супроводжується епітетом «примарний» у німецькій літературній пресі.

Творчість Зюскінда. Зюскінд – автор небагатьох, але вкрай впливових творів. Його проза вирізняється екзистенційною глибиною, іронією, що межує з трагіфарсом, історичним зануренням (особливо – у XVIII століття), увагою до чуттєвого, тілесного, матеріального, особливо через фокус нюху, дотику, смаку, культурною полімовністю. У його творах можна знайти алюзії на класичну німецьку літературу, французьке Просвітництво, філософію доби модерну

Хоча Зюскінд написав відносно небагато (роман, кілька повістей, драматичний монолог, кілька есеїв), кожен твір отримав гучний резонанс. Найвідоміші – це повість «*Контрабас*» (1981), побудована як монолог музиканта, алегорія про самотність і культурну фрустрацію. Монолог контрабасиста, насичений сарказмом і екзистенційною тугою. Параболічна

історія про страх змін викладена в повісті *«Голубка. Три історії і одне спостереження»* (1987), а *«Історію пана Зоммера»* (1991) можна сприймати філософською оповіддю з дитячої перспективи. У 2006 році побачив світ філософсько-літературний есей у традиції Паскаля й Шопенгауера *«Про любов і смерть»* (2006). Твори Зюскінда поєднують глибоку філософічність, іронію, психологізм і захоплення історією, зокрема культурою XVIII століття.

Найвідомішим на сьогодні твором Зюскінда є *«Запахи, або Історія одного вбивці»* (1985). Роман є своєрідною літературною алегорією, побудованою на притчевому сюжеті. Його герой, Жан-Батіст Гренуй, – істота з надприродним нюхом, але цілковито позбавлена людського запаху. Це герой, який втілює тотальну відчуженість, здатний створювати ідеальні аромати, але не здатний бути частиною людської спільноти. Його обдарованість перетворюється на прокляття. Зюскінд майстерно демонструє, як геній без морального компаса може стати знаряддям руйнування.

Роман сприймається як філософська медитація про зло, самотність і вічну потребу людини у прийнятті. Сюжет, позірно простий, нашаровує мотиви міфу, готичного роману, детективу і філософської притчі, а сам герой постає як постмодерністичний Прометей, що вкрадає аромат душі, аби збудувати ілюзію любові. Видання роману спричинило справжній фурор у читацькому світі. Зюскінда порівнювали з Умберто Еко, роман перекладали десятками мов, а парфумерні салони після його виходу почали асоціюватися з містичним досвідом. Французька преса, попри «непривітність» до німецьких авторів, схвально відгукувалась про твір. Газета *Liberation* підкреслювала: «Цей роман пахне успіхом».

Дія роману відбувається у Франції XVIII століття. У центрі твору – історія Жана-Батиста Гренуя, генія запахів, який народжується без власного запаху. Його зневажають і не помічають з дитинства. Обдарований абсолютним нюхом, він стає одержимим ідеєю створити ідеальний аромат, здатний викликати любов, захоплення й покору. Для цього він вбиває дівчат, аби добути з них аромати («есенції»), як метафору особистісної цінності, «душі». Фінал роману – акт самознищення героя під дією власного шедевр – прочитується як апокрифічна антиєвангелія, де творіння вбиває творця. Зюскінд досліджує у романі одну з найважливіших тем сучасної антропології – втрату людяності в епоху розкладу духовних цінностей, де краса відокремлена від етики, а сприйняття – від любові. Гренуй зображений як людина без ідентичності (він не має запаху, отже, символічно, не має душі); як втілення суспільного відчуження; деміургом, який намагається створити себе з нічого, але втрачає власне людське ядро; символом сучасного митця/вченого, який переступає межу морального в ім'я абсолюту.



Кадр з фільму "Парфумер: Історія одного вбивці" (2006) за мотивами роману П. Зюскінда, реж. Т. Тиквер

У романі Зюскінд поєднав історичний роман, філософсько-антропологічну притчу та гостросюжетну прозу з елементами готики.

