

УДК 821.112.2:821.113.6

DOI <https://doi.org/10.32782/2412-933X/2026-XXVI-8>

«МАРІО І ЧАРІВНИК» ТОМАСА МАННА І «КАТ» ПЕРА ЛАГЕРКВІСТА ЯК ДВІ МОДЕЛІ ТВОРУ-ПОПЕРЕДЖЕННЯ

Гальчук Оксана

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри світової літератури
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
ORCID ID: 0000-0002-3676-7356

У статті поставлено за мету проаналізувати новелу Томаса Манна «Маріо і чарівник» і повість Пера Лагерквіста «Кат» як твори-попередження доби міжвоєнної. Серед завдань дослідження – визначити типові риси твору-попередження (провідні мотиви, хронотоп, інтертекстуальний складник) у художній діагностиці небезпечних тенденцій, і схарактеризувати обрані для аналізу тексти двома моделями такого твору. Застосовуючи антропологічний і феноменологічні підходи, міфопоетичний і компаративний наукові методи та методу «ретельного читання», обґрунтовуємо вихідне положення цієї студії щодо творів Манна і Лагерквіста як про дві авторські стратегії вибудовування цілісної моделі потенційного суспільного краху.

Визначено, що в Лагерквіста алегорична постать Ката персоніфікує механізм уґрунтованої на нормалізації насильства і страху влади. Мотиви інституціоналізованого насильства, колективної відповідальності й буденності зла функціонують маркерами тоталітаризму як суспільної хвороби. Хронотоп надає зображеному типологічній універсальності: загроза постає онтологічною, притаманною будь-якій цивілізації, що толерує руйнування людської гідності. На універсалізацію тексту Лагерквіста «працюють» і жанротвірні ознаки притчі та інтертекстуальні покликання на біблійні архетипи Каїна і Пілата. Натомість у новелі «Маріо і чарівник» Манн моделює такий складник майбутнього тоталітарного синдрому, як психологічна піддатливість мас. Чіполла втілює харизматичного маніпулятора, який підкорює натовп завдяки сугесії, театральності та демонстративному приниженню. Механізм зла тут має інтелектуально-психологічний характер: насильство чиниться через контроль над волею, а не через фізичний тиск. Комфортний і безпечний на перший погляд простір італійського курорту трансформується в новелі в сцену політичного експерименту, у простір, де буденність перетворюється на середовище автократичної владної гри.

У перебігу дослідження дійшли висновку, що «Кат» Лагерквіста показує логіку функціонування репресивної влади, а «Маріо і чарівник» Манна – психологічні механізми, завдяки яким вона стає можливою. Отже, обидва твори виступають художніми моделями культурної діагностики й виконують превентивну функцію, притаманну текстам-застереженням.

Ключові слова: Томас Манн, Пер Лагерквіст, притча, антропологія зла, твору-попередження, антитоталітарні мотиви, модель інтерпретації.

Halchuk Oksana

Doctor of Philology, Professor,
Professor at the Department of World Literature
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

**THOMAS MANN'S «MARIO AND THE MAGICIAN» AND PER LAGERKVIST'S
«THE EXECUTIONER» AS TWO MODELS OF WARNING TEXTS**

This article analyses Thomas Mann's Mario and the Magician and Per Lagerkvist's The Hangman as cautionary works (warning texts) of the interwar period. The study identifies the key features of the warning narrative (dominant motifs, chronotope, and intertextual dimensions) and interprets these texts as two distinct models of literary diagnostics of emerging totalitarian tendencies. Using anthropological and phenomenological approaches, mythopoetic and comparative scientific methods, and «close reading» techniques, we justify the initial origin of the study of Mann and Lagerkvist's works as two different authorial strategies for constructing a coherent model of potential social collapse.

In Lagerkvist's novella, the allegorical figure of the Hangman personifies a system of power grounded in the normalization of fear and violence. Motifs of institutionalized brutality, collective responsibility, and the banality of evil function as markers of totalitarianism as a social pathology. The chronotope universalizes the narrative: the threat appears ontological, inherent to any civilization that tolerates the erosion of human dignity. This effect is reinforced by parable-like genre features and intertextual references to biblical archetypes such as Cain and Pilate. In contrast, Mann's novella foregrounds the psychological susceptibility of the masses. The magician Cipolla embodies the charismatic manipulator who subjugates the crowd through suggestion, theatricality, and ritualized humiliation. Here, violence operates not through physical coercion but through the control of human will. The seemingly safe space of the Italian resort becomes a stage for an autocratic experiment, turning everyday life into the medium of political domination.

The study concludes that The Hangman exposes the mechanisms of repressive power, whereas Mario and the Magician reveals the psychological conditions that make such power possible. Together, they function as artistic models of cultural diagnosis and fulfil the preventive mission characteristic of warning texts.

Key words: *Thomas Mann, Per Lagerkvist, parable, anthropology of evil, warning text, anti-totalitarian motifs, interpretation model.*

Вступ. Сучасне літературознавство виявляє підвищений інтерес до художнього досвіду ХХ століття і міжвоєннн зокрема. У цей час європейське письменство переживало глибоку трансформацію, зумовлену політичними, соціальними та антропологічними кризами доби. Серед різноманітних художніх реакцій на загрози часу особливе місце належить феномену творів-попереджень (warning texts). Продовжуючи традицію авторів попередніх історико-літературних періодів у моделюванні можливих траєкторій суспільного розвитку, такі твори функціонують як інтелектуальні інструменти культурної саморефлексії. Автори творів-попереджень не тільки репрезентують у художній формі симптоми епохи, а й виконують превентивну місію: виявляють механізми дегуманізації, нормалізації насильства та переродження політичної влади в авторитарну. До таких творів належать новела Томаса Манна «Маріо і чарівник» (1929) і повість Пера Лагерквіста «Кат» (1933). Дослідники впевнено позначають творчість цих письменників в одному дискурсивному просторі: «Ім'я Лагерквіста в читацькій свідомості постає в одному ряду з іменами Томаса Манна, Германа Гессе та ще кількох найвидатніших майстрів слова, що так багато зробили для розвитку інтелектуальної прози» [1, с. 7]. Проникливі пророцтва Манна і Лагерквіста про становлення тоталітарних режимів виникають у міжвоєнній Європі, яка втрачала стійкість моральних

і політичних орієнтирів, і коли такі небезпечні тенденції, як культ сили, добровільне підкорення, маніпуляцію масами, уже були впізнаваними. У сучасному світі, який може опинитися за крок від чергової світової війни, перепрочитання таких текстів є актуальним завданням. Це також уможливорює й окреслення дискурсу творів-попереджень у сучасній світовій літературі як продовження традиції художніх текстів із превентивною функцією.

