

**План-конспект семінарів з дисципліни  
«Історія зарубіжної літератури:  
Література ХХ століття»**

**Берегасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора**





**Бересасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора**

**План-конспект семінарів з дисципліни  
«Історія зарубіжної літератури:  
Література ХХ століття»  
для студентів-філологів**



**Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II  
Кафедра філології. Українське відділення**

**Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора**

**План-конспект семінарів  
з дисципліни «Історія зарубіжної літератури:  
Література ХХ століття»**

**Берегово, 2023**



У посібнику подано тематичний план курсу «Історія зарубіжної літератури ХХ століття», список обов'язкових творів для прочитання, базову літературу, короткі тези лекцій та інструктивно-методичні матеріали, які допоможуть студентам підготуватися до семінарів та іспиту з літератури ХХ століття. До кожного семінарського заняття запропоновано різноманітні завдання: теми для обговорення, для підготовки творчих проєктів та написання творів; практичні та творчі завдання для підсумкової модульної контрольної роботи.

Посібник стане у нагоді студентам філологічних спеціальностей (українська, англійська угорська та німецька філологія).

Затверджено до використання у навчальному процесі  
на засіданні кафедри філології ЗУІ ім. Ф. Ракоці ІІ  
(протокол №7/92 від 25 квітня 2023 року)

Розглянуто та рекомендовано Навчально-методичною радою  
Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці ІІ  
(протокол №8 від 19 травня 2023 року)

Рекомендовано до видання в електронній формі (PDF)  
рішенням Вченої ради Закарпатського угорського інституту ім. Ф. Ракоці ІІ  
протокол № 5 від "24" травня 2023 р

Підготовлено до видання у друкованій та електронній формі (PDF) кафедрою філології  
спільно з Видавничим відділом Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці ІІ

#### **Розробники:**

БЕРЕГСАСІ АНІКО – професор; доктор габілітований з галузі мовознавство, професор кафедри  
філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці ІІ

КЕЙС МАРГАРИТА – кандидат історичних наук зі спеціальності етнологія, доцент кафедри  
філології Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці ІІ

ЧОНКА ТЕТЯНА – кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології Закарпатського  
угорського інституту імені Ференца Ракоці ІІ

МОВНУШ ДОРА – викладач кафедри філології Закарпатського угорського інституту імені  
Ференца Ракоці ІІ

#### **Рецензенти:**

БАРАНЬ АДАЛЬБЕРТ – доцент; кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології  
Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці ІІ

ЧОРДАШ ВАСИЛЬ – доктор філософії з галузі гуманітарні науки, доцент кафедри філології  
Закарпатського угорського інституту імені Ференца Ракоці ІІ

За зміст антології відповідальність несуть розробники.

Відповідальні за випуск:

ОЛЕКСАНДР ДОБОШ – начальник Видавничого відділу ЗУІ ім. Ф.Ракоці ІІ

**Видавництво:** Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці ІІ (адреса: пл. Кошута  
6, м. Берегове, 90202. Електронна пошта: foiskola@kmf.uz.ua)

© Берегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора, 2023  
© Кафедра філології ЗУІ ім. Ф. Ракоці ІІ, 2023

A segédkönyv tartalmazza „Világirodalom története kurzus: A XX. század irodalma” tantárgy tematikus tervét, a kötelező szakirodalom jegyzékét, a kisegítő irodalmat, az előadások rövid téziseit és azok instrukciós-módszertani anyagait tartalmazza. A módszertani segédlet megfelelő alapot biztosít a diákok számára a szemináriumok és a vizsgához való felkészüléshez a „A XX. század irodalma” tantárgyból. Mindegyik szemináriumi foglalkozáshoz különböző szintű feladatok kerültek kidolgozásra: megbeszélésre szánt témakörök, alkotói projektek, szövegalkotásra javasolt munkáltató feladatok. A mellékletekben a tantárgy alapfogalmai is megtalálhatóak.

Az oktatási segédlet a filológus (ukrán, angol, magyar és német szakos) hallgatók számára készült.

Az oktatási folyamatban történő felhasználását jóváhagyta  
a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszéke  
(2023. április 25., 7/92. számú jegyzőkönyv).

Megjelentetésre javasolta a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola  
Oktatási és Módszertani Tanácsa  
(2023. május 19. 8. számú jegyzőkönyv).

Elektronikus formában (PDF fájlformátumban) történő kiadásra javasolta  
a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Tudományos Tanácsa  
(2023. május 24. 5. számú jegyzőkönyv).

Kiadásra előkészítette a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola  
Filológia Tanszéke, valamint Kiadói Részlege.

#### **Szerkesztők:**

DR. HABIL. BEREGSZÁSZI ANIKÓ – professzor, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének tanszékvezető professzora

DR. KÉSZ MARGIT – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

DR. CSONKA TETYÁNA – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

MÓNUS DÓRA – a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének oktatója

#### **Szakmai lektorok:**

DR. BÁRÁNY BÉLA – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

DR. CSORDÁS LÁSZLÓ – docens, PhD, a II. Rákóczi II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszékének docense

A tartalomért kizárólag az antológia szerkesztői felelnek.

A kiadásért felel:

DOBOS SÁNDOR – a II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Kiadói Részlegének vezetője

**Kiadó:** II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola (cím: 90 202, Beregszász, Kossuth tér 6. E-mail: foiskola@kmf.uz.ua)

© Beregszászi Anikó – Kész Margit – Csonka Tetyána – Mónus Dóra, 2023  
© A II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola Filológia Tanszéke, 2023



## ЗМІСТ

Тематичний план курсу.....	6
Питання до іспиту.....	8
Список обов'язкових творів для прочитання.....	9
Базова література.....	9
<b>Тема 1.</b> Загальні тенденції та умови розвитку літературного процесу ХХ століття.....	10
Літературні течії модернізму.....	18
Марсель Пруст.....	27
Завдання.....	29
<b>Тема 2.</b> Французький екзистенціалізм. Творчість Ж.-П. Сартра .....	30
А. Камю .....	31
Завдання.....	37
<b>Тема 3.</b> Антуан де Сент-Екзюпері.....	39
Завдання.....	44
<b>Тема 4.</b> Німецька література.....	45
Г. Гессе.....	46
Т. Манн.....	48
Завдання.....	53
<b>Тема 5.</b> Е.-М. Ремарк.....	54
Г. Белль.....	58
Б. Брехт.....	63
Завдання.....	64
<b>Тема 6.</b> Австрійська література. Ф. Кафка.....	66
Завдання.....	73
<b>Тема 7.</b> Англійська література. Б. Шоу.....	74
Норвезька література. Ібсен.....	81
Завдання.....	83
<b>Тема 8.</b> О.Вайльд.....	84
<b>Тема 9.</b> Е. Хемінгуей.....	88
Г. Маркес.....	93
Завдання.....	96
<b>Тема 10.</b> Теодор Драйзер.....	98
Френсис Скотт Фіцджеральд.....	100
Завдання.....	102
<b>Практичні та творчі завдання до курсу до МКР.....</b>	<b>103</b>
<b>Рекомендована література.....</b>	<b>105</b>



**Тематика семінарських занять  
«Зарубіжна література ХХ століття» (20 г.)**

<p><b>Тема 1. Історія зарубіжної літератури першої половини ХХ століття</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Загальні тенденції та умови розвитку літературного процесу ХХ століття.</li><li>2. Літературно-художні напрями ХХ століття. Світоглядні та естетичні засади модерністського мистецтва.</li><li>3. Марсель Пруст – представник французької модерністської прози.</li></ol>
<p><b>Тема 2. Екзистенціалізм як напрям філософії та літератури. Його особливості.</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Ж.-П. Сартр – теоретик екзистенціалізму у літературі.</li><li>2. Вплив екзистенціалістських ідей на творчість А. Камю.</li><li>3. Проблема вибору і її гуманістичне вирішення, тема перестороги в романі Альбера Камю «Чума».</li></ol>
<p><b>Тема 3. А. де Сент-Екзюпері.</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>2. Особливості творчого методу письменника. «Планета людей».</li><li>3. Жанрова своєрідність казки-притчі Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц».</li></ol> <p><b>МКР 1</b></p>
<p><b>Тема 4. Німецька література. Герман Гессе. Томас Манн.</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Загальна характеристика німецької літератури цієї доби.</li><li>2. Життєвий і творчий шлях Германа Гессе.</li><li>3. Цілісний аналіз роману «Гра в бісер». «Степовий вовк».</li><li>4. Філософський зміст «великих романів» Т. Манна: «Смерть у Венеції», «Тоніо Крегер», «Маріо і чарівник».</li></ol>
<p><b>Тема 5. Література «втраченого покоління».</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Життєвий і творчий шлях Е.-М. Ремарка.</li><li>2. Тема «втраченого покоління» у романі Е.-М. Ремарка «Три товариші».</li><li>3. Г. Белль – «совість німецької нації». Тема Другої світової війни у творчості Г. Белля. Своєрідність композиції та символіка оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш до Спа...».</li><li>4. <b>РОЗВИТОК НІМЕЦЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ.</b> Передумови розвитку, сутність реформи драми та основні принципи «епічного» театру Б. Брехта.</li><li>Б. БРЕХТ. Життєвий і творчий шлях драматурга.</li><li>5. Аналіз п'єси «Матінка Кураж та її діти».</li></ol>
<p><b>Тема 6. АВСТРІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ. Р.-М. РІЛЬКЕ, П. ЦЕЛАН, Ф. КАФКА</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Р.-М. Рільке – видатний австрійський поет: життя і творчість. «Орфей та Евридика».</li><li>2. П. Целан: життя і творчість. Пошуки нової поетичної мови у творчості поета. «Фуга смерті».</li><li>3. Життєвий і творчий шлях Ф. Кафки. Поєднання реальності й міфотворчості у прозі письменника. Своєрідність світобачення і його художнього вираження в оповіданні Ф. Кафки «Перевтілення».</li></ol>
<p><b>Тема 7.</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. <b>Англійська література. Драматургія Б. Шоу</b> – новий етап у розвитку англійської літератури ХХ століття.</li><li>2. «Пігмаліон» Б. Шоу – зразок «драми-дискусії».</li><li>3. <b>Норвезька література. Г. Ібсен</b> – творець соціально-психологічної драми.</li><li>4. Показ шляху становлення особистості жінки у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім (Нора)»</li></ol>
<p><b>Тема 8.</b></p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. <b>Оскар Уайльд</b> – славетний письменник і теоретик англійського естетизму.</li><li>2. Філософія життя, краси, насолоди і мистецтва в романі Оскара Уайльда «Портрет</li></ol>

Доріана Грея».

3. Метод «потоків свідомості» у творчості **Дж. Джойса**. «Улісс». Психологічне есе Дж. Джойса «Джакомо».

**Тема 9. АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА.**

**ДЖЕК ЛОНДОН, ЕРНЕСТ МІЛЛЕР ХЕМІНГВЕЙ.**

1. Загальний огляд творчої спадщини письменників.
2. Джек Лондон. «Воля до життя» (для самостійного опрацювання).
3. Показ драматичних суперечностей людського буття у повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море».

**ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА.**

**Г. Г. МАРКЕС.**

4. Г. Г. Маркес – теоретик «магічного реалізму».
5. Загальний огляд творчої спадщини письменника.
6. Проблеми духовності і моралі у новелі «Стариган з крилами».
7. Приреченість героїв у романі «Сто років самотності».

**Тема 10. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ США. Г. ЛОНГФЕЛЛО, О.ГЕНРІ, Т. ДРАЙЗЕР.**

1. Поетичний переказ індіанських міфів у поемі **Г. Лонгфелло** «Пісня про Гайавату» (самостійне опрацювання).
2. **О. Генрі** – майстер американської новели. Життєвий і творчий шлях. Цикли новел та їх особливості (на прикладі новел «Дари волхвів», «Вождь червоношкірих», «Серце Заходу», «Останній листок», «З любові до мистецтва»). (Самостійне опрацювання).
3. **Т. Драйзер** – майстер реалістичної прози. Особливості творчого методу. Цілісний аналіз романів «Американська трагедія», «Сестра Керрі».
4. **Френсіс Скотт Фіцджеральд**. Цілісний аналіз роману «Великий Гетсбі».

### **Питання до іспиту (VII семестр)**

1. Провідні літературні напрями та течії в західноєвропейських літературах останньої третини XIX ст.
2. Естетизм в англійській літературі останньої третини XIX ст. Творчість О. Вайльда.
3. Символізм в західноєвропейських літературах кінця XIX ст.
4. Розвиток драми і театру в останню третину XIX ст. Творчість Г. Ібсена.
5. Провідні літературні напрями та течії в західноєвропейських літературах XX ст.
6. Модернізм: філософські основи, особливості, жанрова система, представники.
7. Західноєвропейська поезія модернізму першої половини XX ст.
8. Експресіонізм: особливості, представники.
9. Особливості розвитку австрійської літератури першої половини XX ст. Творчість Ф. Кафки.
10. Література „втраченого” покоління”. Представники. Г.Белль.
11. Життя і творчість Е.-М. Ремарка.
12. Життя і творчість Б. Брехта.
13. Розвиток американської літератури в першій половині XX ст.
14. Творчість Т. Драйзера.
15. Творчість Е. Хемінгуей.
16. Творчість Френсиса Скотта Фіцджеральда.
17. Творчість М. Пруста.
18. Загальна характеристика драматичного мистецтва першої половини XXст.
19. Епічний театр Б. Брехта.
20. „Драма ідей” у творчості Б. Шоу.
21. Провідні напрями та жанри в літературі другої половини XX ст.
22. Екзистенціалізм у літературі XX ст.
23. Творчість А. Камю.
24. Життєвий і творчий шлях Антуана де Сент-Екзюпері.
25. «Епічний» театр Б. Брехта, його характеристика.
26. Т. Манн – засновник інтелектуальної прози.
27. Б. Шоу – видатний англійський письменник, творець нової драми-дискусії.
28. Художній метод та літературна діяльність Е. Хемінгуей.
29. Трагедія Другої світової війни у зарубіжній літературі (Г. Белль «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»)
30. Тема «втраченого покоління» у романах Е. М. Ремарка.
31. Естетичні погляди О. Уайльда.
32. «Ляльковий дім» Г. Ібсена – соціально-психологічна драма.
33. Життя і творчість Дж. Лондона.
34. Особливості новелістики О'Генрі.
35. Філософсько-етичні та моральні проблеми роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея».
36. Тема «бездуховного мистецтва» у новелі Т. Манна «Смерть у Венеції».
37. Філософська казка-притча «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері.
38. Міфологічний підтекст п'єси Б. Шоу «Пігмаліон», її проблематика.
39. Історія створення, тематика, проблематика роману А. Камю «Чума».
40. Психологічне есе Дж. Джойса «Джакомо», загальна характеристика. Метод «поточку свідомості».

### **Художні тексти:**

#### **Французька література**

1. Пруст Марсель. На Сванову сторону.
2. Камю Альбер. Сторонній. Чума. Міф про Сізіфа.

3. А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц».
- Англійська література, література США.**
4. Вайлд Оскар. Портрет Доріана Грея. Казки.
5. Джойс Джеймс. «Джакомо». Улісс.
6. Еліот Томас Стернз. Безплідна земля. Порожні люди.
7. Шоу Бернард. Пігмаліон.
8. Драйзер Теодор. Американська трагедія. Сестра Керрі.
9. Френсіс Скотт Фіцджеральд Великий Гетсбі.
10. Хемінгуей Ернест. Старий і море.
11. Т. Манн Смерть у Венеції. Маріо і чарівник.
12. О.Генрі. Дари волхвів, Вождь червоношкірих, Останній листок.

#### **Австрійська і німецька літератури**

13. Кафка Франц. Перевтілення.
14. Рільке Райнер-Марія. Сонети до Орфея.
15. Брехт Бертольд. Матінка Кураж та її діти.
16. Ремарк «Три товариші».
17. Белль «Подорожній коли ти прийдеш у Спа...».
18. Гессе Герман. Степовий вовк. Гра в бісер.

#### **Літератури країн Західної Європи і латинської Америки**

19. Ібсен Генрік. Ляльковий дім.
20. Маркес Габріель Гарсія. Стариган із крилами. Сто років самотності.

#### **Базова література:**

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001.
2. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа. – К.: Факт, 2007.
3. Ващенко Ю. А. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навч. пос.,– Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2014. – 152 с.
4. Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гричаник Н. І. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: 2-ге вид. перероб. та доп. / Навч. посібник. – К.: Центр учбової літератури, 2009 – 488 с.
5. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття: Навч. посібник. – К., 2002.
6. Зарубіжна література ХХ ст.: Посібник / За ред. О.М. Николенка, Т.М. Конєвої. – К.: Академія, 1998.
7. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль, 2005.
8. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Ч. 2. Зарубіжна література. – Луцьк: Вежа, 1999.
9. Помазан, Ігор Олександрович. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: підруч. для студ. ф-ту «Референт-перекладач» / І. О. Помазан ; Нар. укр. акад., [каф. українознав.]. – Х. : Вид-во НУА, 2010. – 256 с.

## Тема 1. Загальні тенденції та умови розвитку літературного процесу ХХ століття.

### Літературно-художні напрями ХХ століття

Літературний процес ХХ століття є складним й багатоаспектним явищем, формування якого відбувалося під впливом багатьох факторів. ХХ століття з його пришвидшеними темпами життя, відкриттями в різних галузях знання, новими засобами комунікації, успіхами в генетиці, підкоренням повітряних просторів, проривом у космос, розвитком комп'ютерної техніки не виправдало надій на процвітання людства. Сформована ХІХ століттям віра в безмежні можливості людського розуму, у прогресивний поступовий розвиток світу, впевненість у розумній волі людини, якій підкорюється Всесвіт, була зруйнована вже під час Першої світової війни. Людина зрозуміла, що з розвитком науково-технічного прогресу й вдосконаленням комфортних умов життя, вона не стає щасливіше. Осмислення вказаних процесів народило трагізм і песимізм, які супроводжують становлення нового художнього мислення ХХ століття. Соціально-історичні потрясіння, які переживало людство протягом усього століття (дві світові війни 1914–1918 і 1939–1945 років, що принесли величезні жертви та руйнації, багато інших локальних конфліктів, революцій, встановлення та занепад тоталітарних режимів, злочини сталінізму і гітлеризму, геноцид цілих народів, масове знищення людей у концтаборах і створення атомної й вуглецевої зброї та ін.); науково-технічний прогрес (НТП), що набрав своїх обертів з кінця ХІХ століття, зміни у філософській і світоглядній парадигмі, в якій намітився відхід від раціоцентричної програми Просвітництва в бік ірраціоналістичної парадигми – ці фактори обумовили формування принципово нового типу свідомості, мислення, світогляду людини ХХ століття.

Відмова від раціоналістичної лінії філософії Просвітництва виразно позначилася в працях мислителів «філософії життя» – напряму в західноєвропейській філософії другої половини ХІХ – початку ХХ століття, який сформувався в Німеччині та Франції під впливом ідей **Артура Шопенгауера** (1788–1860). До цього філософського напряму відносять Ф. Ніцше, А. Бергсона, В. Дільтея, Г. Зіммеля, О. Шпенглера та інших філософів, основними категоріями мислення яких є «життя» і «воля». У своїй праці «Світ як воля і уявлення» (1818) А. Шопенгауер, полемізуючи з Г. Ф. В. Гегелем, намагається вийти за межі панлогізму, класичного раціоналізму й культурно-історичного оптимізму. Головна рушійна сила Всесвіту – воля – сліпа, спонтанна сила, яку не можна до кінця пізнати. Наука, яка будується на раціональному пізнанні, виступає зняряддям світової волі, тому рефлексивне пізнання обмежене й не торкається істинного буття. А. Шопенгауер віддає перевагу інтуїтивному осягненню, як єдиному адекватному пізнанню світу. Воно дається митцю, діяльність якого несвідома, ірраціональна й не скута рефлексією стосовно власних принципів і засад. Півстоліття минуло, і філософські погляди А. Шопенгауера були розвинуті. Так, знов актуалізується категорія «життя», яку представники «філософії життя» розуміють як цілісний процес безперервного творчого становлення, що протиставляється всьому сталому, застиглому, визначеному. Цей потік змін не піддається раціональному осмисленню, а осягається завдяки інтуїції, символізації, ірраціональним прозрінням. Характерно, що категорія життя допускає численні варіанти розуміння: від визначення життя як волі до влади (Ф. Ніцше), життєвого пориву (А. Бергсон), до її трактування як потоку переживань (Г. Зіммель). **Фрідріха Ніцше** (1844–1900) вважають засновником напряму «філософії життя», який виявив «трагедію культури» на межі ХІХ–ХХ ст. У своїх численних і часто суперечливих працях («По той бік добра і зла», «Антихрист», «Так говорив Заратустра» та ін.) Ф. Ніцше розвиває категорію «волі». На відміну від А. Шопенгауера, у філософській концепції Ф. Ніцше життя представлене як

безліч воль, що змагаються між собою, тому головне – це утвердження власної «волі до влади», «волі до сили». Культура – це площина й результат діяльності елітарної людини, «надлюдини», яка наділена волею до життя і вільна від встановленої моралі. Надлюдина – абсолютно вільна особистість, що свідомо бере на себе відповідальність за свої вчинки й прокладає шлях в історії і культурі. Вона не руйнує і не споживає, а творить. Стереотипи й кліше, якими керуються маси, не мають для надлюдини ніякого значення, вона сама створює ці кліше для інших – для натовпу. В історії багато прикладів надлюдини – Цезар, Август, Олександр Македонський, Наполеон та ін. У метафоричній роботі «Так казав Заратустра» ідея надлюдини наповнюється дещо іншим сенсом. Це людина, яка повинна постійно перевершувати сама себе, щоб залишатися собою. Оригінальні ідеї Ф. Ніцше не лише обумовили подальший розвиток філософської думки, а й вплинули на світогляд багатьох діячів мистецтва й літератури: Г. Гессе, Т. Манна, Р. М. Рільке, Ж.-П. Сартра, С. Цвейга.

Ірраціоналістичну традицію А. Шопенгауера продовжує і засновник інтуїтивізму Анрі-Луї Бергсон (1859–1941). У 1907 р. він пише книгу «Творча еволюція», де вводить поняття «життєвого пориву». Філософ стверджує, що інтелект не здатний сприймати життя у його русі, а може лише описувати окремі явища: він сприймає форми, а не сутності. Пізнати сутність життя можна лише в інтуїтивному акті, за допомогою особливої «симпатії», злиття суб'єкту і об'єкту. Тому художня творчість, яка була головною проблемою філософських роздумів А. Бергсона, – це об'єктивний космічний процес, обумовлений містичним «життєвим поривом». «Життєвий порив» проявляє себе й у русі індивідуальної психіки, у безперервному потоці нескінченно мінливих станів внутрішнього світу людини, позначених філософом як «тривалість». Осягнення індивідуальної конкретної тривалості в акті самоспостереження дає можливість приєднання до «життєвого пориву», до вселенської еволюції. Під діяльністю митця А. Бергсон розуміє створення засобами мистецтва самостійної системи, яка містить у собі бездоганний лад і стоїть над ілюзорним порядком дійсності. 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 мали психоаналіз і екзистенціалізм. Зигмунд Фройд (1856–1939) – австрійський психолог і психоаналітик, який вважається засновником психоаналізу. Він сформулював концепцію структури психіки людини, розвинув метод вільних асоціацій і тлумачення сновидінь. Центральним поняттям у З. Фройда є «несвідоме», яке владно маніфестує себе зокрема в сновидіннях та обмовках. У психіці людини існує три шари, які складно взаємодіють між собою: несвідоме («Воно»), свідомість («Я», або «Его») та передсвідоме («Над-Я», або «Супер-Его», та «Цензор»). Несвідоме – є ірраціональним, у ньому містяться всі біологічні потяги й бажання людини, головні з яких: сексуальні («лібідо», або «Ерос») і потяг до смерті («мортідо», або «Ганатос»), який породжує схильність до агресії. Головна мета діяльності підсвідомого – задоволення. Передсвідоме одночасно пов'язує і розділяє несвідоме і свідомість. Це розумне «Я» людини, яке керується принципами реальності, воно регулює актуалізацію несвідомих бажань (наприклад, реалізація лібідо в межах шлюбу, або мортідо – на війні). «Над-Я» також впливає на свідомість людини. «Над-Я» формується в процесі засвоєння людиною соціальних норм: ідеали, вимоги, авторитети суспільства сприяють виникненню так званої «совісті» і неусвідомленого почуття провини. Витіснені або табуйовані бажання намагаються реалізуватися в будь-який спосіб: у вигляді неврозів і психозів; проявляються в сновидіннях, фантазуванні, помилках, описках та обмовках; сублімуються у творчій діяльності людини – у науці,



релігії, мистецтві, тобто сприяють розвитку культури. 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 вважається детальна розробка теорії сновидінь і зазначення прямих паралелей між механізмами формування сновидінь і художньою творчістю; виявлення ролі психологічних комплексів (наприклад, комплексу Едіпа) у житті людини, механізм сублімації та ін.

Швейцарський психолог і культуролог, засновник аналітичної психології – **Карл Густав Юнг** (1875–1961) був найближчим учнем З. Фрейда, але внаслідок принципових розходжень з ортодоксальним фрейдизмом розробив власну концепцію несвідомого. З погляду К. Г. Юнга, несвідоме включає в себе не лише суб'єктивний та індивідуальний, витіснений за поріг свідомості, зміст, а й колективний і безособовий психічний зміст, що уходить корінням 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. Поняття архетипу ввійшло 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. Ідеї колективного несвідомого отримали відображення в таких роботах К. Г. Юнга як «Архетип і символ», «Психологія і література», «Улісс» та ін.

**Екзистенціалізм** (лат. *existentia* – існування) як філософський напрям виник після Першої світової війни в Німеччині та Франції. Пік її популярності припав на 40–60 рр. ХХ ст. Джерела екзистенціалізму містяться в працях **Серена К'єркегора** (1813–1885), якому й належить уведення даного поняття у філософський контекст. Екзистенціалізм має два відгалуження: релігійний (К. Ясперс, Г. Марсель, М. О. Бердяєв та ін.) і атеїстичний (Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар та ін.). Центральним поняттям цього напрямку постає екзистенція – людське існування, яке вирізняється своєю унікальністю. Людині відкривається абсурдність існування як «буття-досмерті» (тобто буття, яке в кінцевому підсумку призведе до смерті) у світі, який є незрозумілим і ворожим особистості «буттям-у-собі». Головна характеристика відносин між людьми у світі повсякденного існування – «відчуження», тому людина відчуває себе самотньою й зайвою у світі та в суспільстві. Досвід власної екзистенції супроводжується особливими станами – екзистенціалами: це жах (К. Ясперс), нудьга, туга (А. Камю), нудота, неспокій (Ж.-П. Сартр). Суттєвим також є поняття «межової ситуації» – це стан речей, коли людина зустрічається з межами свого існування: смертю, радістю, екстазом (релігійним чи містичним досвідом зустрічі з трансцендентним). Слід зауважити, що ці стани, які переживає людина, первісно не є психологічними, а насамперед являють собою онтологічні, буттєві стани. Екзистенція передує есенції, тобто людина завжди «вже» існує, а свою сутність (есенцію) вона повинна знайти. Ж.-П. Сартр пов'язує виявлення власної сутності з вибором «особистого проекту». Через кризу, осягнення власної екзистенції людина здобуває свободу (свободу обирати між справжнім і несправжнім буттям – між унікальною екзистенцією чи безособовим «буттям-як-усі»), тобто свобода реалізується у свободі вибору. Остання передбачає повну відповідальність особистості за власний вибір, не лише перед собою, а й перед іншими. Ідеї, викладені в теоретично-філософських трактатах екзистенціалістів (Ж.-П. Сартр – «Буття і ніщо», «Екзистенціалізм – це гуманізм», К. Ясперс – «Екзистенціальна

філософія», Г.Марсель – «Досвід конкретної філософії» та ін.), знаходили втілення в суто літературних жанрах: у формі романів, есе, драм. Керуючись висловом А. Камю: «Хочеш бути філософом – пиши романи», фактично всі французькі філософи-екзистенціалісти виявили себе як літератори: Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю, Г. Марсель та ін. Тому екзистенціалізм став однією з провідних літературних течій модернізму. Усі означені зміни в соціально-політичній площині й світоглядно-філософській картині світу особливо виразно відбилися в літературно-мистецьких пошуках минулого століття.

У літературному процесі ХХ століття умовно можна виокремити два етапи: 1910–1945 рр. і 1945–1990 рр. Межею цих періодів слугує закінчення Другої світової війни – події, що вплинула на кардинальну зміну світогляду людини, але слід розуміти, що межі літературних напрямів не збігаються з календарними датами, тому парадигма модернізму продовжує своє існування до 60-тих, а явища постмодернізму можна помітити вже у 40-і роки ХХ століття.

**І етап.** У періоді 1910–1920-х років формується естетична концепція літературного напрямку, який отримав назву «модернізм» (від фр. moderne – сучасний, найновіший). Слід розрізнати два значення терміну «модернізм». У широкому сенсі модернізм є загальнокультурологічною характеристикою початку середини ХХ століття, охоплює велике коло явищ культури і мистецтва авангардно-модерністського характеру, що виникли під впливом НТП в умовах техногенної цивілізації другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Модернізм охоплює всі явища авангардизму ХХ століття, феномени «високого модернізму» і розвивається до 60-х рр. ХХ століття аж до початку постмодернізму. Модернізм у вузькому значенні ототожнюється з поняттям «високого модернізму», виникає паралельно з авангардом і використовує<sup>1</sup> 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 «одвічні» завдання мистецтва.

Модернізм включає низку художніх течій: експресіонізм, футуризм, кубізм (формується у першій декаді ХХ століття); дадаїзм, сюрреалізм, імажизм, роман «потoku свідомості» (виникають під час і після Першої світової війни); згодом (к. 30-х–50 рр.) – з'являється література екзистенціалізму (роман і драма), алітература, до якої належать «театр абсурду» («антитеатр») і «новий роман» («антироман»). Протестуючи проти застарілих ідей і форм, модерністи шукали докорінно нові шляхи й формальні засоби художнього відображення дійсності, прагнули кардинального оновлення літератури. З цього погляду модернізм став справжньою художньою революцією і може пишатися такими епохальними знахідками в літературі, як внутрішній монолог та зображення людської психіки у формі «потoku свідомості», відкриттям далеких асоціацій і «приголомшливої» сюрреалістичної метафори, теорії багатоголосся, універсалізації конкретного художнього прийому й перетворення його на загальний естетичний принцип, збагачення художньої творчості через відкриття прихованого змісту життєвих явищ, відкриттям ірреального та непізнанного. Модернізм – це й соціальне бунтарство, а не тільки революція в царині художньої форми, бо спонукає до виступу проти жорстокості

<sup>1</sup> Важливо розуміти, що на початку ХХ століття продовжують своє існування течії декадансу (натуралізм, імпресіонізм, символізм, естетизм, неоромантизм), але естетична і світоглядна парадигма декадентського мистецтва суттєво відрізняється від парадигми модернізму. Митці декадансу в пошуку нових виражальних засобів спиралися на естетичну традицію минулого, вони вибудовували нове на основі синтезу попередніх культурних досягнень, зберігали орієнтацію на «ідеал», «прекрасне», хоча вже з болем констатували трагічний розлад між ідеалом і дійсністю, мистецтвом і життям. Представники вказаних течій відкидають орієнтацію на моральні критерії, на шляху естетизації дійсності роблять ці критерії «нерелевантними», однак абсолютизують естетичне.

соціальної дійсності та абсурдності світу, проти гноблення людини, обстоюючи її право бути вільною особистістю (найяскравіше це відбилося в авангардистських школах на кшталт кубізму, футуризму, дадаїзму, сюрреалізму). 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. Авангардисти 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. До загальних рис більшості авангардних течій відносяться: 1) свідомо загострений експериментальний характер; 2) пафос революційної руйнації традиційного мистецтва та цінностей культури; 3) 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» (реалістичнонатуралістичним) зображенням дійсності; 4) прагнення до створення принципово нового усюди, і насамперед – 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»; 5) 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 «антитворчість» у межах «антимистецтва». 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 (футуризму, дадаїзму, сюрреалізму, поп-арту та ін.) – свою діяльність кожен із них оцінює не просто як один із художніх напрямків, а як образ мислення, за допомогою якого авангард намагається затвердити себе як нове слово в розумінні людини, соціуму, мистецтва, творчості й моралі. З погляду художньо-естетичної чи загальнокультурної цінності, творчість більшості представників авангарду має експериментальне, мінливе, локальне значення для свого перехідного часу. Але саме авангард дав і найбільш значущі фігури ХХ ст., які вже увійшли в історію світового мистецтва як класики: Кандінський, Шагал, Малевич, Пікассо, Матісс, Модільяні, Міро, Далі, Йонеско, Беккет, Ле Корбюзьє та ін. Кульмінацією літературного модернізму на Заході часто вважають «високий модернізм», до якого відносять 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 характерна нова концепція художнього образу світу й нова концепція особистості, що виявилась у міфологізмі, акцентуванні суб'єктивності індивідуального сприйняття. Своєрідність поезики модерністської літератури визначається міфологічним моделюванням світу; відмовою від соціально-історичної обумовленості поведінки особистості; відтворенням «потому свідомості»; зверненням до сфери підсвідомого й ірраціонального в людині; новим підходом до художнього втілення часово-просторових категорій; невірою 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 й відтворення навколишнього світу поєднується з ігровим началом та іронією.

**II етап. Після Другої світової війни 1939–1945 рр.** суспільно-історична ситуація ще більше ускладнюється. Починається період «холодної війни» – протистояння політичних блоків, що поділили світ навпіл; відбувається розпад колоніальної системи внаслідок визвольних рухів у країнах «третього світу»; здійснюється поступова трансформація капіталізму в «суспільство споживання»; зникає «світова система соціалізму»; розвиток комп'ютерів і засобів комунікації, з одного боку, руйнує межі між націями й класами, з другого – поглиблює самотність людини.

У період 50–60-х років ХХ століття як своєрідна кульмінація модернізму народжуються нові течії алітератури: «драма абсурду» і «новий роман». Поява французького «нового нового роману», який будувався на нових поетикальних принципах, ознаменувала розвиток нового напрямку – постмодернізму. Водночас 60-ті – це роки розвитку неоавангарду, що формувався в умовах руху «нових лівих» – войовничої молодіжної опозиції, яка різко критикувала західну цивілізацію. Апофеозом цього руху стали студентські барикади в Парижі (травень 1968 року), а логічним завершенням – хвиля тероризму. Руйнація основ капіталізму ототожнювалась із руйнацією художньої мови і здійснювалась засобами, які впровадив авангард 10–20-х років. Хеппенінги, демонстрація сексуальної свободи, вуличний театр, конкретна поезія тощо – основні форми мистецтва «неоавангарду», головним ідеологом якого був німецький філософ Г. Маркузе. У США ця декада позначена виникненням різноманітних визвольних рухів: за емансипацію жінок, за права темношкірих, екологічний рух, рок-музика, психоделічний рух, хіпі, йіппі. Як реакція на елітарність модернізму в Америці народжується Поп-арт, комерціалізована модерністська течія, яка поєднала авангардистську епатажність з рисами масової культури.

Починаючи з середини ХХ століття набирають сили постмодерністські тенденції, які формуються в 70–80-ті роки в літературний напрям постмодернізму. **Постмодернізм**, як новий феномен, що з'явився після модернізму, почав теоретично осмислюватися також у 70-х роках. Але остаточно визначити хронологічні межі літературного постмодернізму стає дедалі складніше. Якщо розуміти літературний постмодернізм як специфічний «стиль письма», то постмодерністські риси виявляються вже в оповіданнях Х. Л. Борхеса 1940-х рр., романі Дж. Джойса «Фіннеганів спомин» (1939), творах А. Роб-Грійє та інших, творчість яких хронологічно збігається з періодом модернізму. Теоретично-філософським підґрунтям постмодернізму стає філософія деконструктивізму і постструктуралізму (Ж. Дерріда, Ю. Крістева, Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Бодрійяр, Ж. Делез, М. Фуко, пізній Р. Барт та ін.).