Антропологічний та філософський вимір роману полягає в тому, що автор розгортає критичну антропологію модерного суспільства, у якій тіло редукується до об'єкта: аромат – це суть людини, її «капсула сенсу», здобута шляхом убивства. Гренуй – антиестетична постать, яка заперечує гуманізм і водночас оголює потребу в любові, належності, прийнятті. Суспільство постає в романі як лицемірне: маса готова вклонятися красі аромату, навіть коли за нею стоїть злочин. Відсутність запаху героя – метафора екзистенційної пустоти, вигнаності з людської общини, непоміченості. Тіло в романі – це простір влади, контролю, обману. Багатозначним у «Запахх» є мотив творення – біблійний, алхімічний і фаустівський: Гренуй – не просто вбивця, а деміург, який мріє створити абсолютне. Таким чином, у романі Зюскінда можна виокремити п'ять антропологічних кодів: «тіло як текст» (об'єкт обробки, джерело сенсу, інструмент контролю); «нюх як первісне чуття» (відсилання до архаїки, до тваринного рівня сприйняття); «місто як антисвіт» (простір гниття, бруду, репресії); «самотність як суть буття» (Гренуй не може бути «з-поміж» людей); «мистецтво як злочин» (питання про ціну творення, про етику естетики).

Художні особливості роману «Запахх»: ретельна історична реконструкція (Париж, Грасс, монастирі); насичена сенсорна мова, акцент на запахах; поєднання натуралізму і метафізики; алегоричність: аромат як душа, запах як символ гідності й буття.

Отже, роман «*Запахх або Історія одного вбивці*» – це метафізична притча про самотність, геніальність, владу та ілюзію краси. Патрік Зюскінд підносить нюх як забуту категорію літературної сенсорики до рівня філософської парадигми. Через історію Гренуя письменник ставить радикальні питання про ціну геніальності, потребу в любові, межу між людиною і звіром, між естетикою і моральністю.

Зюскінд і українська література. Українською мовою перекладалися такі твори Зюскінда, як «Контрабас», «Голубка», окремі твори есеїстики «Любов і смерть». Українські театри (зокрема театр «Сузір'я», Львівський, Івано-Франківський) не раз ставили «Контрабас». Ця п'єса стала частиною класичного репертуару моноспектаклів.

Роман «Запахх» як один із найвідоміших німецькомовних романів ХХ століття, що перекладений 33 мовами народів світу, має кілька перекладів українською. Перший переклад роману українською з'явився у 1996 році. (перекладач Юрій Попсуй). Це був один із перших прикладів адаптації філософсько-готичного роману до українського літературного ринку.

Загалом Патрік Зюскінд є важливим автор у контексті українського філологічного дискурсу. Його твори перекладено, інсценізовано, прочитано в наукових та освітніх колах. Особливу увагу привертають «Запахх» як приклад роману з антропологічною, філософською, історико-культурною глибиною, що й зумовлює інтерес до його осмислення як у перекладацькій, так і у науковій традиції України.



ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ

- ✓ Ознаки постмодерністської прози в романі «Запахи»
- ✓ Проблематика роману: соціальне і морально-духовне проблемні кола роману
- ✓ Гренуй як центральний образ роману: біографія героя; шлях від бактерії до Творця; персонажі- двійники-антиподи Гренуя
- ✓ Геній і мораль за Зюскіндом
- ✓ Зміст роману і модерністський міф про можливості митця перетворювати своєю творчістю світ
- ✓ Роль іронії в системі художніх засобів роману

ТЕСТИ ДЛЯ ПЕРЕВІРКИ

1. Жанр роману «Парфуми» Зюскінда:

- А детективний роман;
- Б історичний роман;
- В пародійний роман;
- Г роман жахів.

2. Заповніть пропуски: *«він був живучий, як витривала ..., і невибагливий, як...»*

- А бактерія; кліщ;
- Б комаха; тарган;
- В мікроба; кліщ;
- Г тварина; інсект.

3. Дві властивості, якими від народження вирізнявся Гренуй:

- А не мав власного запаху і слуху;
- Б не мав власного запаху і був потворний;
- В не мав власного запаху і приносив нещастя;
- Г мав геніальний нюх, але не мав власного запаху.