Методи і методики дослідження. Метою цієї статті є розгляд творів Манна і Лагерквіста як зразків європейської попереджувальної прози та окреслення спільних і відмінних авторських поетологічних стратегій. Серед завдань дослідження – визначити типові риси твору-попередження (провідні мотиви, хронотоп, інтертекстуальний складник) у художній діагностиці небезпечних тенденцій, і схарактеризувати ці твори двома моделями твору-попередження. Застосовуючи антропологічний і феноменологічний підходи, міфопоетичний і компаративний наукові методи та методику «ретельного читання», обґрунтовуємо вихідне положення дослідження про вибудовування в обох творах цілісної моделі потенційного суспільного краху. Антропологічний підхід дає можливість аналізувати «Маріо і чарівник» Манна і «Кат» Лагерквіста моделями людської поведінки, а саме деградації людської гідності в умовах кризи. Застосування феноменологічного підходу дозволяє осмислити межові ситуації творів, які спонукають до здійснення персонажами етичного вибору. Міфопоетичний аналіз уможливорює вияв рис архетипів (влади, смерті, насильства) у головних героях та елементів алегоричного міфу про зло у структурі художнього світу текстів. Порівняльний аналіз творів Манна і Лагерквіста як автора, що «через міф і символ говорить про найважливіші аспекти людського існування» [5, с. 12], закладає основу для висновку про дві авторські моделі художнього попередження.

Результати та дискусії. У світовій літературі ХХ століття зростає інтерес до творів, у яких моделюються потенційно небезпечні сценарії майбутнього та викривають симптоми політичної, соціальної й духовної кризи сучасності. Такі тексти стали продовженням традиції, оприявленої ще в ХІХ ст. Так, Мері Шеллі у «Франкенштейні, або Новітньому Прометеї» (1818) вказувала на небезпеку розвитку неконтрольованого наукового процесу, Е. А. По в «Червоній масці смерті» (1842) застерігав від колективної катастрофи, Г. Дж. Веллс у «Машині часу» (1895) прогнозував майбутнє, у якому суспільство переживатиме соціальну деградацію, натомість Дж. Конрад у «Серці пітьми» передбачав моральний крах як розплату за жорстоку колоніальну політику. У сучасному літературознавстві такий тип художніх текстів позначають як *warning narratives* або твори-попередження (*warning texts*). Вони посідають проміжне місце між антиутопією, соціальною фантастикою та морально-філософською притчею. Література ХХ століття збагатилася цілою «бібліотекою» таких книг: окрім «Маріо і чарівника» Манна, «Ката» Легарквіста, це «Процес» Ф. Кафки, «R.U.R» К. Чапека, «Прекрасний новий світ» О. Гакслі, «Чума» А. Камю, «1984» Дж. Орвелла, «Володар мух» В. Голдінга, «Механічне піаніно» К. Воннеґута, «Ім'я Рози» У. Еко, «Сліпота» Ж. Сарамаґо, «Оповідь служниці» Маргарет Едвуд та ін. Попри приналежність до різних жанрів, спільною для цих творів є превентивна інтенція: через загострену модель сучасності або прогнозованого майбутнього вони застерігають від дегуманізації, нормалізації насильства та втрати критичного мислення.

Виокремлення комплексу рис, характерних для *warning texts*, уможливорює і їхню типологію. Зокрема, дослідники наголошують, що основна функція таких творів – це не лише фіксувати загрози доби, а й формувати превентивне мислення, своєрідний культурний «імунітет» проти тенденцій, що можуть призвести до цивілізаційної деградації. Відтак тексти такої парадигми виконують функцію культурної діагностики, моделюючи можливі сценарії суспільної деформації та пропонуючи читачеві образ майбутнього як попередження.

Звідси – повчально-екзистенційний імператив творів-попереджень, їхня апеляція до проблем свободи, гідності, пам'яті, відповідальності, критичного мислення.

При цьому, на відміну від класичних антиутопій, *warning texts* не обов'язково зображують радикально трансформований світ: його поля моделювання можуть охоплювати як прогнозоване майбутнє, так і загострене «теперішнє», у якому небезпечні тенденції вже виявляють свої зародкові форми. Отже, твори-попередження не стільки пророкують майбутнє, скільки викривають симптоми сучасної епохи, доводячи їх до граничного вираження. Завдяки цьому твори функціонують як морально-інтелектуальні інструменти, що актуалізують питання відповідальності індивіда і суспільства за вибір цивілізаційної траєкторії. У цьому сенсі твір-попередження є інтелектуально-художньою моделлю (за визначенням Т. Мойлана [9]), яка імітує можливий хід історичного розвитку, але завжди спрямована на сучасність: він не передбачає майбутнє, а попереджає про закономірності, що вже діють у соціальному тілі. Таким чином, домінантна риса творів-попереджень – превентивна авторська інтенція і прогностичність та моделювання майбутнього й діагностика сучасності, аналіз її «хвороб».

Так само *warning texts* притаманне загострення певної соціальної чи культурної ознаки з метою доведення її до екстремуму, наприклад, тотальний контроль за суспільством у Дж. Орвелла, озвучений у формулі «Старший Брат стежить за тобою!». Гіпербола в цьому випадку має виконувати роль морально-інтелектуального тригера для читача.