**Постструктуралізм** формується як критика структуралізму (Ф. де Соссюр, К. Леві-Стросс, Ч. Пірс, Е. Сепір, ранній Р. Барт та інші), що був одним із найвпливовіших напрямків у філософії, лінгвістиці та літературознавстві 60-х років і намагався надати гуманітарним наукам статус наук точних. Структуралізм неподільно пов'язаний із семіотикою – наукою про знаки, яка під знаком розуміє цілісність, що є довільним поєднанням означника і означуваного. Базовими структуралістськими положеннями вважають принцип «структурного пояснення» об'єктів гуманітарного знання (наприклад, розуміння мови як автономної незалежної від реальності системи знаків) та уявлення про несвідомий характер структури. Ці основні постулати й підлягають переосмисленню в постструктуралізмі. Першим, хто почав критикувати соссюрівську концепцію знаку, був засновник лінгвістичного психоаналізу – Жак Лакан («Твори», 1966). Він ототожнив

несвідоме із структурою знаку й довів, що робота сновидінь аналогічна законам означника. Ж. Лакан стверджував, що означник та означуване утворюють окремі ряди, що поділені бар'єром, вони чинять опір означуванню. Таким чином він вивільнив означник, скасував його залежність від означуваного. Тепер, подібно до сновидінь, відношення між означуваним і означником є «необов'язковими», довільними, мінливими, що призводить до символічної (множинної) інтерпретації знаку. Дискутуючи зі структуралізмом, Жак Дерріда («Про граматику», 1967, «Письмо і відмінність», 1972) критикує тенденцію до ізолювання знаку з мережі відмінностей, тільки в якій він і може існувати. Пропонує зміну оречевленої категорії знаку поняттям значеннєвого процесу як процесу диференціації. Як предмет визначається порівнянням із рядом інших предметів, так сенс визначається грою слідів: вони походять з інших означаючих елементів та з інших елементів означуваних. Категорія сліду витісняє поняття знаку. Слід – це ані означник, ані означуване, ані знак, ані річ; ані присутність, ані відсутність; ані твердження, ані заперечення. Це елемент в мережі опосередкувань. Завдяки нескінченній кількості таких опосередкувань значення віддаляється від означника, відтак у тексті маємо справу лише з рядом означників. Слід має функціональний характер: вказує на унікальний процес диференціації (differAnce). Ж. Дерріда пропонує заміну назви «семіологія» (наука про знаки) назвою «граматологія», наукою про сліди й відмінності. Зрештою, наукою про тексти. Адже кожен текст – як трансформація інших текстів – є тканиною таких слідів. Сенс тексту непередаваний, він твориться в русі повторень та відмінностей, порівнянь та заперечень. Ж. Дерріда започатковує особливу тактику прочитання текстів, яку він називає деконструкцією. Сутність деконструкції полягає у виявленні внутрішніх суперечностей тексту, у відшукуванні в ньому прихованих і непомічених не лише наївним читачем, а й автором «залишкових смислів», (за висловом Ж. Дерріда, «смислів, що сплять»). Ці приховані смисли залишилися від мовленнєвих (дискурсивних) практик минулого, що закріплено в мові у вигляді неусвідомлюваних мисленнєвих стереотипів, які, у свою чергу, несвідомо й незалежно від автора тексту трансформуються під дією мовних кліше його доби. Ідея маргінесів письмового тексту та їхнього відчитування, як метод аналізу літературних текстів, мала надзвичайний вплив на розвиток деконструктивізму в США, зокрема на представників Єльської школи (П. де Ман, Дж. Міллер, Б. Джонсон), а також фемінізму й постколоніалізму.

Ідеї про тотальність тексту й руйнування структури знаку знайшли своє продовження в концепції інтертекстуальності Юлії Крістєвої («Бахтін, слово, діалог і роман», 1967). Ідею діалогу М. Бахтіна, згідно з якою письменник завжди перебуває в діалозі із сучасною й попередньою літературою, французька дослідниця сприйняла суто формалістично – як діалог між текстами. Під інтертекстуальністю вона розуміє текстуальну інтеракцію, що відбувається в межах окремого тексту. Текст наділяється практично автономним існуванням і здібністю «прочитувати» історію і вписуватися в неї. Згідно з концепцією Ролана Барта («Текст», 1973), «кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях (...) тексти оточуючої і попередньої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул (...) фрагменти соціальних ідіом – усе поглинуто текстом і змішано в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Інтертекстуальність не можна звужувати до проблеми витоків і впливів; вона являє собою спільне поле анонімних формул, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок». Нове в цьому випадку виникає як змішування вже відомих елементів у нових комбінаціях.

Для Мішеля Фуко («Археологія знання», 1969, «Наглядати й карати», 1976) будь-яке знання, феномен культури, текст є продуктом «владних відносин». У сучасному

суспільстві він бачить боротьбу за «владу інтерпретацій» різних ідеологічних систем, які нав'язують людині власну мову, а відтак, і сам спосіб мислення, чим і позбавляють людину можливості самостійно інтерпретувати власне буття, вільно продукувати власну мову, власні «епістеми» (епістема – своєрідне «проблемне поле», яке властиве певному етапу «культурного знання», що створене з дискурсів різних наукових дисциплін). Мова розуміється як головний інструмент маніпуляції, знаряддя владного впливу. Постструктуралісти розглядають світ лише крізь призму його усвідомлення, тобто виключно як ідеологічний феномен культури, навіть вужче – як феномен писемної культури. Вони уподібнюють свідомість особистості до певної суми текстів, які існують серед маси текстів, що складають світ культури. Як наголошував Ж. Дерріда, «ніщо не існує поза текстом», значить і будь-який індивід неминуче перебуває «всередині тексту» культури, соціуму, історичної свідомості. Ці ідеї обумовили критику суб'єктивності особистості й народили концепції «смерті суб'єкта», крізь який «говорить мова» (М. Фуко), «смерті автора» (Р. Барт), замість якого під диктовку тексту працює скриптор, а також «смерті читача» з його «текстом-свідомістю», розпорошеним у великому інтертексті культури.

Одним із найперших теоретичних осмислень феномену постмодернізму стала робота Жана-Франсуа Ліотара «Стан постмодерну» (1979), де автор висловлює недовіру до метанаративів, метадискурсів, тобто до будь-яких концепцій історії, в основу яких покладено уявлення про їх початок і кінець, мету, поступовий рух. У добу постмодерну метанаративи існують у розпорошеному вигляді й стають несвідомими стереотипами мислення. У сучасному літературознавстві (теоретики: Ж.-Ф. Ліотар, І. Хассан, Ф.Джеймсон, Д. Фоккема, Д. Лодж та ін.) постмодернізм визначається як цілісний, багатозначний, динамічний, залежний від соціальних та національних особливостей комплекс мистецьких, філософських, епістемологічних, науково-теоретичних уявлень. Перш за все постмодернізм виступає як характеристика певного менталітету, специфічного способу світосприйняття, світовідчуття й оцінки як пізнавальних можливостей людини, так і її місця та ролі в навколишньому світі. Це специфічне світовідчуття описується певною низкою концептів, більшість з яких виникли та були обґрунтовані в роботах постструктуралістів: «постмодерністська чутливість», «криза авторитетів», «поетичне мислення», «світ як хаос», «епістемологічна невпевненість», «свідомість як текст», «світ як текст», «інтертекстуальність», «смерть автора» тощо. На початку 1970-х років виникає поняття «постмодерністської чутливості», яке ґрунтується на переживанні світу як хаосу й на феномені «поетичного мислення». Один із американських теоретиків постмодернізму Іхаб Хассан наголошував, що відчуття світу як хаосу є прямим наслідком «кризи віри» в усі цінності, що раніше існували: у Бога, Царя, Людину, Розум, Історію, – усі авторитети й принципи, що структурують світ, зникли. Інакше кажучи, будь-яка спроба знайти позитивний смисл буття нездійсненна – у світі відсутня хоча б якась системність, ієрархічність, смислові та ціннісні критерії. Їх місце займає пустота. На рівні художнього твору вираженням постмодерністської чутливості стає відтворення децентрованості світу штучно організованим хаосом принципово фрагментованої оповіді. Одною з найважливіших категорій постмодерністської свідомості є епістемологічна невпевненість, виникнення якої також пов'язано з кризою віри в авторитети; вона покликана виражати сумнів стосовно будь-яких оформлених способів пізнання й комунікації. Поетичне мислення – це своєрідний спосіб філософування, який уникає системності, детермінізму, жорсткої поняттєвості, притаманних класичній філософії. Зразком для нового типу європейського мислення стала східна філософія (індуїзм, буддизм, даосизм), де розкриття смислу поняття йде поетично-асоціативним

шляхом із залученням метафор, натяків, парадоксів. Зближення поезії і філософії властиве майже всім ключовим фігурам постмодерністської філософії й критики Ж. Лакану, Ж.-Ф. Ліотару, М. Фуко, Р. Барту, Ж.Дерріда, Ю. Крістевій. У свою чергу, творчості письменників-постмодерністів: француза Ф. Соллерса, італійців І. Кальвіно й У. Еко, американців Дж. Барта, Д. Бартельмі, Т.Пінчона, серба М. Павіча й чеха М. Кундери – притаманне поєднання суто літературних практик із філософією, своєрідний синкретизм. Обговорення філософських, психологічних, культурологічних проблем, гра з кліше, оголення прийомів, перевтілення письменника в критика власного тексту (метатекстуальність), стирання межі між художнім і так званим «інтелективним» письмом – характерні ознаки синтетичної постмодерністської манери. Світоглядна суперечливість митців-постмодерністів, їх спроби передати власне сприйняття хаотичного світу через свідомо організований хаос художнього твору, скептичне ставлення до будь-яких авторитетів і, як наслідок, – іронічна їх інтерпретація, підкреслення умовності художньо-зображальних засобів літератури («оголення прийому») абсолютизуються постмодерністською критикою і перетворюються на головні принципи художності як такої. Постмодерністи не прагнуть універсалізації й не шукають істини, бо відкидають саму можливість існування істини; вони не приймають ані міметичної естетики реалізму, ані претензій модерністів на створення універсальних моделей людини і світу. У постмодерністських текстах, сконструйованих на ґрунті запозичень з інших текстів, все відносно, невизначено й хитко, позбавлено логіки. У них панує іронія, пародія, підсилено ігрове начало. Відмова від чіткої композиційної будови відкриває можливості для імпровізації.

У добу модернізму особливо потужно проявляється поляризація елітарної та масової культури й літератури. Завдяки розвитку засобів масової комунікації масова культура розквітає саме в ХХ столітті. Якщо елітарна література (авангардизм, модернізм, постмодернізм) спрямовані на ускладнення техніки письма, масова література оперує доволі простою технікою, відпрацьованою попередньою культурою. Якщо в авангардизмі й модернізмі переважає настанова на нове, як основна умова існування, то масова культура традиційна й консервативна. Вона зорієнтована на середню мовно-семіотичну норму, на просту граматику, оскільки звернена до великої читацької або глядацької аудиторії. Для забезпечення комерційного успіху масова література повинна бути цікавою, а цікавість задається жорсткими структурними умовами тексту. Існує добре відпрацьована система жанрів: детектив, трилер, кримінальний роман, любовний (дамський) роман, містичний роман, фентезі, фантастика тощо. Кожний із жанрів – замкнений на собі світ із власними мовними законами, які не можна порушувати, бо читач повинен отримати очікуване. Саме тому однією з особливостей масової культури є повторюваність і шаблонність: сюжети дублюються, герої схожі один на одного як дві краплі води. Повторюваність породила феномен серійності, що проявилось не лише у формі нескінченних телесеріалів, а ще й у формі багатотомних видань, у яких пригоди улюблених героїв закономірно відтворюються в кожному новому томі. У сучасному літературознавстві розповсюджується ідея синтезу двох типів літератури. У творах масової літератури виявляються елементи елітарної: у використанні цитат, зверненні до відомих літературних героїв, образів письменників-класиків. Водночас тексти «класичної» постмодерністської літератури використовують і пародіюють популярні жанри й літературні кліше масової літератури.

### **Літературні течії модернізму**

**Експресіонізм** (від фр. expression – «виразність, вираження») авангардистський напрям у мистецтві й літературі, що розвивався переважно в німецькомовних країнах у

період від 1905 до 1925 р. і став значним внеском у розвиток світової літератури. Експресіонізм виник як своєрідна відповідь на гостру соціоісторичну кризу, що призвела до Першої світової війни, революцій та падіння імперій на початку ХХ ст. Попередники експресіонізму з'являються в малярстві (В. Ван-Гог, П. Гоген, П. Сезанн та ін.) і в музиці (Р. Штраус). Представниками експресіонізму в поезії були Г. Гайм, Ф. Верфель, Г. Тракль, Г. Бенн та ін.; у драмі – В. Газенклевер, Г. Кайзер, Л. Рубінер та ін.; в образотворчому мистецтві – Е. Мунк, О. Кокошка, Е. Гекель, П. Клее, Е. Нольде та ін.; у музиці – І. Стравінський, Б. Барток, А. Шенберг; у кінематографі – Р. Вінс, Ф. Ланг, Ф. Мурнау та ін.

Творчість експресіоністів була тісно пов'язана з реальністю – саме вона їх сформувала і глибоко хвилювала. Вони засуджували потворні явища життя, жорстокість світу, протестували проти війни і кровопролиття. Експресіоністи уявляли світ як хаос, сповнений зла і потворності, в якому панують незбагненні сили, – непізнанні, руйнівні, таємничі, і від них немає порятунку. Провідні емоції експресіоністської лірики – настрої жаху та відчаю, очікування катастрофи, пошук духовних і моральних засад буття. Єдино справжнім експресіоністи вважали внутрішній світ людини і митця, їх почуття і думки. Саме він має перебувати в центрі уваги письменника. Експресіонізм спричиняє звернення митця від зовнішньої споглядальності до заглиблення у внутрішні, душевні й духовні процеси. Зосереджуючись на внутрішній сутності предметів і явищ, експресіоністи не довіряють зв'язку між зовнішнім і внутрішнім. Часто для того, щоб довести, що поряд із «зовнішнім» є «внутрішнє» існування, експресіоністи спотворюють, деформують звичний вигляд предметів і явищ. Тому деформація стає одним із найяскравіших експресіоністських прийомів (художньо-концептуальний сенс цього принципу – недовіра до реальності). Відтворення «сутності» відбувається виразно, яскраво, з використанням грандіозних образів – умовних, з порушеними пропорціями, надмірно напружених, з максимально чіткими інтонаціями, із застосуванням парадоксального гротеску та у фантастичному ракурсі. Експресіоніст Й. Бехер вважав найхарактернішим для експресіонізму поетичним образом «напружений, відкритий в екстазі рот». Картину Е. Мунка «Крик» часто називають «емоційним камертоном» експресіонізму. (В абстрактно-урбаністичному просторі зображено обличчя людини з розкритим в несамовитому крикові ротом. Провалля величезного рота є композиційним центром картини. Художник не зображує жодної реальної небезпеки, що загрожує цій людині. Однак звук жахливого крику ніби розповсюджується довкола, наповнює простір. Та світ лишається глухим: він не помічає несамовитого крику, він байдужий до людського болю, бо є ворожим до людини незалежно від її якостей. Єдиним зв'язком людини зі світом лишається жах, спричинений його дисгармонічністю й недосконалістю). Експресіоністській поезії притаманні загострена емоційність, гротескність образів, «вибухове» слово, плакатність письма, узагальненість і суб'єктивність оцінок реальності.

**Футуризм** (від лат. futurum – «майбутнє») виник 1909 р. в Італії. У 1909 році італійський поет Ф. Т. Марінетті надрукував «Перший маніфест футуризму». За рік з'являються футуристичні маніфести італійських художників (У. Боччоні, Л. Руссоло, Дж. Северіні) і музикантів (Б. Прателла та ін.). У 1910 р. Ф. Т. Марінетті створює роман (до речі, єдиний футуристичний роман) «Мафарка-футурист», відомий як відображення політичної програми італійського футуризму. У 1912 р. виходить антологія «Поети-футуристи», яку відкриває «Технічний маніфест футуристичної літератури», де Ф.Т.Марінетті теоретично обґрунтовує формальні новації митців-футуристів. Саме маніфести «як жанр, що вміщує програму глобальної переробки Всесвіту», а також створення «всєбічного типу поведінки», є найбільш адекватним вираженням італійського



футуризму в галузі словесної творчості. Футуристська естетика, регламентована в маніфестах, базується на антитрадиційності. Футуризм відмовляється від художньої спадщини («Ми вщент рознесемо всі музеї, бібліотеки»), протиставляє старій культурі нову антикультуру («Стара література оспівувала лінощі думки, захоплення й бездіяльність. А ми оспівуємо зухвалий натиск, лихоманковий деліріум, стройовий крок, небезпечний стрибок, ляпас і мордобій»). Якщо експресіоністи з жахом сприймають світ нової технічної цивілізації, то футуристи, навпаки, вважають, що «наш чудовий світ став іще більш чудовим – тепер у ньому є швидкість», а з красою реву гоночного автомобіля «не зрівняється ніяка Ніка Самофракійська». Крім цього, італійські авангардисти оспівують війну як «гігієну світу». «Хай живе війна, – проголошує Ф. Т. Марінетті в „Першому маніфесті футуризму”, – лише вона може очистити світ. Хай живе озброєння, любов до Батьківщини, знищувальна сила анархізму, високі Ідеали знищення всього і вся!» Італійські футуристи намагаються оновити мистецтво, літературні форми. Вони проголошують примат форми над змістом, вимагають повного «звільнення літератури від власного „я” автора, тобто від психології» («Технічний маніфест»). Футуризм вважає за необхідне цілковите знищення синтаксису й пунктуації, відміну прикметників і прислівників, вживання дієслова лише в неозначеній формі. Футуристи «інтуїтивно» сприймають образ: спираючись на інтуїцію, а не на розум, футурист намагається навіть звільнити людину «від думки про смерть», що є «кінцевою метою розумової логіки». Італійські авангардисти – за образну насиченість твору: «Тільки дуже образна мова здатна охопити всю багатоманітність життя та його напружений ритм». Рух життя треба відтворювати «ланцюгом асоціацій». Література ж, на думку Марінетті, має «влитися в життя і стати невід’ємною її частиною». Ф. Т. Марінетті та його соратники прагнули також до синтезу різних мистецтв (насамперед літератури і живопису). Вони вдаються до звуконаслідування, шукають нові засоби виразності (як звукові, так і графічні), мріють створити книгу, яка б навіть своєю зовнішньою формою могла впливати на людину.

На початку 1910-х років футуризм виникає в Росії. Появу російського футуризму – незалежно від італійського угруповання – знаменують «Пролог егофутуризму» (1911 р.) І. Северяніна та збірка «Ляпас громадському смаку» (1913 р.) поетів-кубофутуристів (брати Д. та М. Бурлюки, В. Хлебніков, В. Маяковський та ін.). Поширюючись Європою, футуризм взаємодіє з кубізмом у Франції (кубофутуризм Г. Аполлінера, М. Жакоба, П. Рікарду), побутує під назвою авангардизму в Польщі (Ю. Пшибось та ін.). Український футуризм, започаткований М. Семенком, отримав згодом назву «панфутуризм». Футуристи проголошували, що вони створюють мистецтво майбутнього, яке суголосне ритмам нової епохи «хмарочосно-машинно-автомобільної» культури, і закликали відкинути традиції старої культури, яку зневажали. Футуристи співали гімни технічному прогресові, місту, машинам, моторам, пропелерам, «механічній» красі, наголошували на необхідності створення нової людини, гідної своєї доби техніки, людини нового складу душі. Загальною основою футуристичного руху в Росії було передчуття краху старого світу й передчуття майбутнього «світового перевороту», настанова на розрив із культурно-літературною традицією, розробка нових принципів поетичної мови (відмова від знаків пунктуації, опрацювання нових ритмів та типів рим, словотворчі експерименти, створення зразків віршованої графіки тощо).

**Кубізм** – авангардистська течія в образотворчому мистецтві початку ХХ століття, яка передувала абстрактному мистецтву. Його засновники, Ж. Брак і П. Пікассо захоплювалися роботами П. Сезанна, їх надихнула його спроба створити об’ємну структуру на поверхні полотна. Кубізм мав бути мистецтвом, котре відтворює світ не таким, яким його бачить митець, а таким, яким він його мислить. Шляхом розкладання

всіх предметів і форм на прості геометричні фігури (куби (звідси й назва), квадрати, прямокутники, лінії, циліндри, кола тощо) та їх перекомбінування відповідно до задуму митця кубісти сподівалися прийти до створення інтелектуального й аналітичного живопису, здатного розкривати структуру речей і їхню внутрішню сутність, виражати «константи буття», підніматися до рівня вимог сучасності, входити в неї і сприяти її перебудові. У літературній царині французькі кубісти (Г. Аполлінер, П. Реверді) та російські кубофутуристи (В.Хлебніков, О. Кручених, брати Д. та М. Бурлюки) були тісно пов'язані з малярами-кубістами, які намагалися епатувати, вразити обивателів різкістю фарб і незвичністю змісту. Проголосивши культ форми, письменники-кубісти відсунули зміст на задній план, звели його до форми. Вони спантеличували обивателя не тільки «мовою, якої ще ніхто не чув», а й відходом від милозвучності в бік какофонії, дисонансів, нагромадженням важких для вимови приголосних, відмовою від пунктуації.

**Імажизм** (від фр. image – «образ») – течія, яка з'явилась в Англії напередодні Першої світової війни й проіснувала до середини 30-х років (вона спричинила й появу російського імажинізму). Базовим поняттям імажизму був сугестивний образ як самодостатня одиниця поезики. Теоретиком вважається учень А. Бергсона, засновник клубу «Школа імажизму» Т.Е.Г'юм, автор п'яти коротких віршів, у яких формулювалися настанови «точного зображення», відповідного вимогам предметності та чистої образності. Вірш представники цієї течії вважали «каталогом образів», вишуканим сплетінням метафор, метонімії, епітетів, порівнянь та інших тропів – примхливим нагромадженням барв, відтінків, образів, ритмів і мелодій. Зміст імажисти відсували на другий план: він «поідається образом». Певна річ, що імажизм не міг, якщо навіть і прагнув того, цілком знехтувати змістом. Яскравими представниками наряду в Англії і США були Е. Лоуел, Р. Олдінгтон – упорядник антології «Імажисти», Е. Паунд – автор першого літературного маніфесту «Кілька застережень імажиста» (1913), в якому сформульовані основні засади стилю (1. Безпосереднє зображення «предмета», як суб'єктивне, так і об'єктивне. 2. Уникнення такого слова, яке б не сприяло зображенню «предмета». 3. Настанова щодо ритму – писати, керуючись нормами музичної фрази, а не нормами метронома), Т. С. Еліот.

**Дадаїзм** (від франц. dada – дерев'яний коник, у переносному значенні – дитячий лепет) – авангардистська течія, що виникла у Швейцарії за років Першої світової війни (1916 р.). Представники – Т. Тцара, Г. Балль, М. Дюшан та ін. Дадаїсти оголосили своє мистецтво а-тезним, тобто позбавленим будь-якого позитивного твердження, вся їх діяльність зводилася до «пози протесту». Єдиною їх програмою було «не мати жодних програм». Вони також бажали, щоб сам термін «дада» залишався незрозумілим і нероз'ясненим. Якщо ж спробувати реконструювати засадничі принципи дадаїзму, вони можуть зводитися до таких: повний розрив із традиціями світової культури, у тому числі з традиціями мови; утеча від реальності; уявлення про світ як хаос безумства, в який занурена нігілістична особистість. Дадаїсти, як зазначено в «Маніфесті дада», створеному Т. Тцара, мали на меті: протиставити гумор жахам життя («можна загинути, якщо сприймати життя всерйоз»); довести неповагу до принизливої сучасності («Що в ній заслуговує на повагу та імпонує? Її гармати? Наш великий барабан їх заглушає»); жити у власному фантастичному світі («щоденно перетворювати життя»). Естетичний пошук дадаїстів живився антивоєнними та анархістськими настроями й виливався в епатажні форми вираження хаотичного стану свідомості. Вони створювали безглузді сполучення слів і звуків на основі «механічного» віршування («фонетичні поеми»); поєднували випадкові предмети, малюнки, газетні вирізки (колаж), використовували елементи звуконаслідування (виконували какофонічну брютістську (від фр. bruit – «шум») музику

на «немузичних» інструментах – сковорідках, пилах, друкарських машинках); представляли арт-об'єкти у стилі ready-made (редімейд, від англ. ready «готовий» і made «зроблений») – тобто все те, що, на їхній погляд, викривало нісенітницю буття. Артистична діяльність дадаїстів зводилася до вечорів-концертів, які проходили в невеликій залі «Кабаре Вольтер». Дадаїзм став найбільш повним вираженням нігілістичних тенденцій модернізму (частку етичного або естетичного заперечення містить кожна авангардистсько-модерністська течія). По закінченню Першої світової війни дадаїсти залишили Швейцарію й переселилися в інші країни, здебільшого у Францію та Німеччину. Дадаїзм проіснував біля десяти років. У 1927 р. студенти Паризької художньої школи втопили в Сені виготовлене ними опудало дадаїзму (так саме вони вчинили з уособленням кубізму і футуризму).

**Сюрреалізм** (франц. *surréalisme*, букв. – надреалізм) – авангардистська течія в мистецтві, яка виникла в 10–20-і роки ХХ ст. Особливого поширення сюрреалізм набув у Франції. Серед його засновників у літературі були А. Бретон (автор «Маніфесту сюрреалізму», 1924), Л. Арагон, А. Арто, П. Елюар, Ф. Супо, Т. Тцара та ін.; в образотворчому мистецтві – Г. Арп, С. Далі, М. Ернст, М. Рей, та ін., у кінематографі – Л. Бунюель та ін. Під впливом естетичних ідей сюрреалізму перебували видатні поети з інших країн: Ф. Гарсія Лорка, П. Неруда, П. Целан, В. Незвал та ін. Сюрреалізм постав на основі дадаїзму спочатку як літературне явище, яке пізніше знайшло втілення в живописі, а також кінематографі й театрі. Своім давнім попередником сюрреалісти вважають Є.Босха. Художні витоки сюрреалізму вбачають у романтизмі (особливо німецькому, в якому завжди панувало тяжіння до фантастичного, містичного, ірраціонального). Однак на відміну від романтиків у сюрреалістів художнє мислення є алогічним, у ньому переважають примхливі емоції, вигадливі порівняння й метафори. У філософсько-естетичній концепції сюрреалізму відчутний вплив інтуїтивізму А. Бергсона, естетики й філософії В. Дільтея та психоаналізу З. Фрейда. Уперше поняття «сюрреалізм» увів Г. Аполлінер, позначивши в 1917 р. жанр своєї п'єси як «сюрреалістична драма». У 20–30-ті роки А. Бретон і Ф. Супо використали цей термін, назвавши сюрреалізмом створений ними мистецький напрямок. Сюрреалісти, однак, вважали, що створюють не нову художню школу, а новий спосіб пізнання, який допомагає проникнути в підсвідоме й надприродне. Вони досліджували глибинні психічні механізми людини (сни, марення, галюцинації, божевілля тощо), практикуючи техніку «автоматичного письма». Це швидкісне, майже вільне від редагування та ретуші («автоматичне») перенесення на папір слів, уривків мовлення, асоціацій, образів, спонтанних «осеянь», нав'язливих видінь, що раптово вириваються із глибин підсвідомого (художнє втілення принципу «вільних асоціацій» фрейдистського психоаналізу). А. Бретон визначав сюрреалізм як чистий психічний автоматизм, за допомогою якого «сюрреалісти прагли висловити на письмі, усно чи в якийсь інший спосіб, фактичне функціонування думки без будь-якого контролю, керованого розумом, поза великою естетичною чи моральною упередженістю». Для сюрреалістів художній твір – це світ, в якому поет постає богом-творцем. Мистецтво зриває покрови з реальності й витворює другу, «істинну» реальність – сюрреальність. Із цим пов'язана абсолютизація чудесного в сюрреалістів і перетворення його на провідну категорію естетичного відношення людини до світу: «Немає нічого окрім чудесного» (А. Бретон). Сюрреалізм має на меті прорив в «абсолютне», «надреальне». Засобом цього «прориву» стає підвищена метафоричність й особлива «приголомшлива» метафора. Механізм традиційної метафори полягає в перенесенні значення з одного явища на друге на основі подібності цих явищ. Натомість сюрреалісти вдаються до «насиленницького» зіставлення «незіставних» предметів. Представники цієї течії сповідують принцип

асоціативної образотворчості, яка спирається на практику несподіваного зближення максимально віддалених реалій, завдяки чому, за словами Л. Арагона, і народжується «приголомшливий образ, що знищує світ». Метафоричність, яка є основою образного мислення, абсолютизується сюрреалістами й доводиться до алогізму. Приміром, в одній із сюрреалістичних поем очі коханої порівнюються з двома сотнями різних об'єктів – те, що схоже на все, виявляється не схожим ні на що: метафора не прояснює, а затемнює сутність предмета, перетворюється із засобу створення образу на засіб його деструкції. Сюрреалізм гіпертрофує багатозначність образної думки, руйнує пізнавальні функції мистецтва, яке зосереджується лише на освоєнні суб'єктивності. Композиційно-конструктивним засобом поезики сюрреалізму стає монтаж, сполучення випадкових слів і фраз, зорових вражень, яке базується на довільних і вкрай суб'єктивних авторських асоціаціях. Монтажна проява себе у вторгненні колажу в живопис; у поезії знаходить втілення у позасмисловому, ірраціональному зв'язку між словами й реченнями. Ідеальна модель конструкції сюрреалістичного образу – «зустріч на операційному столі швацької машинки й парасольки» (А. Бретон). Поети-сюрреалісти прагнуть звільнити слово від загальноприйнятих, нівельованих у процесі побутування значень. Творчість сюрреалістів також передбачає епатування публіки, скандалізацію читача. Поетиці сюрреалізму притаманне також поєднання натуралістично достовірних деталей із фантазмагоричними видіннями. Однак ця фотографічна точність не відтворює реальність, а фіксує підсвідоме. Правдивість деталей має на меті переконати глядача в достовірності зображеного. Та оскільки сюрреалізм порушує природний зв'язок між зображеними предметами й замінює його на ілюзорний, реальні матеріальні якості предметів змінюються або зникають: важке зависає в повітрі, тверде розтікається, вода палає, живе стає мертвотним, мертве оживає, простір і час дематеріалізуються. Це також є проявом естетичного та етичного релятивізму: для сюрреалістів людина і світ, його речі та явища, простір і час є відносними (все тече, втрачає межі, спотворюється, деформується, зміщується, немає нічого визначеного). Цінності також є відносними: зникає межа між добром і злом, правдою і неправдою, прекрасним і потворним, щастям і нещастям. Художня концепція сюрреалізму, таким чином, пропонує естетичний варіант агностицизму, наполягаючи на існуванні надреальності, яка прихована за світом реального.

**Екзистенціалізм** – течія модернізму, що сформувалася в 30–40-ті рр., а найбільшого розвитку досягла у 40–60-ті рр. ХХ ст. Суттєвий вплив на неї справили ідеї Ф. Ніцше і Ф. Достоєвського. Специфіка полягає в тому, що літературні твори цієї течії являють собою художнє втілення основних ідей і понять філософії екзистенціалізму: «екзистенція», «свобода», «межова ситуація», «вибір», «особистий проект», «буття-до-смерті» та інші. Есе, драма, роман, притча – традиційні форми художніх творів екзистенціалізму. Головними представниками цієї течії у Франції є Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар, Ж. Ануй, А. Жід, А. Мальро, в Англії – А. Мердок, В. Голдінг, у Німеччині – Г. Е. Носсак, А. Деблін, в Іспанії – М. де Унамуно, у США – Дж. Болдуїн, Н. Мейлер, у Японії – Кобо Абе. Проблемно-тематичний вузол екзистенціальних романів і драм концентрується навколо визначення метафізичного статусу людини у світі без Бога, серед ірраціональності й абсурду, у стані жаху й тривоги, у ситуації, коли абстрактні моральні закони вже не діють. На перший план висувається проблема свободи, яка розуміється як тягар, що покладено на людину як на особистість. Тягар відповідальності за своє перебування у світі передбачає ситуацію вибору в процесі «творення себе», «реалізації власного проекту». Безперервність «творення себе» та знов і знов виникаючі ситуації вибору всупереч тотальній ірраціональності світу – основний сюжет літератури екзистенціалізму, який розгортався на тлі впізнаваних історичних подій, або

реалізовувався у формі іносказання у творах-параболах, у творах на міфологічні сюжети. Екзистенціалізм будує свою художню доктрину на ґрунті принципів «історичності», яка вимагає прямо співвідносити творчі завдання зі злободенною соціально-історичною проблематикою. Також постійній критиці підлягає суто модерністська концепція «чистого», «незаангажованого» мистецтва. Загалом, характерною особливістю літературного екзистенціалізму є дидактизм: французькі філософи пропонують певний алгоритм пошуку сенсу людського буття у світі. Екзистенціальні твори якнайчастіше являють собою притчі й іносказання, або зразки «літератури ідей», у якій розгортаються напружені дискусії персонажів, що втілюють принципово різні духовні й етичні позиції. У такій літературі характер, як правило, залишається психологічно не розробленим, позбавленим деталей та індивідуальних рис. Ядром цього образу завжди є авторська ідея. Стилїстика прози й драматургії екзистенціалізму не передбачає багатства відтінків і нюансів, оскільки вона націлена на максимально логічне й прозоре відтворення філософського конфлікту, яким визначається дія, композиція, відбір і розташування персонажів. Характерним є те, що екзистенціалісти звертаються також до аналізу художньої творчості й художнього процесу. Так, слід назвати роботи Ж.- П. Сартра «Що таке література», С. де Бовуар «Література і метафізика», М. Мерло-Понті «Метафізика і література» та ін.

«Театр абсурду» («театр парадоксу», «антитеатр», «антидрама») – термін, що позначає сукупність явищ авангардистської драматургії 50–60-х років ХХ ст. Найяскравішими представниками цього театру у Франції є С. Беккет, Е. Йонеско, А. Адамов. (Споріднені явища в російській літературі уособлюють О. Введенський і Д. Хармс, у чеській – В. Гавел, у польській – С. Мрожек, в іспанській – Ф. Аррабаль, у швейцарській – Ф. Дюрренматт, в англійській – Г. Пінтер і Н. Сімпсон, у США – Е. Олбі). Витоки антидрами вбачають у французькому театрі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (п'єси А. Жаррі, Г. Аполлінера) й теоретичних трактатах А. Арто 1930-х рр., орієнтованих на шокування публіки, змішення реальності з містифікацією, конкретних деталей з абстракцією та схематизмом. Поняття «абсурд», успадковане від письменників-екзистенціалістів Ж.- П. Сартра й А. Камю, було відмітною 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 їх 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 розсудку 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 фантазмагоричне в тій дійсності, що людину щоденно оточує («Я помітив, що все незвичне ховається у найбуденніших речах, у тій прозі, яку ми щодня вимовляємо. Ніщо так не дивує мене, як банальність. Усе „надреальне”, „сюрреалістичне” – завжди тут, під

рукою», – писав Е. Йонеско). 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.). Всі ці особливості надають «антидрамі» абстрактного характеру, вона перетворюється на схему, яка передбачає безліч інтерпретацій і наповнюється різним змістом залежно від задуму постановника.

**«Новий роман».** Художні принципи Дж. Джойса і М. Пруста були підхоплені й абсолютизовані представниками школи «нового роману», що склалася у Франції в середині 50-х рр. ХХ ст. (М. Бютор, А. Роб-Ґрійє, Н. Саррот, К. Сімон та ін.). Програмні твори – збірники статей А. Роб-Ґрійє «За новий роман» (1957) і Н. Саррот «Ера підозри» (1956). Виходячи з екзистенціального уявлення про абсурдність життя, відсутність причинно-наслідкового зв'язку й цілеспрямованості реальних подій, про «розпорошеність» і хаотичність світу, представники школи «нового роману» проголосили як принцип безгеройну та безфабульну розповідь. Було зруйновано всі традиційні композиційні елементи твору (стерся сюжет, нівелювалася розв'язка, твір часто обривався напівсловом, несподівано та невмотивовано). Категорії персонажа й характеру в «новому романі» теж було піддано деструкції, перетворено на «суб'єкт висловлювання»: при цьому «я» розповідача не належало ні уявному авторові, ні романним «фігурам», а співвідносилося з анонімною «свідомістю», яка, ніби об'єктив кінокамери, безпристрасно фіксувала подробиці фікціонального світу. Ж. -П. Сартр запропонував називати такий художній текст «антироманом». «Антироман» зберігає традиційні конвенції, умовності романної розповіді, однак постійно піддає їх сумніву. «Антироман» – це саморефлексія жанру, осмислення «меж» роману. Це жанр, в якому йдеться про способи написання твору, своєрідний «роман про роман», або навіть «роман про сприйняття роману», бо акцент робиться на читача, який визначає подальшу долю книги. У межах «нового роману» А. Роб-Ґрійє та К. Сімон репрезентують «школу речей», або «шозизм» (від фр. chose – «річ») і «школу погляду», маніфестуючи принцип відмови від психологічних мотивацій і надання предметам значень: «Нехай об'єкти і вчинки впливають у першу чергу своєю присутністю, і нехай ця присутність панує й надалі над будь-якою теорією, яку створено з метою пояснення і яка намагається замкнути їх всередині певної знакової системи – емоційної, психологічної, соціологічної, фрейдистської або будь-якої іншої» (А. Роб-Ґрійє). У парадигмі «нового роману» розвинувся також міфологічний напрямок, представлений творчістю М. Бютора. Ще одним відгалуженням «нового роману» є «школа тропізмів» Н. Саррот. Термін «тропізми» письменниця запозичила з ботаніки, назвавши ним «рухи, що не піддаються визначенню» (роман перетворюється на витончену передачу примхливих порухів душі, натуралістичну картину постійно змінюваних психологічних

станів). Французький «новий роман», таким чином, є перехідним явищем від модернізму до постмодернізму, містить ознаки як модерністської (розрив із реальністю, абсолютизація прийому «потoku свідомості», суб'єктивізація часо-простору, деструкція традиційних компонентів романної форми), так і постмодерністської художніх парадигм (переосмислення елементів культурної традиції, принцип гри, пародіювання жанрів масової літератури, специфічні способи організації тексту – монтажність, лабіринтність, дзеркальність, варіативність та мультиплікація образів, ускладнена структура авторської інстанції, інтерактивність (особлива роль імпліцитного читача)).