4. Одне з перших «відкриттів» Гренуя:

- А «внюхав», що священник не дотримується посту;
- Б «внюхав», що в годувальниці роман зі священником;
- В «внюхав», що священник бере хабарі;
- Г «внюхав», що священник також мріє стати парфумером.

5. Пансіон мадам Гайяр – це інтертекстуальне відсилання

- А до твору В.Гюго;
- Б до твору Ч.Дікенса;

В до твору Стендаля;
Г до твору Дж. Г.Байрона.

6. Мрія мадам Гайяр – це

А розбагатіти;
Б стати власницею пансіону для дорослих;
В померти вдома;
Г стати матір'ю.

7. Нюх для Гренуя – це

А відчуття, яке він мріє вдосконалити;
Б справжнє відчуття життя;
В відчуття, якого він хоче позбутися;
Г знаряддя для досягнення мети.

8. Антипод Гренуя – без таланту, але прагне слави:

А підмайстер Дрюо;
Б парфумер Балдіні;
В чинбар Грималь;
Г Антуан Ріші.

9. Маркіз Тайад-Еспінасс мріяв віднайти

А «флюїд смерті»;
Б «флюїд кохання»;
В «флюїд життя»;
Г «флюїд геніальності».

10. Перший «результат» винайденого Гренуєм запаху невинності:

А він сподобався дівчині;
Б йому запропонували роботу;
Б перекупка дозволила забрати кістки;
Г його оцінили колеги-парфумери.

11. Продовжіть фразу: Гренуй мріє про владу, «більшу, ніж влада грошей, терору та смерті - владу викликати ...».

А безмежний страх»;
Б безмежне обожнювання»;
В безмежну любов»;
Г безмежну творчість».

12. Лора Ріші – це

А кохана Гренуя;
Б дівчина, яка викрила злочини Гренуя;
В остання жертва Гренуя;
Г символічний антипод Гренуя.

13. Пародією на таїнство причащення у романі – це

А канібальський акт;
Б усамітнення героя;
В оргія на площі замість страти;
Г винахід «чудодійного» аромату.

14. Сформулюйте центральну проблему роману «Запахи»:

А геній і лиходійство несумісні;

Б прагнення світового абсолюту і його недосяжність;

В людина з соціальних низів ніколи не може досягти бажаного

Г генія не приймає жодне суспільство.

15. Продовжіть фразу: «Те, чого він завжди пристрасно бажав, а саме, щоб його любили інші люди, у момент успіху стало йому нестерпним, бо сам він <...>

А не любив їх, він їх ненавидів»;

Б так і не відчув пристрасті»;

В не любив їх, а обожнював»;

Г не вірив у ніякі почуття».

16. Гренуй – символічне «дитя»

А доби бароко;

Б доби Просвітництва;

В доби романтизму;

Г доби преромантизму.

17. Своєрідним двійником Гренуя, який, як і він поклоняється красі і не бажає її нікому віддати:

А Дрюо;

Б Джузеппе Бальдіні;

В Антуан Ріші;

Г чинбар Грималь.

18. Ознаками роману-параболи в «Запахах» є

А немає вказівки часу і місця подій;

Б виразний дидактичний зміст персонажів;

В доведення кожної сюжетної лінії до логічного завершення.

Г міфопоетика тексту

19. Епоху Гренуя репрезентують такі історичні постаті, як

А де Сад, Сен-Жюст, Наполеон;

Б Вольтер, де Сад, Руссо, Захер Мазох;

В Вольтер, Руссо, Монтеск'є, де Сад.

Г Захер Мазох, Ніцше, Фройд

20. Проблематика твору обертається навколо

А феномену влади;

Б феномену митця;

В феномену кохання;

Г феномен смерті.

ГЛОСАРІЙ

Абсурд (лат. безглуздий) – нісенітниця, безглуздя. Термін у цьому значенні вживається істориками, літераторами і критиками, які аналізують поведінку персонажів художніх творів з позиції правдоподібності. Термінологічного статусу абсурд набуває у словосполученнях «література абсурду», «театр абсурду», які використовуються для умовної назви художніх творів (романів, п'єс), що змальовують життя у вигляді хаотичного нагромодження випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій.