У творах-попередженнях йдеться не тільки про загрози світові, а й про втрату людського і людяного в людині. На такій етичній парадигматичності персонажів *warning texts* наголошують дослідники (М. Кіт Букер [6], Г. Клайс [7], Т. Мойлан [9]), відзначаючи, що твори-попередження здійснюють «етичне моделювання», тобто уявний експеримент, який демонструє логічні наслідки певної ідеології або світогляду. Тому мотивні домінанти творів-попереджень завжди пов'язані з механізмами влади, насильства й підкорення, тотального спостереження й контролю, а система персонажів функціонує як антропологічний індикатор: герой або зберігає людську гідність, або втрачає її під тиском колективних структур. Тобто саме головний герой часто є антропологічним фокусом твору, адже на ньому тестують межі людськості.

Ще однією характерною рисою творів-попереджень є поєднання мотивів, які корелюють із традицією утопії, як-от: зображення технологічного прогресу, організованого суспільства, з одного боку, і з антиутопією, наприклад, нівеляція особистості, втрата свободи, з другого боку. Як, наприклад, у романі О. Гакслі «Прекрасний новий світ», де небезпека прихована під маскою добробуту. Так створюється критична парадоксальність унаслідок порушення меж між утопією і антиутопією.

Принципово важливою у творах-попередженнях є роль хронотопу. Часопростір таких текстів зазвичай організований як хронотоп межової ситуації (за К. Ясперсом), пороговий: суспільство перебуває у стані духовної, політичної або моральної кризи, де будь-яке рішення може стати точкою неповернення. Різні типи хронотопу, як-от: «передкатастрофічне» майбутнє, післяапокаліптичний світ (наприклад, як у «451 градусі по Фаренгейту» Р. Бредбері) чи деградована цивілізація виконують роль мікроскопу, що збільшує соціальну «хворобу».

Із метою утвердження культурної пам'яті, одна з функцій якої також превентивна, автори творів-попереджень часто апелюють до літературної традиції – біблійного чи античного інтертексту, мотивів і образів світової класики. Алюзії на мотиви битви титанів, Апокаліпсису, Дантового Пекла, Голема чи бунту Прометея (як у «Франкенштейні» Мері Шеллі) та інші інтертекстеми виступають маркерами глобальної і позачасової тривоги.

Таким чином, твір-попередження – це художній текст, що моделює потенційно небезпечний сценарій майбутнього або альтернативного теперішнього, щоб привернути увагу до критичних тенденцій сучасності й спрямувати суспільну рефлексію на запобігання загрози. Поетика творів-попереджень тягнє до гіперболізації окремих соціальних тенденцій: культу сили, маніпуляції масами, дегуманізації політичного простору, руйнування автономії особистості. У центрі творів-попереджень – зображення механізмів формування тоталітарної свідомості, руйнування особистісної автономії, дегуманізація та маніпуляція, які постають результатами повільних, але внутрішньо логічних культурно-соціальних процесів.

В основі типології творів-попереджень лежить провідний мотив чи радше головний об'єкт критики: науково-технологічні (переважають у літературі XIX ст. – романи Мері Шеллі, Г. Дж. Веллса та ін.); антропологічні притчі (твори В. Голдінга, А. Камю, Ж. Сaramaго); культурно-інформаційні (Р. Бредбері, С. Лем та ін.). Новела «Маріо і чарівник» Манна і повість-притча «Кат» Лагерквіста стали одними з перших у літературі XX століття політично-тоталітарними творами-попередженнями. Письменники не конструювали далекі футурологічні світи. Натомість поглиблено проаналізували сучасність кінця 1920–1930-х років, акцентуючи на таких її симптомах, як культ сили, обоження харизматичного лідера, деградація критичного мислення, зростання толерантності до приниження та насильства. Їхні твори постають двома моделями художнього діагнозу міжвоєнної Європи, де відчитувалися загрози майбутнього політичного тоталітаризму.

У новелі «Маріо і чарівник» Манн зосереджується на проблемі механізму демагогічної влади, маніпуляції людською свідомістю і поведінкою. Сюжет новели обертається навколо травматичного досвіду оповідача, який став глядачем «магічної» вистави – виступу гіпнотизера Чіполли. Місцем подій твору є невеличке курортне містечко Торре ді Венере, яке *«вважали ідилічним куточком для небагатьох, сховищем для тих, хто любить тиху самоту»* [4, с. 231]. Опинившись на відпочинку, родина оповідача знайомиться з кельнером Маріо, який обслуговував їх в одній із кав'ярень. Саме він стане об'єктом жорстокого приниження під час виступу ілюзіоніста-гіпнотизера «чарівника» Чіполли. Так звичайне курортне середовище перетворюється на лабораторію авторитарного чи тоталітарного експерименту.

Характерно, що тема маніпуляції розгортається не тільки на прикладі власне самої історії про Маріо і чарівника. Ще до того, як читач знайомиться з Чіполлою, оповідач розповідає про своє відчуття «іншого», яке підкреслюється на побутовому рівні: у Гранд-готелі йому відмовляють в кращому столику, аргументуючи, що це для «наших» гостей, а пізніше просять переселитися у флігель, бо аристократка з сусіднього номера запідозрює їхнього сина у хворобі. Родина змінює помешкання, але оповідача все ж *«пригнічують такі сутички із звичайною ницістю, наївним зловживанням владою, несправедливістю, жалюгідним підлабузництвом. Я надто довго не можу їх забути і дратуюся, що марно сушу собі голову речами, які трапляються завжди, на кожному кроці»* [4, с. 236]. Тож навіть погода починає сприйматися крізь призму внутрішнього невдоволення оповідача: *«за якийсь час мені починає здаватися, що ця погода одурманює людину. День у день над тобою нависає розпечена порожнеча неба, давить тебе, і хоч яскравість барв, дивовижна безпосередність цієї навали світла викликає святковий настрій, почуття безтурботності й незалежності від примх і витівок погоди, – але спершу ти навіть цього не помічаєш, – глибші, складніші потреби північної душі лишаються незаспокоєні, у ній утворюється пуста, а потім прокидається ніби зневага до того, що тебе оточує»* [4, с. 236]. Тривожні передчуття наростають і тоді, коли він розповідає про конфлікти, які виникають між дітьми на пляжі, чи про реакцію на купання голяка їхньої восьмирічної

доньки, коли батьків звинуватили в тому, що вони «знехтували не тільки дух і букву правил громадського купання, а й честь <...> країни» [4, с. 240]. Захист святенницької моралі, ідея націоналістичної зверхності, з якими зіштовхується оповідач, означається станом, що схожий на «хворобу, прикру, але, мабуть, неминучу» [4, с. 240].