**Поп-арт** (англ. pop-art, від popular art – загальнодоступне, популярне мистецтво) – авангардно-модерністська течія, для якої характерне використання і переосмислення образів масової культури. З'являється в 50-і рр. у Великій Британії і США і втілюється спочатку в малярстві та скульптурі, розквіту досягає в 60-і рр. Поп-арт виникає як своєрідна реакція на ускладнення художньої мови елітарного мистецтва, на граничну формалізацію засобів побудови тексту (як у «новому» і «новому новому романі», які не апелюють до жодної реальності, окрім самого роману), втамовує потребу в предметності, фігуративності, «реальності» після тривалого панування абстракціонізму. В аспекті художньої традиції поп-арт є поверненням до естетики дадаїзму в нових історичних умовах (модернізм ніби замикає коло свого розвитку). Життєве підґрунтя поп-арту – масова інформація, стандартизація предметів споживання, технологічність, застосування прийомів реклами, комерціалізація мистецтва, естетизація предметного світу, утвердження культу речі. Поп-арт намагається передати якщо не сутність, то хоча б зовнішній вигляд матеріального світу. Образ для поп-арту – це візуальний матеріал із будь-якого джерела, що спонукає до асоціацій (концепція «явищ і реакцій»). Річ у поп-арті або зображується (в техніці живопису, графіки, фотографії), або імітується (виготовлення муляжу), або демонструється реально, як вона є («реді-мейд»). Поп-арту властиве абсурдне перетворення реальних речей, навмисна їх ізоляція та уміщення в незвичний контекст (уведення побутових предметів у площину живописного полотна) в якому вони втрачають своє звичайне призначення й набувають нової «виразності», змінюючи традиційну шкалу цінностей. Поп-арту притаманний нахил до пародійності, іронії, гри, прагнення безпосереднього контакту з глядачем. Видатні представники Нью-Йоркської школи поп-арту – Енді Воргол (1928–1987), Рой Ліхтенштейн, Роберт Раушенберг та ін.

Поп-арт постав у численних відгалуженнях: **оп-арт** («оптичне мистецтво» – відсутність теми, сюжету, створення оптичних ілюзій, змішування образів, «експансія» кольору), кінетичне мистецтво (відтворення руху – «мобілі», механізми, що приводяться в дію електрикою, дзеркала, що обертаються та ін.); гіперреалізм, боді-арт, динамічна скульптура, мистецтво навколишнього середовища, фотореалізм, геореалізм, самознищувальне мистецтво, хеппенінг та ін. Іконографія поп-арту специфічна, вона охоплює портрети-символи Елвіса Преслі, Джона Кеннеді, Мао Дзедуна, Мерилін Монро та інших культових постатей ХХ ст., «репродукції» картин Леонардо да Вінчі, Делакруа, Моне, Ренуара й Пікассо; натуральні ансамблі меблів, оздоблення ванних кімнат, друкарські машинки, поштові конверти, обкладинки книг, електроприлади, лампочки, вимикачі, фойє, каси, зали кінотеатрів, речі живописця, консервні бляшанки й пляшки, взуття й одяг, обладнання барів і лікарень, магазинів, їжу й алкогольні напої, цигарки і недопалки, засоби транспорту – автомашини, пароплави, літаки тощо. Використовуються букви й слова (так званий «летризм»), елементи стрипів (популярних романів у малюнках, супроводжуваних невеличким текстом, комікси).

**Літературний поп-арт** має кілька відгалужень: конкретна поезія (виокремлення і повторення певних лексичних одиниць, розташування їх у вигляді малюнка (Дж. Сароян)),

псевдореалістичний поп-арт (натуралістичне відтворення сумнівного життєвого досвіду, приміром, роман Дж. Речі «Нічне місто») і ультраавангардистський поп-арт (спекулятивне використання ускладненої техніки модерністського роману – монтажність, фрагментарність, прийоми лабіринтної побудови тексту, дзеркальність і мультиплікація образів, авторська маска та ін., приміром, твори В. Берроуза). Поетика ультраавангардистського поп-арту є, по суті, поетикою постмодерністською, яка поєднує орієнтацію на масового й на елітарного читача.



## МАРСЕЛЬ ПРУСТ (1871–1922)

За життя Марсель Пруст не був знаменитий, не зважаючи на престижну Гонкурівську премію, присуджену йому за роман «У затінку дівчат-квіток» (1919 р.), та орден Почесного легіону (1920 р.). Друга ж половина ХХ ст. пройшла під знаком посиленого зацікавлення його творчістю. Стійкими міфами і легендами оточене ім'я Пруста – завсідника великосвітських салонів, одного з блискучих денді межі століть і водночас відлюдника, тяжко хворої людини, що цілком віддалася титанічній праці над великою епопеєю «У пошуках втраченого часу» (1913–1927 рр.). Пруст був своєю людиною не лише в аристократичних салонах, але і в салонах літературних. Він зустрічався з Альфонсом Доде, Гі де Мопассаном, Емілем Золя, Анатолем Франсом і Оскаром Уайльдом. Пруста скрізь охоче приймали, але ніхто не сприймав його всерйоз. Його знав весь Париж, але, по суті, не знав ніхто. Дитинство майбутнього письменника тривало набагато довше, ніж у звичайних дітей. Ранимий, вразливий, він не міг заснути без материнського поцілунок. Цей вечірній поцілунок, пов'язані з ним тривоги і радощі не раз з'являться на сторінках творів Пруста. Життєвий досвід письменника – невичерпне, безцінне джерело творчості. Перший його твір, збірка «Утіхи й дні» (1896 р.), виріс із спостережень за модними світськими салонами. Проте спостережливість Пруста особливого кшталту. Критерій істини для нього – враження. «Щоб зобразити життя, я хочу його пережити. Це суспільство стане для мене предметом зображення, і я не досягну схожості, якщо не матиму зразка». Наступна віха на шляху до знаменитого твору «У пошуках втраченого часу» – незакінчений роман «Жан Сантей», опублікований через тридцять років після смерті письменника. На самому його початку Пруст намагається визначити своє відношення до мистецтва: «Нам належало зрозуміти, які неминучі метаморфози і таємні зв'язки між письменником і його творчістю, дійсністю і мистецтвом... між зовнішньою оболонкою життя і справжньою реальністю...». Світ дійсності, або «очевидності», за Прустом, – це світ «грубого і помилкового сприйняття, спрямованого на предмети». Справжня реальність, з його точки зору, міститься «у нас в душі», «художник повинен чути лише голос свого інстинкту». Герой роману Жан Сантей виявляє риси схожості зі своїм творцем: це і слабке здоров'я, і загострена чутливість. Проте Пруст не відтворює події власного життя, а прагне втілити безтілесну, вислизаючу реальність вражень. Він одночасно звертається до різних органів чуття – зору і нюху, слуху і смаку, створює єдину симфонію відчуттів: «Такою він побачив ніжну верхівку молодого куца бужку, зображену з тією невимовною свіжістю, про яку розказати може тільки її неповторний аромат. А може, білий і рожевий глід нагадував йому сир з вершками, що став рожевим – відтинку глоду, – коли він одного разу розім'яв у ньому полуницю: з тих пір це були його улюблені ласощі... Мабуть, завдяки цій схожості він помітив і полюбив рожевий глід: ця пристрасть невіддільна від спогадів про смачну їжу, про спекотні дні і добре здоров'я». Пруст не опублікував свого роману, оскільки відчував невідповідність задуму і форми. Уся рання творчість Пруста була підготовкою до головної справи його життя – циклу романів «У пошуках втраченого часу». Цей твір, що складається з 15 книг і 7 частин, створювався важко хворою людиною, через гострі напади астми змушеною жити в темній, оббитій пробкою кімнаті. Захищений від шумів і запахів зовнішнього світу, він наново «творив» усесвіт, контакт з яким для нього став неможливий. «У пошуках втраченого часу» сприймається як форма відродження минулого. Невловимі враження душі стають для письменника критерієм істини: «Тим істинам, що наш розум черпає... у світі очевидності, бракує глибини, вони менш значущі для нас, ніж ті, що ми мимоволі одержуємо від життя в одному-єдиному враженні, матеріальному, оскільки сприймають його органи чуття...». Оповідь ведеться від першої

особи; ліричне «я» оповідача повністю зливається з авторським (оповідач хворіє на астму, обожає матір, друкується в газеті «Фігаро»), але воно розчинене і майже в усіх інших персонажах; письменник щедро наділяє їх фактами зі своєї біографії. Зі свідомості Пруста виріс величезний світ понад три тисячі сторінок: це не тільки його власне життя, але і життя Франції межі XIX–XX ст., і Перша світова війна, і справа Дрейфуса, і навіть революція в Росії. Для створення епічного жанру оповіді письменник спирався на традицію Бальзака, переосмисливши її. Бальзак вважав, що «відчуття – суперник розуміння, а дія – антагоніст мислення». Пруст, навпаки, зосереджує увагу на детальному аналізі почуттів і відчуттів, а роздум перетворює на основну дію свого твору. Прототипами численних персонажів роману (від служниці Франсуази до аристократичної і буржуазної еліти – Германтів, Вердюренів, Норпуа, Свана) стали родичі і знайомі письменника. Але на противагу Бальзаку Пруст уникає категоричних характеристик. Його «портрети» відрізняються розпливчастістю, невизначеністю рис. Одна і та ж людина зображується в романі по-різному, залежно від того, хто її сприймає. У почутті кохання у Пруста немає предмету кохання, а є лише кохаючий, його переживання, найтонші переливи якого і прагне пояснити письменник: «Сван аналізував свої ревнощі з такою проникливістю, немов спеціально прищепив собі вірус ревнощів, щоб їх вивчати». Так оповідач прагне узагальнити відчуття внутрішнього світу, створити універсальну модель людини поза часом і простором. «Збираючи воедино спостереження за вечерею, з нарисів я отримав малюнок, що являє собою якусь сукупність психологічних законів».

У щоденниках Пруста є такий примітний запис: «Передати наше бачення раніше, ніж на нього наклав деформуючий відбиток наш розум... Намагаючись пригадати, ми лише марно бабраємося в пам'яті, усі зусилля розуму тут марні. Минуле недосяжне для свідомості і зачалося за її межами – в якомусь відчутному предметі (у відчутті, яке дає нам цей предмет)». Так виник знаменитий епізод з чаюванням, коли знайомий з дитинства смак тістечка-мадленки викликає потік минулого, що оживає: «...весь Комбре зі своїми околицями... формою і густиною, усе це, місто і сади, виплило з моєї чашки чаю». У свідомості оповідача минуле ніби подвоюється: він згадує не тільки про первинне відчуття – смаку мадленки, але і про той давній момент, коли цей смак будив щасливі асоціації. Конкретні неповторні враження, що фіксуються «інстинктивною» пам'яттю, перетворюються у прустівському циклі на універсальний закон буття: «Та варто нам знову відчути знайомий запах, що належить і минулому, сучасному, як глибинна і звичайно прихована сутність речей вивільняється, і наше істинне «я»... прокидається. Сама мить, звільнена від зв'язку часів... відроджує в нас людину, вільну від цього зв'язку». Відступають тривоги і розчарування, страх смерті і хвороби, і виникає «частинка часу в чистому вигляді», або «знайдений час». І смак тістечка, і запах придорожніх трав, і дзвіниці в Комбре – усе, що живе в немеркнучій «інтуїтивній» пам'яті, сповнює оповідача радісним відчуттям звільнення від влади часу. «І я відчував, що тільки насолода, що її відчуваєш у ці хвилини екстазу, є істинною і плідною».

Подібні миті плотської насолоди виникають у прустівському циклі не тільки від відчуттів, дарованих життям, але й від образів, що навіюються витворами мистецтва. Мистецтво письменник вважає єдиним засобом утримати, увічнити «знайдений час». «Велич справжнього мистецтва... в тому й полягає, щоб знайти, вловити і показати... ту реальність, яку нам, можливо, так і не доведеться пізнати, поки ми живі, хоча це і є наше життя, справжнє, нарешті розкрите і прояснене, єдине реально прожите нами життя, те життя, що в якомусь сенсі постійно властиве всім і кожному». Нескінченні, вкладені одне в інше уточнення постійно перебувають розвиток основної теми. Увесь цикл – гігантський внутрішній монолог, потік спогадів автора-оповідача, де стираються межі минулого і

теперішнього часу. Але при зовнішній хаотичності композиції твір побудований бездоганно. Недаремно письменник порівнював його з собором. Тим, хто звинувачував його в пристрасі до дрібниць, у відсутності сюжету, письменник відповідав: «Я відкривав великі закони... Сам твір – усього лише оптичний прилад, пропонований читачеві, щоб допомогти розрізнити те, чого без цієї книги він, можливо, ніколи б у собі не роздивився. Пізнання читачем в самому собі того, про що мовиться в книзі, – доказ її істинності».

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

1. Суспільно-історичний контекст формування модернізму. Етапи розвитку модерністського напрямку.
2. Філософське підґрунтя (А. Шопенгауер, С. К'єркегор, Ф. Ніцше, А. Бергсон та ін.) і світоглядні засади модерністського методу (модель світу і концепція людини).
3. Естетика модернізму (деструктивність художнього мислення, засоби створення художнього образу).
4. Художня практика авангардистських шкіл початку ХХ ст. (кубізм, експресіонізм, футуризм).
5. Художньо-літературний авангард 10–60-х рр. ХХ ст. (дадаїзм, сюрреалізм, «театр абсурду», поп-арт).
6. «Високий модернізм» у літературі ХХ ст. (поезія Т. С. Еліота, роман «поток свідомості», екзистенціальний роман і драма, «новий роман»).
7. Марсель Пруст. Життя і творчість. «У пошуках втраченого часу».

Опрацювати підручник Моклиці М. В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навчальний посібник для вузів / М. В. Моклиця. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського університету ім. Лесі Українки, 1999. – 154 с.

**Творче завдання.** Написати твір-роздум на тему "Яка з філософських концепцій кінця 19 - поч. 20 ст. мене вразила найбільше і , можливо, вплинула на мою свідомість? Якщо б я став (стала) письменником (письменницею), яке з цих вчень я б розвивав (розвивала) у своїх творах? (Ніцше, Шопенгауер, Бергсон, Фромм, Фрейд.... Імпресіонізм, експресіонізм, екзистенціалізм....»).

## Тема 2. Французький екзистенціалізм. Творчість Ж.-П. Сартра й А. Камю

### ЖАН ПОЛЬ САРТР (1905–1980)

Ще у шкільні роки Сартр спробував написати роман, один з персонажів якого, опинившись у лісі, раптом помічає, що всі дерева і рослини пильно дивляться на нього. Так майбутній письменник-філософ вперше замислився над загадкою стосунків між людиною і тим, що її оточує.

Усесвітню популярність Сартру принесла новела «Стіна» (1937 р.), написана під враженням громадянської війни в Іспанії. Сюжет її зовні простий: головний герой Пабло Іббіста, від чиєї особи ведеться оповідь і чиї переживання складають зміст новели, і двоє його товаришів, на лихо, заарештовані та засуджені до розстрілу. Головна тема філософської і літературної творчості Сартра – проблема свободи. У «Стіні» головний герой знаходить свободу, вийшовши за Стіну існування. Парадоксальний висновок Сартра: свобода – це звільнення від ілюзії безсмертя, якою несвідомо тішать себе люди.

Питання про свободу набуло для Сартра нового сенсу у роки Другої світової війни. Сучасним завданням драми «Мухи» (1943 р.) – першої професійної п'єси Сартра – був заклик до боротьби з окупантами. Його виражено езоповою мовою та за допомогою сюжету античної трагедії. Орест, що виріс в Афінах, інкогніто приїжджає у свій рідний Аргос і бачить сумовите, вмираюче місто у хмарі мух, насланих на нього Юпітером. Мухи в п'єсі символізують уколи жалючої совісті, почуття провини мешканців міста за співучасть у вбивстві Агамемнона, батька Ореста та Електри, що його скоїли Егіст та Клітемнестра. Це почуття провини, на думку Сартра, використовували Юпітер (представлений як бог мух і смерті) і його спільник Егіст (прототипом персонажа був голова колабораціоністського режиму маршал Петен), щоб нав'язати мешканцям Аргосу «релігію мертвих», позбавити їх свободи свідомості і, отже, свободи дії. Орест бачить жалюгідну долю співгромадян і своєї сестри Електри, перетвореної на рабіню, і перед ним постає проблема вибору: або не втручатися і виїхати з міста, або помститися за загибель батька і приниження сестри, повернути громадянам Аргосу свободу духу. Вибрати перше – означає відмовитися від себе, від своєї батьківщини і продовжити нескінченні поневіряння. Проте вибрати помсту означає для Ореста, вихованого у дусі ідей Добра і Блага, відмовитися від засвоєних раніше істин. Орест наважується діяти: він вбиває Егіста і свою матір, Клітемнестру. На нього і Електру падає кара богинь помсти Еріній. І тут з героями п'єси відбувається дивна метаморфоза. Орест, що вагався, зробивши вибір, стає все більш рішучим, Електра ж, така непримиренна спочатку, після здійснення акту помсти метушиться, зі страху намагається вимолити собі пробачення і, постарівши за одну ніч, робиться схожою на свою ненависну матір. Каяття – обіцянка покори, за яку бог Юпітер готовий пробачити будь-який злочин. Електра підкоряється своєму страху. Орест, навпаки, не кається у скоєному і виводить Еріній з міста. Про вбивство Егіста та Клітемнестри довгі роки мріяла саме Електра. Але вона склала уявлення про сутність вчинку раніше за його здійснення. Реальні ж наслідки розійшлися з її уявленням про те, як все буде, – звідси й розчарування в самому вчинку. Орест, навпаки, нічого не планував наперед – він зробив рішучий крок і прийняв його наслідки.

У кінці 1943 р. Сартр створив одноактну п'єсу «За закритими дверима». Трое померлих – Гарсен, Інеї та Етель – потрапляють у пекло, але там немає ні бісів, ні жаровень, ні знарядь тортур – це звичайна вітальня. Герої замкнуті в ній, поставлені перед необхідністю бути разом. Свідомість кожного відкрито свідомості іншого, і кожний готовий заподіяти сусіду біль, щоб забути про власний біль, який заподіюють спогади про вчинені злочини. «Так от воно яке, пекло! Ніколи б не подумав... Пам'ятайте: сірка, ґрати, жаровня... Нісенітниця все це. На біса жаровня: пекло – це Інші». П'єса стала свого роду художньою ілюстрацією до головної філософської праці Сартра «Буття і ніщо» (1943 р.). У ній Сартр розглядав проблему взаємодії найбільш важливого, на його думку, у кожній людині – буття для себе (усвідомлення себе як вільної особистості зі своїм проектом власного життя) з буттям для інших (відчуттям себе під поглядом іншого). Людина, що

«біжить від свободи», за Сартром, потрапляє або в положення жертви, коли сенс життя нав'язується їй ззовні, або в положення ката, що повністю ігнорує свободу іншого. Так виникає замкнене коло несвободи, всередині якого одна і та ж людина може виступати і в ролі жертви, і в ролі ката, що й відбувається з персонажами п'єси.

Сартр багато в чому дотримувався психоаналітичної теорії Зігмунда Фрейда і вважав, що переживання і враження дитинства впливають на все подальше життя людини («Життя, як відомо, – це взятє під різними соусами дитинство») і вже тим більше на творчість письменника.

У повісті «Слова» (1964 р.) Сартр проаналізував витoki власного «я» і своєї творчості. Він іронізує над собою, над своїми близькими: саме очікування дорослих перетворюють дитину на актора, що свідомо грає роль хлопчика-мазунчика, «багатообіцяючого пуделя». Перша частина повісті називається «Читати». У ній Сартр згадує раннє дитинство і головну подію цього періоду – він навчився читати і почав занурюватися у фантастичний світ слів і книг: «Світ вперше відкрився мені через книги, розжований, класифікований, розграфлений, осмислений, але все ж таки небезпечний, і хаотичність мого книжкового досвіду я плував з примхливим перебігом реальних подій». У другій частині – «Писати» – Сартр іронічно осмислює нову роль, яку почав грати в десятилітньому віці, – роль «письменника». У цій ролі Сартр-хлопчик спочатку відчував себе творцем, тираном, здатним що завгодно зробити зі своїми персонажами і світом, потім – «майбутньою знаменитістю», добродійником людства, кожний крок якого – приклад для нащадків. Комплекси й ілюзії дитинства, приходять до висновку Сартр, долаються довго і важко, здобута у такий спосіб свобода стає тяжкою свободою «безбілетного пасажира», що їде туди, де його «ніхто не чекає». Така, за Сартром, ціна свободи від «гіркого і солодкого безумства» самообману. «Я довго уявляв перо шпагою, тепер я переконався у нашому безсиллі. Неважливо: я пишу, я писатиму книги; вони потрібні, вони все ж таки корисні. Культура нічого і нікого не рятує, та й не виправдовує. Але вона – творіння людини: вона себе проектує в ній, пізнає в ній себе; тільки у цьому критичному дзеркалі бачить вона свій вигляд». Сартрівський вираз «Пекло – це Інші» став дуже популярним, але його почали поширювати на стосунки між людьми взагалі, тому філософ змушений був детально розшифрувати його значення. «Я хотів сказати, що численні люди ніби покриті шкаралупою звичок, звичаїв, чужих про них думок, що змушують їх страждати, але які вони не прагнуть змінити. Ця подібність смерті заживо, коли людина охоплена тривогою за судження і вчинки, які не хоче змінювати. Яке б не було коло пекла, в якому ми живемо, я думаю, що ми вільні його зруйнувати. Якщо люди його не руйнують, значить, вони залишаються в ньому добровільно. Так добровільно вони ув'язнюють себе в пеклі».

Сартр створив цілий ряд творів, які можна віднести до жанру художньо-філософської біографії: «Бодлер» (1947 р.), «Святий Жене, комедіант і мученик» (1952 р.) і тритомний роман-дослідження «У сім'ї не без виродка» (1971–1972 рр.), присвячений Гюставу Флоберу.

#### АЛЬБЕР КАМЮ (1913–1960)

Творчість нобелівського лауреата з літератури 1957 р. Альбера Камю по праву вважається класикою французького екзистенціалізму. За Камю, свідомість, вийшовши із замкненого кола повсякденності та «машинального» життя, прозирає й усвідомлює абсурд існування. Очевидність кінця робить безглуздими і смішними будь-які прогнози на майбутнє, адже з ним наближається смерть: «Усе дано, щоб бути відібраним безжально». У світі, позбавленому ілюзій, людина відчуває себе сторонньою. Але повернення до минулого вже неможливе, бо разом з ілюзіями людина позбавилася і «спогадів про втрачену батьківщину, і надії на отримання життя обітованого». Своє основне завдання Камю бачить у подоланні песимізму і у створенні нових етичних орієнтирів: «Установити абсурдність життя – це зовсім не кінець, а тільки початок. Нас цікавить не саме по собі

відкриття, а правила поведінки, що з нього випливають». «Потрібно любити життя перш, ніж його сенс... Та й коли любов до життя зникає, ніякий сенс нас не утішить». Недаремно як епіграф до есе «Міф про Сізіфа» (1942 р.) Камю взяв вислів старогрецького поета Піндара: «О моя душе, не прагни безсмертя, але вичерпай усе можливе на землі».

Свою правду про життя Камю прагнув виразити у романі «Сторонній» (1942 р.). Герой роману Мерсо – дрібний службовець в одній з контор Алжиру. Його існування нічим не примітне – череда сірих буднів і не менше тужливих неділь. Мерсо сам неодноразово підкреслює свою ординарність: «такий, як усі». У першій частині роману відтворюються роздроблені, незв'язні події, відображені у сприйнятті героя, – про них Мерсо розказує тьмяним, безбарвним голосом. Байдужість – його стихія: «...життя все одно не змінити, як не живи, все однаково». Блискуча пропозиція патрона, що обіцяє переїзд до Парижа, або ж питання Марі, чи думає він одружуватися з нею, викликають одну і ту ж реакцію: «Мені байдуже, мені все одно». Протиприродна логіка Мерсо виявляється вже із самого початку роману. Відчужено-байдужо ставиться він до смерті матері: «Сьогодні померла мама. А може, вчора – не знаю... Ну ось, – подумав я. – Неділю я знудив, маму вже поховали, завтра знову піду на роботу, і, загалом, ніщо не змінилося». Байдужість Мерсо розглядається Камю як втілення «справжнього» існування у світі абсурду. Герой живе лише поточною миттю. Випадково зустрівши на пляжі друкарку Марі Кордона, він не замислюючись поступається плотським бажанням. І хоча це було наступного дня після похоронів матері, Мерсо не відчуває докорів сумління, оскільки поняття сумління для нього просто не існує. У кінці першої частини сумовитий речитатив героя ніби вибухає шаленством – непередбачуваним, незбагненим убивством араба. Мерсо навіть до ладу не знає свою жертву – просто того дня дуже пекло сонце.

У другій частині розказується про ті ж події, що і в першій, тільки з погляду суддів Мерсо. Різниця між тим, як Мерсо сприймає своє життя і як ті ж самі події розглядаються з позиції соціальної логіки, величезна. Логіка поведінки Мерсо, людини абсурду, не відповідає загальноприйнятим нормам. Спокій під час похорону матері, філіжанка кави, випита біля її труни, зв'язок з Марі – усе це тлумачиться суддями Мерсо як «крайня бездушність і порожнеча серця». Прокурор, діючи від імені правосуддя, вправно підганяє факти під наперед задану схему «жахливого лиходійства», адвокат, розігруючи роль захисту, характеризує Мерсо як «істинного трудівника і зраженого сина». Суд в очах Мерсо перетворюється на виставу, у якій усі ролі заздалегідь розподілені і у якій він, головна особа драми, не впізнає себе у підсудному. «Усе йшло ніби без моєї участі. Мою долю вирішували, не питаючи моєї думки. Час від часу мені дуже хотілося перервати цих балакунів і запитати: «А де тут підсудний?»».

Безглуздя існування Мерсо починає усвідомлювати у «порубіжній ситуації», напередодні страти. «Із безодні мого майбутнього протягом усього мого безглузлого життя підіймалося до мене кризь ті роки, що ще не настали, дихання мороку. Воно все дорівнювало на своєму шляху, все доступне у моєму житті, такому несправжньому, такому примарному житті. Що мені смерть «наших близьких», материнська любов, що мені Бог, той або інший спосіб життя, який вибирають для себе люди, долі, обрані ними, раз одна-єдина доля має вибрати мене самого, а разом зі мною і мільярди інших обранців...».

Друга світова війна внесла серйозні корективи у світовідчуття Альбера Камю, і це знайшло віддзеркалення в його наступному романі – «Чума» (1947 р.). Тепер письменник захищає загальнолюдські цінності, виступає за активний опір і боротьбу зі злом. Своєму улюбленому жанру – філософській притчі – Камю надає рис хроніки; абсурд наповнюється конкретно-історичним змістом. На відміну від інших творів Камю, у романі, нехай і умовно, фіксується дата подій – 194... р. Виникають асоціації з нещодавнім минулим – Друга світова війна, окупація, фашизм. Докладна оповідь про спалах епідемії чуми у ХХ ст. сприймається як міф про боротьбу людини зі злом. Образ чуми, писав Камю, передає «атмосферу задухи, небезпеки і вигнання», характерну для періоду

окупації. Алжирське місто Оран ізольоване від усього світу, і його мешканці залишилися наодинці зі смертю. Поява пацюків на вулицях Орана, перші симптоми хвороби, прагнення адміністрації та населення сховатися від грізної очевидності, зробити вигляд, що нічого особливого не відбувається. Потім подив обивателів, що стали полоненими чуми. Заціпеніння оранців, що змирилися зі своєю долею і намагаються налагодити побут: у місті поживається чорний ринок, виходять газети з прогнозами, прискорено обряд похорону, а з труб крематорію постійно йде димок... За клінічними ознаками вимальовується історично визначене обличчя чуми – фашизм. Кожен з героїв хроніки – ланка в збагненні сенсу того, що відбувається.

Паризький репортер Рамбер, що випадково затримався у зачумленому місті, відчайдушно, підкупом і брехнею, намагається пробитися на волю. Але коли подолано всі перешкоди, він вирішує залишитися, оскільки випробування чумою привело його до прозріння: «соромно бути щасливим поодиноці».

Лікар Бернар Ріє – літописець оранської трагедії. Мораль «тверезої ясності» дозволяє йому реалістично оцінювати те, що відбувається навколо. Позиція Ріє – це позиція «трагічного стоїцизму». Він знає, що чуму перемогти неможливо: вона – невід’ємна частина людського існування, але обов’язок людини вимагає бунтувати, чинити їй опір. Як лікар він повинен відстоювати життя – лікувати людей. Епідемія мало що змінила в самому Ріє. Для лікаря вибір був зроблений наперед. Він взяв на себе відповідальність за порятунок Орана: організацію лікарень, санітарних дружин, налагодження карантинної дисципліни.

Помічник доктора Ріє – рядовий статистик Гран, невдаха по службі, невдаха у сімейному житті. Гран сповідає ту ж мораль «трагічного стоїцизму», що й лікар Ріє. Смішна пристрасть до письменництва, якою одержимий Гран, – це спроба подолати хаос життя. Бідолаха протягом багатьох років править першу і єдину фразу про прекрасну амазонку, добиваючись стилістичної досконалості. Але фраза все не дається, вислизає. Так само вислизає з рук лікарів і адміністрації міста перемога над чумою. Афоризм одного з пацієнтів Ріє «А що таке по суті чума? Те ж життя, і все тут» є ключем до притчі. Хвороба відступила, проте доктор Ріє розуміє, що перемога над нею тимчасова і радість людей завжди буде під загрозою, оскільки мікроб чуми не може бути знищений. «Вслухуючись у радісні крики, що йдуть із центру міста, Ріє знав, що будь-яка радість завжди знаходиться під загрозою... мікроб чуми ніколи не вмирає, ніколи не зникає, він може десятиріччями спати де-небудь у звивинах меблів або у стопці білизни, він терпляче чекає своєї години... і, можливо, прийде на горе і повчання людям такий день, коли чума збудить пацюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста». Чума – багатозначний образ. Це не тільки смерть, стихійні лиха, війни і насильство, це перш за все уособлення зла як невід’ємної частини світобудови.

Абсурд, якому Альбер Камю присвятив усю свою творчість, увірвався у його життя безглуздою фатальною випадковістю: 4 січня 1960 р. письменник загинув у автокатастрофі.

## **ПРОБЛЕМА ВИБОРУ І ЇЇ ГУМАНІСТИЧНЕ ВИРІШЕННЯ, ТЕМА ПЕРЕСТОРОГИ В РОМАНІ АЛЬБЕРА КАМЮ «ЧУМА»**

### **Завдання для підготовчого періоду**

1. Повторити поняття «есе», «хроніка», «притча», «натуралістична» та «символічна» деталі.
2. Визначити, прокоментувати деталі з символічним навантаженням.
3. Скласти цитатну таблицю для характеристики образів:  
**ГЕРОЇ – ХАРАКТЕРНІ РИСИ – СТАВЛЕННЯ ДО ЧУМИ**
4. Добрати заголовки до кожної частини роману, так щоб вони відтворювали обидва плани – реалістичний і символічний.

## Література

- Камю А. (Матеріали до вивчення творчості) // Всесвітня література. 1999. №3. С. 21.
- Камю А. Всесвітня література. 2004. № 4. С. 52– 55.
- Волощук Є. Духовні й художні здобутки літератури екзистенціалізму. // Зарубіжна література. 2000. № 20 (180).
- Горідько Ю. Вивчення творчості А. Камю // Зарубіжна література. 2005. № 3 (403) С. 5– 16.
- Лобода О. П. «Єдине, що важливо, – це бути людиною» Урок за романом А. Камю «Чума». 11 кл. // Зарубіжна література. 2000. № 1. С. 3– 18
- Марченко Ж. «Абсурд життя – це зовсім не кінець, а лише початок» (Ж.-П. Сартр) (за романом А. Камю «Чума») // Зарубіжна література. 2005. № 3 (403). С. 17– 20.
- Нагорна А. Ю. Осягаючи творчу манеру письменника крізь призму його філософських ідей. На матеріалі роману «Чума» А. Камю // Всесвітня література. 2005. № 6. С. 61– 64.
- Попович М. Бунтівливий Камю // Зарубіжна література. 1998. № 20 (84).
- Токмань Г. А. Камю: діалог письменника і філософа з іншими та із самим собою // Зарубіжна література. 2001. № 5 С. 51– 54.

## Інструктивно-методичні матеріали

Найбільш визначним з художніх творів, написаних Камю, вважається його роман «Чума». Твір писався під час Другої світової війни і був опублікований вже після її закінчення, в 1947 році. Окремі фабульні мотиви і відгуки творчого задуму роману зустрічаються й у інших творах Камю, зокрема у збірці новел «Літо», у драмі «Калігула» та «Стан облоги». Помітну роль у формуванні творчого задуму роману відіграли й ті побутові деталі та спостереження, які запали в уяву Камю під час його перебування в Орані. Одним із таких яскравих вражень, зокрема, став образ «котячого дідка», який неодноразово згадується в романі і який має реальну життєву основу: чудернацького старигана, який підманював котів, а потім плював їм на голови, Камю справді бачив на одній з вулиць Орану. Перший варіант назви твору появився в 1941 році: «Чума, або Пригода (роман)». Тоді ж Камю почав інтенсивно вивчати літературу, тематично пов'язану із характером творчого задуму. Камю працював над романом дуже ретельно, поступово розширюючи коло персонажів, задіяних у сюжеті. Від одного варіанта рукопису до іншого змінювались і плани письменника щодо композиційної побудови твору, деяких його фабульних мотивів і жанрової форми твору.

Жанр роману визначається як притча – це повчальна алегорична оповідь, в якій фабула підпорядкована моралізаторській частині твору, це інакомислення. У притчах зосереджена певна моралізаторська ідея. Це – своєрідний авторський монолог, розбитий на окремі партії, вручені різним персонажам. За жанром – роман-попередження, роман-пересторога. Хроніка датована досить точно – 194... рік. Це Друга світова війна. У цей час слово «чума» можна було почути де завгодно. «Коричнева чума» – так говорили про фашизм, та й зараз говорять. Крізь записи хроніки вимальовується образ «історичної чуми». В романі чума ототожнюється з війною.

*«В мире всегда была чума, всегда была война. И однако ж, и чума, и война, как правило, заставляли людей врасплох».* Отже, Чума – Війна – Зло – Абсурд.

«Чума» – це книга про тих, хто не підкоряється, а не про тих, хто здався, книга про смисл існування, яке відшукується серед безглузлого існуючого.

Фабула роману – хвороба	«Коричнева чума»
-------------------------	------------------



Реалістичний тон зображення	Фашистська навала (алегоричний план сюжету, конкретно-історична реалія)
-----------------------------	---

### СИМВОЛІЧНІСТЬ НАЗВИ

Метафізичного зла, невіддільного від буття	Світового абсурду	Тоталітаризму	Трагічної «долі людської», бо зло нездоланне
--	-------------------	---------------	--

Образ Чуми ставить перед героями такі запитання:

1. Що таке життя?
2. Що значить зберегти гідність перед наступом стихії зла?
3. Що значить людське щастя?
4. Що значить релігія?

**Експозиція твору** – хроніка тяжкого року в Орані. Проїшовши крізь міські ворота слідом за очевидцем того, як одного дня тут раптом вилізли з підвалів тисячі пацюків і спалахнула епідемія чуми, читач потрапляє в сумні квартали, випалені сонцем.

**Зав'язка** – суперечка доктора Ріє з колегами і чиновниками, які не бажають глянути правді в обличчя і визнати, що вони мають справу з чумою.

**Розвиток дії** – створення санітарних дружин, спроби Рамбера втекти з Орана, досягнення чумою своєї вищої точки.

**Кульмінація** – винахід вакцини і врятування перших хворих.

**Розв'язка** – зняття санітарних кордонів, прихід до Орана першого потягу, смерть дружини лікаря, Ріє біля помираючого Тарру.

**Фінал** роману відкритий. Мабуть, через те, що знищити чуму неможливо, оскільки за певних умов вона знову повернеться

Фабульну основу роману складає розповідь про відчайдушну боротьбу мешканців алжирського містечка Оран з епідемією чуми, яка раптово вторгнулася у розмірене і спокійне життя міста, зруйнувала його звичний ритм і вселила у серця ще донедавна впевнених у собі оранців відчуття повної незахищеності, непевності, самотності і страху смерті. Композиція роману побудована у формі чіткого хронікального викладу подій, які подаються в їх послідовному часовому перебігу, при цьому навіть розподіл частин твору приведений у відповідність до природного розподілу відрізків часу. А саме: усі події, викладені у романі, розгортаються протягом одного року. П'ять частин, з яких складається роман, майже точно розподілені за порами року і послідовно фіксують усі етапи наростання, загострення і спаду чумної епідемії. Навесні, в першій частині роману, чума вперше виявляє свої страшні знаки у місті. Літо, події якого охоплюють друга і третя частини роману, – це період невпинного наростання і катастрофічного загострення масштабів епідемії. Восени – в четвертій частині роману – показано, як поступово епідемія стабілізується, не зменшуючи, але й не збільшуючи кількості своїх щоденних жертв. Нарешті на кінець грудня епідемія повністю зійшла нанівець.

Розповідь у романі побудована у формі своєрідної хроніки, яка ведеться від особи оповідача і достатньо скрупульозно і послідовно фіксує усі етапи розгортання епідемії чуми і перипетії опору, який намагалися вчинити цьому страшному лихові мешканці містечка. На перших сторінках роману цей оповідач не розкриває свого імені, але далі ми дізнаємося, що це один з головних героїв твору – лікар Бернар Ріє.

### *Лікар Бернар Ріє*

Образ лікаря є одним із центральних у творі. В романі він виступає як один з «літописців» – розповідачів, очима якого ми бачимо змальовані у творі події. Він походить з родини робітників, що у нього смертельно хвора дружина, дбайливо ставиться до виконання своїх лікарських обов'язків. Моральну позицію Ріє визначає абсолютно безкомпромісне ставлення до лиха, перед лікарем, не стоїть питання:

боротися чи ні з чумою. Ріє прекрасно розуміє власну обмеженість і всю безперспективність боротьби з чумою і незважаючи на це без будь-яких вагань включається у цю боротьбу і бореться до кінця. Він здатний і на самопожертву, але у виконанні своїх обов'язків не бачить нічого героїчного.

Лікар розуміє, що чуму не здолати, як не здолати і абсурдності світу, але сенс власного буття і буття кожної людини він вбачає у тому, щоб не зламатися перед тиском безглуздя, не скоритись йому, спільними зусиллями протистояти йому і хоча б у цій ідеї людської солідарності віднайти сенс, який виправдає особисте існування кожного.