Авангардизм – (франц. avant-garde – передовий загін) – напрям у літературі ХХ століття, пов'язаний із руйнуванням традиційних форм і канонів. До авангардистських стильових течій відносять футуризм, експресіонізм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм, імажинізм, абстракціонізм, кубізм. Із модернізмом авангард пов'язує неприйняття реалізму. Для модернізму характерне вибірково критичне ставлення до традицій, авангард – в опозиції до минулого. В авангардизмі компоненти фройдизму і марксизму більш рельєфні, ніж в модернізмі. Авангардизму властива атмосфера бунту, апокаліптичність світовідчуття, експеримент з формою. Авангардисти створили новий тип героя як людини вольової, духовно активної. Вони декларували активний чоловічий первінь. Ознакою авангардного руху є *маніфест* як компонент поетики і документ епохи. Прихильники авангардизму відстоюють концепт *нераціонального, інтуїтивного типу сприйняття*, закликають до пізнання галюцинацій, сновидінь, обирають роль блазнів, юродивих, еретиків.

Антиутопія, або Негативна утопія – зображення у художній літературі небезпечних наслідків, пов'язаних з експериментуванням над людством задля його «поліпшення», певних, часто принагідних соціальних ідеалів.

Відчуження – філософський термін для характеристики позиції особи щодо суспільства, в якому вона почувається зайвою, самотньою. У літературознавстві відчуження використовується під час аналізу змісту художніх творів, які відтворюють життя людей у ситуації чи в стані відчуження.

Високий модернізм – кульмінація літературного модернізму на Заході. До зразків високого модернізму зараховують романи М. Пруста і Дж. Джойса, прозу Ф. Кафки, поезію Т. С. Еліота, твори Ж.-П. Сартра й А. Камю та ін. «Високий модернізм» не відмовляється від традицій, але використовує надбання авангарду. Для нього характерні нова концепція художнього образу

світу й нова концепція особистості, що виявилась у міфологізмі, акцентуванні суб'єктивності індивідуального сприйняття

Гедонізм – філософсько-естетичне вчення, за яким насолода є найвищим благом, сенсом життя.

Екзистенціалізм як літературний напрям – течія в літературі модернізму першої половини ХХ століття, у якій джерелом художнього твору є сам митець. На перше місце письменники-екзистенціалісти висувають категорії абсурду буття, відчаю, самотності, страждання, смерті. Для них світ – абсурдний, ніщо, а існування, екзистенція людини – це «буття для смерті».

Елітарне мистецтво (фр. – *краще, добірне, вибране*) – художня творчість духовного авангарду суспільства, нації, розрахована на витончене естетичне сприйняття; вона випереджує рівень художнього розвитку широких верств публіки, не визнає утилітаризму в мистецтві, відбиває прагнення людини до духовного вдосконалення, активізує художнє життя.

Естетизм – збірна назва літературно-мистецьких течій, представники яких у своїх програмних документах і творах стверджували, що мистецтво у своїх художніх формах автономне від дійсності, має свої особливі принципи та правила і що тільки воно здатне утверджувати красу. Послідовниками естетизму були О. Вайльд, «парнасці», неокласики, символісти.

Епопея – роман або цикл романів, що відображають значний період історичного часу або велику історичну подію, висвітлюють життя героїв у його розмаїтті, складному переплетенні доль дійових осіб, їх філософському осмисленні. Широта охоплення життєвого матеріалу зумовлює складність композиції епопеї, багатолінійність її сюжету, різноманітність художніх засобів.

Інтелектуальна проза – прозові твори, у яких виявляється схильність персонажів, оповідача, ліричного героя до розумового самоаналізу, до абстрактного мислення. Найтиповішими жанрами інтелектуальної прози є притчі, філософські романи.

Інтерпретація (лат. – тлумачення, роз'яснення) – дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку.

Інтертекстуальність (фр. – міжтекстовість) – міжтекстові співвідношення літературних творів, які полягають у відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування,

алюзії, ремінісценції, пародіювання; явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків).

Іронія – засіб гумору і сатири, заснований на називанні супротивного, коли про щось говориться ніби в позитивному плані, але прихований підтекст свідчить про зовсім протилежне. Іронія може передавати різні відтінки сміху – жартівливого, лукавого, зневажливого, осудливого, глузливого, саркастичного.