Родина оповідача вирішує відвідати шоу ілюзіоніста кавальєра Чіполли – «тип шарлатана, ярмаркового блазня, – тільки тут його можна побачити живого в наші часи. Чіполла всім своїм виглядом відповідав цьому історичному типові» [4, с. 247]. І той одразу обирає за об'єкт насмішок юнака, який попросив його привітатися з публікою. Під впливом гіпнозу ілюзіоніст змушує хлопця показати язика глядачам, а далі «не переставав знущатися з нього, виставляв його в ролі *donnaiuolo* і місцевого джиґуна – і запекла образа, роздратування, яке весь час учувалося в його тоні, різко суперечило самовпевненим манерам і тим світським успіхам, якими він хвалився. Мабуть, Чіполла просто вибрав хлопця жертвою своїх дотепів тому, що звук кожного свого вечора висміювати когось із глядачів. Але в його словах бриніла справжня ненависть, яку можна було по-людському зрозуміти, глянувши на постать того й того, навіть якби горбань і не натякав весь час на те, що цей вродливий хлопець мав успіх у дівчат» [4, с. 252]. Чіполла демонструє, як легко можна зруйнувати волю окремої людини через сугестію, приниження та театралізований контроль: «Тепер він, хто так довго наказував, накидав іншим свої бажання, став тією стороною, що улягала, корилася, слухалась; його воля була вилучена, і він мусив виконувати колективну волю, яка мовчки нависала в повітрі; але він наголошував на тому, що все це витікає з одного джерела. Мовляв, здатність зректися свого “я”, стати зняряддям, слухатись беззастережно, у найглибшому розумінні цього слова, – тільки зворотний бік уміння хотіти й наказувати; власне, це та сама здатність: наказ і послух нерозривно пов'язані, ґрунтуються на одному принципі – хто вміє слухатись, той уміє й наказувати, і навпаки: одна ідея містить у собі й другу, як ідея народу й вождя; але його, Чіполлине, завдання – тяжке й виснажливе, це завдання керівника й виконавця, в якому воля стає покорою, а покора – волею, бо вони обидві зродилися в його душі, і воля, і покора, того йому доводиться так тяжко» [4, с. 265]. Гіпнотизуючи глядачів, Чіполла використовує їхніх тіла і свідомість, позбавляє власної волі. Так, він сідає на юнака як на лавицю, а іншого, Джованотто, «карає» колькою в животі; змушує жінку повірити, що вона мандрує Індією; створює ілюзію готовності пані Анджольєрі покинути свого чоловіка заради нього, а військового переконає, що той не може поворухнути рукою. Характерно, що саме його реакція на власну недієздатність видається оповідачеві найбільш болісною – символічно, підпорядкування маніакальній ідеї війська. Чіполла намагається зламати опір єдиного юнака, що не піддався його гіпнотичній силі, змушуючи його танцювати, як це вже робила більшість глядацької зали. Оповідач резюмує, що «самого тільки небажання замало, щоб надати нам духовної сили; надовго ми не заповнимо життя тим, що не хотітимемо чогось робити; не хотіти чогось і взагалі нічого вже не хотіти, а все ж виконувати необхідне – мабуть, надто близькі поняття, щоб від них не постраждала ідея свободи; саме до цього вели ті фрази, що їх кавальєре виголошував між лясканням нагайки і наказами; він поєднував складні психологічні способи впливу з професійними, які тримав у таємниці» [4, с. 276-277]. Отже, Чіполла не тільки примушує, а й переконає, принижує, грає, перетворюючи підкорення на публічний спектакль. У цьому сенсі влада у творі Манна функціонує за законами мистецтва: вона потребує сцени, глядача і ритуалу. Тож можна припустити, що Чіполло не просто алегорія диктатора, а символіка митця влади, який майстерно володіє мовою і жестом, тілесною експресією, психологічною сугестією і театральністю. погоджуємося з Ф. Кермодом, який у дослідженні «Томас Манн і спокуса

влади» слушно зауважував, що в новелі «Маріо і чарівник» влада постає не лише репресивною силою, а передусім звабливим феноменом, що діє через культуру, форму, стиль, риторику та естетику [8]. На відміну від спрощених моделей політичного аналізу, де влада асоціюється з насильством і страхом, Манн, за Ф. Кермодом, показує добровільний аспект підкорення як готовність індивіда або маси піддатися авторитету, який володіє харизмою та мистецтвом переконання. Це, думаємо, пояснює і позицію оповідача як alter ego автора, який і засуджує «чарівника» (загрозу авторитаризму), і водночас показує, чому він приваблює: *«Чіполла вже з перших своїх номерів практично майже не приховував справжньої суті свого мистецтва, а друге відділення програми було відверто присвячене тільки спеціальним вправам, демонстрації знеособлення людини й підкорення її чужій волі, хоч він і далі прикривався своїм красномовством. У цілій низці смішних, цікавих приголомшливих номерів, які не скінчилися ще й опівночі, ми побачили все, що може дати ця природна, але загадкова царина людської душі, – від примітивного до моторошного; і за всіма химерними подробицями, то сміючись, то хитаючи головою, то ляскаючи себе по колінах чи плескаючи в долоні, стежила публіка, явно підкорена волі сильної особистості, хоч вона – так мені принаймні здавалося – внутрішньо й опиралася цьому своєрідному приниженню, якого кожному окремо і всім разом завдавали Чіполліні успіхи»* [4, с. 270–271].