Жан Тарру – це також один з провідних персонажів роману і також герой-ідеолог і літописець чуми. Для нього чума – це не просто епідемія, локальне лихо, а символ людського буття взагалі. Ще до епідемії, визнавши людське життя зачум-леним, він намагався з цим боротися, протистояти усьому, що вносить в життя людини страждання і смерть. Він стає на боротьбу з чумою, організовуючи в місті санітарні дружини. Впродовж майже всього роману постать Тарру залишається дещо загадковою і непевною, хоча саме він ініціює рішучі заходи, спрямовані на боротьбу з чумою. І лише, практично, в самому кінці роману розповідає історію свого життя, яка пояснює його поведінку і характеризує його світогляд. Дитинство і юнацькі роки Тарру склалися цілком безхмарно. Його батько був помічником прокурора і пристойно забезпечував власну родину. Але одного разу йому довелося бути присутнім на засіданні суду, де його батько вимагав смертного вироку для молодої людини. Тарру побачив переляк підсудного, відчув крижаний подих смерті, і світ відразу змінився в його очах.

З того часу Тарру зненавидів світ, в якому люди вбивають один одного, безглуздий світ жорстокості і насильства, який від того часу асоціюється для нього з чумою, а стан людини, що визнає правомірність і зверхність над собою такого стану речей — зачумленим.

Раймон Рамбер – паризький журналіст. Він приїхав до Орана, щоб написати репортаж про санітарний стан міста і, можна сказати, випадково потрапив до карантину, викликаного епідемією. Його першою думкою була мрія про втечу з ізольованого міста. В Парижі на нього очікувала кохана жінка, і заради щастя з нею він готовий був знехтувати тією спільною справою боротьби проти чуми, до якої закликав Ріє. Рамбера не можна назвати боягузом. З його слів дізнаємося, що він у складі інтернаціональних бригад брав участь у війні з фашистами в Іспанії. Думки про втечу pojawiaються у нього не від страху. До втечі його спонукає кохання, яке він вважає найбільшою цінністю у житті. Але незважаючи на те що Оран чуже для нього місто, Рамбер приходиться до усвідомлення того, що не можна залишитися байдужим до страждань ближнього.

Моральна позиція Рамбера також виявляється співзвучною поглядам Ріє та Тарру, але, на відміну від них, він приходиться до розуміння необхідності співчуття і солідарності не відразу, а в процесі важких моральних коливань і роздумів. Жозеф Гран уособлює світ «маленьких людей», посягання і думки яких не сягають далеких філософських узагальнень. З роману дізнаємося, що через відсутність коштів не отримав диплома, який би засвідчував його освіту. Коли йому запропонували роботу дрібного службовця в мерії з низькою платнею, погодився. З тих пір упродовж 22 років у його житті майже нічого не змінилося. Він — людина безбарвна і навіть дивакувата. Через бідність його залишила дружина, але він сподівається її повернути і пише роман. Гран, для якого недосконалість світу асоціюється виключно з невпорядкованістю власної долі, включається у боротьбу проти чуми безпафосних декларативних заяв, розглядає її як закономірне продовження своєї повсякденної, рутинної роботи.

Отець Панлю – герой-ідеолог — посідає в романі особливе місце. Теза про абсурдність світу для нього принципово неприйнятна. Тому чуму, як джерело безладдя, священник у перших своїх проповідях співвідносить з карою Божою, що її насилає небо на грішників.

Не всі герої твору виступають як ідейні однодумці. Контрабандист Коттар поділяє тезу про абсурдність світу, але, на відміну від інших, наслідки цього, активізованого чумою,

суспільного хаосу його цілком влаштовують, оскільки виправдовують його діяльність і практично і теоретично. Перебуваючи у постійному конфлікті із законом, відчуваючи себе відчуженим у суспільстві, яке спирається на будь-який, хоча б елементарний порядок і встановлені ним моральні обмеження, Коттар ще до епідемії чуми спізнав цей стан зачумленості і тепер радів, що загальний стан зачумленості, який охопив місто, немовби вирівняв його з іншими мешканцями Орана. Саме з цих причин чума для нього – не загроза, а швидше – моральна союзниця, яка виправдовує його дії і вносить сенс в його існування. Тому він не зацікавлений у боротьбі з нею. Словом, чума йому вигідна. Чоловіка самотнього і водночас змученого своєю самотністю вона обертає на спільника. Бо він явний спільник, спільник, задоволений своїм становищем. Герой – співучасник усього, що підмічає: забобонів, недозволених страхів, болісної вразливості розтривожених душ. Коттар розуміє, що повага і зацікавленість, яку виявляють до його особи Ріє, Тарру, Рамбер або інші мешканці Орана, яких він забезпечує контрабандними товарами, тимчасова і зумовлена лише станом їхньої спільної зачумленості.

З цих причин (персональної зачумленості у світі, який прагне позбавитися чуми) намагається позбавити себе життя на початку роману і з відчаю відкриває вогонь по перехожих, які в кінці роману радіють позбавленню міста від чуми.

Старий астматик. Це одна з найбільш колоритних і незвичайних постатей у романі. Хворий дідок, старий ядушник, як його називає у романі оповідач, відноситься до числа постійних пацієнтів доктора Ріє, крім того, він його сусід. Дідок цей насправді дивний настільки, що його можна було б сприйняти й за божевільного, але виявляється, що свої безглузді і комічні вчинки він кожного разу аргументує своєю життєвою філософією. Як вірити жінці, він ще замолоду мав свої химери. Його ніколи нічого не цікавило: ні праця, ні приятелі, ні музика, ні жінки, ні прогулянки. Він і з міста жодного разу не виїздив; лише якимось, коли в родинних справах йому довелося їхати до Алжира, зійшов на найближчій від Орана станції – далі подорожувати йому було не до снаги – і першим же поїздом повернувся додому. Старий розтлумачив Тарру, враженому таким замкнутим способом життя, що за релігією перша половина людського життя – це сходження, а друга – спуск; коли починається цей спуск, дні людини вже належать не їй, їх можуть щохвилини відібрати. І нічого тут не вдієш, тому краще взагалі нічого не робити.

Фактично своєю поведінкою старий ядушник декларує позицію відстороненості від життя, відмови брати участь у вирішенні злободенних проблем, що постають перед суспільством. Філософія ядушника – це доведена до логічного кінця концепція «стороннього», абсурдизована позиція людини, що не визнає сенсу життя через його абсурдність, і зрештою доводить власне існування до стану повної безглуздості. Відголоски роману «Чума» можна зустріти і в українській літературі, де під поняттям «чума» зображено насильницьку колективізацію та голодомор 1933 року, пекельні кола, влаштовані радянською системою. Це такі твори, як «Марія» У ласа Самчука, «Жовтий князь» В. Барки, «Сад Гетсиманський» І. Багряного

### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

1. Ж.-П. Сартр. Формування філософських та естетичних поглядів.
2. Роман «Нудота» – філософсько-естетичний маніфест атеїстичного екзистенціалізму. Ідея свободи вибору в «межовій» ситуації. Світоглядна позиція Рокантена. Герой як романний персонаж і як персоніфікована філософська схема. Викриття культурних і соціальних ілюзій.
3. Інтелектуальна драматургія Ж.-П. Сартра. Екзистенціальна концепція «ситуації» і «свободи вибору» в драмах. Поєднання натуралізму з модернізованим міфом у драмі «Мухи». Богоборчий і тираноборчий зміст драми. Мухи як символ духовного рабства.

4. Філософсько-естетична еволюція А. Камю. Вплив С. К'єркегора, Ф. Ніцше, М.Гайдеггера. «Міф про Сизіфа» – філософське есе про абсурд як джерело свободи.
5. Роман «Сторонній». Метафізичний і соціальний сенс роману. Образ Мерсо як саморозкриття духу абсурду.
6. Роман «Чума». Конкретно-історичний і метафізичний зміст базової метафори роману. Багатоваріантність вибору персонажів роману (Ріє, Рамбер, Панлю та ін.). Абсурд і його подолання ідеєю людської солідарності .

Цілісний аналіз «Чуми» Камю.

1. Історія створення роману, тематика та проблематика твору.
2. Жанр, фабула, символічність назви.
3. Система образів у романі:
  - а) лікар Ріє;
  - б) Жан Тарру;
  - в) Раймон Рамбер;
  - г) Жозеф Гран;
  - д)отець Панлю.
4. Антигуманна та аморальна позиція Коттара та старого астматика.
5. Місце роману «Чума» у світовій літературі, його ідейна спорідненість з творами української літератури, з іншими видами мистецтва.

**Творче завдання.** Написати твір-роздум на тему "Яку позицію відносно чуми зайняла (зайняв) б я, опинившись в Орані? Хто з героїв став би моїм другом-однодумцем, а хто ні і чому?" За романом А. Камю "Чума".

### Тема 3. АНТУАН ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ (1900–1944)

Льотчик і філософ. Навряд чи хтось, крім Антуана де Сент-Екзюпері, зумів би поєднати те й інше. Пілот поштових ліній, начальник аеродрому в пустелі, піонер авіації в Південній Америці і... письменник, мислитель-гуманіст. «Для мене літати й писати – одне й те ж саме, – казав Екзюпері. – Головне – діяти, головне – знайти себе. Авіатор і письменник зливаються: обидва рівною мірою пізнають світ». Саме тому велика частина творчості Екзюпері (повісті «Південний поштовий», 1929 р.; «Нічний політ», 1931 р.; «Планета людей», 1939 р.; «Військовий льотчик», 1942 р.; філософська казка «Маленький принц», 1943 р.) – автобіографічна. Письменник бере сюжети з власного життя, життя своїх друзів і колег. Усі його книги врешті-решт об'єднують особлива філософія: уявлення про таємничий внутрішній зв'язок між однією людиною і всіма іншими людьми – те «найголовніше, чого очима не побачиш».

Біографія Екзюпері гідна подиву, вона стала такою ж частиною образу письменника, як смерть Сократа – частиною сократичної філософії. Уже в дитячі роки Антуан мав надзвичайну широту зацікавлень, яка збереглася у нього протягом усього життя. Екзюпері захоплювався і малюванням, і музикою, і технікою (він залишив після себе багато винаходів), складав вірші. Кинувши заняття на архітектурному відділенні Академії мистецтв, Екзюпері в двадцять один рік записується в полк винищувальної авіації, і з того часу все життя письменника пов'язане з авіацією. Сам облітавши весь світ, він, подібно до Кіплінга, і книги свої сповнює екзотикою далеких країн. Авіація була тоді справою дуже небезпечною, і далекі перельоти, які здійснював Екзюпері, випробовуючи нові маршрути, двічі закінчувалися важкими аваріями (спочатку в Лівійській пустелі, потім у Гватемалі). У роки Другої світової війни, незважаючи на каліцтва, Екзюпері добився права бути військовим льотчиком. Він і загинув під час розвідувального вильоту до берегів окупованої Франції. Твори Екзюпері стоять відокремлено у французькій літературі першої половини ХХ ст. **Екзюпері – романтик. Слово «Людина» він пише з великої літери**, і воно звучить у його книгах не менш гордо, ніж у ранніх оповіданнях Горького. Предмет зображення – життя перших авіаторів, що виконують велику, потрібну людям роботу. Їх душі, звиклі до польоту, страждають від вульгарності й відсталості світу, але вони твердо знають, що вірність справі допоможе подолати всі труднощі. Навіть у поразці французів під час Другої світової війни вони бачать запоруку майбутніх перемог і спокійно, впевнено знову сідають за штурвал. Якщо у «Південному поштовому» і «Нічному польоті» увага автора зосереджена на сюжеті – долі льотчика, то в кращій своїй повісті, «Планета людей», Екзюпері відсуває сюжетну канву на другий план. Тканина оповідання є думкою героя: він згадує власні польоти, розмірковує про призначення льотчика і переваги, що їх відкрила людству авіація. Екзюпері протиставляє свою професію, пов'язану з постійним ризиком для життя і подоланням стихії, професії урядовця, який «побудував свій тихий маленький світ, замурував наглухо всі виходи до світла, як це роблять терміти». «Ні, ти не мешканець планети, що мчить у просторі, ти не ставиш собі питань, на які немає відповіді!...» – вигукує Екзюпері, побачивши одного з таких людей. Письменник говорить про силу товариських уз, що поєднують льотчиків: «Настає година безпеки. І тоді ми один для одного опора. Тоді виявляється – усі ми члени одного братства». Перельоти через пустелю, коли лише випадкова поява бедуїна може врятувати від загибелі екіпаж літака, що зазнав аварії, примушують відчутти той особливий зв'язок, який є між усіма мешканцями Планети людей: «А ти, лівійський бедуїн, ти – наш рятівник, але твої риси зітруться з моєї пам'яті. Мені не пригадати твого обличчя. Ти – Людина, і у тобі я впізнаю всіх людей. Ти ніколи нас раніше не бачив, але відразу впізнав. Ти – укоханий брат мій. Я теж впізнаю тебе у кожній людині».

Філософська казка «Маленький принц» – невелика за обсягом, написана короткими фразами, проста і зрозуміла всім – найглибший та найліричніший твір Екзюпері.

Лейтмотив казки – зіставлення світу дорослих, обтяжених владолюбством, пихою, пияцтвом, жадібністю, безплідною вченістю, і світу дітей – безпосередніх, довірливих, допитливих, які потребують дружби і душевної теплоти. Герой, від імені якого ведеться оповідь, ще в дитинстві зрозумів, наскільки різні ці два світи. Його перший художній досвід був висміяний дорослими, і йому довелося відмовитися від малювання і прийняти умови дорослого життя, але в душі він залишився дитиною. Він став льотчиком і одного разу через поломку літака здійснив вимушену посадку посеред Сахари. Ситуація екстремальна: води залишилося на тиждень і життя залежить від того, чи зуміє він за цей час полагодити літак. Саме тоді й зустрівся йому Маленький принц – тендітна дитина, володар далекої планети, яка «й усього розміром з будинок», що залетів на Землю. Поступово потоваришувавши із Маленьким принцем, герой довідується про всю його історію. Екзюпері розказує її невеликими порціями, немов насолоджуючись кожною новою рисою, яку додає до портрета Маленького принца. З'ясовується, що він вирушив у далеку подорож, покинувши свою рідну планету, де його головним щастям було милування заходом сонця і доглядання за трояндою (образ троянди як коханої жінки і образ мудрого лиса прийшли в книгу Екзюпері із середньовічної французької літератури). Там він жив за правилом: «Піднявся вранці, вмився, привів себе до ладу – і відразу ж приведи до ладу свою планету». «Неодмінно треба щодня виполювати баобаби», бо ж вони розростуться і своїм могутнім корінням розірвуть маленьку планету на шматки. У такий спосіб, вирушивши в далеку подорож, щоб знайти друга, Маленький принц врешті-решт потрапив на Землю. Змія, що він зустрів її у пустелі, пожаліла Маленького принца і не стала його кусати, але пообіцяла, що, коли той схоче повернутися додому, вона допоможе йому: отрута позбавить малюка тілесної оболонки, яку йому «не донести». Цим і закінчиться казка, а поки що Маленькому принцу слід зрозуміти, що таке справжня дружба і справжнє кохання. І тут йому допомагає Лис. Він пропонує Маленькому принцу приручити себе: «Якщо ти мене приручиш, ми станемо потрібні один одному. Ти будеш для мене єдиний у всьому світі. І я буду для тебе один у всьому світі». Лис дає йому мудрі повчання: кохати і цінувати свою троянду, яка, хоча і схожа на численні троянди, що їх Маленький принц бачив на Землі, але зовсім інша, бо тільки її поливав він щодня, накривав скляним ковпаком, захищав від гусені. Тільки її він приручив. А найголовніше повчання Лиса таке: «Ти назавжди відповідальний за всіх, кого приручив». У «Маленькому принці» Екзюпері по-своєму відповідає на питання, які не давали спокою його сучасникам – французьким екзистенціалістам: «Як можна жити, якщо людина смертна? Як можна жити, якщо у світі відбуваються жахіття, що переходять межу усіякого розуміння?» Відповідь Екзюпері: «Не зважаючи на те, що життя ставить людей у нестерпні умови і що люди помирають, жити можна і необхідно, підтримуючи один одного, відчуваючи свою відповідальність за весь світ, хай навіть смертю перемагаючи злигодні, але продовжуючи рости дерево людства».

### **ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ КАЗКИ-ПРИТЧІ АНТУАНА ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»**

#### **Завдання для підготовчого періоду**

1. Дайте тлумачення слів «планета», «притча».
2. Подумайте, чому Маленький принц після подорожі по Землі відчуває себе дуже нещасним?
3. Чому автор вдається до зображення нереального світу?
4. Намалуйте карту подорожі Маленького принца.

#### ***Література***

*Скоцик Л.* Подорож у Всесвіті. Життєві уроки маленького принца за твором А. де Сент-

- Екзюпері «Маленький принц» // «ЗЛ». 2006. № 12 (460). С. 12–13.
- Циганок С. Життя і творчість Екзюпері. Історія створення казки «Маленький принц» // «ЗЛ». № 10 (410). С 15–16.
- Маяковська Л. «Маленький принц» А. Екзюпері // «ЗЛ». №10 (410). С 19–21.
- Городенко Л. М. Система уроків за казкою-притчею А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // Зарубіжна література. 2004. № 3. С 34–36.
- Берко І. Цінності дитинства // «ЗЛ». 2004. № 17. С. 10 –11.
- Айрих Л. Філософська казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц». 8 клас //«ЗЛ». 2005. № 10 (410). С 17–18.

### Інструктивно-методичні матеріали

«Маленький принц» – це остання книга А. де Сент Екзюпері, написана в 1942 році в Нью-Йорку. Він присвятив її другу – Леонові Верту, який свого часу ховався від нацистів у Франції. Сам автор говорив, що написав цю казку для дорослих – вона про людину, її місце у світі й про шанс подолати відчуженість між людьми. Образ маленького принца виник не випадково. В Екзюпері був брат Франсуа, який помер дитиною. Брати дружили між собою. А потім один з них став дорослим, обрав професію льотчика, а інший полетів на невідому далеку планету і назавжди залишився дитиною.

«Маленький принц» – казка-притча, розповідь не про конкретних людей, а про людство і душу людини взагалі.

Філософська казка виявилася найбільш поетичним виразником ідей письменника. В кожній її історії відображається філософський погляд на життя людини, на її призначення. Екзюпері використовує форму притчі, яку потрібно глибоко осмислити, хоча зовні мова йде про звичайні життєві події і поведінку персонажів. Це свого роду «Євангеліє» – вчення про те, як треба жити людям, щоб пізнати щастя, мир, почуття гідності. Автор переконаний, що найголовніше знаходиться всередині нас, в нашому ставленні до моральних і матеріальних цінностей. Маленький принц для Екзюпері – ангел, що зійшов на землю. Він втілює в собі вічну живу частинку душі, є образом, що дозволяє оцінити в людині людяне.

В казці піднімаються проблеми життя: влади; честолюбства; пияцтва; ділової людини; почуття відповідальності; ефемерності; черствості душі.

### ЖАНРОВІ ОЗНАКИ ТВОРУ

Народна казка	«Маленький принц»
Фантастика	Фантастика має реалістичне підґрунтя (порушуються реальні земні проблеми, діють сучасні образи тощо)
Розподіл персонажів на позитивних і негативних	У творі є протиставлення – «дорослі» – «діти», письменник прагне розбудити дитячу душу в кожній дорослій людині
Мандрівка героя як композиційний прийом	Мандри героя відбуваються не тільки на землі, а й у всесвітньому просторі і в просторах людської думки і душі, що надає твору філософського характеру
Повторення епізодів, ситуацій (3 рази, 7 разів)	Маленький принц відвідав сім планет, повтор епізодів, ситуацій має на меті не лише розкрити характери героїв, а й поглибити певні думки, ідеї
Символічність персонажів, алегоричність образів, боротьба добра і зла	Багатозначність символіки, боротьба духовного і бездуховного начал
Умовність часу і простору	Умовність оповіді не заперечує належності подій казки до епохи ХХ століття

Повчальний характер	Автор не повчає, для нього головне мислити разом з людьми, допомагати їм шукати істину, розуміти їхні почуття, а люди самі повинні зробити висновки
Позиція автора прихована	Відкрита позиція автора
Щасливий кінець	Фінал відкритий, не має однозначного тлумачення
Морально-етична проблематика	Філософські проблеми, що пов'язані не тільки з мораллю, а й з долею людства і всесвіту взагалі

Головний герой – дитина – це душа світу. Її бачення – природніше, людяніше, правильніше, ніж у дорослих. Дитині у творі протистоять дорослі. Але дорослі – дивні істоти, вони не помічають безглуздя, всяким дурницям надають великої ваги, а головного — краси природи і людських стосунків, правдивості, доброзичливості, щирості – не бачать і не визначають. Бо погляд у них спотворений, він втратив чистоту й безпосередність, притаманні дитині. Певна річ, у житті могли бути інші стосунки, коли б люди намагалися «приручити» одне одного, налагоджувати між собою зв'язки, коли б вони сприймали світ не очима, а серцем. Добре бачить тільки серце, найголовнішого очам не видно

### ЖИТТЄВІ ЦІННОСТІ

Світу дітей	Світу дорослих
1. Пригоди, щось незвичайне («повне пригод життя джунглів»)	1. Практична користь, цифри, точні науки (географія, арифметика, правопис), гроші
2. Творчість як насущна потреба самовираження	2. Мода, загальновизнаний стандарт (престиж, краватки, гра в бридж і гольф, політика)
3. Світ прекрасного, те, що приносить радість і насолоду (захід сонця, зірки, квіти)	3. Влада (монарх)
4. Віра в диво як у вищу справедливість (колодязь у пустелі)	4. Слава (актор)
5. Дружба і любов як вищі форми людського спілкування	5. Справа (учений)

Маленький принц уособлює в казці людські якості, які надають зміст людському життю. У нього добре серце, розумний погляд на світ. Малюк працелюбний, стійкий у своїх симпатіях. У нього немає агресивних чи жадібних устремлінь. Він ще не зіпсований світом ділків та честолюбців. Ми – ідеал, романтична мрія, яка ще не загинула в світі. І світ багатий саме завдяки їй. Час від часу мрія оволодіває людьми. І тоді знову з'являється на нашій планеті Маленький принц. У фіналі казки з'являється мотив смерті. До цієї теми Екзюпері підійшов зі своєї точки зору. «Смерть неминуча, – розмірковує Маленький принц. – Та чи можна вважати, що смерть позбавляє життя змісту?» Маленький принц так не думає. Він змушує людину примиритися з неминучістю смерті і запевняє, що інакше йому не повернутися на свою планету. Казка закінчується сумно, проте вона лишає не тільки сум, а прагнення до світлого, красивого, щоб у «дорослих» людей, у буденній метушні, дріб'язкових клопотах не відмирили щедрість і щирість душі, не згасло чисте бачення світу, не притуплюлося почуття відповідальності за тих, кого ми «приручаємо».

Маленький принц відвідав 6 планет:



Планета	Представник	Характеристика
№1	Король	Необмежена влада, владолубство
№2	Честолюбець	Марнославство, самозахоплення, байдужість до оточення, егоїзм
№3	Пияка	Хвороблива пристрасть до пияцтва
№4	Бізнесмен	Нікчема, що прагне перетворити неозору красу Всесвіту у власність
№5	Ліхтарник	Вірність слову, уміння працювати, освітлюючи шлях людям, не думати про себе
№6	Географ	Надто поважна особа, яка ніколи не виходить з кабінету, мовляв, їй ніколи тинятися, і про все знає з переказів, йому байдужа його планета

До пізнання істини Маленький принц зробив декілька **кроків**:

**1 крок** – прощання з астероїдом В-612 (символи: Астероїд – символ дому, вулкани – те, за що ти відповідаєш, троянда – символ краси, духовності, жіночності, баобаби – зло, погані звички);

**2 крок** – зустріч зі змією на Землі (символ: змія – символ долі, земної мудрості; диявольська спокуса, зла фатальність, яка несе смерть («торкнувшись когось, я поверну його землі»)).

**3 крок** – зустріч Маленького принца з квіткою з трьома пелюстками (квітка – символ духовності);

**4 крок** – Маленький принц на високій горі (символи: гора – високий ідеал, якого прагне досягти людина, луна – самотність, механічне відтворення);

**5 крок** – сад з трояндами – перевага добра;

**6 крок** – зустріч з Лисом (символ Лис – мудрості (кожна людина повинна мати духовний притулок, бути відповідальною за того, кого приручила), відповідальності);

**7 крок** – зустріч зі стрілочниками (потяг – символ людської долі, життєвих шляхів, що рухаються у усіх напрямках);

**8 крок** – зустріч з торговцем пішолями від спраги (пішолі – символ прагнення людства забути свої проблеми; духовна наснага; розрив із природою);

**9 крок** – зустріч із пілотом (пілот – друг);

**10 крок** – криниця (символ – духовний зміст буття);

**11 крок** – до зірок, що вміють сміятися (символ щастя, краси);

**12 крок** – повернення до землі, до людей, до природи, до своєї душі. Центральний конфлікт казки – зіткнення двох систем цінностей, справжніх і фальшивих, духовних і химерних. Принцип побудови – мандрівки та діалоги Маленького принца, які є діалогами душі людини і самим собою.

Певне місце у творі займає образ льотчика. Він не визнав системи цінностей дорослого світу. Він вибрав небезпечну, ризиковану професію, повну пригод, у нього у кишені дитячі малюнки. Льотчик дуже самотній у житті. Хоча він вже почав пристосовуватися до смаків та вимог дорослих: говорити про краватки, гольф і бридж. Співрозмовники були задоволені, що познайомилися з «розсудливою» людиною. Льотчику це загрожує тим, що він може втратити себе як особистість. Ще у дитинстві під моральним тиском дорослих він припинив малювати, а можливо, це було його покликанням, замкнувся у собі, перестав мріяти, зневірився у своїх силах. Іноді він поводить себе як дорослий. Ремонтуючи мотор, на запитання маленького принца про баранчика, льотчик роздратовано кричить: «Я зайнятий серйозним ділом!» Зустріч маленького принца і льотчика не випадкова. Обоє в

пустелі самотні, обоє сумують без друга, шукають його, хоча вже майже втратили надію знайти. Але доля нагородила їх за терпіння і наполегливість у пошуках дружби: їхня зустріч – і справжнє диво, і закономірність, і вища справедливість.

Маленький принц допоміг льотчику повернутися до себе, повірити у свої сили: льотчик знову став малювати, він перестав почуватися самотнім – друг подарував йому все небо з зірками, що сміються.

Дружба у розумінні героїв казки тлумачиться так:

1. розуміння, співчуття;
2. допомога, підтримка, розрада, самопожертва;
3. щастя, сонце, музика;
4. терпіння, духовна праця;

біль розлучення, вірність

Казка-притча наповнена безліччю мудрих висловів:

- Зірко бачить лише око.
- Людина відповідає за тих, кого вона приручила.
- Усі дороги ведуть до людей.
- Немає в світі досконалості.
- Одні тільки діти знають, що шукають.
- Вода буває потрібна і серцю.
- Є таке правило: прибрався сам уранці – ретельно прибери і свою планету

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

1. Життєвий і творчий шлях Екзюпері.
2. «Планета Людей»: сюжет, композиція, проблематика, система образів.
3. Цілісний аналіз «Маленького принца»:

**План**

1. Присвята казки-притчі, її своєрідність.
2. Малюнки юного художника і поради дорослим. Думки Екзюпері про дорослих.
3. Перша зустріч з Маленьким принцом. Причини, з яких він залишає свою планету.
4. Характеристика планет, які відвідав Маленький принц. Відкриття істини.
5. Роль постаті льотчика у казці.

**Творчі завдання.**

Написати твір-роздум, подивившись мультфільм "Маленький принц" (<https://vinixmultv.net/malenkij-princ-multfilm-2015-smotret-b1011m/>) та прочитавши повість-казку Сент-Екзюпері "Маленький принц", на тему "Актуальність проблематики і вічність філософії, представлених у повісті, та їх постмодерна інтерпретація в мультфільмі." (Чи варто читати цю повість своїм дітям і вивчати її в школі? Думку обґрунтуйте).

## Тема 4 Німецька література

У ХХ ст. характер німецької літератури дуже багато в чому визначали події історії: застій у політичному житті та розпад кайзерівської Німеччини, дві світові війни, в яких країна зазнала поразки, революційні події в Росії, економічна криза, що почалася після Першої світової війни, роки нацистської диктатури і післявоєнний розподіл країни. На початок 90-х рр. ХІХ ст. вплив натуралізму в німецькій літературі слабшає. На зміну йому приходять декадентські течії: естетизм, неоромантизм, неокласицизм. Формально різні, вони були пов'язані єдиними темами, цікавістю до внутрішнього життя людини, пристрасною до зображення незвичайного, тяжінням до стилізаторства.

Значну роль у літературному житті межі ХІХ–ХХ століть грало об'єднання німецьких і австрійських літераторів, художників і філософів, що згуртувалися в Мюнхені навколо поета Стефана Георге (1868–1933) і журналу «Листки мистецтва», що видавався ним з 1892 по 1919 рр. Учасники цього гуртка черпали натхнення у філософії Ніцше, французькому символізмі, літературі епохи Відродження, мистецтві прерафаелетів. У книгах віршів («Пастуші і похвальні вірші», 1895 р.; «Алгabal», 1892 р.; «Рік душі», 1898 р.; «Сьоме кільце», 1907 р.) Георге намагався повністю відгородитися від повсякденного життя і створити іншу, «вищу реальність». Зміст його поезії – настрої і внутрішні враження, душа людини, «яка швидкоплинно вбирається в інші часи й місцевості».

У творах неоромантиків химерно змішувалися фантастика і сентиментальність, елементи романтизму та імпресіонізму. Головний герой багатьох неоромантичних творів – незвичайно мужня людина, відчужена від людей (ніцшеанська «надлюдина»). Її життя повне таємних подій і пригод. Джерела неоромантичних сюжетів – міфи й легенди, історія і середньовічна містика. Напередодні Першої світової війни провідною течією в німецькій літературі став експресіонізм, що зародився в Берліні під кінець першого десятиріччя століття. Спочатку він отримав визнання лише як напрямок в образотворчому мистецтві (численні письменники-експресіоністи були чудовими художниками). Уперше за довгі роки в Німеччині виникла самостійна течія, що вплинула на світове мистецтво. Експресіонізм став реакцією і на самовдоволене буржуазне існування, застій у духовному і політичному житті Німеччини, і на стрімкий технічний прогрес, одноманітність і неприродність життя у великому місті. У центрі мистецтва експресіонізму – людина, єдина цінність у жорсткому, механізованому, занепадаючому світі. Серце її понівечено бездушністю суспільства і вічними конфліктами духу і плоті, життя і смерті. «Природність» людини повинні були символізувати яскраві, чисті фарби, а конфліктність її існування підкреслювали кричущі контрасти кольорів, ламані ритми віршів, неправильна граматики мови. Експресіоністів хвилювало взаємопроникнення смерті і життя, вмирання людини. Смерть здавалася їм більш живою, ніж мертва механіка повсякденності, більш світлою, ніж муки людини на землі. Лікарні, лазарети, морги – ось образи не одного десятка віршів експресіоністів, оповідань і картин (вірші і новели Готфріда Бенна, 1886–1956; вірші Георга Гейма, 1887–1912). Світ здавався експресіоністам старим, застарілим, але все таки здатним до оновлення. Чимало з них з натхненням сприйняли не тільки революційні події в Європі в 1917–1918 рр., але спочатку навіть Першу світову війну. У середині 20-х рр. на зміну експресіонізму прийшов інший літературний стиль, що отримав назву «нова діловитість». У літературі «нової діловитості» людина постає серед оточуючих її речей, у зіткненнях із середовищем, у своїх зовнішніх («ділових»), соціальних виявах. Одним з центральних творів літератури «нової діловитості» став роман Альфреда Дебліна (1878–1957) «Берлін, Александерплац», написаний у 1929 р. Осторонь від будь-яких конкретних літературних течій у ці роки стояли великі романісти – Томас Манн і Герман Гессе. Їх сповнені філософських узагальнень романи, в яких майже не знаходили відбитку історична і соціальна дійсність, прийнято називати «інтелектуальними».

Прихід до влади в Німеччині нацистів у 1933 р. породив феномен «німецької літератури в еміграції». За кілька років майже дві тисячі діячів культури залишили країну.

На якийсь час центрами німецькомовної літератури стали Радянський Союз, США, Велика Британія, деякі країни Латинської Америки, скандинавські держави, Палестина. Емігрувала більшість відомих письменників: Томас і Генріх Манни, Леонгард Франк (1882–1961), Бертольт Брехт, Ганна Зегерс (1900–1983) та ін. В еміграції з'явилися такі значні твори, як роман Т. Манна «Йосип та його брати» (1933–1943 рр.) і перша частина трилогії Ганса Хенні Янна (1894–1959) «Річка без берегів» (1943–1947 рр.).

Розподіл Німеччини після розгрому фашизму на дві частини – Німецьку Демократичну Республіку і Федеративну Республіку Німеччини – не міг не позначитися на літературному ландшафті. Натхненні соціалістичними ідеями, в НДР з еміграції повернулися Б. Брехт, А. Зегерс, Іоганнес Бехер (1891–1958). У ФРН протягом цілих двадцяти років (з 1947 по 1967 р.) літературне тло багато в чому визначала так звана «Група 47», заснована письменником Гансом Вернером Ріхтером (1908–1993). До неї входили прозаїки Гюнтер Грасс, Генріх Белль, Мартін Вальзер (народився в 1927 р.), Зігфريد Ліні (народився в 1926 р.), Петер Вайс (1916–1982) та інші, австрійські поети Інгеборг Бахман (1926–1973), Пауль Целан (1920–1970). У «Групи 47» принципово не було загальної програми і загального творчого методу: будь-яка програма розглядалася учасниками об'єднання як насильство над творчістю. Їх об'єднувало завдання відродження німецької культури і німецької мови, потерпілої за роки фашистської диктатури і Другої світової війни. Будівництво нової післявоєнної культури, як вважали члени «Групи 47», було слід починати з нуля: немає відповідних тем, попередня історія і культура країни поставлена під сумнів, душевні рани, завдані війною німецькій нації, дуже глибокі. Належало створити нову німецьку мову – стара, на думку цих письменників, була зруйнована фашистською риторикою, пропагандистською брехнею, тоталітарним пафосом. Мові належало знов стати простою, щирою, правдивою – саме звідси невибагливий стиль творів перших повоєнних років. До середини 60-х рр. «Група 47» набула великого впливу у західнонімецькому суспільстві. Через газети, радіо і телебачення вона могла навіть чинити певний тиск на політику держави. Вісімдесяті і дев'яності роки ХХ століття в німецькій літературі пройшли під прапором постмодернізму. Справжній фурор викликала публікація роману Патріка Зюскінда (народився в 1949 р.) «Парфумер» (1984 р.). Сучасні німецькі поезія і драма, за рідкісним винятком, залишаються практично непоміченими за межами країни.

### ГЕРМАН ГЕССЕ (1877–1962)

У 60-х рр. ХХ ст. німецький письменник Герман Гессе став одним з найбільш читаних молоддю авторів. Тим часом книг, спеціально розрахованих на юнацтво, він не писав, та й героями його частіше були люди з життєвим досвідом. Очевидно, молодих читачів приваблювало щось інше: широта погляду поряд із дивовижно тверезою оцінкою життя, визнання за кожним права на свободу, або, як називав це Гессе, на «норовливість», що поєднувалася, проте, з вимогою «зробити з себе найвище» – в етичному і духовному сенсі. Тлом творчості Гессе служило ХХ ст. з усіма його суперечностями і катастрофами. Але народився він у тихому маленькому містечку Кальв, що на півдні Німеччини. Його батьки довгі роки були протестантськими місіонерами в Індії. Вони визнавали тільки одну правду, хлопчик же відчував, як не відповідає вона його бажанням і правді інших людей. Мабуть, це й стало причиною розриву підлітка з батьківським домом. Заклик іншого життя змусив Германа тікати з протестантської семінарії. Ще до Першої світової війни Гессе видав кілька романів, писав романтично забарвлені вірші та прозу. Про нього схвально відзивалися Р. М. Рільке та С. Цвейг. Уже до ранніх романів Гессе може бути застосована формула, знайдена ним пізніше, – «біографія душі». Війна одним ударом зруйнувала камерність творчості Гессе, і від колишнього спокою не залишилося і сліду. З

того часу письменника не залишало відчуття катастрофічності життя і «пекла, що тліє під ногами». Війна так радикально змінила його творчість, що, коли у 1919 р. вийшла повість «Деміан», ніхто не пізнав в авторі колишнього Гессе. З усією безпосередністю молодості повість передавала сум'яття розуму і почуттів, викликане зіткненням юного героя Еміля Сінклера з хаосом дійсності. У «Деміані», а потім у «Степовому вовку» (1927 р.) людина ніби розірвана надвоє – вона мінлива, у ній приховані суперечливі можливості. Дві душі – дикого степового вовка і витонченого інтелектуала – співіснують у душі Гарі Галлера. Він з'являється в місті невідомо звідки, наймає квартиру, живе усамітнено, займається літературою і зникає так само раптово, як з'явився. Після нього залишається рукопис «Записки Гарі Галлера. Тільки для божевільних». Суперечливість героя підкреслена самою побудовою роману: «Степовий вовк» ділиться на «Передмову видавця», «Записки Гарі Галлера», «Трактат про Степового вовка», що вклинюється в них, і сцени в Магічному театрі, які є частиною «Записок». Автор ніби привчає читачів до особливого сприйняття життя: він намагається довести можливість нескінченної зміни перспектив. Погляд збоку перехрещується з поглядом зсередини (друга частина). Подарований герою незнайомцем «Трактат про Степового вовка», що перериває «Записки», підіймає приватну історію до рівня загальнолюдського досвіду. У «Трактаті» раз у раз зустрічаються фрази: «З ним відбувається те, що відбувається з усіма людьми» або «Людей типу Гарі на світі досить багато». При всій гостроті думки й інтелектуальній насиченості «Трактат» найвішій за ту катастрофічну свідомість, про яку він оповідає. Гарі увібрив у себе драматичну розірваність свого часу. Він неприкаяний, самотній, нещасний і, як з'ясовується в Магічному театрі, здатний на злочин. За дверима Магічного театру зникають перегородки між «тепер» і тоді». Його простір включає «всюди» і «ніде». Це дозволяє поєднати всі миті кохання, щоб пережити їх з повною силою, що часом перевершує можливості людини. Але Магічний театр, театр «тільки для божевільних», – це ще й школа «магічного мислення», звільнення від застиглих форм, втілена можливість перестворювати світ і свою особистість. До кінця оповіді Гарі Галлеру здається, що він починає розуміти значення «гри життя» і тому коли-небудь йому вдасться зіграти в неї краще. Оволодіння майстерністю «гри» означає, серед іншого, і здатність відрізнити випадкове від істотного, відкинути випадкове і спрямувати зусилля на досягнення вищих цілей.