Магічний реалізм – поняття, за допомогою якого дослідники визначають особливості творчого методу, у якому фантастичне і реальне перемішане, «сплавлено» у єдність; найневірогідніше відбувається в буденній, тривіальній обстановці. Вторгнення фантастичного, всупереч традиції, не супроводжується яскравими ефектами, а подається як звичайна подія.

Модернізм – загальна назва нових літературно-мистецьких течій ХХ століття нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого. Головна увага у модерністських творах зосереджена на вираженні глибинної сутності людини й одвічних проблем буття, на відкритті універсальних тенденцій духовного розвитку людства. Модернізм виявляється у різних стильових течіях, серед яких найвідомішими є: авангардизм, імпресіонізм, символізм, акмеїзм, сюрреалізм, футуризм, експресіонізм.

Новела – малий епічний жанр, який характеризується динамічним сюжетом, гострим конфліктом і несподіваним фіналом. Рисами новели є одноподібність, одно конфліктність, настанова на достовірність відтворюваного життєвого матеріалу, обмежене коло дійових осіб. В новелі описується одна подія з життя героя без докладного зображення того, що цій події передувало та що з нею відбувається.

Нульовий градус письма – визначення Р.Бартом мовно-стилістичних особливостей роману А. Камю «Сторонній», суть якої в стриманості й прямоті висловлювання, майже цілковитій відсутності тропів, наче навмисній знебарвленості. Вона спричинена відчуженістю героя, від імені якого ведеться оповідь. Твір написано короткими фразами предметно-констатуючого змісту, що прагнуть «закруглитися», замкнутися на собі й взаємоізолюватися.

Образ автора у літературному творі – художній двійник реальної особистості письменника, змодельоване ним уявлення про себе і відтворене у відомості читача. У літературі ХХ століття образ автора відображає особистість з трагічно розірваною, відчуженою свідомістю. Автор як реальна постать та образ автора – поняття співвідносні, але не тотожні.

Пастиш (від франц. *pastiche*, італійського *pasticcio* - опера, складена з уривків інших опер, суміш) – редукована форма пародії. Термін пастиш виник у Франції в ХVІІІ ст. на позначення пародії-містифікації. Прикладами жанру пастиш є

збірник М. Пруста «Пастіш і суміш», роман Т. Манна «Обранець». У літературі під пастишем найчастіше мається на увазі продовження або інша сюжетна версія первинного (авторського) твору зі збереженням авторського стилю, персонажів, антуражу, часу дії тощо. На відміну від стилізації і так званих фанфиків як ільного трактування прототексту, літературний пастиш пред'являє більш жорсткі критерії до автора з погляду введення додаткових персонажів і розвитку сюжету. Пастиш відрізняється від пародії тим, що тепер пародіювати нічого, немає того серйозного об'єкта, який міг би бути підданий осміянню.

Парадокс – у художній літературі вживається як художній засіб, відіграючи смислову функцію.

Підтекст – прихований зміст висловлювання. Підтекст супроводжує словесно виражений зміст тексту, причому водночас частково або повністю змінює його. Приховану інформацію – підтекст – містять окремі слова, фрагменти, цілі художні твори. Особливо характерний підтекст для психологічної новели, психологічної драми, ліричних творів.

Потік свідомості – художня техніка зображення внутрішнього світу людини, що полягає у безпосередньому відтворенні «зсередини» плину її роздумів, переживань, настроїв як складного психологічного свідомо-підсвідомого процесу; своєрідний спосіб фіксації та вираження найбільш прихованих складників цього процесу; один із провідних прийомів літератури модернізму. Потік свідомості з акцентом на виявлення архетипних першооснов людської психіки, намаганням перетворити існуючий хаос на космічний порядок моделюванням власного образу дійсності є художньою технікою, яка повністю корелює з неоміфологічним типом мислення.

Психологічний драматичний конфлікт – різновид художнього конфлікту в драматичному творі, при якому зіткнення протилежностей, напруження суперечностей мають внутрішній характер, виявляються не стільки у діях, скільки у переживаннях і почуттях персонажів. Вони можуть відтворювати різні грані духовного життя: наприклад, конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю

Психологічний роман – великий за обсягом епічний твір, у якому автор зосереджує увагу на духовному світі персонажів, їх внутрішніх переживаннях.