Манн аналізує психологію натовпу, яка потрапляє під вплив харизматичного лідера. Натовп (публіка) є важливим аспектом «народження» диктатора. У різнонаціональній публіці можна впізнати образ Європи (*«гості Гранд-готелю, гості вілли “Елеонора” та інших пансіонатів, усе знайомі з пляжу обличчя. Чути було англійську й німецьку мови, навіть французьку, якою розмовляли румуни з італійцями»* [4, с. 245]), а в зміні настроїв – емоційну залежність від харизми «диктатора» Чіполлі. Спочатку це було гнітюче очікування невідомого (*«Тут панував той самий дивний, напружений, тривожно-принизливий, гнітючий настрій, що й усюди в Торре; скажу навіть більше: у цій залі, наче у фокусі, зосередилась та напруженість, той дивний неспокій, що ним була ніби заряджені тутешня атмосфера, і чоловік, на якого ми очікували, здавався нам утіленням усього цього»* [4, с. 269]), а потім, під впливом численних фокусів, де гальмується власне «Я» публіки, *«глядачів опанувала якась розпуста, вони ніби сп'яніли, як буває пізньої ночі, утратили владу над своїми почуттями, здатність критично оцінювати вплив цього неприємного чоловіка і тверезо опиратися йому»* [4, с. 274]. Тож натовп у новелі не є суто пасивною жертвою, навпаки – він активно включений у процес підкорення, отримує приховане задоволення від видовища приниження інших і від власної втрати свободи. Цей момент принципово важливий для прочитання новели як твору-попередження: Манн показує, що авторитарна влада стає можливою лише за умови внутрішньої готовності маси відмовитися від свого «Я» і. Влада тут не нав'язується, а приймається. Люди підкорюються не тому, що їх змушують, а тому, що їх переконують, зачаровують (тому Чіполло і постає «чарівником»), естетично приваблюють. Про таке розуміння новели Манна свідчать і студії українських дослідників, які сприймали її зміст розповіддю про «світ маріонеток» (Н. Пастухов) чи про «сеанс чорної магії» (А. Андронін).

Чіполла у творі Манна є моделлю митця влади, який є майстром психологічної сугесії, володіє риторикою, театральністю, тілесною експресією. Він як тип авторитарної чи тоталітарної влади перетворює приниження на спектакль, а покору – на добровільний акт. Його гасло: *«Є свобода, і є воля, але свободи волі немає, бо воля, яка прагне свободи, зійде в порожнечу»* [4, с. 262]. Здатність Чіполлі до гіпнозу можна тлумачити алюзією на заборонену, але загорнену в популістську обгортку ідеологію. Штукар не приховує,

що його здібності не резонують з моральними зобов'язаннями («...будьте ще пильніші, пам'ятаючи, що є сила могутніша, ніж розум і добродетель, і та сила тільки в окремих, виняткових випадках здатна на великодушне зречення! [4, с. 276]»), і навіть робить характерний жест: «Чіполла привітав його простягнутою навскоси рукою з долонею догори, як віталися стародавні римляни» [4, с. 280]. Основними засобами його маніпуляцій є одвічні «батіг і пряник»: «Дві речі відігравали головну роль у цих успіхах: чарка для підкріплення і нагайка з руків'ям у формі пазура. Перша була йому потрібна, щоб знов і знов викликати приплив демонічної сили, яка без коньяку, видно, швидко вичерпувалась; це по-людському могло б викликати співчуття до Чіполли, якби не друга річ – той образливий символ влади, та в'юнка нагайка, під яку він зухвало підставляв нас усіх і через яку ми не спробувалися на тепліші почуття – здатні були тільки на подив і впертість підкорених» [4, с. 271]. Але і вибір ним «жертв» також має свою логіку. Коли Чіполло звертає увагу на Маріо, оповідач відшукує пояснення його покори в професійних, психологічних і навіть соціальних чинниках: «...коли Чіполла поманив його, він скорився. Така вже в нього була професійна звичка; а крім того, мабуть, психологічно не могло статися, щоб такий простий хлопець, як він, не послухався Чіполли, людини, що того вечора, окрилена успіхом, панувала над усіма» [4, с. 279]. Так ще раз підкреслюється авторська інтерпретація влади як репресії і спокуси одночасно.

Мотив психологічної готовності підкоритися (прийняти) репресії частиною реальності, на нашу думку, увиразнюється і завдяки інтертекстуальному складнику. Так, у постаті Чіполло оповідач вбачає Цирцею: «Чіполла досяг найвищого тріумфу; берло Цирцеї, ця в'юнка шкіряна нагайка з руків'ям у формі пазура, запанувала над усією залюю» [4, с. 277]. Відтак зв'язок образу Чіполли із міфологемою Цирцеї, яка перетворювала людей на свиней, у його антропологічному експерименті зводився до вивільнення в них тваринного через позбавлення власної волі. При цьому сам Чіполла не раз називає Маріо ім'ям міфічного виночерпія на бенкетах олімпійських богів Ганімеда, щоб підкреслити його професію кельнера. Але в цьому, на нашу думку, є ще один змістовий пласт, адже, за міфом, Ганімеда викрав Зевс-орел, вражений його красою. Тобто тут Ганімед – жертва свавілля царя богів і людей.

Чіполла грає на тонких почуттях Маріо, який закоханий без відповіді. Штукар публічно препарує почуття юнака («важко було дивитися на те виявлення найпотаємніших його почуттів, на ту безнадійну, обманом ущасливлену пристрасть, виставлену напоказ публіці» [4, с. 284]), змушує поцілувати його, визнавши, що він і є «Сільвестра», яку той кохає. Та коли розвіялася ілюзія, то під регіт публіки Маріо стріляє в «чарівника», поклавши кінець приниженню і зневазі: «Жахливий, фатальний кінець. А все-таки він приніс визволення – так почував я тоді, так відчуваю тепер і не можу інакше!» [4, с. 286] – підсумовує оповідач. Цей постріл як екзистенційний зрив (Ф. Кермод) є реакцією доведеної до межі приниження людини, гідності якої нанесли жахливого удару. Таким чином, фінал не знімає напругу, а радше підсилює попереджувальний характер твору: коли влада ґрунтується на системному приниженні, її наслідком стає неконтрольований вибух насильства.

Таким чином, влада у творі Манна постає не лише як репресивний механізм, а як форма спокуси, що діє через естетику, риторику та харизму, коли натовп демонструє добровільний вимір підкорення, виявляючи психологічну готовність прийняти приниження як видовищну норму. Саме ця звабливість влади, а не її відверта жорстокість, робить її особливо небезпечною та визначає попереджувальний характер тексту.