У «Степовому вовку» мотив служіння вищим цілям звучить приглушено. А для Йозефа Кнехта (нім. knecht – «слуга»), головного героя роману «Гра в бісер» (1943 р.), воно складає сенс життя. Роман створювався в похмурі роки фашизму. Т. Манн справедливо назвав його «таємно-радісною книгою»; Гессе писав про те, чого не міг подолати фашизм, про те, що пригнічені страхом люди могли вгадувати лише по виразу обличчя одне одного, – про незборимість людського духу. Дія роману відбувається в майбутньому, від ХХ століття – століття світових воєн і глобальних потрясінь, «епохи духовної розхитаності і безсовісності» – його відділяють сотні років. На руїнах цієї епохи з невичерпної потреби духу відроджуватися виникає гра в бісер, спочатку примітивна, але з часом усе більш витончена. Центром гри стає «республіка духу» Касталія, покликана зберегти в недоторканності інтелектуальну чесність і накопичені людством духовні багатства. Ні Касталія, ні гра в бісер не описані у романі детально. Повідомляється лише про деякі умови (відмова від майна, безшлюбність), які повинні виконувати члени касталійського ордену. На такому, ледве обкресленому, тлі розвивається історія головного героя – магістра гри Йозефа Кнехта, що був узятий в республіку ще дитиною, а потім самовільно її покинув. Центральне місце в романі займають дискусії між Йозефом Кнехтом, нащадком віддавна пов'язаного з Касталією роду, і Плінію Дезіньорі, що приїхав учитися в Касталію з іншого, вільного, сум'ятного життя. Дискусії ці переростають у зіткнення двох світів, двох принципів існування. Обговорюється питання: чи можна культуру, знання, дух хоча б у якомусь єдиному місці світу зберегти в чистоті і недоторканності (бо при «практичному вживанні» дух скоро перетворюється на свою

протилежність)? Адже «якщо мислення втратить чистоту і пильність, – говориться в романі, – то незабаром перестануть рухатися кораблі і автомобілі». Або ж, як вважає Плініо Дезіньорі, в чистоті й відірваності від життя дух усихає, перетворюється на безсилу, жалюгідну примару? Перемога в романі нібито залишається за реальним, «практичним» світом. Кнехт усе більше розуміє приреченість Касталії і врешті-решт покидає її межі, щоб іти до людей. Але перемога ця відносна. Доля того ж Кнехта, якою вона постає у складеному ним «Індійському життєписі», розгортається у зворотному напрямку: всі зусилля могутнього магараджі Даси внести хоч якийсь сенс у жорстоку гру життя виявляються марними і сенс знаходиться лише у споглядальному усамітненні. І в суперечках між Плініо і Кнехтом світ не здобуває повної перемоги. З часом супротивники зближуються, не відмовляючись від власної точки зору, але розширюючи своє розуміння життя за рахунок усвідомлення правоти опонента. Може здатися, що романи Гессе побудовані на антитезах (гр. «антитесис» – «протиставлення»): дві істоти – людина і вовк – живуть у душі Гарі Галлера; два герої, що протистоять один одному, діють у «Грі в бісер». Але одночасно його книги – і доказ того, що всі протилежності відносні. Як і поняття споглядального життя (адже саме споглядальність лежить в основі ідеї Касталії), найважливіша для Гессе думка про умовність і відносність контрастів пов'язана із старокитайською та староіндійською філософською традицією. Нерозривна єдність буття потрактована у «Грі в бісер» як взаємодія не існуючих одна без одної протилежностей: як та інь, чоловічого і жіночого начал, вдиху і видиху, неба і землі. Інше важливе поняття у «Грі в бісер» – «пробудження». Це не божественне одкровення і не збагнення абсолютної істини. Пробудження – це момент усвідомлення людиною неможливості продовжувати власне життя в колишніх межах, у «тісному і вузькому старому платті». Пробудження не веде героїв Гессе прямим шляхом до істини або центру світу. Вони змушені весь час наново шукати цей центр, що переміщується. Власне, і уявлення про центр – справа самої людини. Ідеї роману не відлиті у формули, вони сполучають у собі суперечливі начала. «Гра в бісер» закінчується загибеллю Кнехта, який намагався врятувати свого єдиного учня, що тонує у гірському озері. Але його жертвна загибель учить хлопчика Тіто більше, ніж інші уроки. Праота Касталії похитнулася. Проте звернімо увагу ще на один примхливий вигин цієї «таємно-радісної книги»: Касталія продовжує існувати і після загибелі Кнехта – легенда про нього багатьма роками після була записана касталійським хроністом.

### ТОМАС МАНН (1875–1955)

«Музикант серед письменників» – так він сам визначив своє місце в мистецтві. Як герой його новели «Смерть у Венеції» Густав фон Ашенбах, що одного разу цілком і повністю віддав себе «незмінному, обридлому і пристрасному служінню» літературі, Томас Манн по праву міг би називатися «поетом серед романістів». Народився майбутній письменник у старовинному місті Любек, що на півночі Німеччини, в сім'ї купця Іоганна Генріха Манна. Від матері, народженої в Ріо-де-Жанейро, з її ненімецькою м'якістю і добротою характеру, Томас успадкував творчо чулу душу. Ці та інші сімейні обставини дитинства не раз згодом з'являлися на сторінках маннівських книг. Багато автобіографічного, наприклад, у долі героя новели «Тоніо Крегер» (1903 р.). Дружба і перше кохання, що їх хворобливо переживає Тоніо, його заняття музикою і шлях літератора-початківця, нарешті, перші плоди творчості, радість їхнього смаку – і в жодному разі не радісний висновок про те, що «література не покликання, а прокляття»... У цьому оповіданні вперше так виразно висловлено ключове для Манна зіставлення «здорового життя» і «хворого мистецтва». Тоніо Крегер мучиться тугою за «нормальним, добродесним, милим» – «блаженством повсякденності», якого позбавлений кожен, хто присвятив себе мистецтву. Саме життя представляється Крегеру якщо не чеснішим, то набагато природнішим і багатшим, ніж його образ у літературі, яка вже не вимагає

натхнення, але задовольняється витонченою майстерністю. Мотив хворобливого мистецтва – результат впливу Ф. Ніцше і А. Шопенгауера, чийми роботами письменник зачитувався в юності і чий ідеї не могли не відбитися у головному творі раннього Манна – романі «Будденброки» (1901 р.). «Історія загибелі одного сімейства» – такий підзаголовок книги. В основі її задуму спочатку лежав образ вмирання, занепаду, що панував у літературі і мистецтві рубежу століть. Носієм цього образу повинен був стати Ганно Будденброк – «останній нащадок згасаючого роду». Проте доля хворобливої, вразливої, приреченої на смерть дитини, що черпає єдину втіху в мистецтві, явно вимагала якої-небудь передісторії. Так автобіографічне оповідання про хлопчика виросло у грандіозну хроніку про занепад бюргерства, роман про життя (точніше було б сказати – про вмирання) старовинного купецького роду, що охоплює чотири покоління.

Роман «Чарівна гора» (1924 р.) теж спочатку замислювався як порівняно невелике оповідання. Улітку 1912 р. Манн приїхав у високогірний швейцарський санаторій відвідати дружину, що знаходилася там на тривалому лікуванні. Усе, що він пережив за три тижні перебування на «чарівній горі», стало основою для двотомної оповіді, робота над якою розтяглася на одинадцять років. Герой роману Ганс Касторп, що опинився за схожих обставин у санаторії «Берггоф», – цього разу не художник, а інженер, «найзвичайніша, хоча й приємна молода людина», – потрапляє у справжнє «царство Смерті». Про це він дізнається від одного з тутешніх мешканців, італійця Сеттембріні, що взяв на себе турботу про його «виховання». Уже під час знайомства Сеттембріні ніби жартома називає двох лікарів «Берггофа» іменами міфічних суддів підземного царства, а самого інженера – «Одіссеем у царстві тіней» і взагалі всіляко підкреслює відмінність цього світу від «того», залишеного внизу: «На скільки ж місяців вас засадили в нашу каталажку Мінос і Радамант? – Слово «каталажка» прозвучало в його вустах особливо кумедно. – Мені пропонується вгадати самому? На шість? Або відразу на дев'ять? Тут же не скупляться... Хай йому біс, отже, ви не з наших? Ви здорові і лише гостюєте тут, подібно до Одіссея у царстві тіней? Яка сміливість – спуститися в безодню, де в безглуздій нікчемності мешкають мертві...». Усі мешканці «Берггофа» ведуть, всупереч очікуванням Касторпа, вельми світський спосіб життя. Вони фліртують і розпускають плітки, дуже ґрунтовно обідають, а також обговорюють дані своїх градусників, немов ресторанне меню. Час від часу хто-небудь вмирає, і тоді його на санках спускають з гори на рівнину... Через п'ятнадцять років після виходу роману Манн прочитав доповідь студентам Принстонського університету, яка стала свого роду коментарем до «Чарівної гори». «Замкнений маленький світ, що засмоктує людину з незвичайною силою... – говориться у доповіді, – це свого роду сурогат життя, який протягом відносно короткого терміну відбиває у молодій людині смак до життя справжнього, діяльного». Проте Касторпу, на відміну від Ашенбаха, судилося отримати перемогу над Смертю, подолати її хворобливе тяжіння і «повернутися на рівнину» іншою людиною – після семи років. «Розуміння хвороби і смерті, – коментує Манн, – як необхідного етапу на шляху до мудрості, здоров'я і життя робить «Чарівну гору» романом про посвячення в таїнства...». На цьому шляху у Касторпа є два вчителі, два «біси суперечності», що борються за його душу: літератор, прогресист, прихильник науки, розуму і практичної діяльності на користь суспільства Лодовіко Сеттембріні і вічний парадоксаліст, єзуїт, революціонер, анархіст, комуніст, терорист, заперечник прогресу (усе це – в єдиній особі) Лео Нафта. Образ останнього є якимось поєднанням елементів фашизму і комунізму, передвістям «нової епохи», що почалася невдовзі після завершення роману і показала людству на практиці, що таке тоталітаризм, який лежить в основі цих двох у чомусь дуже схожих між собою режимів. Касторп у результаті свого майже казкового «посвячення» (і фізичного, і духовного) приходять до дуже простого висновку: «Кохання протистоїть смерті, тільки воно, а не розум, сильніше за неї... Вірність смерті, вірність минулому – злість, темна хтивість і людиноненависництво... В ім'я любові і добра людина не повинна дозволяти смерті панувати над своїми думками». Світ, що роздирається суперечностями, світ, де, на

жаль, часто торжествує антигуманізм «недомірка» Нафти (в романі він кінчає життя самогубством), який не вірить у добре начало особистості, – цей світ теж повинен пройти через випробування, і набагато страшніше, ніж «посвячення» Ганса Касторпа. Роман закінчується «ударом грому» – 1914 роком, початком світової війни.

Багато сторінок книги містять роздуми Касторпа (а часто – самого автора, який не ховається за спинами своїх героїв і відкрито виходить на авансцену) про час. «Час взагалі не «сутність», – говорить Касторп. – Якщо він людині здається довгим, значить, він довгий, а якщо коротким, так він короткий, а на скільки він довгий або короткий насправді – цього ніхто не знає... Від Гамбурга до Давосу двадцять годин поїздом. А пішки скільки? А в думках? Менше секунди!». Думка про відносність часу проходить лейтмотивом через увесь роман, та й сама композиція «Чарівної гори» далека від рівномірної, послідовної оповіді. Томас Манн говорив, що роман для нього подібний до симфонії, а ідеї грають у ньому роль музичних мотивів. Тема часу служить свого роду віссю, на яку нанизано всі інші теми.

За цим же принципом побудовано оповідь останнього великого твору Манна, що отримав назву «Доктор Фаустус. Життя німецького композитора Адріана Леверкюна, розказане його другом» (1943–1947 рр.). Оповідання про трагічну долю геніального композитора, що заклав свій талант і душу дияволу, ведеться від імені викладача філології Серенуса Цейтблома, близького друга і виконавця духівниці Адріана Леверкюна. Історія спирається на «факти», підтверджені «документально», а також на «особисте свідцтво» Цейтблома, що не заважає подіям розгортатися у найдивніший, а часом фантастичний спосіб. Гуманіст до мозку кісток, потомствений бюргер, Цейтблом переважає свою оповідь роздумами про мистецтво та історію, доля його друга тісно переплетена і з долею Німеччини, і з його власною долею... Але що цікаво: передовіривши оповідання «людині поміркованій», відокремившись від свого героя-оповідача, Манн ніби відмовив йому в авторському «всезнанні». Усе, що відбувається з Адріаном, подано через сприйняття Цейтблома, багато в чому обмежене його власним характером, його особистістю (наприклад, його прихованою, «бюргерською» вірою в реальність темних сил). У результаті інші «факти», що не отримали авторської оцінки або пояснення, залишаються на совісті оповідача. І все-таки часом не виникає сумнівів у повній однаковості письменника з оповідачем, особливо коли мова заходить про оцінку фашистської чуми, що захлснула його батьківщину, що засліпила німецький народ. В останніх словах роману голос Цейтблома остаточно зливається з голосом Манна: «Чи швидко з мороку останньої безнадійності запроменить надія і – всупереч вірі! – станеться диво? Самотня людина молитовно складає руки: Боже, змилуйся над бідною душею мого друга, моєї батьківщини!»

## **ТЕМА МИТЦЯ ТА МИСТЕЦТВА У НОВЕЛІ Т. МАННА «СМЕРТЬ У ВЕНЕЦІЇ»**

### **Завдання для підготовчого періоду**

1. Поясніть алегоричність назви новели.
2. Окресліть конфлікт новели та діалектику переживань героя.
3. Порівняйте пейзажі у новелі, спробуйте визначити їх роль і тип:

- психологічний;
- пейзаж-символ;
- пейзаж-враження;
- пейзаж-потік свідомості.

### ***Література***



- Штейнбук Ф. М.* Тексти, які нас обирають (Роздуми щодо вивчення новели «Смерть Венеції» Т. Манна) 11 клас // Всесвітня література. 1999. № 12. С. 29–37.
- Силкіна В. І.* Прочитання новели Т. Манна «Смерть у Венеції» через зіставлення з міфом про Нарциса // Всесвітня література. 1999. № 12. С. 39.
- Мігап'чінська В. М.* Музика таланту Т. Манна // ЗЛ. 2002. № 11. С. 61–62.
- Силкіна В. Л.* Тричі покараній (оповідання Т. Манна «Смерть у Венеції») // Всесвітня література та культура. 2002. № 10. С. 52–53.

## **Інструктивно-методичні матеріали**

Новела «Смерть у Венеції» справляє враження яскравої мозаїки, сповненої незвичайних барв, гармонійної пластики і вишуканості ліній. Вона нагадує казкову венеціанську архітектуру, ніжність античної класики, витонченість статуй епохи Ренесансу і неперевершені шедеври Леонардо да Вінчі та Мікеланджело.

У творі відчуваються асоціації з біографіями видатних митців. У Венеції бували Гете і Шиллер, тут помер Вагнер, це місто любив і сам Т. Манн за його особливу чарівність і багатство культури. Ремінісценсії з реальними фактами із життя людей мистецтва дозволяють письменникові вести філософську розмову про творчу особистість і її духовні проблеми взагалі. Однак новела виходить за межі чисто естетичних принципів, вона стосується і морального стану епохи, справжніх і фальшивих цінностей, сутності людського існування.

Згідно з початковим задумом її героєм мав бути Й. В. Гете. Назва нав'язана фактом біографії (помер у Венеції) одного з улюблених композиторів Т. Манна – Р. Вагнера. В остаточному варіанті героєм став вигаданий персонаж – письменник Густав фон Ашенбах. Гетевськими залишилися бюргерсько-чиновницьке походження героя, здобуття ним дворянства за суспільно-літературну діяльність.

У центрі твору – німецький письменник Густав Ашенбах. Усе своє життя він присвятив мистецтву, свідомо позбавивши себе всього «зайвого і непотрібного» – почуттів, пристрастей, страждань. Він вибрав роль споглядача, що стоїть обабіч дійсності і створює свій особливий світ естетичної довершеності. Однак така позиція зумовлює внутрішній конфлікт його душі: він відчув необхідність залишити звичний порядок і поїхати хтосьнакуди.

Новела починається символічно. Гуляючи вулицями міста, Густав Ашенбах потрапляє на цвинтар, і саме там він інтуїтивно усвідомив потяг вирватися зі світу мертвих образів та ідей. Йому захотілося втекти подалі від виснажливої праці, одноманітних буднів, осоружної дійсності. Але не випадково підкреслює, що герой написав велику епопею про життя Фрідріха Пруського, яке приваблювало його як апологія «невільного життя». Цей роман приніс Ашенбаху велику популярність, а це означає, що його захоплення Фрідріхом Пруським було співзвучне загальній атмосфері суспільства, яке ставало все більш механістичним, прагматичним, надмірно раціоналістичним.

Однак те, що Ашенбах намагався знищити у собі, починає мстити йому. Його серце повстало проти розуму, плоть – проти обмеження, душа – проти розрахунку. Густава вабить інший світ – світ справжнього життя, невідгаданих почуттів, реальної краси, який він знаходить у Венеції.

Образ Венеції відіграє особливу роль у новелі. По-перше, це символ віковичної культури. Автор створює яскраву панораму венеціанських парків, садів, будинків, каналів, вулиць, де кожний камінь може розповісти чудові історії про митців та їхні створіння. Однак Венеція зустрічає його похмурим небом і довгим дощем. Незвична тиша і непривітність гондольєра насторожують Густава, він відчуває себе у полоні якоїсь таємничої ворожості. Втома знову охоплює його серце, і він пливе за течією каналу, не маючи сили навіть сперечатись із суворим провідником. Ця картина набуває алегоричного змісту. У мертвій тиші пливе невідомо куди Європа. Духовна культура поступово губиться у темряві Всесвіту. А людина лише спостерігає за тим, що коїться.

Однак образ Венеції поступово оживає, наповнюється теплом, сонцем, осяйною красою. Така метаморфоза відбувається у свідомості головного героя, поворотним моментом для якого була зустріч із 14-річним хлопчиком Тадзіо. Обличчя Тадзіо нагадує картини Рафаеля, а його тіло – античної статуї. Втім, його краса не тільки зовнішня, а перш за все духовна – до нього тягнуться всі: і діти, і дорослі. Зустріч із Тадзіо немовби пробуджує Ашенбаха від тривалого сну. Він зрозумів, що краса реального життя – неперевершена цінність світу, без неї мистецтво втрачає свій смисл, а світ постає сірим і безбарвним.

Знайомство із Тадзіо (хоча це не можна назвати повною мірою знакомством – Ашенбах і хлопчик навіть ніколи не розмовляли один із одним) змушує героя переоцінити свій життєвий і творчий шлях. Густав усвідомлює, що не він є справжнім переможцем, незважаючи на славу, а Тадзіо з його життєдайною силою, оптимізмом, енергією. З цього моменту на перший план у новелі виходить хлопчик, за яким митець визнає право бути своїм вчителем.

Спостерігаючи фрагменти буденного життя хлопчика, Ашенбах відчув нарешті справжню радість і повноту буття – як людина і як письменник. До нього прийшло мистецьке щастя – «думка, що переходить у почуття, і почуття, що переходить у думку». Образ і його прекрасне відображення злилися в одне ціле, і Густаву знову захотілося писати, тільки вже по-новому, не так, як раніше. Він хотів зробити свій стиль подібним до витонченої краси Тадзіо, а творчу манеру – такою ж натхненною, як погляд хлопчика, що завжди сяяв добром, мрією, радістю.

Символічно, що внутрішні відкриття Ашенбаха немовби наповнюють і його самого, і навколишній світ чудовими звуками, блискучим світлом, кольоровими картинками. Емоційна тональність оповіді змінюється: замість нудьги й суми появляється романтична піднесеність.

Однак щастя, яке відчув Ашенбах, тривало недовго. У Венецію прийшла страшна хвороба – холера. Влада замовчувала масштаби епідемії, боячись паніки і матеріальних збитків від масового від'їзду відпочиваючих. Т. Манн поступово переходить до сатиричного викриття абсурдного суспільства, яке заради імітації благополуччя жертвує життям людей. Густав Ашенбах, дізнавшись про епідемію, спочатку хотів попередити про загрозу холери родині Тадзіо і тим самим врятувати його. Але одразу його охопив страх, що він більше ніколи не побачить хлопчика і не відчує щасливих хвилин його присутності. І Ашенбах вирішив мовчати, ввійшовши у злочинну змову з хворим суспільством. Цей момент можна вважати психологічною кульмінацією твору: душа опинилася на межі добра і зла, споглядання і дієвості, проте людина зробила хибний вибір, який став початком її кінця.

Після фатального рішення Густава Ашенбаха оповідь прискорюється. Посилюється драматична напруга. Соціальне божевілля накладається на шалені думки героя. Ашенбахові сняться жахливі сни, але реальність нічим не відрізняється від них: люди роблять вигляд, що нічого не відбувається, а самі летять у невідому прірву.

Новела завершується символічною смертю письменника. Зробивши неправильний моральний вибір, він сам страждає від нього. У такий спосіб Т. Манн попереджує людство про загрозу духовного занепаду суспільства. Автор стверджує, що гине не тільки митець, не тільки культура, а й увесь світ.

У новелі відчувається вплив Ніцше, який передбачав всесвітній хаос і вакханалію під час близького апокаліпсису. Це втілюється у творі в описах трупів на берегах венеціанських каналів, злочинних порядків капіталістичного суспільства, жахливих снах Ашенбаха, фальшивих стосунків між людьми.

Однак Т. Манн, хоча і спирається на концепції філософів, утверджує власну теорію, в якій поєднуються і відчуття насолоди від життя і мистецтва, і водночас усвідомлення зміни справжніх цінностей химерними ідеалами. Письменник закликає людство повернути втрачену культуру, переглянути соціальний лад і кожен душу з позиції класичного гуманізму. У цьому плані Венеція повинна нагадувати про злет духовності в епоху

Ренесансу і змусити замислитися над тим, чи можливе нове відродження.

У новелі «Смерть у Венеції» виявляється майстерність Томаса Манна-художника:

1) епічне начало (розповідь про зовнішні події) поєднується з підкресленим ліризмом (заглиблення у внутрішній світ персонажів), а також елементами драматизації;

2) карнавальний принцип: люди не ті, за кого себе видають, але автор неначе знімає маски, і за блискучою мішурою постає потворний світ викривлених образів і думок;

3) особлива виразність портретів героїв; велике значення має кожна деталь, жест, навіть спрямування погляду. Зовнішня витонченість поєднується з емоційним сприйняттям і психологічним аналізом;

4) важлива позиція оповідача, його інтонація, маски, у яких він виступає. Точка зору автора весь час змінюється, він говорить то від імені Ашенбаха, то Тадзіо, то невідомого гондольєра, то випадкового перехожого тощо. Таким чином, створюється багатогранна картина дійсності, яка відображається у десятках маленьких дзеркал;

5) синтетизм оповіді новели. Кожна фраза передає й об'єктивну реальність, і психологічний стан особистості, і філософські думки автора; використання афоризмів. Його афоризми – це квінтесенція духовного досвіду письменника, який сприймає світ у певних абстракціях і логічних категоріях. Це свідчить про його прагнення глибоко розібратись у складних проблемах буття;

6) поєднання традиційних і новаторських засобів відображення дійсності. Від реалізму XIX століття він узяв поширені описи, психологічний аналіз, натуралістичні подробиці. Експресіоністичні мотиви відчуваються у показі деформованої психіки, спотвореної реальності, у порушенні логічної послідовності композиції.

7) особливе місце – символіка. Тут символічно усе – і цвинтар, і сонце, і ніч, і осінь, і смерть письменника. Символіка нерідко переходить у складну алегоричну оповідь.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 1.**

1. Життєвий і творчий шлях Гессе.
2. «Степовий вовк»: сюжет, композиція, проблематика, система образів.
3. Цілісний аналіз «Гри в бісер».

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 2.**

1. Т. Манн – біографія і творчість.
2. «Смерть у Венеції», історія написання, тематика, композиція.
3. Характеристика образу Густава фон Ашенбаха.
4. Образ 14-річного Тадзіо – уособлення краси.
5. Ставлення автора до свого героя, до бездуховного мистецтва.
6. Цілісний аналіз новели «Маріо і Чарівник».

## Тема 5 ЕРІХ МАРІЯ РЕМАРК (1898–1970)

«Ця книга не є ні звинуваченням, ні сповіддю. Це тільки спроба розказати про покоління, яке погубила війна, про тих, хто став її жертвою, навіть якщо врятувався від снарядів», – такі слова Ерїх Марія Ремарк вмістив у передмові до свого найвідомішого роману «На Західному фронті без змін», що публікувався по частинах протягом кількох місяців 1928 р. в берлінській газеті «Фозіше цайтунг» і був виданий окремою книгою рік по тому. Цей роман мав у читачів успіх, що може бути порівняний в історії німецької літератури лише з успіхом повісті Гете «Страждання юного Вертера», яка свого часу сколихнула Європу. Книга Ремарка відразу ж була перекладена майже всіма європейськими мовами. До часу виходу цього роману Ремарк уже респектабельний журналіст, редактор ілюстрованого спортивного тижневика. «На Західному фронті без змін» – не перша книга письменника. Але ранні його твори – «Жінка з молодими очима» (1919 р.), «Мансарда снів» (1920 р.) – так і залишилися непоміченими, не змогли виділитися з потоку бульварної літератури, що заповнила німецькі книжкові крамниці у перші повоєнні роки. У цих творах було все, чим відрізняються книги Ремарка, – проста, нехитра мова, точні й сухі описи, дотепні діалоги, але сюжетні колізії виявилися дуже банальними, «неживими», надуманими. Про Першу світову війну, якій присвячений роман «На Західному фронті без змін», автор знав не з чуток: у 1915 р. тільки-но йому виповнилося сімнадцять, його призвали на фронт. Правда, вже через рік майбутнього письменника комісували за станом здоров'я – дали про себе знати поранення, отримані на передовій. Оповідь у романі (як майже завжди у Ремарка) ведеться від імені головного героя, це і свого роду щоденник, і хроніка військових подій, побачених очима їх учасника. Героя звать Пауль, він рядовий німецької армії, що вирушив на війну прямо зі шкільної лави. Подій відбувається небагато, та і ті повторюються із страхітливою одноманітністю – про це можна здогадатися вже із заголовка книги. Бої на передовій змінюються днями затишшя, а потім хімічна атака, знову бій, знову затишшя, коротка відпустка, під час якої Пауль має нагоду побачити рідних, і – повернення на передову... Мова книги проста, навіть скупа, але небагатослівні описи людей, деталей і картин природи запам'ятовуються завдяки точності, яскравості барв і шокуючій натуралістичності, яка здається часом зайвою. Тут цілком можна помітити вплив експресіонізму – провідної течії в німецькому мистецтві й літературі напередодні Першої світової війни. Експресіоністичні «нашарування» особливо помітні в описах лазарету. Герой, наприклад, детально розказує про те, як болісно вмирає поранений в бою його шкільний друг Кеммеріх, з яким вони разом йшли в армію, як у його ще живому тілі вже вгадуються обриси смерті – губи стираються з обличчя, западають очі, «тіло тане, лоб стає крутішим, вилиці випинаються», поступово виступає назовні скелет. У цих же традиціях написано сцену бою на цвинтарі, коли герою, щоб не загинути, доводиться ховатися від куль і осколків снарядів у труні, у свіжовикопаній могилі.

Та все ж Ремарк дуже далекий від художників попереднього покоління: експресіоністи зустріли війну з надзвичайним ентузіазмом – для них вона була єдиною можливістю підірвати, зсунути з місця застиглий, буржуазний світ, що, як їм здавалося, зупинився у своєму розвитку. Один з кумирів експресіоністів – Фрідріх Ніцше – прямо закликав жити «життям війни». Пізніше у творах цих письменників війна зображувалася як страшне видіння, як породження нелюдського зла. Конкретна достовірність війни розчинялася в ілюзорних образах. Ремарк першим у німецькій літературі правдоподібно, майже відчутно, показав жахіття війни. Відразу по виході з друку роман уразив усіх своїм антивоєнним пафосом. Війна – така, якою її зобразив Ерїх Марія Ремарк, – безглузда і безцільна. Це жорстоке і нелюдяне фізичне і духовне знищення: навіть якщо людина не гине на війні, вона все одно втрачає саму себе; обличчя – останнє, що відрізняє одну людину від іншої, – замінюється маскою протигазу. Ідеали, на яких виховувалися ті, кому

відразу після школи судилося піти на фронт, виявилися, як говорить герой роману Ремарка, «неясними» (і це стосується не лише Німеччини). Від світу, від культури нічого не залишалось – вони розліталися під невідворотними ударами дійсності. Старий світогляд «руйнувався під артилерійським вогнем». Лише вічні цінності – любов (хоча любов до батьківщини теж поставлена під сумнів), дружба, товариство («Товариство – єдине хороше, що породила війна», – зазначає якимось Пауль) допомагають герою, не зважаючи ні на що, залишитися людиною. Пауль – один з багатьох молодих хлопців, що так само, як і він, «вирвані з ґрунту», змушені вбивати собі подібних, щоб вижити. Не випадково тому замість «я» герой звичайно вживає займенник «ми», навіть у кінці роману, коли залишається зовсім один (як часто відбувається у творах Ремарка, Пауль протягом роману втрачає всіх своїх товаришів). Саме це «ми» дозволило сотням тисяч читачів, кинутих своїми урядами на жертвний вівтар бога війни, побачити в герої роману «На Західному фронті без змін» самих себе. Покоління молодих, що у сімнадцять-дев'ятнадцять років пішли на фронт і поверталися на руїни – туди, де не залишилося колишніх ідеалів, розкитані моральні поняття, зруйнована промисловість, – після війни виявилось непотрібним політикам своїх країн.

Американська письменниця Гертруда Стайн, знайома Ремарка, назвала це покоління «втраченим» (до письменників «втраченого покоління» відносять разом із Ремарком американців Е. Гемінгвея, Дж. Дос Пассоса, У. Фолкнера та ін.). Наступна книга Ремарка «Повернення» (1931 р.), що з'явилася на хвилі успіху роману «На Західному фронті без змін», також є зверненням до цього покоління. У ній письменник розказував про перші повоєнні місяці, коли ще більшою мірою проявилися відчайдушна безвихідь і туга людей, що не знали, не бачили шляху, щоб вирватися з жорстокої дійсності. Епіграфом до цієї книги стали слова: «Солдати, повернені батьківщині, хочуть знайти дорогу до нового життя». Їх гірка іронія розкривається лише в кінці, коли герой, якому не знайшлося заняття після повернення на батьківщину, вирушає у подорож на пошуки місця, де він зможе відчути себе потрібним.

Останній роман Ремарка, виданий до початку Другої світової війни, – «Три товариші». Він вийшов у 1938 р. спочатку в Америці англійською мовою, а потім у Голландії. Ремарк переносить читача в початок 30-х рр., час світової економічної кризи і політичних вуличних боїв у Берліні напередодні гітлерівського перевороту. Автор вірний своєму оповідному стилю – та ж проста мова, сухі, майже стенографічні описи, розлогі діалоги, що займають велику частину книги. Сюжет роману простий: три приятелі, що володіють збитковою автомобільною майстернею, намагаються врятувати її від неминучого розорення. Головний герой – Роберт Локамп, від імені якого ведеться оповідь, – поступово втрачає всіх друзів. Один з них, Ленц, убитий якимись «хлопцями у високих чоботях» (зрозуміло, що Ремарк має на увазі нацистських штурмовиків, але не називає їх, прагнучи ніби усунути від політичного сьогодення). Умирає від туберкульозу кохана героя на ім'я Пат. Але очевидний трагізм цієї ситуації згладжується іронічним ставленням героя до дійсності: «Якщо не сміятися над двадцятим століттям, – говорить Роберт, – то треба застрелитися».

У період вимушеного перебування Ремарка в Америці з'явилися романи «Полюби ближнього свого» (1941 р.) і «Тріумфальна арка» (1946 р.), що розказують про життя емігрантів-антифашистів. «Тріумфальна арка» стала знаменита завдяки прекрасній голлівудській екранізації (втім, більшість романів німецького письменника з успіхом були перенесені на кіноекран). Прості сюжетні ходи, мелодраматичність, навмисна невиписаність характерів, грубуватий гумор і разом з тим дивна людяність – усе це зумовило успіх книг Ремарка в Америці. У найвідомішому зі своїх пізніх романів – «Чорний обеліск» (1956 р.) – Ремарк знову повертається до проблеми «втраченого покоління», зображаючи безрадінний побут молодих людей, що повернулися з фронтів Першої світової війни. На жаль, жоден з пізніх творів не зміг наблизитися за художнім рівнем до роману «На Західному фронті без змін». Остання книга, «Тіні в раю», була

видана вже після смерті Ремарка, у 1971 р.

## ТЕМА «ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ У РОМАНІ» Е.-М. РЕМАРКА «ТРИ ТОВАРИШІ»

### Завдання для підготовчого періоду

1. Подумайте, з якими творами тематично можна порівняти роман «Три товариші»?
2. Доведіть, чому головних героїв відносять до «втраченого покоління»?
3. Порівняйте роман «Три товариші» із романом «На західному фронті без змін». У чому їх спорідненість?

### Література

*Боровська Є. М.* Чи справді покоління втрачене? (Матеріали до уроку за романом Ремарка «Три товариші». 11 клас) // Всесвітня література. 1999. № 4. С. 38–39.

*Хом 'як Т. В.* Світові війни очима Е. М. Ремарка // Всесвітня література та культура. 2005. №6. С. 29–31.

*Богословский В. И.* История зарубежной литературы XX века. 1917– 1945. С. 110–117.

*Ворончук Л. Е.* М. Ремарк. Відображення життя рідного народу першої половини XX ст. // Все для вчителя. 2004. № 4–5. С 10.

### Інструктивно-методичні матеріали

Війна – це протиприродний стан людини. Знецінюючи найбільшу цінність на землі – людське життя, вона є трагедією як для переможних, так і для переможців. Перша імперіалістична війна 1914–18 рр. була жахливою, хоча тим, хто має уяву про Другу світову, перша здавалася не такою страшною. Та як вважають дослідники, щодо деяких своїх соціально-психологічних наслідків Перша світова не поступається наступній, а у чомусь її навіть перевершила. Одним із таких наслідків було явище, яке отримало назву «втраченого покоління» («втраченої генерації»).

Річ у тім, що багатьом війна 1914 р. спочатку уявлялася «священною битвою» – чи то за «німецьку культуру», чи то за «європейську демократію», тому вона мала штучний героїзований, романтизований ореол. А згодом виявилось, що це цинічна гризня можновладців за переділ світу, ринки збуту, сфери впливу. «Ура-патріотичні» настрої розбилися об скелю насильства й смерті. Натомість з'явилися зневіра, безнадія, спустошеність, марнота сподівань. Наслідком цього і була поява нової генерації – «втраченого» покоління, а згодом і літератури про нього. Письменники, які започаткували цю літературу, самі належали до «втраченого покоління»: вони, як і персонажі їх творів, брали участь у тій війні й постраждали від неї. Усі вони не займалися дослідженням характеру війни, причин, з'ясуванням фактів – їх цікавила людина, її муки, її обпалена душа.

Їх часто звинувачували у надмірному натуралізмі, бо, змальовуючи фронтові будні, письменники-солдати не прикрашали війну, а писали жорстоку правду, яку бачили на власні очі. Таким чином, без гучних закликів та пафосу, говорячи тільки правду про війну, показуючи те, як вона руйнує тіла й душі людей, їхні долі, відбирає у них майбутнє, письменники перетворюють свої романи на романи-протести.

Спочатку Хемінгуей, а потім Ремарк відкривають жанр – роман-сповідь.

### Особливості сповідальної прози

- Сповідальна проза характеризується схожістю головного героя і автора твору;
- Розповідь ведеться від першої особи;
- Життя героя-автора вимірюється через світогляд героя;
- Колишній солдат – дзеркало світу.

До сповідальної прози Ремарка належать романи: «На Західному фронті без змін» (1929), «Повернення» (1931), «Три товариші» (1938).

Герої Ремарка (Пауль Боймер – «На Західному фронті без змін», Роберт Локамп, Отто Кестер, Готтфрід Ленц – «Три товариші») спочатку добровольцями йдуть на війну, вірячи в її «священність», потім – розчарування і прозрівання: їх використано, обмануто, далі – відчай і безвихідь, коли навіть смерть сприймається як єдино можливий вихід. А ті, кому вдалося вижити, стають «втраченим поколінням».