Постмодернізм – загальна назва новітніх тенденцій у мистецтві, що виникли після модернізму та авангардизму. Тяжіючи до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, постмодерністи постійно ррєвізують традиції культури.

Притчевість (від притча) – використання у творах художньої літератури поетики притчі. У притчевих творах пряме повчання відсутнє, воно нівелюється різними художніми прийомами, скажімо, шляхом конструювання образів-персонажів через психологічну вмотивованість їхніх вчинків, внутрішнього діалог, розгортання двочленної будови творів (виклад – пояснення) в повноцінну сюжетну структуру, заміни повчальних висловів фігурами художнього синтаксису з обов'язковим введенням загальнолюдського контексту, міфологічного часу і простору. У таких творах замість дидактизму з'являється філософічність. Притчевість має здатність впливати на образну, сюжетну та композиційну систему творів, синтезуватися з ними, трансформувати їх, унаслідок чого твори можуть набувати видових жанр, ознак, скажімо, новели-притчі (Ф.Кафка «Вирок», «Перевтілення», «У виправній колонії»), повісті-притчі (Е.Гемінгвей «Старий і море»); роману-притчі (А.Камю «Чума»); драми-притчі (Б.Брехт «Гостроголові та круглоголові»).

Ремінісценція (лат. – згадка) – відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, проявляється в подібності композиції, стилістики. Це здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні факти та їх текстові компоненти.

Роман-міф, оповідання-міф — жанровий різновид роману, оповідання, у яких художньо зреалізувався і переосмислився автором той чи той міф, або ж система міфів. У цьому разі міфологічний мотив як спосіб втілення нової проблематики, здебільшого втрачає архаїчний елемент і здобуває нове, символічне вираження.

Стиль – сукупність ознак, що об'єднують творчість ряду митців, споріднену тематикою, способом творення художнього світу. Крім того, виділяється індивідуальний стиль, тобто неповторні особливості того чи того письменника. Носіями стилю письменника є його образне мислення, тематика і проблематика, найхарактерніші для його творчості, особливості обраного жанру.

Твір-антиутопія – жанрова форма, народжена дійсністю ХХ століття. Такий твір є попередженням; у ньому майбутнє (з ознаками сучасності) зображується як небажане, як те, чого слід уникнути. Антиутопія є своєрідною перевіркою політичних або наукових концепцій з метою вияву їхньої хибності.

«Театр абсурду» – термін, який позначає сукупність явищ драматургії авангардизму та театру 1940-1960-років. Абсурдисти вважають головним атрибутом дійсності порушення причинних зв'язків, дегуманізацію людини та втрату нею моральної опори.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Основна:

Грінчак Н. Історія зарубіжної літератури ХХ століття. Київ : ЦУЛ, 2011. 488 с.

Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навч. посіб. / В. Кузьменко, О. Гарачковська, М. Кузьменко та ін. Київ : ВЦ «Академія», 2012. 432 с.

Колошук Н. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: У 2 ч. Київ : Кондор, 2023. Ч. 1. Частина 1. Модерна доба. 520 с.; Ч. 2. Після модерну. 432 с.

Помазан І. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл. Харків : Вид-во НУА, 2016. 264 с.

Яременко Н., Коломієць Н. Історія зарубіжної літератури другої половини ХХ століття: Практикум. Кривий Ріг, 2022. 103 с. URL : <https://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/6111/ПРАКТИКУМ%20XX%20ст.%2002.04.2022.docx.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Додаткова:

Американські літературні студії в Україні за ред. проф. Т. Н.Денисової. Київ: Факт, 2010. 424 с.

Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. [за ред. М. Зубрицької]. Львів : Літопис, 1996. 633 с.

Бербенець Л. Аромат як метафора тексту. *Слово і час*. 2009. № 11. С.28–38.

Білоцерківець Н. Геніальна компіляція. *Всесвітня література в сер. навч. закл. України*. 2002. № 5 – 6. С. 81–83.