Натомість у повісті Лагерквіста «Кат» акцентується саме на жорстокості і злі, втіленням яких є авторитарна (тоталітарна) влада. Твір написаний у 1933 році, коли Гітлер уже

був при владі в Німеччині, в Україні ініційований совецькою владою Голодомор викошував мільйони, а світ продовжував шукати способи домовитися з диктаторами. Шведський письменник один із небагатьох інтелектуалів, хто побачив настання «доби ката», проаналізувавши готовність охлосу її прийняти.

Попри те, що і у творі Манна, і у творі Лагерквіста хронотоп підпорядкований потребі виявити внутрішню логіку процесів, що можуть призвести до політичної чи/і духовної катастрофи, змістовно вони різні. На відміну від реалістично-історичного хронотопу «Маріо і чарівника», у повісті «Кат» Лагерквіста маємо алегорично-позачасовий. Його зсотують два хронотопи – умовно середньовічний і хронотоп ХХ століття – зі спільним образом ката. Саме прийом переміщення персонажа в часі і просторі, який спочатку є мовчазним слухачем зізнань відвідувачів середньовічного шинку, а потім європейського ресторану 1930-х років, надає хронотопові позачасового характеру. Тоді як його алегоричний зміст підсилюється інтертекстуальним наповненням топосу ката: у цьому образі поєдналися архетипи Каїна (зізнання ката «*я зарізав брата і приніс вам його в жертву*» [3, с. 58] і своя каїнова печать – його тавро), Вічного Жида (він безсмертний) і Понтія Пілата (виконує бажання натовпу: «*робив усе, що ви хотіли від мене!*» [3, с. 59]), які є різноманітними уособленнями злочину і толерування злу. Так Лагерквіст формує позачасово-алегоричний тип хронотопу, який вказує, що «час ката» – це будь-який період, коли яріє, зростає зло. А сам образ Ката є символічною моделлю тоталітаризму, уособленням механізмів підкорення і страху, суспільної толерантності до зла і жорстокості, деперсоналізації. Як архетип загрози, він виконує роль метафори можливого майбутнього, де суспільство змиряється з насильством, виправдовує його і навіть із захопленням вітає.

Якщо оповідач в новелі «Маріо і чарівник» одразу формулює своє ставлення до Чіполли, то в «Катові» воно транслюється його випадковим оточенням. Кат сидить у шинку, і читач одразу «зчитує» його традиційні зовнішні і сутнісні характеристики – вбрання, тавро, могутнє тіло («*Його велике, обважніле тіло в криваво-червоному вбранні нависало над толом, а рука підпирала чоло з випеченим на ньому катівським тавром*» [3, с. 17]), з одного боку, і самотність, відчуження – з другого («*з його боку ніхто не сидів*», «*служниця ступала по кам'яній долівці нечутно, і рука в неї тремтіла, коли вона наливала йому кухоль*» [3, с. 17]). Мовчазна фігура ката викликає зацікавлення змішане зі страхом («*якийсь хлопчина <...> поїдав його палючими очима*» [3, с. 17]) й інспірує наратив смерті і страждання: натовп у шинку обговорює різні способи страт і як можна скористатися їхніми жахливими наслідками. Лейтмотивом є думка «*зло має в собі цілющу силу*» [3, с. 19], – яку виголошує старий шевчик, один з відвідувачів шинку. Так означається позиція виправдання існування зла.

Частиною цього наративу зла стають міркування щодо самої постаті ката. Так, шевчик переконаний, що той, хто боїться зла, не опанує катівського ремесла і сам стане його жертвою. А інший відвідувач шинку на підтвердження думки про те, що важко уникнути лихої сили, розповідає історію, як він опинився в її руках і «*має змогу глянути їй в обличчя <...>, і відтоді наче перестав її боятися*» [3, с. 21]. Дитиною він познайомився з дітьми ката, які жили усамітнено в глибині лісу, і випадково доторкнувся до катового меча. Це означало, що в майбутньому йому судилося загинути від його леза. Мати оповідача вмовила ката зняти це прокляття з її єдиного сина, на що той погодився. Як підсумок – слухачі доходять висновку, що в парі зі злом ходить добро. Оповідачі зумисне пригадують історії, де образ ката постає людяним і таким, що поєднує в собі ката і жертву. То кат і засуджений після ночі п'ятики ідуть обійнявшись до місця страти. То озвучується історія про кохання ката, що врятувало засуджену до смерті жінку. Вони стали подружжям. Але коли жінка вбила

свою щойно народжену дитину, бо на її лобі була схожа на тавро пляма у вигляді шибениці («вона не схотіла <...> щоб дитина лишилася жити в цьому світі, який уже поставив на най звій знак, бо вона її дуже любила...» [3, с. 36]), то кат, виконуючи присуд, був змушений власноруч закопати її живою.

За час усіх цих оповідей кат «сидів нерухомо, втупивши поперед себе в темряву важкий, позачасовий погляд» [3, с. 42]. Така відстороненість робить його фігурою містичною, як Доля, а сама присутність перетворюється на урок, випробовування, під час якого люди оголюють свою душу, виявляють власні затаєні страхи (оповідь старого, якому кат зняв прокляття, бо він сам порушив табу і доторкнувся до його меча, символічно – долучився до зла) і навіть збочені бажання (як у Лассе-вішалника, що прагне завдяки містичній мандрагорі залишити свій спадок). Таким чином, мотив виправдання необхідності зла поєднується з мотивом екзаменування людства – наскрізним художнім мотивом, у межах якого людство чи окрема спільнота постають у ситуації випробування граничних людських якостей (моральних, духовних, екзистенційних, інтелектуальних), що моделюється як умовний іспит перед трансцендентною, історичною, соціальною або внутрішньою інстанцією оцінювання. У межах цього мотиву художній текст функціонує як простір діагностики людського, де виявляються межі свободи, відповідальності, віри, солідарності та гуманістичних цінностей. Мотив екзаменування людства ґрунтується на архетипній моделі випробування, проте в літературі ХХ століття він трансформується з теологічної парадигми суду в антропологічну модель перевірки цивілізаційної зрілості людини. Інстанцією, яка екзаменує, можуть виступати війна, хвороба, тоталітарна влада, історична катастрофа, абсурд або сама людська свідомість. А результатом іспиту часто стає не вердикт, а виявлення межі людського як проблеми, що надає мотивові відкритого, трагічного або парадоксального характеру. У повісті-притчі Лагерквіста екзаменування людства розгортається в другій частині повісті, у хронотопі ХХ ст.