Роман Еріха Марії Ремарка «Три товариші» – належить до тих, що здатні вплинути на душу людини, її почуття. Цей твір – останній роман з трьох (перші два – «На західному фронті без змін» і «Повернення»), написані протягом одного десятиліття і об'єднані ідейно і художньо. Усі вони спрямовані проти війни, її антилюдської суті, її жадливіх наслідків.

Ремарк за своїми переконаннями – пацифіст. Пацифізм – антивоєнний рух, представники якого виступають проти всіх без винятку воєн, незалежно від їхнього характеру і мети. Прихильники пацифізму стоять на позиціях морального засудження всякої збройної боротьби, пов'язаної з людськими жертвами. Звичайно, переконання письменника не могли не позначитися і на його творчості. Митець звинувачує війну не тільки у фізичному знищенні людей, а й у тому, що чоловіки, які уціліли, мусять пройти нелегкий шлях повернення до мирного життя, бо вони «втрачене покоління».

В той же час автор переконує, що три товариші не можуть належати до «втраченого покоління» – за їхніми світоглядними принципами, їхнім ставленням один до одного, до одного і того самого оточення.

Автор знайомить нас з головним героєм твору – Робертом Локаптом у день його 30-ліття. Це вік, коли людина вперше підсумовує прожите. За його плечима залишилася війна. Саме вона завжди була поруч з ним. Пригадуються інші дні народження. До нього, молодого новобранця, приїздила мати. Другий день народження позначений газовою атакою, під час якої в муках помирає його друг. Потім був шпиталь. Після цього минуло десять років, а цей жах і досить поряд. Війна – причина хвороби Пат, винуватиця зруйнованих доль повій. Але все ж таки Роберт, Кестер і Ленц не стали циніками. Цинізм – презирливе ставлення до суспільства, до його духовних і особливо моральних цінностей та загальноприйнятих норм поведінки. Герої – не безпутні люди. І якщо якісь прояви апатії у них трапляються – це швидше маска, за якою вони приховують свої зранені душі. Порожнеча минулого життя, сповнена лише страшними спогадами і безнадією прийдешнього, змінилася розумінням необхідності жити для іншої людини. Стосунки Роберта і Патриції – це справжній прояв високих почуттів. Кохання здатне робити дива. Віддане кохання Роберта і Патриції пройшло через жорстокі випробування і витримало їх. Доля завдає Роби ще одного страшного удару – відбирає у нього Пат. Мабуть, він не зміг би пережити смерті коханої, якби не Кестер. Маючи таких друзів, варто жити. У цій дружбі герої Ремарка вірні до кінця. Є над чим задуматись, читаючи слова Роберта: *«Чоловік не може жити лише задля кохання. Але жити задля іншої людини може»*.

Ця єдність залишалася для них рятівною і після війни. Герої «Трьох товаришів» Ремарка пробують знайти собі місце в новому житті: Отто Кестер після війни став пілотом, деякий час був студентом потім гонщиком і врешті-решт купив майстерню, де ремонтував автомобілі. Готтфрід Ленц «декілька років тинявся по Південній Америці», спробував студентського життя на медичному факультеті, а потім приєднався до Кестера. Де тільки не працював Роберт Локамп – на будівництві дороги в Тюрингії, завідував рекламою на фабриці гумових виробів, був тапером в кафе, студентом, і нарешті опинився в майстерні Кестера. Цим сильним чоловікам у новому

їхньому житті не вистачало надійного плеча друга, того, хто зрозумів би, не засуджував і ніколи їх не зрадив. І тому вони знову разом.

«Втраченому поколінню» властива певна двоїстість, суперечливість світовідчуття. В характерах, як хемінгуейських, так і ремарківських героїв взаємодіють традиційно несумісні якості. Поряд з невірою ми бачимо готовність вірити, поряд із жорстокістю життєвої позиції, цинізмом – людяність, вболівання за ближнього, благородство, чуйність, делікатність, навіть здатність на справжнє кохання. Потрібно розуміти, що грубуватість і цинізм цих людей породжені безнадійністю і втотою від пережитих втрат і горя. Це цинізм фальшивий, маска. Аби він був справжнім, то не було б тієї надзвичайної людяності, вміння прийти на допомогу кожному, хто її потребує, тієї доброти і благородства, дружби і кохання. Це, швидше, спроба захистити свою понівечену вразливу душу, від оточуючого світу з його брехливою, лицемірною мораллю – прикриття, щит.

Так, це були втомлені війною люди, зневірені і розчаровані в мирному житті, де панували ділки, продажність і злиденність. Один із них каже, що вони не довіряли нікому, крім найближчого товариша, і вірили лише в небо, тютюн, дерева хліб і землю.

Але вони зберегли головне, найкраще, найцінніше, що є в кожному із нас – людську гідність, людяність, щирість, доброту, співчутливість. Та ні Хемінгуей, ні Ремарк не залишили своїм героям жодного шансу на щастя – його у них відібрала війна. Романи мають дуже песимістичні фінали. Такою була реальність.

Автор підводить до висновку, що герої твору – це не «втрачене покоління». Швидше, можливо, йшлося про втрачене суспільство, яке викидає людей, багатих духовним потенціалом, на задвірки життя.

### ГЕНРІХ БЕЛЛЬ (1917–1985)

Генріх Белль народився в Кельні, у сім'ї червонодеревника. Пристрасний читач з дитинства після закінчення класичної гімназії він працював учнем продавця в букіністичному магазині. У квітні 1939 р. Белль записався до університету, але вже в липні отримав призовну повістку з вермахту. Шість років майбутній письменник прослужив у піхоті: воював у Франції, потім був відправлений на Східний фронт, брав участь у боях в Україні і в Криму. На початку 1945 р. Белль дезертирував і потрапив до американського табору для військовополонених. Після звільнення якийсь час працював у столярній майстерні, потім у статистичному управлінні, а потім знову пішов вчитися до університету. Літературний дебют Генріха Белля відбувся в 1947 р., коли в одному з кельнських журналів було опубліковане його оповідання «Звістка». Уже через два роки окремою книгою вийшла повість письменника «Поїзд точно за розкладом», герой якої дезертирував з гітлерівської армії. Від оповідань із нескладними сюжетами письменник поступово перейшов до романів: у 1953 р. він опублікував повість «І не промовив жодного слова», через рік – роман «Будинок без господаря». Ранні твори Белля сповнені життєвою конкретністю. Вони написані про нещодавно пережите, у них помітні реалії перших повоєнних років.

Славу одного з провідних прозаїків Федеральної Республіки Німеччини приніс Беллю роман «Більярд о пів на десяту» (1959 р.). Формально його дія відбувається протягом одного дня, 6 вересня 1958 р., коли герой на ім'я Генріх Фемель, відомий архітектор, святкує своє вісімдесятиріччя. Разом із цим роман уміщує в собі не лише події з життя трьох поколінь сім'ї Фемелів, але й півстолітню історію Німеччини. «Більярд о пів на десяту» складається з внутрішніх монологів одинадцяти головних героїв, одні й ті ж події представлені читачу з різних точок зору, так що складається більш-менш об'єктивна картина історичного побуту Німеччини. Центральною в романі є тема розрахунку з минулим, спроба усвідомлення історії цієї країни у ХХ ст. Своєрідним символом Німеччини стає грандіозне абатство Святого Антонія, в конкурсі проектів на споруду



якого колись переміг Генріх Фемель і яке було підірване його сином Робертом, що пішов після загибелі дружини в антифашистське підпілля. Проте повоєнна Німеччина виявляється не набагато кращою за довоєнну: і тут панують брехня, гроші, за які можна відкупитися від минулого, розчарування...

Помітним явищем у німецькій літературі став наступний великий твір Белля – «Очима клоуна» (1963 р.). «Очима клоуна» – це свого роду роман про художника (подібний жанр, що оповідає про долю художника, його становлення, місце в суспільстві і про сутність його творінь, зародився в Німеччині в кінці XVIII ст., а його розквіт припав на епоху романтизму), перенесений на конкретну західнонімецьку дійсність початку 60-х рр. XX століття. Перше, що повідомляє про себе головний герой Ганс Шнір: «Я – клоун, офіційне найменування моєї професії – комічний актор». Небагатий на події роман Белля – це, по суті, великий внутрішній монолог двадцятисемирічного Шніра, сина промисловця-мільйонера, який згадує про роки дитинства, що припали на війну, про повоєнну юність, розмірковує про мистецтво. Після того, як героя покинула його кохана Марі – її Шнір вважає «своєю дружиною перед Богом», – він починає випадати з ритму життя, у нього загострюються «дві природжені хвороби – меланхолія та мігрень». Ліками від життєвої невдачі для Ганса стає алкоголь; Шнір втрачає форму і в результаті змушений на якийсь час перервати виступи на сцені. Він повертається до своєї квартири в Бонні, обдзвонює знайомих, щоб розшукати Марі, що стала дружиною церковного служителя Цюпфнера. Проте зі спогадів героя читач розуміє, що, по суті, той випав із життя задовго до того, як втратив кохану, – ще підлітком, коли відмовився брати участь у навчаннях гітлерюгенду, що з відома його батьків проводилися в родовому маєтку Шнірів, і пізніше, у 20 років, коли не схотів продовжити справу свого батька-промисловця і обрав шлях вільного артиста. Монолог головного героя тримається на протиставленнях – сутності і найменування, правди і брехні. Він порівнює, як поводитися оточуючі його люди в роки нацизму і тепер. Так, мати героя, що колись закликала сина «вигнати Жідовіючих янки зі священної німецької землі» і що послала на фронт свою дочку Генрієту, після війни очолила «Комітет із примирення расових суперечностей». Вхожий у будинок Шнірів бульварний письменник Шніцлер, що завжди сповідував націоналсоціалістичні погляди, був узятий американцями до нового уряду на «службу по лінії культури» і т. д. Люди, з якими доводиться спілкуватися Гансу Шніру, продовжують, як і в роки Третього рейху, брехати; їх світ переповнений словесними кліше-перейменуваннями понять, що спотворені святенницькою мораллю. Наприклад, кохання вони називають не інакше як «плотське жадання». Шнір виявляється вельми чутливим до подібних виявів соціальної брехні: метафорою такої загостреної сприйнятливості стає незвичайна здатність Ганса вловлювати по телефону запахи співбесідників. Герой втрачає всі традиційні опори в житті: кохання, звичний побут, здоров'я (впавши під час виступу, Шнір сильно забив ногу). Релігія також не може стати для нього опорою: «католик за інтуїцією», що свято вірить у таїнство шлюбу, часто співає про себе «тихим голосом духовні мелодії: хорали, псалми, меси», він бачить, як церковники на кожному кроці порушують букву і дух християнських заповідей, а той, хто щиро слідує їм, в умовах сучасного суспільства може перетворитися на вигнанця. У фіналі роману Ганс Шнір під час карнавалу в клоунському одязі виходить на площу перед Кельнським собором, щоб виспівувати куплети «про римського папу». Клоун, блазень в обрядах багатьох народів пов'язаний з ідеєю жертвовності. Ганс Шнір, таким чином, може розглядатися як жертва минулого своєї країни, розраховатися з яким неможливо.

Повість «Втрачена честь Катаріни Блюм, або Як виникає насильство і до чого воно може призвести» (1974 р.) була написана під враженням від цькування, що вибухнуло в західнонімецькій пресі після кількох виступів Белля на захист свободи особистості; тоді його навіть охрестили «натхненником» терористів. Центральна проблема повісті – вторгнення держави і преси в особисте життя простої людини. Головна героїня Катаріна Блюм, молода жінка двадцяти семи років, що працює економкою в будинку успішного

подружжя адвокатів, на вечірці знайомиться з якимось молодим чоловіком і з першого погляду закохується в нього. Проте з'ясовується, що її обранця підозрюють у здійсненні тяжкого злочину і за ним встановлено стеження (пізніше автор в іронічному тоні скаже про невинність цих підозр). Один із поліцейських повідомляє в газету про те, що Катаріна якимсь чином пов'язана з молодою людиною. Із цієї миті починається цькування невинної жінки та близьких їй людей. Статті з величезними сенсаційними заголовками, в яких мовиться про зв'язок Катаріни з міжнародним тероризмом і «лівими», з'являються на першій смузі газети, журналісти намагаються довідатися про неї все, перебріхують на свій лад слова її друзів і рідних. Так життя простої людини спотворюється і стає надбанням мільйонів обивателів. В очах суспільства героїня виявляється явно винною в тому, чого не скоїла. Будучи не в змозі винести хвилювань, у лікарні вмирає мати Катаріни (до неї в палату під виглядом лікаря проник журналіст і спробував узяти інтерв'ю – це, повідомляє автор, видно, і стало причиною смерті; газета ж написала, що мати не змогла пережити ганьби своєї дочки, що «продалася комуністам»). У результаті героїня наважується на вбивство: під час карнавалу вона стріляє в журналіста Тетгеса, за підписом якого з'являлися «викривальні» статті.

Про небезпеку нагляду держави за своїми громадянами і «насильство сенсаційних заголовків» розказують і останні твори Белля – романи «Дбайлива облога» (1979 р.) і «Образ, Бонн, боннський» (1981 р.). У них письменник з особливою силою захищає цінності, що залишаються для нього головними протягом усього життя, – правдиве слово і свободу особистості.

## **СВОЄРІДНІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ ТА СИМВОЛІКА ОПОВІДАННЯ Г.БЕЛЛЯ «ПОДОРОЖНІЙ, КОЛИ ТИ ПРИЙДЕШ У СПА...»**

### **Завдання для підготовчого періоду**

1. Виділіть етапи впізнання героєм рідної школи.
2. Визначте символи у творі.

### **Література**

*Веренько Л.* Трагедія Другої світової війни у творчості Г. Белля // Зарубіжна література. 2005. № 5 (405) С. 7–8.

*Белль Г.* Матеріали до вивчення творчості. // Всесвітня література. 1998. № 5. С 12–18.

*Гладішев В.* Вивчення творчості Г. Белля. 11 кл. // Зарубіжна література. 2005. № 5 (405). С. 3–7.

*Гордіна Л.* Осуд антигуманної сутності війни в оповіданні Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» // Зарубіжна література. 2005. № 5 (405). С. 9–11.

*Горідько Ю.* Тема війни у творчості Г. Белля. 11 кл. // Зарубіжна література. 2005. № 5 (405). С. 1–3.

*Затонський Д.* Окрема і самостійна людяність. // Зарубіжна література. 2000. №17(177). С. 3–6.

*Шахова К. Г.* Белль // Зарубіжна література. 2003. № 10. С. 21–23.

*Юпіна Л.* Філологічний аналіз художнього тексту оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» 11 кл. // Зарубіжна література. 2005. С. 12–13.

### **Інструктивно-методичні матеріали**

Генріх Белль – один із найвідоміших письменників повоєнної Німеччини. Йому довелося жити у складний період історії його країни, коли жорстокі війни визначали буття цілих поколінь німців. Трагедія нації не обминула письменника і його родини; батько письменника солдатом пройшов Першу світову війну. Сам Генріх шість років воював на фронтах Другої світової війни. Трагічні фронтові події, їх жорстокість визначили сенс

життя і творчості письменника. До кінця життя Белль виступав проти війни як людина, німець і письменник. Під час Другої світової війни, потрапивши на найстрашніший із фронтів (Східний) влітку 1943 року, Г. Белль опинився на території України. Назавжди в його пам'яті залишилися назви міст і сіл цього краю: Галичина, Волинь, Запоріжжя, Львів, Черкаси, Одеса, Херсон та багато інших. Вони стали символом німецьких поразок та численних смертей.

Війна у творах німецького письменника Генріха Белля (1917–85 рр.) це війна переможених. Він зображує її останній період – період відступу і поразки. Проте, так само, як і Ремарк і Хемінгуей, Белля цікавила людина на війні.

В основі сюжету – поступове впізнання молодим пораненим солдатом гімназії, в якій він навчався вісім років і залишив три місяці тому.

За жанром – це оповідання. Вважається, що воно – зразок психологічної прози, бо:

- Багато роздумів героя про сенс життя в композиції оповідання;
- Розповідь ведеться від 1-ої особи;
- Принцип контрасту;
- В основі оповідання – процес впізнання героєм власної гімназії (минуле) і усвідомлення свого подальшого життя;
- Психологічні деталі (таблиця з іменами полеглих, запис на дошці);
- Психологічна символіка;
- Повна відсутність авторської характеристики героя.

#### *Особливості композиції оповідання*

1. Г. Белль дещо незвично будує сюжет, щоб персонажі мали змогу розкритися перед читачами самі, без авторських тлумачень.

2. У Г. Белля «я» ховає за собою різні людські характери і майже ніколи за ним не стоїть сам письменник.

3. Дія у творі розгортається або через діалоги героїв, або через їхні монологи, розповіді про події, свідками яких вони були.

4. Присутність автора завжди відчутна у думках героїв, куди він привносить свої спостереження, роздуми.

5. Герой оповідання – лише жертва війни, бо жодних злочинів він не скоїв.

6. Оповідання побудовано у формі монологу, сповідального розкриття душі головного героя, при якому читач завжди чує більшою чи меншою мірою голос самого автора.

Досить дивний і незрозумілий, на перший погляд, заголовок, від якого віє античністю. Ця фраза – початок давньогрецького двовірша-епітафії про битву у Фермопільській ущелині, де, захищаючи батьківщину, загинули спартанські воїни царя Леоніда. Вона звучала так: *«Перекажи, подорожній, македонцям, що вкупі мертві ми тут лежимо, вірні їм даним словом»*. Її автором був Сімонід Кеоський. Ці рядки були відомі ще за часів Шиллера, який зробив переклад згаданого вище вірша. Відтоді, як Німеччина стала імперією, вона ототожнювала себе з гармонійною античністю. Служіння імперії освячувалося ідеєю справедливості воєн, до яких школа готувала німецьких юнаків, хоча ці війни могли бути тільки грабіжницькими. Вірш про битву під Фермопілами – давня формула подвигу у справедливій війні. Саме в такому дусі виховувалася німецька молодь перед Другою світовою війною та під час її ведення. Ключова фраза не випадково появляється на дошці німецької гімназії, вона відбиває суть системи виховання у тогочасній Німеччині, побудованій на зарозумілості та обмані.

Головна проблема твору – «людина на війні», людина звичайна, проста, рядова. Белль ніби навмисне не дає своєму героєві імені, позбавляє його виразних індивідуальних ознак, підкреслюючи індивідуальний характер образу.

Герой, потрапивши у свою рідну гімназію, спочатку не впізнає її. Цей процес відбувається ніби в кілька етапів – від впізнання очима до впізнання серцем.

**Перший етап.** Пораненого героя заносять до гімназії, де тепер розташований пункт

медичної допомоги, проносять через перший поверх, сходовий майданчик, другий поверх, де були зали для малювання. Герой нічого не відчуває. Він двічі запитує, в якому тепер вони місці і стає свідком того, як мертвих солдатів відділяють від живих, розміщуючи десь у підвалах школи. Через деякий час він спостерігає, як тих, які потрапили до живих, невдовзі спускають вниз – тобто до мертвих. Підвал школи перетворився на трупарню. Отже, школа – дім дитинства, радощів, сміху і школа – «мертвий дім», трупарня. Це жахливе перетворення не випадкове. Школа, яка готувала учнів до смерті всією системою виховання, мала стати трупарнею.

**Другий етап.** «Серце в мені не озивалося» – констатує герой оповідання навіть тоді, коли побачив дуже важливу прикмету: над дверима зали для малювання висів колись хрест, тоді ще гімназія звалася школою святого Хоми. І скільки його не замальовували, слід все одно залишився.

**Третій етап.** Солдата кладуть на операційний стіл. І раптом за плечима лікаря на дошці герой бачить щось таке, від чого вперше, відколи він перебував у цьому «мертвому домі», його серце озвалося. На дошці був напис, зроблений його рукою. Ця кульмінація оповідання, кульмінація впізнання, вона має місце у фіналі твору і зосереджена у вислові, *«який нам звелили тоді написати, в тім безнадійному житті, яке скінчилося всього три місяці тому...»*. Момент впізнання в оповіданні збігається з моментом усвідомлення героєм того, що з ним сталося: у нього немає обох рук і правої ноги. Ось чим закінчилася система виховання, яку встановили «вони» в гімназії святого Хоми (християнській гімназії, один із постулатів якої напевно був як у біблійній заповіді: «Не вбий!»).

Німецький письменник фактично не змальовує фашизму як явища. Його герої – солдати, єфрейтори, фельдфебелі, обер-лейтенанти – прості служаки, виконавці чужої волі, що не знайшли в собі сили протистояти фашизмові, а тому самі певною мірою страждають від своєї причетності до його злочинів. Ні, Белль не виправдовує їх – він співчуває їм як людям.

Маленьке оповідання Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» пронизане величезним антивоєнним пафосом. У ньому йдеться про заперечення не лише фашизму, а й будь-якої війни.

Не випадково вчитель примушував писати на дошці саме давньогрецький двовірш Симоніда Кеоського про битву 300 мужніх спартанських воїнів під Фермопілами проти персів-завойовників. Вірш про цю битву – давня формула подвигу у справедливій війні. Спартанці загинули всі до одного, захищаючи батьківщину.

Фашисти по-фарисейськи прагнули «ототожнити» себе зі спартанцями. Вбиваючи в голови молоді ідею про справедливі війни, готуючи їх до героїчної смерті, фашистські ідеологи, насправді, готували для Гітлера «гарматне м'ясо», таке необхідне йому для звершення його антилюдських намірів.

Проте світ визнав героїзм відважних воїнів Спарти, і він же засудив гітлеризм, повставши проти нього і знищиві. і спільними зусиллями.

#### СИМВОЛКА ТВОРУ

**Хрест** - Проблема злочину, покарання, гріха і покаяння; віри в духовне начало, очищувальну силу віри; проблема вибору.

**Число 7** - Число кінця вимірювань; символ певної межі, за якою відбуваються серйозні психологічні зміни, переоцінка цінностей.

**Молоко** - Символ повернення героя у щасливе минуле; дає рятівне коротке забуття.

**Школа** – Символ смерті, безнадії.

**Чорний колір** - Символ болю, смерті, страждання.

**Основна думка твору.** Автор переконує, що війна не повинна повторитися, людина народжується для життя, а не для смерті; вона покликана будувати, творити прекрасне, а не руйнувати світ, у якому живе, бо, руйнуючи довкілля, вона передусім знищує саму

себе, адже людина відповідальна за долю світу.

## Епічний театр і драматургія Б. Брехта в контексті розвитку драми ХХ ст.

### БЕРТОЛЬТ БРЕХТ (1898–1956)

Бертольт Брехт – один із найбільш яскравих драматургів ХХ ст., теоретик театру, творець нової театральної системи, заснованої на принципі умовності і прямої дії на свідомість глядача. У 20-х рр. Брехт – представник лівого, пролетарського мистецтва Німеччини. Він зближується з комуністами, пише вірші без рими і з розмовним ритмом, що нагадує виступи на мітингах, а також балади і пісні протесту. «Пісня єдиного фронту» (1930 р.) і «Хвала партії» (1931 р.) стають бойовими гімнами німецьких робітників. Як драматург Брехт у ті роки прославився «Трьохкопійчаною оперою» (1928 р.) – злим, саркастичним знущанням над світом, де, по суті, немає різниці між гангстером і бізнесменом, між організованою злочинністю і «пристойним» суспільством, де правлять закони наживи й експлуатації, спотворюючи навіть хороших людей.

Із приходом до влади Гітлера Брехт був змушений емігрувати. На довгі роки поневірянь, спочатку по Європі, потім по США, припав розквіт його творчості. У гострих антифашистських п'єсах «Страх і убогість у Третій імперії» (1938 р.), «Кар'єра Артуро Уї, якої могло не бути» (1941 р.) драматург показує ту атмосферу загального страху, за якої тільки й можливе існування диктатури. Але кращими п'єсами Брехта стали «Історичні хроніки» «Матінка Кураж та її діти» (1939 р.), «Життя Галілея» (1939 р.), філософські притчі «Добра людина з Сичуані» (1940 р.), «Кавказьке крейдяне коло» (1945 р.). У них повністю реалізувалася його теорія «епічного театру». У ХХ ст. боротьба за нафту і бавовну або світові війни набагато більше впливають на долю людини, ніж, скажімо, нерозділене кохання до дружини друга, вважає Брехт. Іншим умовам існування мають відповідати й нові засоби виразу. Завдання «епічного театру» – розкрити соціальні закономірності, пояснити глядачу, в якому суспільстві він живе, і викликати у нього бажання змінити дійсність. Тому глядач повинен не співпереживати, а відчужено спостерігати за ходом подій. Але ж це нудно і прямолінійно: агітація, а не вистава. І тут набуває чинності саме те, що робить Брехта великим драматургом. Публіку потрібно спантеличити, показавши знайоме з несподіваного боку. Наприклад, у «Добрій людині з Сичуані» героїня вимушена бути то чоловіком, то жінкою, щоб ціною зла досягти добра. Сам драматург визначав своє відкриття так: «Сенс техніки «ефекту відчуження» полягає в тому, щоб сформувати у глядача аналітичну, критичну позицію по відношенню до зображуваних». Цьому сприяє загальна умовність вистави. Щоб зруйнувати залишки театральної ілюзії, Брехт іноді вводить фігуру оповідача, який говорить не тільки від себе, але й від імені персонажів, що стоять на сцені (прийом східного театру), будує сценічну дію як оповідь про події, а не їх зображення («Кавказьке крейдяне коло»). Актори часто напряму спілкуються з глядачами. Більш того, вони виходять з ролі і виражають своє ставлення і до персонажів, і до ходу п'єси, і до життя в цілому – співають пісеньки-зонги. Зонг – вставна пісня з простою мелодією, іронічний коментар, зупинка п'єси для її обдумування. Дидактика Брехта, подана зі сцени із зухвалою відвертістю і грубим гумором бідняків або одягнена у форму «східної мудрості», приправлена музикою і пісеньками, дуже емоційно впливає на публіку, заражаючи залу енергією. Тому Брехт-художник залишається актуальним, як би ні змінювалися суспільні умови. Повною мірою здійснити реформу театру Брехт зміг тільки після повернення до Берліна у 1948 р.: влада НДР допомогла йому створити свій театр – «Берлінер ансамбль». Триумфальні гастролі трупи по всьому світі зробили драматургію Брехта одним із найзначніших явищ культури 50-х рр.

Усі риси брехтівських п'єс: філософічна, жорстка логіка, нещадність аналізу в поєднанні з умовним ігровим началом, емоції, пробуджувані розумом, – особливо яскраво виявилися у найзнаменитішій – «Матінка Кураж та її діти». Тридцятилітня війна XVII ст. Безжурна торговка Ганна Фірлінг, що за свою вдачу прозвана Кураж («Кураж – це сміливість бідних людей», – пояснює вона), хоче нажитися на війні й вирушає зі своїм фургоном і дітьми вслід за військами. Так, вона знає, що таке жахіття війни, але бажання позбутися бідності сильніше. Одного за одним Ганна втрачає дітей. Але вона не може зрозуміти простої істини: «Війною думаєш прожити, за це потрібно заплатити». Старшого сина страчують за мародерство, за яке його раніше хвалили; другий син гине через жадібність матері – вона дуже довго торгувалася за його викуп; німа дочка – рятуючи від ворогів місто Галлі. Матінка Кураж так чи інакше по черзі зраджує своїх дітей. Але справа її процвітає, вона співає гімн «війні-годувальниці». Про мораль добре міркувати ситим, а на голодний шлунок – шкідливо. Уособленням «плоті», ситості, заснованої на людській підлоті, стає у п'єсі Кухар, що умовляє Кураж кинути дочку-інваліда, виїхати з ним і відкрити свій трактир. На пряму підлоту Кураж не здатна і відмовляється. Адже вона, загалом, непогана людина: весела, дбайлива, господарська, по-народному тямуща і розсудлива, може навіть комусь допомогти у дрібницях. Але героїня поставлена в такі умови (або сама себе поставила – про це хай думає глядач), коли кращі людські якості призводять до трагічних результатів. Матінка Кураж утілює той тип людей, які через усе пройшли і нічому не навчилися. У кінці п'єси, самотня і знову зубожіла, вона тягне свій фургон за військами. «Треба знову торгівлю наживати», – твердить Ганна сама собі, ніби виправдовуючись. Живучи в НДР, Брехт бореться за мир, проти небезпеки нової війни, включається в будівництво німецької соціалістичної культури, немов не помічаючи комуністичної диктатури, що прийшла на зміну націонал-соціалістичній. Правда, не зважаючи на всі почесті, влада починає його вчити, як писати реалістичні п'єси. Брехт же, відстоюючи свої принципи, з головою йде в театральну роботу. Перервала цю роботу тільки його передчасна смерть.

### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

#### **Тема 1.**

1. Життєвий і творчий шлях Ремарка.
2. «На західному фронті без змін»: сюжет, композиція, проблематика, система образів.
3. Цілісний аналіз «Три товариші»:

#### **План**

1. Сповідальна проза Ремарка. Тема «втраченого покоління» в романі.
2. Роман «Три товариші» – життєвий біль Ремарка.
3. Система образів у романі. Життя «маленької людини».
4. Тема кохання.
5. Наслідки анархії у країні.

**Творчі завдання.** Переглянути екранізацію «Три товариші». На основі роману й фільму написати твір-роздум на тему «Актуальність творчості Ремарка у контексті нашого сьогодення».

### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

#### **Тема 2.**

1. Життєвий і творчий шлях Белля.
2. «Очима клоуна»: сюжет, композиція, проблематика, система образів.
3. Цілісний аналіз оповідання Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»:

#### **План**

1. Назва оповідання, його композиція.
2. Сприймання героєм навколишнього світу. Засоби характеристики героя.
3. Символи у творі.

#### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

#### **Тема 3.**

1. Життєвий і творчий шлях Белля.
2. Теорія епічного театру, умови його формування, характерні риси (сене назви, ефект «очуження», засоби його реалізації, мета й основні завдання театру, поняття параболи).
3. Втілення принципів епічного театру в п'єсі «Матінка Кураж та її діти». Антивоєнна тема.
4. Ідейно-художня своєрідність та засоби її реалізації у п'єсі Б. Брехта «Добра людина із Сезуана».
5. Особливості «п'єси-параболи» та специфіка втілення принципів епічного театру в драмі Б. Брехта «Кавказьке крейдяне коло».
6. Традиція брехтівського інтелектуального театру в драматургії ХХ ст. (В. Борхерт, Ф. Дюрренматт, М. Фріш та ін.)



## Тема 6 АВСТРІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Перша третина ХХ ст. стала порою розквіту австрійської літератури. Численні твори, що з'явилися в цей час, можна сміливо віднести до найвищих досягнень світової художньої культури. У 1889 р. почав публікувати вірші юний Гуго фон Гофмансталь (1874–1929). На тлі німецькомовної лірики того часу його імпресіоністські спроби виділялися витонченістю і винятковою музичністю. Віршований драматичний етюд «Вчора» (1891 р.) приніс Гофмансталь славу кращого австрійського поета свого покоління. Поет, драматург та есеїст, він буде однією з ключових фігур в австрійській культурі наступних чотирьох десятиліть. У жовтні 1902 р. в одній з берлінських газет Гофмансталь надрукував есе «Лист лорда Чендоса», де вперше виразно висловив думку, важливу для багатьох літераторів і філософів того часу: мова людей більше не в змозі відображати дійсність і не може передати всього, про що думає людина. Гофмансталь вважав, що, можливо, існує інша, «невідома» мова, якою з нами говорять «німі речі».

А з творів великого австрійського поета Райнера Марії Рільке можна зробити висновок, що змусити оточуючі людину речі заговорити, розказати про себе – завдання художника. У книзі віршів «Часослов» близькість ліричного героя до речей обертається близькістю до Бога. Лише у світі речей, створених творчою працею, людина може ствердити своє справжнє буття – така одна з центральних ідей знаменитого лірикофілософського циклу Рільке «Дуїнські елегії».

Артура Шніцлера (1862–1931), лікаря за освітою, в літературу привів інтерес до гіпнозу та сновидінь. Центральними темами його творчості були кохання, смерть, відносність любовного почуття (п'єса «Хоровод», 1900 р.). Відповідно до популярних у той час психоаналітичних теорій З. Фрейда вчинки героїв драм і новел Шніцлера визначаються несвідомими поривами. Щоб передати складність душевного життя людини, він одним з перших у німецькомовній літературі став використовувати «внутрішній монолог» (новели «Лейтенант Густль», 1901 р.; «Фройляйн Ельза», 1924 р.).

У 1921 р. в Мюнхені було поставлено комедію Гофмансталя «Важкий характер» (написано в 1919 р.). Ця найпопулярніша з його п'єс багато в чому співзвучна з п'єсами А.П. Чехова. У ній із сумною іронією та все ж із симпатією зображено віденську аристократію напередодні неминучої загибелі Австро-Угорської імперії. Герой комедії Ганс Карл Бюль – людина нерішуча, але сутність авторського задуму в тому, що життя і справді не дає Бюлю твердої опори: звичний для нього світ зруйновано. Подібний герой, що сумнівається, стане типовим в австрійській літературі ХХ ст. Найбільш яскраво зобразив його Роберт Музиль у романі «Людина без властивостей». У прозі Музиля завжди чути голос автора, що розмірковує над вчинками своїх персонажів. Такого роду есеїстичність є характерною рисою австрійської літератури ХХ ст. – романів Йозефа Рота (1894–1939), Еліаса Канетті (1905–1994), Германа Броха (1886–1951), Хайміто фон Додерера (1896–1966).

У творчості Франца Кафки, навпаки, поняття автора практично зникає. Воно розчиняється у невизначеності, коливанні, у безлічі точок зору на одну й ту ж подію, жодна з яких не є остаточною.

Після приєднання (так званого аншлюсу) Австрійської республіки до нацистської Німеччини у 1938 р. численні діячі культури були змушені залишити батьківщину і розділити сумну долю тисяч німецьких емігрантів. Нове покоління літераторів, що заявило про себе після 1945 р., повернуло австрійській поезії її світове значення. У віршах Інгеборг Бахман (1926–1973) поєднується міфологія, архаїчні уявлення про світ і найновіші філософські ідеї. Похмура тональність лірики Пауля Целана (1921–1970), що народився на Західній Україні, багато в чому була визначена трагічними подіями його життя - загибеллю всіх близьких родичів у концентраційному таборі. Жахіття війни також є центральною темою політичної поезії Еріха Фрида (1921–1988). Примітно, що ці автори,

хоча й писали вірші німецькою мовою, надавали перевагу життю за межами Австрії: Бахман – у Римі, Целан – у Парижі, а Фрид – у Лондоні. Найвідоміші австрійські письменники кінця ХХ ст. – Петер Хандке (народився у 1942 р.), Петер Розай (народився у 1946 р.) і Роберт Шнайдер (народився у 1961 р.).

### **ФРАНЦ КАФКА (1883–1924)**

Протягом свого відносно недовгого життя Франц Кафка встиг випустити три книги оповідань і навіть був удостоєний престижної літературної премії. Але всесвітню славу він все ж таки здобув після смерті, коли його друг, письменник Макс Брод, усупереч заповіту, в якому Кафка просив свого душеприказника спалити всі рукописи, що залишилися після нього, опублікував невидані твори празького прозаїка, і серед них три великі романи.

Кафка народився в Празі, в єврейській сім'ї. Батько письменника, Герман Кафка, довгі роки займався торгівлею з переносного лотка. Одружившись із Юлією Леві, що походила із заможної родини, він зміг на гроші дружини відкрити власну галантерейну крамницю і стати співвласником невеликого цементного заводу. Кафка говорив не тільки по-німецьки, але й по-чеськи, проте відчував себе в Празі, як, утім, і у батьківському домі, чужим. Батько, людина свавільна і жорстока, хотів бачити сина своїм наступником. Їх болісні взаємини Кафка описав згодом у «Листі батькові» (1919 р.). Після закінчення в 1906 р. Празького університету, де він вивчав право і слухав лекції з германістики та історії мистецтв, Кафка майже до кінця життя залишався на скромній посаді урядовця зі страхування від виробничих травм. Єдино важливою для себе справою – літературою – він займався ночами, болісно сумніваючись у вартості написаного.

Загадкові образи Кафки важко зрозуміти, жодні однозначні тлумачення їх не вичерпують. У його ранній притчі «Ті, що біжать повз» (1908 р.) говориться про двох людей, що біжать в одному напрямку. Хто вони? «Можливо, – пише Кафка, – вони для власного задоволення ганяються один за одним, можливо, вони обидва переслідують третього, можливо, перший ні в чому не винний, і його переслідують даремно, можливо, другий хоче убити його, і ти станеш співучасником убивства, можливо, вони нічого не знають один про одного, і кожний сам по собі поспішає додому...». Уже в цьому уривку виявилася одна з головних особливостей прози Кафки – допустовість оповідання. Сутність у даному випадку не в переліку можливих інтерпретацій, а у відносності кожної з них. Тут, як і в усіх своїх творах, Кафка принципово відмовляється від пояснень – і не тому, що не здатний ясно виразити думку. Із надзвичайною гостротою відчував він багатозначність будь-якого явища життя, множинність перспектив, що по-різному його розкривають, хиткість істин, що не зводяться до єдиного значення. Не випадково Кафка відвідував у Празі лекції знаменитого фізика Альберта Ейнштейна, що вже опублікував до того часу першу частину своєї теорії відносності. Письменник і сам стверджував новий спосіб мислення, тільки в його випадку – це спосіб художнього усвідомлення дійсності ХХ століття.