Блум Г. Західний канон: книги та вчення століть. Харків : Фоліо, 2024. 554 с.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 1 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2011. 180 с. URL : <https://eprints.zu.edu.ua/7693/1/11cosbcb.pdf>

Висоцька Н. Література США та ідеї мультикультуралізму. *Вікно в світ*. 5(8)/99. С.122–132.

Висоцька Н. Американське літературознавство сьогодні: мультикультурний вимір. Американська література після середини ХХ століття: *Матеріали міжнародної конференції*. Київ : Довіра, 2000. С. 273–279.

Вознюк В. Художній світ Ф. Кафки в новелі «Перевтілення». *Зарубіжна література*. 2001. Ч. 1. С. 2.

Волощук Є. Духовні й художні здобутки екзистенціалізму. *Зарубіжна література*. 2000. № 20 (180). С. 1 – 8.

Гальчук О. Моделі світу в художній текстах ХХ століття: особливості авторських варіантів. *Султанівські читання*. Вип. VII. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2018. С. 85–100.

Гальчук О. Цирк як світ і світ як цирк у художній свідомості ХХ століття. *Гальчук О. Тексти по колу: пізнати Себе в Іншому* [монографія.] Київ : Центр учбової літератури, 2019. С. 33–47.

Грищенко Я. «Від історії людства до історії духовності» (до вивчення роману Г.Гарсія Маркеса «Сто років самотності»). *Всесвітня література та культура в навчальних закладах*. 2001. № 5. С. 41–45.

Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеско. *Всесвіт*. 1988. №10. С. 122–125.

Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. 480 с.

Затонський Д. Сутність нашої самотності. Про «магічний реалізм» Г.Гарсія Маркеса. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах*. 2001. №12. С. 34–38.

Ільчук М. Концепт інтермедіальності в рецепції роману Патріка Зюскінда «Парфумер». *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 123–131.

Ковбасенко Л. Кафка: людина в цьому світі – самотня комаха: Конспект уроку з вивчення оповідання «Перевтілення». *Всесвітня література в сер. навч. закладах України*. 1998. №8. С. 57–58.

Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків. Тема. 2002. №1. С.2–22.

Козубенко Л. Людина і суспільство в художньому світі Ф. Кафки. *Збірник наукових праць ЛОГОΣ*. <https://doi.org/10.36074/logos-30.04.2021.v2.03>

Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А — Л. 608 с.

Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М — Я. 624 с.

Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів. Київ, 1996.

Матвієнко С. «Маленька людина» – «людина порожня»? (До прочитання поеми «Порожні люди» Томаса Стерна Еліота). *Всесвітня література*. 2000. №1.

Наливайко Д. Шляхами оновлення поезії. *Гійом Аполлінер. Поезії*. Київ : Дніпро, 1984. С. 5–37.

Нямцу А. Міф. Легенда. Література. Чернівці: Рута, 2007. 520 с.

Орлова О. Поетичний світ Еліота. *Вікно в світ*. 1999. №6.

Павличко С. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 559 с.

Рошко М., Художній світ романів Кена Кізі («Політ над гніздом зозулі» та «Часом нестерпно кортить»). Ужгород: Мистецька лінія, 2002. 219 с.

Рудаківська С. «Привести світ до чистоти, правди, сталості...»: За новелою Кафки «Перевтілення». *Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України*. 2000. №1. С. 18–27.

Самілонович Л. «Жив такий поет – Федеріко Гарсія Лорка...» *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2001.

Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 633 с.

Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.

Токмань С. Камю: Діалог письменника й філософа з іншими та з самим собою. *Зарубіжна література в навчальних закладах України*. 2010. №5. С.51–55.

Шалагінов Б. Умберто Еко: філософ між вертепом і тероризмом. *Всесвіт*. 2018. № 5–6. С. 273–274. URL : <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/16841>.

Шахова К. Англійська художня антиутопія у світовому контексті. *Література Англії ХХ століття* / за ред. К. Шахової. Київ : Либідь, 1993. С.44–71.

Яремчук Н. Л. Психологізм постмодерного роману Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі». *Теорія та практика аналізу художнього тексту: сучасні вектори досліджень* : зб. наук. статей. Одеса : Університет Ушинського, 2023. С. 46–55.