Під звуки джазу між столиками кафе, кружляють пари танцювальників. Побожний страх людей середньовіччя перед катом змінюється на нездорову цікавість до його постаті й запобігання: «Для нас велика честь бачити у своєму товаристві ката» [3, с. 43]. Характерна сцена, де до нього підходить молодик і, клацнувши каблучками та витягнувши руку вперед (як Чіполла Манна в римському привітанні), кричить «Хайль!».

Публіка сприймає ката частиною видовища. Його появу розцінюють хорошим знаком чергової санації суспільства, адже «в них повно людей, яких вони хочуть позбавити життя. Про мене, хай розбавляють. Авжеж, у цьому немає нічого поганого. Людей на світі вистачає, та ще й порядних, справжніх людей. Принаймні жити залишаються завжди кращі, за цим пильно слідкують» [3, с. 44]. У цьому визнанні «доцільності» репресій звучить не тільки виправдання зла, а і його легітимізація й навіть естетизація. Автор відтворює формування ідеології зла як необхідності порядку («Чудово, що настане лад, пане кате! Народ, хай би його дідько взяв, треба навчати послуху!» [3, с. 44]), як частини буденності (на думку однієї міщанки, її син «просто обожнює кровопролиття! Така мила дитина! [3, с. 44]), як способу підкорення незгодних («ми <...> висунемо категоричну вимогу: всіх, хто думає інакше, каструвати! Це просто необхідно, щоб закріпити перемогу наших ідей!» [3, с. 45]). Припускаємо, що дві частини «Ката» підпорядковані авторській інтенції викрити різні «лики» зла. Цими «ликами» чи личинами є аморальність та імморалізм. У дослідженні «Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві» Т. Куннас окреслює аморальність як «неусвідомленість сутності та наявності моралі» (Лагерквіст розкриває це в «середньовічному» хронотопі повісті) і імморалізм – «усвідомлене зло і служіння злу, і той, хто цим займається» [2, с. 22] (у другій частині твору «Кат», у хронотопі ХХ століття).

Кульмінацією повісті вважаємо виголошення апологетики насильству. Тільки тепер, на відміну від Лассе, що покладався на викопаний під шибеницею корінь мандрагори, новітнє суспільство керується ідеологією: *«Насильство є найвищим виявом не тільки фізичних, а й духовних сил людства! <...> А тих, хто думає інакше, ми будемо виховувати саме з допомогою насильства, тоді вони напевне повірять нам»* [3, с. 44–45]. У цьому новому суспільстві чинним є поділ лише на тих, хто поділяє цей погляд, і *«частина людей, яких ув'язнили, щоб навчити їх думати так, як ми»* [3, с. 46]. Міститься алюзія на концтабори як місця «перевиховання», що стало типовим для срср і Німеччини 1930-х років. Оратор вважає винятковим те, що *«відбувається з їхньою расою»* (*«такого ще світне бачив!»* [3, с. 46], *«таке може діятися тільки в нас. Бо не схожі на жоден інший народ на землі!»* [3, с. 46]), і наголошує на необхідності культу особи: *«нам вкрай необхідно знайти свого власного бога... Не можна вимагати, щоб наш народ молився богу, до якого звертаються інші, неповноцінні раси»* [3, с. 46]. Частиною апологетики насильства є виправдання війни: *«Ясно, що нам війна необхідна! Війна означає здоров'я! Народ, який не хоче війн, – хворий народ!»*[3, с. 48]. У зв'язку з цим по-новому трактується топос тавра: якщо для середньовічного ката і його дружини – це був знак відсторонення від решти світу, знак прокляття, то для публіки ХХ століття таким тавром є війна, і натовп пишається ним: *«війна залишає печать шляхетності на людському чолі»* [3, с.49].

Це новітнє суспільство проголошує плани світового панування (*«ми повинні поширити свої ідеї на весь світ! Було б просто обурливо тримати їх тільки для себе. А коли якийсь народ не захоче прийняти їх, ми його винищимо»* [3, с. 49]), супроводжуючи це відвертим расизмом у дії. Так, жахливою є сцена розправи над чорношкірими музикантами джазового оркестру. П'яна юрба б'є їх, а потім, вбивши кількох, змушують грати далі: *«То була нечувана доти музика, розпачлива, здатна нагнати страху, ніби завивання з джунглів і гупання барабана смерті, коли після заходу сонця в пралісі збиралися первісні племена»* [3, с. 56].

Парадокс полягає в тому, що поклоніння злу супроводжується сприйняттям його як буденного явища. Це перегукується з концептом «банального зла» Ганни Арендт. Так, смерть у повісті звичайна, між келихами пива: до зали заходять двоє молодиків, які застрелили «іншого», і їх вітають «Слава вбивцям!». Вони обговорюють плани на вечір, і один з них говорить про необхідність перенести трупи раніше страчених у болото. Натомість інший вважає це безглуздом. Суперечка закінчується тим, що його звинувачують у зраді і вбивають.

Якщо до середньовічного ката боялися наблизитися, то в ХХ ст. до нього підсідає солдат і вимагає взяти до рук сучасну зброю. Більше того, один із розшалілих чоловіків просить ката стати їхнім вождем, бо *«доба приниження і безсилля залишилася позаду* (це нагадує характерні для Німеччини того часу реваншистські лозунги). *І для людства починає ясніти новий світанок!»* [3, с. 57]. Таким чином, кат у цьому новітньому світі перестає бути відчуженим, побожний страх перед ним змінюється захопленням і прагненням наслідувати того, хто втілює епоху зла.