Герой роману «Процес» (1914–1915 рр., опублікований у 1925 р.) Йозеф К. – молода людина, що звикла жити за раз і назавжди встановленим розпорядком. О восьмій годині ранку господиня квартири приносить йому сніданок, він справно ходить на службу, упадає за сусідкою, раз на тиждень відвідує бордель. Але вже на самому початку роману цей порядок виявляється зметеним. Прокинувшись, герой бачить біля свого ліжка людей в одязі, схожому на військову форму, і дізнається, що його заарештовано. Йозеф К. щосили прагне повернутися до звичного життя. «Він хоче, щоб Ганна принесла йому сніданок», – говорить незнайомиць, звертаючись до когось за дверима. Звідти чути сміх. Протягом усього оповідання герой не перестає дивуватися. Його вражає, чому канцелярії суду в місті розташовані під дахами будинків, на горищах, де сушать білизну, а стелі такі низькі, що урядовці упираються в них головами. Пригнічує, що ні він, ні члени суду нічого не знають про хід процесу і навіть про саме звинувачення, яке так і залишається незрозумілим до кінця роману. Мабуть, тема твору – анонімність влади? Але однозначні

висновки чужі Кафці: зміст роману і багатший, і ширший. З початком процесу в існуванні героя зовні нічого не змінилося. Йозеф К. продовжує ходити на службу, снідати і взагалі жити за заведеним порядком. Але це життя – уявне. Затверджується якийсь інший порядок, однаково страшний як для героя, так і для читача. Йозефа К. арештували, коли він прокинувся у своєму ліжку. Ця ситуація не тільки нагадує страшну реальність диктаторських режимів. У сухуватій, навмисно неемоційній прозі Кафки мотив пробудження від сну попереджає ще й про перехід від одного стану до іншого, з одного світу в інший. Так розгортається і сюжет новели «Перетворення» (1915 р.): герой, прокинувшись, виявив, що перетворився на комаху. У передостанній розділ роману «Процес» включено притчу про чоловіка, що прийшов до брами Закону, щоб пізнати його. Але сторож перегордив йому шлях, сказавши, що зараз увійти не можна. Проходять роки, чоловік старіє, слабшають його очі, проте «тепер, у п'яті, він бачить, що незгасне світло струмує з брами Закону». Умираючи, чоловік питає, чому ж за довгі роки ніхто, окрім нього, не схотів у неї увійти: «Адже всі люди прагнуть Закону...». У відповідь він чує: «Ця брама була призначена для тебе одного!». Йозеф К. обурений: людину обдурили, з неї знущалися. Але у священника, що розказав притчу, (як і в оповідача «Тих, що біжать повз») є інші пояснення. Найбільш вражаюче з них таке: «Правильне сприйняття явища і неправильне тлумачення того ж явища ніколи повністю не виключають одне одного». Повноти й істинності тлумачень важко досягнути. Ситуації й картини Кафки – згустки значень, які читач має осмислити. Так, у першому розділі роману герой, що залишився через свою варту без сніданку, вирішує обмежитися залишеним з вечора яблуком. Про яблуко нерідко заходить мова і в інших творах Кафки. Кожного разу – ми маємо право це припустити – воно значить одне й те ж: автор, поза сумнівом, пам'ятав біблійний переказ про яблуко, зірване з дерева пізнання, – той, хто скуштував його, бачить світ абсолютно інакше, відтепер для нього починається процес пізнання. Саме про цей процес, а не тільки про арешт Йозефа К., йдеться в романі. У навколишньому світі все нетривале, все хитке, ні на що не можна спертися. Одного разу ввечері, йдучи із служби додому, Йозеф К., заглядає в одну з комірчин своєї установи і бачить, як ексектор збирається покарати різками тих вартових, які приходили його арештовувати. Він відкриває двері наступного дня і бачить ту ж саму картину. Жахливо, що людей усе ще мучать. Але по-іншому жахливо від того, що свічка не зменшилася з вечора. Час зупинився... Хиткість, ненадійність життя відчувається в романі й на рівні мови. «Хтось, ймовірно, доніс на Йозефа К. тому що, хоча він не зробив нічого поганого, одного разу вранці його арештували», – така перша фраза роману. Окрім стрімко даної експозиції тут міститься ще й інше, невисловлене повідомлення, фраза сповіщає про якусь невизначеність – хтось доніс, ймовірно, доніс, доніс невідомо що. Не повністю заперечується і обґрунтованість доносу. Сказано тільки: «...хоча він не зробив нічого поганого». Останнє твердження теж хитке, бо представлено у формі не висловлених уголос слів самого героя або у формі його самовиправдання. Світ творів Кафки – це світ, де схоплена людина у відповідь на протест: «Я ж можу й закричати!» – одержує вагоме заперечення: «А я можу заткнути тобі рот!». Де судовий процес може закінчитися стратою або не закінчитися зовсім. Де Йозефа К., як наслідок, ведуть до каменоломні, роздягають, кладуть на камінь і двічі обертають ніж у серці. Але найстрашніше, що жодні умовиводи тут нічого не значать, немає пов'язаних між собою причин і наслідків. Бажаючи з'ясувати своє положення, Йозеф К. вирушає до судових канцелярій, розташованих під дахами будинків. Він приходить туди без виклику, але виявляється, що саме в цей час на нього й чекали. Так само в кінці роману герой, одягнений у все чорне, сидить на стільці біля дверей своєї кімнати, абсолютно готовий до виходу, хоча й не знає, що за ним прийдуть. Але за ним приходять, і двоє людей, «схожих на старих відставних акторів», беруть його під руки і ведуть на страту. У створеному Кафкою світі діє інша логіка, якій немає сенсу дивуватися. Про перетворення Грегора Замзи на комаху (новела «Перетворення») розказано як про щось буденне. Герой думає про службу, про потяг, на який боїться спізнитися, побоюється, що про те, що відбулося,

дізнається його начальство. Він прагне переконати оточуючих, що нічого особливого не трапилося. Герої Кафки знаходяться у постійному безглуздому русі. Іноді у пошуках притулку вони біжать до інших країн. Так чинить головний персонаж роману «Америка» (друга назва «Зниклий безвісти»; 1911–1914 рр.) Карл Росман. Шлях веде його від будинку до будинку, але в кожному з них він може залишатися на все більш короткий термін.

В іншому знаменитому романі Кафки – «Замок» (1921–1922 рр., опублікований у 1926 р.) – землемір К. ходить по засніженому Селу, наполегливо намагаючись потрапити до неприступного Замку або хоча б просто наблизитися до нього. Від Замку залежить його робота, право на життя в Селі, його подальша доля. Але як тільки К. хоче підійти до нього, відстань, що їх розділяє, зростає. Більш того, сам вигляд Замка змінюється. Там, де раніше була велична будівля, з'являються декілька невисоких споруд. Усе під снігом, усе завмерло. Заціпеніла нібито й свідомість селян: ніхто, за винятком Амалії, не намагається опиратися Замку, усі визнають несхитною його владу, що здійснюється через урядовців, які спускаються із Замку в Село. К. намагається отримати дозвіл жити і працювати в Селі, він дзвонить у Замок, прагне вступити в контакт з урядовцями, заводить любовну інтрижку з Фрідою, колишньою коханкою впливового пана Кламма. Одного разу К. майже вдається досягти мети, але, потрапивши до кімнати урядовця, він, раптово знесилівши, засинає на його ліжку. Та і яка в цьому Селі може бути робота для землеміра? Адже тут відсутня сама основа життя – земля, а отже, міряти нічого.

«Замок», як і два інші романи Кафки, не завершений. За словами Макса Брода, Кафка розказував йому, що кінець-кінцем герой «Замку» повинен отримати право жити в Селі. Проте відбудеться це тоді, коли він лежатиме на смертному одрі і просування не тільки в простому, фізичному, але й у широкому значенні – просування далі по життю – стане для нього вже немислимим... Принадно інтерпретувати Замок як втілення влади. Але чи все пояснює подібне тлумачення? Наприклад, чи землемір новоприбулий, або він тільки видає себе за такого, а Замок із невідомих причин його самозванство приймає? Адже К. стверджує, що його покликали, Замок же спочатку заперечує цю версію, але потім погоджується з нею.

Проте в похмурому і нестійкому світі Кафки є і просвіти. Г. Гессе вважав: відчай поєднується у Кафки з благоговінням перед тим, що не доступне ні пізнанню, ні навіть непевним припущенням людей. Кафка, як писав Гессе, «у жодному випадку не був лише людиною, що зневірилася... Сумнівався він не в Богові, не у вищій реальності, але в собі, у здатності людей прийти до Бога або, як він це інколи називав, до Закону». Знаменна остання сцена роману «Процес», коли Йозефа К. ведуть на страту. Залізною хваткою його тримали з двох боків під руки, а він опирався, опирався до тих пір, поки випадково не побачив на вулиці жінку, що раніше йому подобалася. І він побажав хоча б зараз, перед смертю, звільнитися душею від процесу, що невідступно його займав. Тепер, на порозі кінця, героєві, здається, стає зрозумілим вигук священика в соборі: «Невже ти за два кроки вже нічого не бачиш?». Далі його вже не тягли – він йшов сам, і стражникам залишалося лише встигати за ним, неначе він знав, де відбудеться страта. Страх, паніка, прагнення підкорити собі слабшого (характерні вияви масової свідомості) витісняються душевним суто індивідуальним рухом, – проясненням, звільненням від зосередженості виключно на собі. Але голова його вже лежить на камені, а кати вже передають над ним з рук у руки ніж. І тут відбувається несподіване: «І як спалахує світло, так відкрилося десь вікно там, угорі, і якась людина, що здавалася здалеку, у височині, слабкою і тонкою, поривчасто нахилилася далеко уперед і простягнула руки ще далі. Хто це був? Друг? Просто добра людина?.. Чи хотіла вона допомогти? ...Або за нею стояли всі?..». Читач, можливо, помітить «геометричну» схожість вікна з «брамою Закону», пригадає світло, що лилося і там, і тут. У своїх творах Кафка лише ставить питання: відношення Закону і людини, світла і темряви, виправдання і вини, героя та інших людей, подані ним у стані невизначеності, яка не провіщає обов'язкового порятунку.

## СВОЄРІДНІСТЬ СВИТОБАЧЕННЯ І ЙОГО ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ В ОПОВІДАННІ Ф. КАФКИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ»

### Завдання для підготовчого періоду

1. Поняття про оповідання-міф, гротеск, модернізм.
2. Подумайте, на якій проблемі автор зосереджує свою увагу?

### Література

- Черненко О.* Сновидіння генія, що прокинувся (Роздуми про «Перевтілення» Ф.Кафки) // «ЗЛ». 2001. № 37 (245). С. 3.
- Чечетіш Л.* Заглянемо / У світ Кафки. Урок-бесіда за новелою «Перевтілення». 11 клас // Всесвітня література та культура. 2003. № 10. С. 28–31.
- Факторович Б. З., Штейнбук Ф. М., Бойко Л. Я.* Кафка «Перевтілення». Матеріали до варіативного вивчення. 11 клас // Всесвітня література. 1999. № 7. С. 45–59.
- Силкіна В. І.* «Заповідав знищити свої рукописи». До вивчення новели Ф. Кафки «перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. 2003. № 10. С. 58–60.
- Рудаківська С. В.* «Привести світ до чистоти, правди, сталості...» Урок за новелою Ф.Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. 2000. № 1. С. 18–28.
- Нагорна А. Ю.* Вивчення літературного твору у філософському контексті. Урок-евристична бесіда за новелою Ф.Кафки «Перевтілення» // Всесвітня література. 2005. № 7. С. 57–60.
- Логвин Г. П.* Чи ж почують його люди? Новела Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. 2003. № 10. С. 53–58.
- Гладишев В. В.* Вивчення літературного твору має бути контекстуальним (Матеріал до такого вивчення оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки) // Всесвітня література. 2003. № 9. С. 54–55.
- Вознюк О.* Художній світ Кафки у новелі «Перевтілення» // «ЗЛ». 2001. № 11. С. 2.
- Вовк Я. Г.* Жорстокий світ самотності. Ф. Кафка «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. 1998. № 4. С. 28–31.
- Белей Н. І.* «Смерті не знає душа...» Конспект уроку за новелою Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. 2003. № 10. С. 49–53.

### Інструктивно-методичні матеріали

Франц Кафка (1883–1924) народився у Празі в єврейській родині. Закінчив юридичний факультет Празького університету. Світовідчуття письменника було складним, трагічним. Його постійно переслідувало відчуття своєї самотності, відчуженості, роздвоєності. Чи не з перших хвилин свого життя він відчуває себе самотнім. Сестри були неспроможні допомогти йому розірвати замкнене коло самотності, в якому Кафка перебував як у дитинстві, так і в зрілому житті. Герман Кафка був людиною грубою, жорстокою, деспотичною, мав похмурий і владнолюбний характер, від якого страждали всі рідні. Стосунки з батьком у Франца були надзвичайно складними. Батько відіграв тяжку роль у житті сина. Він подавляв його волю, ламав характер, вимагав від Франца участі у справах фірми. Крім того, Кафка залежав від родини матеріально. Лише у віці 31-го року у нього з'явилася кімната далеко від батьків, до яких проте він згодом повернеться внаслідок своєї хвороби. Втім, Кафка відчував до родини не лише почуття ненависті. Він був водночас глибоко прив'язаний до рідного дому, де його вважали невдахою, а в останні роки життя й тягарем. Це складне почуття, що поєднувало і відкрити неприязнь, і потребу кривної спорідненості, зберігалося у Кафки протягом усього життя, відбившись у багатьох його творах.

Втім, ставлення до матері також було складним. Юлія Кафка була доброю, слабкою жінкою, але незважаючи на свою любов до сина, не проявляла материнської ніжності. «Моя мати, – писав Ф.Кафка, – кохана рабиня мого батька, мого коханого батька, який тиранить її».

Серед численних комплексів Кафки – комплекс перед жінками. Він мріяв створити родину і виховувати дітей. Проте так і не зміг пов'язати свою долю з жодною із жінок, які любили і жаліли його.

Особливе місце у творчому доробку Ф. Кафки займає новела «Перевтілення». Він написав її в ніч з 6 на 7 грудня 1912 року, хоча працював над нею починаючи з 17 листопада. Разом із новелами «Кочегар» і «Вирок» вона мала скласти своєрідну трилогію під загальною назвою «Сини». Адже герої цих творів були представниками покоління, що конфліктувало з батьками. Лише через два роки після створення «перевтілення» Кафка наважується опублікувати твір – він відсилає його в журнал «Нойс рундшау», але незважаючи на позитивний відгук редактора Р. Музіля, новела була відхилена. Вперше її надрукували у жовтні 1915 року в журналі «Вайсе блеттер».

Оповідання (його іноді називають новелою) «Перевтілення» Кафка надрукував 1916 року. Кафка – модерніст, його твори алогічні, ірраціональні, песимістичні. «Своїм» його називали екзистенціалісти, близьким він був і до експресіонізму.

Сюжет і композиція новели мають свої особливості. «Перевтілення» складається з трьох розділів, у кожному з яких вміщується певний елемент сюжету. У першому – зав'язка твору (перевтілення Грегора), у другому – його кульмінація (вигнання Грегора батьком, «бомбардування яблуками»), у третьому – розв'язка (смерть Грегора).

Кожен із розділів відображає певний конфлікт Грегора зі світом. У першій частині, де зображується зіткнення Грегора з повіреним і батьком, конфліктна ситуація зумовлюється прагненням Замзи-комахи довести свою людську гідність та незмінність свого соціального статусу. У другій, де розгортається боротьба героя з матір'ю і сестрою навколо жіночого портрета, який символізує кохання, виявляється бажання героя зберегти свій інтимний, знову ж таки людський, але автономний від соціуму та родини, внутрішній світ. У третій Грегор озивається на звуки скрипки, і це свідчить про його потяг до мистецтва, до найвищих духовних здобутків. І у всіх трьох випадках герой зазнає поразки. У такий спосіб Кафка доводить свою думку про те, що найважливіші духовні цінності виявляються на початку ХХ століття неспроможними, а нещастя відчуженості нездоланими.

Природа головного героя твору – Грегора Замзи – аж ніяк не романтична; він звичайна людина: один із численних непримітних комівояжерів однієї із численних фірм. В його долі все випадкове: не поталанило йому з фірмою; не склалося з коханою – касиркою одного з магазинів (вона так і не спробувала дізнатися, що сталося з її зниклим шанувальником); ні, зрештою, з родиною. За інших обставин все могло б статися інакше. Людина, яка терпить страшну метаморфозу, – Грегор Замза. Він належить до міщанської родини з вульгарними смаками, зацікавленої винятково матеріальним життям, у якій, крім нього, ніхто не працює. Герой новели – комівояжер. Своєю працею він утримує всю родину: батька, матір і сестру Грету, які не можуть та й не хочуть працювати. Грегор більшість часу проводить у відрядженнях, але страшна пригода з ним сталася якраз вдома. У першій частині новели бачимо Грегора, перевтіленого у жука, але людські враження поки що змішуються в ньому з новими інстинктами комахи (сцена сповзання з ліжка, коли планує людина, а діє жук). Про своє тіло Грегор ще думає людськими поняттями. Вважаючи, що його стан – хвороба, яка з часом може пройти, його саджають на звичайну для хворої людини дієту. Йому запропоновано молоко. На жаль, якщо людський розум вживає людську їжу, то шлунок жука відмовляється від їжі ссавців. Хоч він і дуже голодний, молоко йому бридке. Ідея комахи поступово заглушує людину у Грегорі.

**Реакція родини.** Коли стало зрозуміло, що з ним не все гаразд, батьки готові були

допомогти йому: сестру й служницю послано за лікарем та слюсарем. Певність і рішучість, з якою вживано перших заходів, вплинула на нього присьмно. Він відчув себе знову в людському оточенні та сподівався на добрі наслідки. Але на цьому будь-які спроби змінити ситуацію закінчилися. Родина не задумується над причинами незвичайного «перевтілення». Усе сприймається як норма життя, всі миряться з ним, надіючись лише на терпіння. Кожен член родини Замзів по-різному реагує на подію. Батько брутально заганяє Грегора, який виповз у вітальню, назад до своєї кімнати. Батько від самого початку прагнув фізично ушкодити свого безпомічного сина. Так, яблуко, кинуте ним, вгрузло у комашине тіло Грегора і почало загниватися.

Але найжорстокішим виявляється не батько, а сестра, яку Грегор любить найбільше і яка всередині новели зраджує його. «Я не хочу називати цю потвору братом і кажу лише одне: треба якось здихатись її... Ми мусимо звільнитися від цієї потвори». Зрада Грети фатальна для Грегора. Грета не розуміє, що її брат зберіг людське серце, людські почуття пристойності, сорому, гордості. Вона не намагається приховати свою відразу до смороду в його кімнаті. Не приховує вона своїх почуттів і тоді, коли дивиться на нього.

Мати Грегора є матір'ю швидше машинально, з якоюсь механічною любов'я до сина, але й вона готова зректися його.

Якщо Грегор – людська істота в комашиній подобі, то його родина – комахи в людській подобі, і кожен з них може зайняти місце Грегора. Зі смертю Грегора вони з полегшенням зітхнули і швидко усвідомили, що мають право насолоджуватися життям.

Кафка використовує філігранний прийом: прийом трикратного (як у казці) обрамлення і градаційної (зростання напруги) епіфори (всі частини закінчуються однаково): Грегора виганяють зі звичного кола спілкування, з кімнати, з цього світу.

Кожна з трьох частин складається з «появи» Грегора у кімнаті і закінчується «вигнанням». Відрізняються причини появи героя: у першій частині він з'являється на вимогу тих, хто знаходиться у кімнаті, у другій – намагається допомогти зомлілій матері, у третій – приваблений грою сестри на скрипці. Три спроби (як у казці) мав Грегор Замза, але родина тричі відштовхнула його, він їй непотрібний, тому новела має нещасливий фінал. Три стани ставлення до Грегора і в родини. У першій частині – розгубленість. У другій – Грегор для них вже чужий, але родина ще сподівається, що все налагодиться і до сина повернеться його звичайний вигляд. У третій частині – родина відверто вороже ставиться до Грегора.

Три інтер'єри оточують Грегора у трьох частинах: спочатку – це досить непогано облаштована кімната молодого чоловіка, потім – пустеля, а вже згодом – звалище непотрібних речей. Якщо у другій частині винесення меблів із кімнати пояснюється турботою про нього, то у третій частині «багато зайвих речей ... помандрувало до Грегорової кімнати, де вже майже не було вільного місця».

Назва трактується досить легко: «Перевтілення» – це те, що відбулося з головним героєм. Але це не єдине трактування, бо таке ж перетворення відбувається з кімнатою Грегора, зі ставленням родини до нього. Фінал теж не викликає ніяких суперечок: фізична смерть героя як остаточне «вигнання» його: уже не з кімнати, а з життя – це лише закономірний підсумок ставлення родини до нього. Коли сталося це нещастя з Грегором, родина не змогла перемогти свою відразу і поставитися до Замзи як до людини. Так нікому і не спало на думку поговорити з ним, втішити його, розрадити. Тільки мати намагається хоч щось зробити для сина, але далі намірів це не йде. Батько з самого початку ставиться до сина вороже. У своєму нещасті Грегор залишився сам, без підтримки найближчих людей, яким присвятив своє життя.

Мабуть, на філософію оповідання вплинули особисті стосунки Кафки з власною родиною, особливо з батьком. Та не лише в біографії справа – адже зображення трагічної самотності людини у ворожому їй світі є концептуальною засадою експресіонізму.

Світобачення Кафки – трагічне. Людина в цьому світі – самотня комаха, якій нічого

чекати від когось допомоги. Світ навколо цієї людини – ворожий їй.

Кафка майстерно відобразив трагічне безсилля «маленької людини», її приреченість в цьому світі.

Франц Кафка показав катастрофічність епохи ХХ століття. Досліджував процеси, що відбувалися у людській душі, і визначив загальну «хворобу» суспільства – моральне перевтілення, деградацію особистості; поставив питання про причини самотності, відчуження, безвиході особистості. Хоча він не вирішив цих болючих проблем, але його твір має глибоко гуманістичний пафос, оскільки ще на початку ХХ століття відобразив драму «маленької людини» нового часу і став на захист людяності.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

1. Р.-М. Рільке – видатний австрійський поет (самостійне опрацювання).
2. П. Целан. Пошуки нової поетичної мови у творчості поета. «Фуга смерті» (самостійне опрацювання).
3. Особистість і творчість Ф.Кафки, особливості їхнього взаємозв'язку.
4. «Перевтілення» – цілісний аналіз твору.
5. Образ Грегора Замзи як гротескний літературний «автопортрет» письменника й символічне уособлення типу «маленької людини» ХХ ст.
6. Сутність конфлікту Грегора з родиною.
7. Причини трагедії Г. Замзи.



## Тема 7. Англійська література

На світанку ХХ століття Британська імперія була однією з наймогутніших держав на землі: її політика багато в чому визначала долі всього людства. У кінці століття, після двох світових воєн і занепаду колоніальної системи, англійці стали говорити про свою батьківщину: «Це стара країна». Так називається роман популярного письменника Джона Бойнтона Прістлі (1894–1984), що з'явився в 1967 р. Його книгу сприйняли як знак часу. Історичні зміни, які знаменувало собою ХХ століття, ніде не викликали такої наполегливої протидії, як у Великій Британії. Прихильність англійців до традиції – ні в якому разі не міф. Література продемонструвала це дуже наочно. Коли всюди на Заході голосно заявляв про себе літературний авангард, на англійському ґрунті він приживався дуже погано – і головним чином стараннями тих, для кого цей ґрунт не був у точному значенні слова рідним: ірландця Джеймса Джойса й американця Томаса Стернза Еліота. Причому для них обох бунт проти заскнілості і ламання застарілої художньої мови – а цим неодмінно займається мистецтво авангарду – стали тільки коротким епізодом письменницької молодості.

Еліот у результаті зробився найбільш переконаним прихильником і пропагандистом традиції, хоча розумів її по-своєму. Традиція для нього – це якийсь духовний і естетичний запас, що накопичений протягом століть, і від створеного літературними попередниками не вільний жоден новатор, яким би зухвалим руйнівником кумирів він себе не вважав. А Джойс із самого початку творчого шляху бачив своє покликання в тому, щоб, повністю перетворивши систему форм і способів оповіді, створити всеосяжне епічне полотно – портрет сучасної епохи. Письменник бився над цим завданням десятки років і, як йому здавалося, зазнав поразки. Проте вона величніша за багато окремих перемог, тому що ціль, яку поставив перед собою Джойс, – грандіозна. У нього були численні учні, не у всьому з ним згодні, але усвідомлюючи, що їм необхідна його школа. І ніхто з них не сприймав Джойса як письменника, що бунтує проти соціальних встановлень і духовних запитів епохи. Він не був авангардистом ні за обраною позицією, ні за сутністю свого обдарування. Проте саме Джойс і ще кілька письменників, наділені такою ж пристрасною до сміливого літературного експерименту, – перш за все Вірджинія Вулф і Олдос Хакслі, що починали у 20-ті рр., – зробили реальністю новий напрямок у мистецтві. Із часом він стане називатися модернізмом. Його характерна особливість – пошуки художньої мови, яка достовірно передавала б дух часу і самовідчуття людини в світі ХХ століття. У тому світі, де особистість безпорадна перед соціальними катастрофами, загублена серед жорстокого хаосу буденності, змушена підкорятися законам загальної стандартизації і механічним ритмам життя. Модернізм тяжів до підкресленої художньої умовності, до гри й іронії, з якою автор спостерігав і за власними спробами наперекір потворній дійсності створити щось цілісне й прекрасне. Такий письменник уже не вірив у якісь універсальні й безумовні істини, вважаючи, що істина завжди суб'єктивна і неповна. А художники старого, реалістичного гарту здавалися йому тими, хто безнадійно відстав від духу часу. Перелік головних дійових осіб в історії модернізму прикрашають ірландські й англійські імена, але в самій Великій Британії цей напрямок так і не став особливо впливовим. І після Першої світової війни, і після Другої британські письменники в більшості своїй зберегли вірність традиції, яка дорожить точністю зображення звичаїв і понять людей того або іншого соціального кола, і всі так само добивалися наочності, виразності створюваних ними картин соціального життя. Були серед них переконані консерватори, як Джон Голсуорсі або Сомерсет Моєм. Вони немов не помітили, що сучасність поставила під сумнів можливість соціального роману і роману, який описує звичаї, що процвітав за часів Чарльза Діккенса та Вільяма Теккерея. Були й романісти, які довели, що можна, не винаходячи принципово нових жанрів або форм, у межах традиційної художньої системи, виразити новий світогляд, який

народжувався і міцнів у міру того, як, переживаючи потрясіння, загальні для всього людського роду, Англія поступово перетворювалася на «стару країну». Івлін Во, Грем Грін, Вільям Голдінг – всі ці письменники, що своєю творчістю позначили магістральний шлях англійської літератури, починаючи з середини ХХ століття і до останніх років, були спадкоємцями традиції, тісно співвіднесеної з мистецтвом реалізму, а не її руйнівниками. У середині 50-х рр., коли дещо пригасла ворожнеча «холодної війни» (а для Великої Британії вона означала, крім усього іншого, час масового конформізму і загального знеособлення), яскравою кометою промайнули на британському літературному небосхилі кілька талановитих дебютантів – «сердиті молоді люди». Це – Кінгслі Вільям Еміс, Джон Вейн, Джон Осборн. У той час у них дійсно переважали настрої неприйняття лицемірної моралі, що суспільство, скуте страхом перед будь-якими змінами, нав'язує всім і кожному. Герой, типовий для романів і п'єс «сердитих молодих людей», кидав блискавки обурення на своє оточення, що складається суцільно з боягузів або пройдисвітів, і на саму дійсність, де дороги відкриті тільки для законослухняних. Але, побунтувавши, цей герой швидко переконався, що англійський соціальний устрій для нього все ж таки найбільш відповідний. А письменники, що виразили його настрої, залишилися переконаними прихильниками традиційної стилістики і жанрів, що мають в англійській літературі довгу історію. Не завершена вона і на початку третього тисячоліття.

### **БЕРНАРД ШОУ (1856–1950)**

Руйнівник театральних банальностей, засновник театру ідей Джордж Бернард Шоу на початку життя був невдахою. У двадцять років він вирішив стати письменником і приїхав з рідного Дубліна до Лондона. Жив надголодь, проводив довгі години в читальному залі Британського музею, заповнюючи недоліки шкільної освіти, і писав. Від п'яти товстих романів, написаних у 1879–1883 рр., в історії літератури залишилися одні назви: «Незрілість», «Безрозсудний шлюб», «Кохання серед художників», «Професія Кешеля Байрона» і «Соціаліст-одинак». Потім Шоу звернувся до журналістики – став літературним, художнім, музичним і театральним оглядачем. Його гострі, дотепні рецензії і статті мали великий успіх і перевидаються дотепер. Всерйоз зацікавившись Ібсеном як реформатором європейського театру, Шоу написав книгу «Сутність ібсенізму» (1891 р.). Він побачив в Ібсені великого новатора не тільки в галузі драми, але і в розвитку нових суспільно-етичних принципів і понять. Шоу і самого вабила можливість використовувати сцену для пропаганди своїх радикальних ідей (ще в 1884 р. він вступив до соціалістичного «Фабіанського товариства» і незабаром став одним з активних його діячів). Шоу прийшов у театр у період занепаду англійської драми. Потік розважальних п'єс, що склали репертуар більшості англійських театрів, створив особливу «театральну країну» (вираз Р.Уеллса), що не мала нічого спільного з реальністю. Навіть кращі драматурги слідували у своїй творчості техніці й штампам французької «добре зробленої п'єси». З перших кроків у драматургії Шоу виступив перетворювачем жанру. Чудово знайомий з прийомами «добре зробленої п'єси», він умів тримати глядача в напрузі, але тематика його творів була абсолютно новою. Якщо його сучасники боялися потурбувати публіку гострими суспільними питаннями, то Шоу якраз навпаки прагнув виявити соціальне зло або ходячий забобон, атакувати і перекинути його красномовними аргументами. Може здатися, що сюжет його першої п'єси, «Будинки вдівця» (1892 р.), не відрізняється оригінальністю. Закохані Гарі Тренч і Бланш Сарторіус хочуть одружитися, на їх шляху виникає перешкода, вони її долають, і все закінчується весіллям. Але оскільки Шоу прагнув зобразити «жахливі й огидні сторони суспільного устрою», то й перешкода пов'язана саме з ними. Змовини розриваються, коли Тренч дізнається, що Сарторіус, батько нареченої, – власник страшних лондонських нетрів, який бере три шкури з нещасних злидарів. Його прикажчик Лікчиз признається: «Я видирав гроші там, де ніхто інший в житті б не видряпав... Подивіться на цей мішок із грошима! Тут кожний пенні сльозами политий; на нього б хліба купити дитині, тому що дитина плаче з голоду, – а я приходжу і видираю останній гріш у них з горлянки...». Тренч настільки обурений, що

відмовляється від шлюбу. Але незабаром він має взнати гірку правду: і його цінні папери забезпечені прибутком від тих же самих нетрів. Виходить, що відверті хижаки Сарторіус і Тренч, що живуть на «незалежний прибуток» Тренч варті один одного, і у них немає більше причин для розбрату. Весілля відбудеться, але щасливим такий кінець не назвеш. Ситуація могла б обернутися трагедією, проте Шоу завжди віддавав перевагу іронічній розв'язці. Симпатичний глядачеві закоханий герой несподівано виявлявся викритим, а разом з ним і глядач, що часто пізнавав в герої себе. Сам Шоу так пояснював свій задум: «У "Будинках вдівця" я показав, що респектабельність нашої буржуазії й аристократичність молодших синів із знатних родин живиться убогістю міських нетрів, як муха живиться гниллю». «Будинки вдівця», «Професія місіс Уоррен» (1894 р.) і «Серцеїд» (1893 р.) склали цикл під назвою «Неприємні п'єси». П'єса «Професія місіс Уоррен» виявилася такою «неприємною», що була заборонена цензурою і поставлена тільки в 1902 р. Тепер під удар драматурга потрапляє інше соціальне зло – проституція. Віві, респектабельна дівчина передових поглядів, раптом дізнається, що її блискуча освіта оплачена брудними грошима, оскільки її мати – власниця публічних будинків. Доводячи, що жінок жене на вулицю убогість, а не природжена зіпсутість, Шоу майстерно використовує прийом дискусії: дійові особи всесторонньо обговорюють ситуацію, що склалася, у кожного героя «своя правда», протилежні думки стикаються, і хор голосів створює живу картину суперечливого світу. Образи місіс Уоррен і її дочки – значні психологічні досягнення Шоу. Попри всю свою вульгарність місіс Уоррен не позбавлена привабливих рис. Вона готова всім пожертвувати задля щастя дочки, але вважає, що треба керуватися жорстокими законами реального світу і не намагатися лицемірити. Віві аніскільки не нагадує ніжну вікторіанську панночку. Вона пишається своїми знаннями, здатна працювати як віл, прагне ділового успіху, а на відпочинку палить сигари і п'є віскі. Сльози місіс Уоррен не зачіпають її, і вона рішуче пориває з матір'ю. Після циклу «Неприємних п'єс» Шоу створює так звані «приємні п'єси» – «Зброя і людина» (1894 р.), «Кандіда» (1894 р.), «Обранець долі» (1895 р.), «Поживемо – побачимо» (1895–1896 рр.). Автор міняє тон гнівного викривача на уїдливу інтонацію. Тепер він руйнує звичні ідеалістичні уявлення про мораль. Тема «Кандіди», за визначенням Шоу, – кохання. У Кандіду, зражену дружину популярного і авторитетного проповідника-соціаліста, закохується молодий, не пристосований до життя поет. У фіналі п'єси Кандіда повинна зробити вибір. Як завжди, Шоу парадоксально обертає ситуацію, і на очах публіки самовпевнений «оратор перетворюється на поранену тварину», а немічний захоплений хлопець знаходить силу мудреця, якому відкритий заповітний секрет життя. З істинною великодушністю Кандіда обирає більш слабого і залишається з чоловіком – адже він без неї пропаде. Коли чоловік говорить їй, що він покладається на її чесноту, вона ласкаво заперечує: «Покладайся на те, що я люблю тебе, Джеймсе, тому що якщо це зникне, то що мені твої проповіді? Порожні фрази, якими ти день у день обдурюєш себе й інших». Конфлікт між чоловічим творчим началом і жіночою біологічною силою ліг в основу п'єси «Людина і надлюдина» (1903 р.). Її третій акт – «Дон Жуан у пеклі» – це відверто філософська дискусія. Його часто ставлять в театрі окремо. Шоу написав для п'єси додаток – «Кишеньковий довідник революціонера», де у формі гострих парадоксів викрив капіталістичну систему як інститут злочинства. Стала крилатою цитата з п'єси, коли шляхетний розбійник Мендоса представляється: «Я – бандит: живу тим, що грабую багатих», йому відповідає головний герой Теннер: «А я – джентльмен: живу тим, що грабую бідних». Третій драматичний цикл Шоу озаглавлений «Три п'єси для пуритан». Сюди ввійшли «Учень диявола» (1897 р.), «Цезар і Клеопатра» (1898 р.) і «Навернення капітана Брасбаунда» (1899 р.). У передмові до збірки Шоу пояснює значення назви тим, що його як і раніше більше цікавить боротьба ідей, а не кохання чи пригоди. Перша з п'єс розказує про події американської Війни за незалежність XVIII ст., але це тільки тло для розгортання основного конфлікту між протилежними характерами. Шибайголова Річард Даджен, що прозваний за свій спосіб мислення «учнем диявола», дійсно не боїться ні

Бога, ні чорта. Проте істинним героєм виявляється тихий і скромний протестантський священик Андерсон. Керуючись фабіанськими принципами обережності, практичності і тверезого розрахунку, він очолює повстання колоністів і рятує від шибениці Даджена, свого ідейного супротивника.

Цезар і Клеопатра в однойменній п'єсі вражають глядача незвичайним виглядом. У знаменитій драмі Шекспіра «Антоній і Клеопатра» героїня постає величною царицею, перед чарами якої не може встояти ніхто. У Шоу Клеопатра – це розпещена і безжальна дівчинка-підліток, Цезар – старіючий воїн-філософ, великий красномовець і хитрий політик. Шоу пародіює патетичний стиль, що властивий п'єсам на класичні теми. Його Цезар – «лисий старенький», він не схожий на легендарного надгероя, але тим і цікавий.

Незважаючи на те що і в Європі, і в Америці у Шоу скоро склалася репутація великого драматурга, в Англії його так не сприймали. І лише ядучо сатирична п'єса «Інший острів Джона Булля» (1904 р.) принесла довгоочікуване визнання. У ній йдеться про жорстоку політику «ляпасів і напівпенсів», яку Англія проводить у відсталій поневоленій Ірландії. Головний герой Бродбент, що пишається своєю діловою хваткою, захоплений первісною красою ірландської природи. Він хоче пройти до парламенту, щоб своєю заповзятливістю перетворити острів за англійським зразком. «Я англієць і ліберал; і тепер, коли Південну Африку поневолено і вбито у порох, якій країні мені подарувати своє співчуття, якщо не Ірландії? ...Перший обов'язок англійця – це його обов'язок по відношенню до Ірландії». Англійській наполегливості протиставлено ірландську відсталу патріархальність, і Шоу однаково засуджує і ту й іншу.