Висновки. Твором-попередженням є текст, який репрезентує дискурс *warning literature* чи *warning narrative* Йому властиві прогностичність, загострення соціальних симптомів, етична проблематика, критичний хронотоп і морально-філософський імператив. Для поетики творів-попередження характерними є превентивна (попереджувальна) оповідь, яка постала на перетині традицій антиутопій, етики і культурної діагностики; специфічний хронотоп кризового майбутнього різних типів; система межових ситуацій, у якій персонажі постають перед етичним вибором; виразна інтертекстуальність.

Попри різні – історико-конкретний (у Манна) і алегорично-позачасовий (у Лагерквіста) – типи хронотопу, вони виконують спільну функцію окреслення простору як «зламу»

цивілізації, де приховані загрози стають видимими, а внутрішня логіка соціальних процесів проявляється в концентрованому вигляді. Спільними для обох творів є риси, які уможливають висновок про них як твори-попередження: порушена проблематика нормалізації насильства, маніпуляції масовою свідомістю, розмивання етичних орієнтирів; події розгортаються у хронотопі пороговості; інтертекстуальну коди спрямовані на узагальнено-алегоричний зміст твору, ідейне спрямування якого – попередити про катастрофу цивілізації.

Аналіз творів Манна і Лагерквіста засвідчує, що обидва автори створили високочутливі моделі європейської духовно-політичної кризи міжвоєнної доби. Їхні тексти виконують функцію попередження: вони не лише фіксують загрозливі тенденції сучасності, а й художньо демонструють такі їхні можливі наслідки, як деградацію людяності, формування культури підкорення, перетворення насильства на інституційну норму. Повість «Кат» Лагерквіста представляє тоталітаризм як абстрагований, універсальний сценарій руйнування людської природи. Новела Манна «Маріо і чарівник» – як політико-психологічну драму, де демонструється, чому суспільство добровільно віддає владу демагогу. Разом ці твори утворюють європейську антропологічну типологію передтоталітарних загроз і залишаються актуальними як інструменти розпізнавання політичних і культурних небезпек у будь-яку історичну добу.

«Маріо і чарівник» Манна і «Кат» Лагерквіста конструюють «лабораторію майбутнього», де аналізується не стільки можливий стан світу, скільки антропологічні зміни, що передують соціальним катастрофам. Спільним мотивом обох творів є імпліцитна ситуація екзамінування людства – ситуація, коли історія, Бог, природа, війна, хвороба, техніка чи сама людина перевіряє межі людського – моральні, духовні, раціональні – і людяного. Тому дослідження творів Лагерквіста і Манна в цій перспективі дозволяє не лише відчитати внутрішню логіку їхніх сюжетів і мотивних структур, а й осмислити, як саме література стає інструментом попереджувальної етики в добу політичних потрясінь.

Література:

1. Зверев А. «Повірити, що життя – це добре». *Лагерквіст П. Маріамна* [передмова]. Київ : Дніпро, 1988. С.5–16.
2. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. Львів : Вид-во Анетти Антоненко. Київ : Ніка-Центр, 2018. 288 с.
3. Лагерквіст П. Кат. *Пер Лагерквіст. Маріамна*. Перекл. зі швед. Ольги Сенюк. Київ : Дніпро, 1988. С. 17–65.
4. Манн Т. Маріо і чарівник. *Манн Т. Трістан*. Київ : Дніпро, 1975. 296 с.
5. Мацевич. А. Міф про людину Пера Лагерквіста. *Лагерквіст Пер. Твори*. Т. 1 Харків : Фоліо, 1997. С. 7–14.
6. Booker M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994. 208 pp. URL: <https://www.jstor.org/stable/20719421>
7. Claeys G. *Dystopia: A Natural. History. A Study of Modern Despotism. Its Antecedents, and. Its Literary Diffractions*. Oxford University Press, 2017. 44 pp. URL: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9780191088612_A30390471/preview-9780191088612_A30390471.pdf
8. Kermode F. Thomas Mann and the Seductions of Power. *Modern Fiction Studies*. 1983. Vol. 29, No. 2. P. 217–229.
9. Moylan T. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000. 386 pp. URL: <https://www.fulcrum.org/concern/monographs/4x51hj554>

References:

1. Booker, M. (1994). Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood P., 208 pp. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/20719421>

2. Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural. History. A Study of Modern Despotism. Its Antecedents, and. Its Literary Diffractions*. Oxford University Press. 44 pp. Retrieved from: https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9780191088612_A30390471/preview-9780191088612_A30390471.pdf
3. Kermodé, F. (1983). Thomas Mann and the seductions of power. *Modern Fiction Studies*, 29(2), 217–229.
4. Kunnas, T. (2018). Zlo. Rozkryttia sutnosti zla u literaturi ta mystetstvi [Evil. Revealing the essence of evil in literature and art]. Lviv : Vyd-vo Anetty Antonenko. Kyiv : Nika-Tsentr, 288 p. [in Ukrainian].
5. Laherkvist, P. (1988). Kat [Executioner]. Per Laherkvist. Mariamna. Perekl. zi shved. Olhy Seniuk. Kyiv : Dnipro, S. 17–65. [in Ukrainian].
6. Mann, T. (1975). Mario i charivnyk [Mario and the Wizard]. Kyiv : Dnipro, [in Ukrainian].
7. Matsevych, A. (1997). Mif pro liudynu Pera Laherkvista [The Myth of the Man Per Lagerkvist]. Laherkvist Per. Tvory t. 1 Kharkiv : 1997. S. 7. [in Ukrainian].
8. Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press. 386 pp. Retrieved from: <https://www.fulcrum.org/concern/monographs/4x51hj554>
9. Zverev, A. (1988). «Poviryty, shcho zhyttia – tse dobre» [Believe that life is good]. Laherkvist P. Mariamna [peredmova]. Kyiv : Dnipro, pp. 5–16. [in Ukrainian].



Стаття поширюється
на умовах ліцензії відкритого доступу
(CC BY 4.0)

Дата першого надходження статті до видання: 24.11.2025
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 10.12.2025
Дата публікації (оприлюднення) статті: 17.03.2026