У 1913 р. побачила світ краща комедія Шоу – «Пігмаліон». Професор Генрі Хіггінс дає уроки фонетики вуличній квіткарці Елізі Дулітл, щоб навчити її розмовляти, як леді, – це тішить його професійну пиху. Хіггінс-Пігмаліон створює з «замурзаної нікчемки» «герцогиню». Як вчитель, так і його талановита учениця проявляють заavidну завзятість, і незабаром Еліза проходить перше випробування на прийомі у місіс Хіггінс, матері професора. Це одна з найсмішніших сцен в англійському театрі. Салонні інтонації, якими вже досконало володіє колишня квіткарка, комічно контрастують з лексикою нетрів, якої вона ще не позбавилася. «Хто капелюха потяг, той і тітку вбив», – вимовляє вона з ідеальною вимовою. Останнє випробування у вищому світі дівчина витримує блискуче, демонструючи манери, гідні герцогині. Але цей тріумф не приносить їй щастя. Елізі раптом відкривається трагізм її нового положення. З образою вона говорить Хіггінсу: «Для чого я придатна? До чого ви мене підготували? Куди я піду?.. Раніше я продавала квіти, але не себе. Тепер, коли ви зробили з мене леді, мені не залишається нічого іншого, як торгувати собою. Краще б ви залишили мене на вулиці». У фіналі героїня знаходить упевненість. Вона усвідомлює, що стала вільною, самостійною, сильною людиною і зуміє знайти застосування своїм здібностям. «В канаву» вона вже не повернеться – їй би було «важко ужитися з простими, вульгарними людьми». Автор витрачав чимало зусиль, щоб не виникло й натяку на можливий шлюб Елізи і професора. Він написав довгу післямову, детально пояснюючи свій задум. Дуже «різні люди вважають, що раз Еліза героїня роману – бажає виходити заміж за героя. Це нестерпно... Усе ж таки Галатеї не до кінця подобається Пігмаліон: аж надто богоподібну роль він грає в її житті, а це не дуже й приємно». Усупереч усім аргументам автора вийшла п'єса про кохання. Успіху комедії особливо сприяв мюзикл американського композитора Фредеріка Лоу «Моя прекрасна леді» (1956 р.; фільм 1964 р.). У цілому Бернард Шоу написав 47 п'єс. Він роз'яснював їх ідейний зміст в передмовах і післямовах, кожному забезпечував найдокладнішими характеристиками персонажів і описом обстановки, перетворюючи їх одночасно на п'єси для читання.

У 1925 р. після гучного успіху п'єси «Свята Іоанна» (1923 р.) про Жанну д'Арк йому було присуджено Нобелівську премію. Найбільший англійський драматург із часів Шекспіра, Шоу зробив величезний вплив на розвиток театру ХХ ст. З «Кишенькового довідника революціонера» Бернарда Шоу: «Не поведься з іншими так, як ти хотів би, щоб

вони поводитися з тобою. Ваші смаки можуть не збігтися. Свобода означає відповідальність. От чому більшість боїться її. Діяльність є єдиною дорогою до знань. Вбивство на ешафоті – гірше з вбивств, тому що воно скоюється за схваленням суспільства. Поки у нас існують в'язниці, не має значення, ким з нас заповнені камери. Чеснота не в тому, що ти утримуєшся від гріха, а в тому, що ти не бажаєш його. ХІХ століття було століттям віри у високе мистецтво. Результати наочні. Не витрачайте час на соціальні питання. Проблеми бідних – у бідності. Проблеми багатих – у даремності. Якщо ти почнеш жертвувати собою ради тих, кого любиш, ти закінчиш тим, що зненавидиш тих, ради кого жертвував собою. Є одне золоте правило: золотих правил не існує».

## **«ПІГМАЛІОН» Б. ШОУ – ЗРАЗОК «ДРАМИ-ДИСКУСІЇ»**

### **Завдання для підготовчого періоду**

1. Дати тлумачення поняттям: «парадокс», «квінтесенція», «Пігмаліон», «пуритани».
2. Подумайте, що споріднює драму Б.Шоу з античним світом і що відрізняє?
3. Зіставте і порівняйте міф і драму.

### **Література**

*Сінтарова С. В.* Б. Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітня література. 2005. № 5. С. 42–44.

*Гусев А.* Квіти запізнілого кохання. «Пігмаліон»: бернарда Шоу і місіс Кембл // Всесвітня література і культура. 2004. № 1. С. 13–15.

*Гладишев В., Шошура С, Пономарьова І.* Б.Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітня література. 2000. № 2. С.47–49.

*Домановська Н.* Від квіткарки до герцогині. Матеріали до уроку з вивчення п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» (10 клас) // «ЗЛ». 2005. № 11 (411). С. 11–12.

*Васильев Є. М.* «Усе-таки Галатеї не зовсім подобається Пігмаліон». Матеріали до вивчення комедії Б. Шоу // Всесвітня література і культура. 2004. № 1. С. 7–12.

### **Інструктивно-методичні матеріали**

Автор назвав свій твір «романом у п'яти діях». Існує декілька варіантів перекладу самого жанру: «роман-фантазія у п'яти діях», «сентиментальний роман у п'яти діях».

### **Жанр твору Роман у п'яти діях**

Епос	Драма
– опис героїв	– діалогічна структура
– поширені пояснення	– ремарки
– приділено увагу психологічному стану персонажів	– «режисерська драматургія» (автор зазначає кожний сценічний рух героя)
– є авторська оцінка	

### **Синтез епічної і драматичної основ**

Як і більшість творів Шоу, «Пігмаліон» має коротку передмову під назвою «Професор фонетики» та велику післямову, у якій ідеться про подальшу долю головної героїні твору. Твір написаний у 1912-1913 роках, уперше поставлено на сцені віденського театру 1913 року. Англійська ж прем'єра відбулася в лондонському Театрі Його Величності 11 квітня

1914 року і витримала 118 вистав. Шоу сам був режисером власної п'єси; роль Елізи Дуліттл була ним написана спеціально для Стелли Патрік Кемпбелл, професора Хігінса грав відомий актор Герберт Бірбом Трі.

**Тема** твору – духовне пробудження людини за допомогою мистецтва слова, творчості.

**Назва твору** утверджує призначення людини-митця бути Творцем, служити своєю творчістю пробудженню духу людини.

**Композиція драми.** Шоу подає не традиційну структуру: зав'язка – розвиток дії – розв'язка, а дещо змінює її: зав'язка – розвиток дії – «дискусія». У «Пігмаліоні»:

1. експозиція – несподівана зустріч за випадкових умов двох героїв твору;
2. зав'язка – парі Пікерінга і Хігінса щодо «створення герцогині з квітникарки»;
3. розв'язка – «герцогиня бунтує проти професора».

**Розв'язка** у Шоу є одночасно новою зав'язкою, початком дискусії. Автор створює дискусійну ситуацію, висуває конфлікт ідей, перетворює хід подій у сутичку протилежних життєвих позицій. П'єса має відкритий фінал. Шоу вважає, що його п'єса повинна мати «відкрити» кінцівку, спонукати читача до відповіді на поставлені запитання, до обговорення проблеми. Автор не дає глядачам однозначної відповіді, не подає щасливого фіналу.

### ***Особливості поетики Б. Шоу у п'єсі «Пігмаліон»:***

- основні художні засоби – парадокси і дискусії;
- засоби комічного поєднуються з реальним трагізмом буття суспільства і духовно багатой людини, якій немає місця в оточуючому світі;
- найбільший парадокс – людина. Бернард Шоу прагнув створити проблемний інтелектуальний театр, і п'єса «Пігмаліон» стала шедевром його творчої майстерності.

Сюжет твору є іронічною, а часом і пародійною стилізацією давньогрецького міфу про Пігмаліона та Галатею. Відповідно до античного міфу Вігмаліон був великим скульптором, жив на Кіпрі багато років тому і ненавидів жінок і шлюб. Якимось він вирізьбив із слонової кістки статую дівчини небаченої краси. Мов жива, стояла ця статуя у майстерні Пігмаліона. Здавалося, що вона дихає і ось-ось почне рухатися. Пігмаліон закохався у чарівну скульптуру і почав молити богиню кохання Афродіту ожити Галатею. Побачивши, як щиро кохає Пігмаліон, Афродіта оживила скульптуру. Галатея стає реальною прекрасною жінкою, Пігмаліон одружується з нею, у них народжуються діти.

Але Шоу далекий від думки про відтворення образів і ситуацій античного міфу, навпаки, вони парадоксально змінені в його п'єсі. У ролі Галатеї постає бідна неосвічена дівчина Еліза Дуліттл, що торгує квітами, а роль скульптора грає професор фонетики Генрі Хігінс.

Головна колізія твору: професор Хігінс разом зі своїм другом полковником Пікерінгом береться навчити Елізу правильної англійської мови і манер настільки добре, що ніхто не зуміє відрізнити її від герцогині. Еліза виявляється здібною ученицею і не тільки навчається добрій вимови та манер, але й змінюється духовно. Але Шоу показує трагічну неможливість талановитої, духовно збагаченої та освіченої жінки достойно владнати своє життя без належного капіталу. Шоу декілька разів змінював фінал «Пігмаліона»: спочатку Еліза рішуче залишала Хігінса, щоб більше ніколи не повернутися до нього; згодом у післямові Шоу говорить про те, що Еліза може вийти заміж за Фредді Ейнсфорд Хіллі та за матеріальної підтримки Хігінса і Пікерінга відкрити квітковий магазин. Зрештою виникає ще один варіант фіналу: Еліза повертається до Хігінса, але не як дружина чи коханка, а як приятелька, їхні стосунки суто ділові, дружні.

Центральним сюжетним мотивом «Пігмаліона» є мотив пробудження людини.

Образ Хігінса – це варіація на тему «художник». Діяльний, жвавий, всюдисущий Хігінс сповнений тієї творчої зацікавленості, без якої неможлива будь-яка творча

діяльність. Він не має особливого шанування до буржуа. Для нього всі люди рівні, без поділу на класи. Саме тому так сміливо береться він довести, що за три місяці квітка стане герцогинею. Професор зважився на експеримент і докладає всіх зусиль, щоб довести правильність власної істини. Герой порівнює себе із творцем – Богом. Фонетичний експеримент Хіггінса, по суті, здійснюється за принципом «людина для фонетики», а не «фонетика для людини». Хіггінс не думав про те, що буде після того, як казковий сон скине свої чари, і Галатея прокинеться. Природні сили, що були приспані в Елізі, виявилися набагато більшими, ніж на це міг розраховувати професор фонетики. Хіггінс прирівняний автором до Пігмаліона.

Професор Хіггінс	Пігмаліон
1) Він навчає мови Елізу, допомагає зрозуміти світ мистецтва, хоча так, як і Пігмаліон, ненавидить жінок 2) Еліза майже нічого не змінила в поглядах професора, і він не збирається змінюватися сам 3) Він не відчуває відповідальності за долю людини, його захоплюють вищі ідеї, результат експерименту	1) Галатея змінила Пігмаліона, її краса розбудила в його душі завмерлу струну кохання

Професор Хіггінс – людина науки, для якої не існує іншого життя. Він – аристократ, але його манери не аристократичні, експериментатор, але без відповідальності за долю піддослідного. Водночас це порядна людина, адже він не обіцяв Елізі чогось більшого, а мови і манер він її навчив.

Еліза є достойним суперником Хіггінса. Вона сповнена гордоців, самоповаги. Опановуючи мову, Еліза засвоює також і навички правильного мислення, що допомагає їй мати власні судження про життя. Вона вважає, що її шлях до герцогині розпочався тоді, коли полковник Пікерінг назвав її «міс Дуллітл», коли він виявляв до неї увагу: знімав капелюх, відчиняв двері, адже «різниця між леді і квітникаркою полягає не в тому, як вона поводить себе, а в тому, як до неї ставляться».

Еліза в розпачі, перед нею зрештою постала жорстока істина – здобувши манери й вимову герцогині, вона не знайде собі місця серед аристократії, коло цих людей її не прийме; і від свого класу Еліза вже відірвана, вона не стане тією простою «нетіпахою», якій так весело було жити на світі.

Таким чином, розпочавши з проблем фонетики, автор виводить читача на проблему особистості, її духовного розвитку. Він зазначає, що навіть освічена, розумна людина навряд чи може вийти за межі свого соціального стану. А якщо і знаходить у собі сили для цього, то це процес непростий і болісний.

Парадокс у творі – це основний засіб постановки проблеми. Шоу говорив, що його парадокси відтворюють дійсність, що парадоксальні не його п'єси, а саме життя. Письменник тільки допомагає це побачити.

**Висновок до твору:** драма не про кохання, а про силу творчості, про духовне пробудження людини під впливом мистецтва, про можливість здобуття особистістю внутрішньої краси й свободи.

## ПОКАЗ ШЛЯХУ СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ЖІНКИ У П'ЕСІ Г. ІБСЕНА «ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ (НОРА)»

### Завдання для підготовчого періоду

1. Визначте поняття «соціально-психологічна п'єса».

### *Література*

- Г. Все для вчителя. № 4–5. 2004. С. 5–7.  
Ж. Зарубіжна література. 1998. № 2, 7.  
Ж. Зарубіжна література. 2001. № 2. С. 34–36.  
Ж. Всесвітня історія і культура. 2001. № 6. С. 36–38.

### **Інструктивно-методичні матеріали**

Твір написаний у 1879 році. В основу драми Ібсен поклав реальну подію. Прототипом Нори стала норвезько-датська письменниця Лаура Килер (1849–1932). Під впливом п'єси Ібсена «Бранд» 19-річна дівчина написала книгу «Дочки Бранда», яка вийшла у світ у 1869 році під псевдонімом. З нею ознайомився Ібсен і порадив Лаурі займатися літературою. Між ними зав'язалася дружба. Лаура вийшла заміж з любові, але її чоловік, людина з розлагодженою нервовою системою, болісно сприймав нестаток грошей. Тому дружина намагалася захистити його від матеріальних проблем і коли він захворів, звернулася за допомогою до свого багатого батька, однак той відмовив. Тоді вона, таємно від усіх, взяла позику в одному з норвезьких банків, а поручився за неї впливовий друг. Коли знову стали потрібні гроші, Лаура зробила нову позику, але не змогла її повернути у визначений термін. У відчаї жінка хотіла видати фальшивий вексель, але вчасно зупинилася. Згодом про це дізнався чоловік, який спочатку співчував Лаурі, а потім під впливом родини, друзів, загальної думки жителів міста різко змінив своє ставлення до дружини і став вимагати розлучення. Дітей у неї відібрали, а її визнали психічно хворою. Згодом, на прохання чоловіка, Лаура повернулася і в сім'ю, і до літературної діяльності.

Про історію цієї жінки довідалася Сюзанна, дружина Ібсена, і, мабуть, пізніше розповіла про неї чоловікові. Нора і її прототип мають багато спільного, але є й істотна відмінність: Нора сама йде з сім'ї, сама протиставляє себе суспільству – це її свідоме рішення.

П'єсою, у якій повною мірою найбільш послідовно виявилися нові принципи драматурга, стала драма «Ляльковий дім». На перший погляд, головну увагу письменник зосередив на проблемі прав жінки, але побудова драми, система образів переконливо доводять, що доля головної героїні відбиває глибинні протиріччя сучасного драматургу суспільства.

У цій п'єсі Ібсен заклав основи реалістичної соціально-психологічної драми. Обиватильське благополуччя родини адвоката Хельмера розкривається в ній найнещаснішим і найневблаганнішим способом, оголюючи брехливість буржуазної моралі, існуючих на той час норм родинного життя та горезвісної святості шлюбу. На початку драми автор відтворює життя-гру головних героїв і їхнє зовнішнє благополуччя, яке є лише видимістю. Конфлікт, що дав розвитку дії п'єси, виник давно, але до певного часу героями не усвідомлювався. Цей конфлікт розкривається разом з таємницею головної героїні – Нори.

Згодом соціальні протиріччя у драмі переростають у протиріччя моральні, які драматург вирішує у **психологічному** плані. Поведінка героїв п'єси психологічно глибоко вмотивована: вісім років подружнього життя Нори, про які ми дізнаємося із передісторії, – це вісім років роздумів і сподівань. І лише у ті три дні, коли Нора, хапаючись за останню надію, боролася за свою сім'ю, за щастя, повністю розкрився складний духовний світ героїні. Рішення піти з сім'ї далось їй нелегко, це не емоційний



порив, а глибоко обдуманий вчинок.

П'єсу ще називають інтелектуально-аналітичною. У таких творах, як правило, присутня якась таємниця, що визначає розгортання подій. Проте розум і здатність героя осмислити дійсність дають йому змогу змінити свою долю. Якщо ж людина не знаходить у собі сили правильно зорієнтуватися в ситуації і перетворити свою думку на дію, вона жорстоко за це розплачується.

Зав'язка і розв'язка винесені автором за межі дії п'єси. «Аналітичні» тенденції у цій драмі виявляються в перенесенні центру ваги на розкриття справжньої сутності стосунків і характерів персонажів: фру Лінне хоче, щоб між чоловіком та дружиною відбулася відверта розмова і тому не дозволяє Кrogстаду забрати листа; лист лихваря не розв'язує конфлікту, а лише стає передумовою для розмови Нори з чоловіком. Таємна любов лікаря Ранка до Нори не дозволяє героїні просити у лікаря допомоги, а також підштовхує її до рішучої розмови з Хельмером. Отже, усе, що відбувається у п'єсі, підкорено її загальній ідеї – таємниця має бути розкрита.

### КОНФЛІКТИ

Основний	Між прагненнями Нори та писаними законами суспільства, а також між уявним та реальним життям Нори
Зовнішній	«бурхливий», навколо Кrogстада
Внутрішній	у самій Норі

Нора, на перший погляд, здається легковажною і несерйозною жінкою. Вона щєбече і співає, насолоджуючись життям і любов'ю свого чоловіка Торвальда, тією затишною гармонією, яку вона створила у власному домі. Проте ми дізнаємося про таємницю Нори: вісім років вона змушена потай від чоловіка сплачувати великий борг, економлячи на собі і не витрачаючи при цьому природної життєрадісності і чарівної жіночності. На таке може бути здатна лише сильна та вольова жінка, яка вміє посправжньому кохати і захищати свою любов. Тому стає зрозумілим, що Нора не така вже й проста, якою видалася спочатку.

Чоловік Нори Торвальд Хельмер виголошує нібито справедливі слова, але за ними криється якась жорстокість. Він звик милуватися своїми чеснотами і тому насторожує його зверхнє ставлення до дружини, нерозуміння її душевного стану. Дізнавшись про вчинок Нори, він сприймає його як ганебний і навіть не задумується над тим, що саме змусило її так діяти.

Проблема родини, секрет сімейного щастя і благополуччя; становище жінки в тогочасному буржуазному суспільстві; «святість шлюбу»; місце людини в житті, людські цінності життя. Людина повинна знайти себе, своє щастя, покликання, бо тільки справжня людина, а не іграшка в чийхось руках має право на сімейне щастя, на виховання дітей.

Важливу роль у творі відіграє символіка, адже символічною вже є сама **назва** твору. «Ляльковий дім» – це дім фальшивих цінностей, за якими криються егоїзм, духовна порожнеча, роз'єднаність людських душ. У цьому домі не живуть, а лише граються в кохання, шлюб, сімейну злагоду і навіть людську гідність і честь.

У драмі Ібсен використовує різні образи-символи:

<b>Ялинка</b> (була живою і красивою, і коли її зрізали поступово зав'язла)	<b>Подружнє життя Нори</b> (ідеальні стосунки в родині були лише видимістю, насправді кожен із них, як Нора, так і її чоловік по-різному сприймали шлюб, і тому це призвело до трагічної розв'язки)
<b>Мигдалеве печиво</b> (спочатку їла ховаючись від чоловіка, потім почала робити це відкрито)	<b>Внутрішнє «я» Нори</b> (героїня була для чоловіка лише «лялькою», але потім вона вирішила показати себе зовсім з іншого боку, на що не сподівався чоловік)

<b>Образ Кругстада</b>	<b>Неприємності</b> (Нора грається з дітьми – і раптом зловіщою тінню з'являється Кругстад, який і розпалює вогнище у родині)
<b>Образ тарантели</b>	<b>Передчуття невідворотності катастрофи</b> (Нора танцює, переживаючи глибокі душевні страждання, вона розуміє, що наближається страшна гроза; танок за контрастом підкреслює напругу душевних сил Нори, адже вона танцює у той момент, коли вирішується її доля)
<b>Маскарадні костюми</b>	<b>Ролі і маски героїв (зокрема Нори) у реальному житті</b> (настане час, коли маски необхідно буде зняти тоді настануть справжні неприємності, вирішити які швидко буде просто неможливо)

Символічним є фінал п'єси: промінь надії торкнутися Торвальда Хельмера – він готовий вчинити «диво див» – змінитися настільки, щоб повернути Нору.

У «Ляльковому домі» центральною постає проблема становлення жінки в буржуазному суспільстві. Проте «жіноче питання» стало лише одним із аспектів проблеми звільнення людської особистості. Безпосереднім об'єктом зображення драматург обирає сім'ю, котра багато в чому може здаватися ідеальною. А фінал п'єси, як бачимо, – результат катастрофи, який і сам є катастрофою, позбавлений будь-яких елементів компромісу. Але такий фінал не можна назвати неблагополучним. Героїня не гине, а навпаки, стає переможницею, бо ніби знаходить себе і має достатньо мужності, аби здійснити свою волю і відкинути все, що їй заважає. Разом із тим ця перемога має трагічний відтінок, бо вона означає болісний розрив Нори з усім її попереднім життям (особливо з дітьми) і робить її самотньою в протистоянні суспільству з його нормами моралі. Таким чином, перемога Нори, тобто її внутрішнє звільнення та обрання нею свого справжнього шляху не означає завершення її боротьби, навпаки, дійсні випробування героїні ще попереду – після того, як спуститься завіса. Тільки тоді почнеться боротьба Нори за своє самоствердження, за пізнання справжніх законів життя.

Про Ібсена говорили, що його п'єси починаються там, де раніше звичайно закінчувалися. Можна сказати й інакше: вони закінчуються там, де розпочинається справжня, дійсна боротьба, де має відбутися випробування сил героя, тобто там, де могла б початися нова п'єса. Тому фінал «Лялькового дому» називають відкритим. Кінцівка твору вказує на наявність у суспільстві «справжньої людини», яка прагне до свободи та внутрішньої незалежності і здатна заради цих цілей піти на будь-які жертви, відмовитися від компромісів

### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

#### **Тема 1.**

1. Життєвий і творчий шлях Б.Шоу.
2. Драма «Пігмаліон» – втілення естетичних і соціальних принципів драматурга. Переосмислення автором міфу про Пігмаліона.
3. Проблематика твору.
4. Парадокс – сюжетна основа п'єси.
5. Система образів, авторське ставлення до героїв, подій твору.

### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

#### **Тема 2.**

1. Біографія і творчість Ібсена. Новаторство Ібсена-драматурга.
2. Історія написання драми «Ляльковий дім». Назва п'єси.
3. «Ляльковий дім» – соціально-психологічна драма. її аналітична композиція.
4. Особливості драматичного конфлікту та розвиток дії п'єси.
5. Образи Нори і Хельмера.

6. Символіка драми.

**Творче завдання.** Написати продовження сюжету п'єс Ібсена «Ляльковий дім» та Б.Шоу «Пігмаліон».

## Тема 8

### ФІЛОСОФІЯ ЖИТТЯ, КРАСИ, НАСОЛОДИ І МИСТЕЦТВА В РОМАНІ ОСКАРА УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»

#### Завдання для підготовчого періоду

1. Поясніть символічне значення портрета Доріана Грея.
2. Простежте шляхи морального падіння Доріана Грея.
3. Поміркуйте над запитанням:  
Ціна, яку сплатив Доріан за вічну молодість і красу: чи не зависока вона?

#### Література

- Свічкарьова І.Б.* Вчимося інтерпретації художнього тексту (Урок-дослідження за романом О.Вайльда «Портрет Доріана Грея») // Всесвітня література. 2003. № 12. С. 30–32.
- Новик С. М.* Уайльд і його роман «Портрет Доріана Грея». 10 клас // зарубіжна література. 2003. № 6. С. 32–33.
- Стамат Т. В.* Формувати самостійність і незалежність естетичних суджень (Конспект уроку за романом О. Вайльда «портрет Доріана Грея») // Всесвітня література. 2004. №8. С. 26–29.
- Удовиченко Л. М.* Афоризми письменника як засіб осмислення його творчості. Підсумковий урок за романом О.Вайльда «Портрет Доріана Грея» // Всесвітня література. 2005. 33. С. 19–22.

#### Інструктивно-методичні матеріали

Естетизм – це збірна назва літературно-мистецьких течій, представники яких обстоювали естетичні особливості мистецтва (красу). Він виник у Англії наприкінці ХІХ ст., як реакція на суворий стиль вікторіанської доби. Художнім чинником зародження таких поглядів була ідея «мистецтва заради мистецтва», що існувала ще з античних часів. Естетизм був протиположним реалізму, який звертав увагу на соціальні проблеми. На його формування вплинули філософські ідеї Джона Рескіна та Волтера Патера. Найяскравіший представник – Оскар Уайльд.

Естетична теорія викладена у книзі «Задуми» (1891). Діалогічний вступ до неї – «Занепад мистецтва брехні» – став маніфестом цієї течії. У ньому йде суперечка про кризу в мистецтві та шляхи виходу з неї. Мистецтво є самодостатнім і самоцінним естетичним явищем, яке не має коренів у дійсності і не несе в собі ніяких моральних настанов. «Картина не має жодного іншого сенсу, крім власної краси, – заявив Уайльд.

З усіх творів Уайльда найповніше втілює у творчу практику постулати естетизму інтелектуальний роман «Портрет Доріана Грея».

Роман «Портрет Доріана Грея» дослідники називають одним із найбільш загадкових творів Оскара Вайльда.

Твір написаний у 1890 році. Письменник написав його на замовлення одного американського журналу у рекордно короткий термін – трохи більше, ніж за два тижні, бо уклав парі, що здатен створити роман саме у такий термін. Задум: одного разу у майстерні свого приятеля, художника Безіла Уорда, О. Уайльд побачив натурника, котрий вразив його досконалістю зовнішності. У передмові до твору письменник визначає головну мету роману: вічність і велич наджиттєвого мистецтва.

У липні 1890 року роман опублікували в американському журналі «Ліппінкотс Манслі Мегазін». Він мав чимало спільного з твором Ч. Метьюріна «Мельмонт–блукач», де також розглядається таємничий зв'язок між долею героя і його портретом. Також

джерелами роману є твори: Жюріс-Шарля Тьюїсмена «Навпаки», Гете «Фауст», Бальзак «Шагренева шкіра», Гофман «Малюк Цахес», Гоголь «Портрет».

Критичні відгуки на твір носили, майже без винятку, надзвичайно різкий характер, навіть з вимогою піддати забороні книгу, а автора – судовій відповідальності. За формальними ознаками «Портрет Доріана Грея» – це «роман виховання», адже письменник викладає історію Доріана Грея, який будує власне життя, втілюючи певні ідеї. Але фактично твір – це моральна притча про молоду людину, яка ставиться до життя, як до експерименту і нехтує загальнолюдськими нормами моралі.

Риси **імпресіонізму** у романі:

1. композиція концентрується не на дії, безпосередньому житті і його поясненні, а на відмінностях сприйняття дійсності різними персонажами;

2. персонажам надається можливість виявити своє ставлення до подій, учасником чи свідком яких він стає;

3. «вишуканість» описів у романі;

4. пейзажі стають фоном сприйняття героя, сам герой ніби розчиняється у навколишній красі.

Риси **символізму** у романі:

1. фабула твору перегукується з центральною тезою символізму про невідповідність видимого сутності;

2. портрет набуває символічного значення: він стає виявом сутності, зобразити яку, втілити у конкретну форму лише інтуїтивно може істинний митець;

3. риси символізму простежуються на стильовому рівні – безпосереднє вживання парадоксів

Передмова до книги складається з 25 афоризмів і різних висловлювань Флобера, які, втім, є оригінальними в Уайльда. Зміст афоризмів розкривається в сюжеті роману. На думку автора, мистецтво прагне розкрити себе і втілює митця, відображає не життя, а глядача (читача). Художник – не мораліст, бо мистецтво стоїть поза мораллю, йому дозволено зображувати все. Взагалі, мистецтвом є те, що не дає ніякої користі.

**Тема** роману: тема мистецтва і краси.

**Проблематика:** співвідношення краси зовнішньої і внутрішньої; мораль і мистецтво; взаємини життя і мистецтва.

Для романів кінця XIX ст. традиційно на перший план висувається ідея, а образи втілюють той чи інший її аспект. Лорд Генрі, художник Безіл Голуорд і його натурник Доріан Грей втілюють цю ідею у життя.

**Ім'я** персонажа Доріан з англійської означає «доричний», мистецтвознавчий термін на позначення найдавніших пам'яток класичної античності.

Дія роману розгортається у сучасній автору Англії, але письменник майстерно ввів у нього фантастичні, містичні елементи, які наближають його твір до готичних романів.

Роман побудований на цікавому задумі: на рідкість гарний юнак Доріан Грей мріє про те, щоб молодість і краса ніколи його не залишали. Художник Безіл Голуорд створює портрет Грея, який має чарівну здатність – на ньому відображаються всі порочні моменти життя героя, тоді коли сам Доріан зберігає чистий юнацький вигляд, з роками краса його тільки розцвітає.

Три різних персонажі роману виражають різне ставлення до життя. Цинічний лорд Генрі Уоттон, старший товариш Доріана Грея, сповідує культ насолоди, для нього не існує ніяких моральних цінностей. Він запевняє Грея у всесильності краси і молодості. У нього холодна душа, яка втратила моральні ідеали.

Лорд Генрі, як витончений естет, кохається у красі, робить її джерелом насолоди. Його можна назвати теоретиком та ідеалом естетизму. Цей образ також трактують як «образ змія-спокусника», оскільки його слова Доріан сприймає як програму дій, реалізує їх на практиці і поширює серед «золотої молоді». Лорда Генрі не можна вважати холодним експериментатором, оскільки він передбачає наслідки і чесно попереджає про них Доріана.

Втім, він байдужий до того, чому бракує вишуканості, і в житті, і в смерті шукає лише красу. Лорд Генрі – ідеолог краси, тож письменник поставив цю фігуру поза вимогами моралі та етики. Творцями прекрасного є Безіл Голуорд та актриса Сибіла Вейн. Вони втілюють ідею самовідданого служіння мистецтву. На відміну від лорда Генрі, художник Голуорд – творець краси. У нього гаряче, чуйне серце, яке він вкладає у своє мистецтво. Між цими двома героями головний герой роману – Доріан Грей, за душу якого борються ці герої. Юнака приваблює гедоністська теорія лорда Генрі, і під його впливом він віддається насолоді. Заради вдоволення своїх потреб він не зупиняється ні на чому, оскільки впевнений, що щастя людини не залежить від моральних принципів.

Але вплив лорда Генрі послаблюється, коли Доріан закохується у молодшу 17-літню актрису Сибілу Вейн. Доріан не називає їй свого імені, а для закоханої дівчини він просто Прекрасний принц. Лорд Генрі холодно сприймає це захоплення Доріана, хоча вважає, що воно йому потрібне у якості першого сексуального досвіду. Він впевнений, що скоро Доріан сам залишить дівчину заради якоїсь іншої претендентки.

Лорд Генрі виявився правим. Згодом Доріан кидає актрису, але він навіть і не думає, що це призведе до трагічних наслідків: Сибілла покінчила життя самогубством, оскільки не могла перенести зради коханої людини.

Так відбулося перше моральне падіння Доріана, після чого він помітив зміну на портреті – поява перекошеного рота. Але Доріан панічно боїться лише старості. Впевнившись, що з якоїсь причини старіє тільки портрет, а сам він залишається довгі роки молодим, ховає портрет подалі, щоб не бачити його справжнього вигляду. Він все нижче опускається морально до того моменту, коли вбиває художника Голуорда. І тоді Доріан бачить, що на портреті на руках появилася кров, а обличчя стало скривленим і жахливим.

Він вирішує знищити портрет – єдиний доказ його гріхів. Доріан проколює портрет, але коли на шум вбігають слуги, то вони бачать на стіні чарівний портрет Доріана, а на полу мертвого старого, і тільки по каблучках на руках вони впізнають свого господаря.

### **ПРИЧИНИ ЗЛОЧИНІВ ДОРІАНА ГРЕЯ**

#### **Згубний вплив лорда Уотгона, співця краси, зла, демона-спокусника**

«О! Розкошуйте, використовуючи час, поки юні!... Живіть своїм життям! Тим чудовим життям, що у вас є. Нічого не проминіть, шукайте завжди дедалі нових вражень! І не бійтеся нікого. Новий гедонізм – ось що потрібне нашому вікові. Ви могли б стати його наочним символом»

#### **Пробудження Безілом Голуордом марнославності, егоїстичного бажання залишитися вічно молодим**

«Якби це я міг залишитися повік молодим, а старішав портрет!... Я віддав би за це навіть саму душу!»

#### **Життєвий вибір**

«Вічної молодості, насолод, витончених і потаємних, несамовитих веселоців і ще несамовитіших гріхів – усього цього зазнає він. А портрет нестиме тягар його душі».

Безіл Голуорд – одна з модифікацій образу автора в романі. Його змальовано таким, яким хотів бути сам письменник. Голуорд талановитий не стільки інтелектуально, скільки інтуїтивно. Властива митцям здатність провидіти та відбивати це у своїй творчості стає фатальним тягарем для Безіла. Він болісно відчуває Красу, її неминучість, позачасовість. Прекрасне – вічне, тому полотно Голуорда безсмертні, як і зображені на них герої. А сам художник зовні негарний. Уайльд підкреслює різкий контраст між некрасивістю персонажа і красою його душі, інстинктивною відразою до аморальності та зла як найвищих форм Потворності. Безіл опиняється біля Доріана Грея в найдраматичніші моменти його життя з найкращими щодо юнака намірами. Та щоразу його дії приводять до непоправного: Голуорд є мимовільним винуватцем знайомства юнака з лордом Генрі, провокуючи того своїм небажанням піддавати нестійку психіку молодої людини згубному впливу великосвітського лева; він творець магічного портрета, що так досконало передав красу та внутрішню сутність головного героя, котрий фактично змінив, а згодом і замінив

оригінал; добровільно жертвуючи Доріанові своє творче я, художник врешті провокує того на вбивство, а згодом на самогубство. Захоплений юнаком, Безіл засобами живопису передає те, чого не може сформулювати щодо себе сам Доріан. Водночас художник навіть не здогадується, що стане винуватцем трагедії Доріана і власної. Фатальність, містичність забарвлення сюжетної лінії Голуорд-Грей полягає в цій невідворотності духовного руйнування й одіозної загибелі як головного героя, так і митця, що приніс в жертву реальному почуттю Мистецтво. Зрештою Безіл гине від рук монстра, що пробудився у душі Доріана, який вирішує показати художникові перероджений портрет.

Лорд Генрі Уоттон у романі постає як «Принц Парадокс». Лордові подобається маніпулювати юнаком, ставити на ньому психологічні експерименти.

Таким чином, герої роману виражають різне ставлення до життя.

Доріан Грей	Лорд Генрі	Безіл Голуорд
Втілення краси	Втілення філософської насолоди	Втілення ідеї служіння мистецтву
Замінив моральні почуття милуванням красою, гонінням за насолодою	Кохасться в красі, відмежується від бридкого життя. Власне життя – найважливіше, хоча не має ідеалів	Творить красу, має добре серце, спалює себе на вівтарі служіння мистецтву; страждає, що відчуває розрив між ідеальним змістом і життям

#### **Висновок до роману:**

1. Людина без совісті і без душі не може існувати;
2. Світ духовності людини треба формувати не сьогоденними розвагами, а вічними цінностями;
3. Багатство матеріальне і багатство душі – різні поняття.

#### **Основні думки автора щодо роману:**

1. Розкрити себе і притаїти митця – цього прагне мистецтво;
2. Не можна безкарно порушувати норми людського життя;
3. Втрата моральних переконань веде людину до загибелі.

Особливу роль у романі відіграє використання **парадоксів**. Вражає не тільки кількість парадоксальних афоризмів, але й їхня несподіваність. Наприклад, Вайльд стверджує: «Митець не прагне нічого доводити. Довести можна навіть безперечні істини». Лорд Генрі також виклав свою теорію «нового гедонізму» у формі парадоксальних афоризмів: «Так зворушувала і бентежила музика. Але вплив музики менш виразний... Вона-бо творить у людині не новий світ, а швидше новий хаос. А тут – слова! Самі слова! Але які моторні! Які ясні, промовисті, жорстокі! Від них не втечеш. І до того ж – які в них невловні чари! Ці слова, здавалося, надають відчутної форми туманним маренням, і бринить у них своя музика, така ж солодка, як у віоли чи лютні. Самі слова! Та чи ж є щонебудь таке реальне, як слова?».

#### **Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

1. Життя і творчість Оскара Вайльда.
2. Історія створення роману. Філософія гедонізму та її вираження у творі.
3. Тема мистецтва, основна проблематика роману.
4. Ідейно-композиційна роль образу лорда Генрі.
5. Тема краси. Сутність трагедії Доріана Грея.
6. Характер образу художника у романі.
7. Парадокси та їх значення у творі.
8. Життєвий і творчий шлях Дж. Джойса.

## Тема 9.

### ЕРНЕСТ ХЕМІНГУЕЙ (1899–1961)

Закінчивши роботу над нарисом «Портрет Хемінгуея» (1961 р.), американська журналістка Ліліан Росс зізналася, що хотіла розказати про людину, «у якої вистачило мужності бути несхожою ні на кого у світі». Його покликання, пише Рос, – «жити повним життям і постійно з властивою йому безмежною великодушністю ділитися своїм досвідом з іншими, щоб і вони пізнавали щастя життя». Щастя ж для Ернеста Міллера Хемінгуея полягало у тому, щоб любити, крім власних дітей, «три континенти, кілька літаків і кораблів, океани, своїх сестер, своїх дружин, життя і смерть, ранок, полудень, вечір і ніч, честь, ліжка, бокс, плавання, бейсбол, стрільбу, рибальство», а також – «читати й писати»...

Романіст і майстер короткого оповідання, журналіст і драматург, спортсмен і завзятий мандрівник, він був істинним сином свого бурхливого часу. Хемінгуей відчував потребу знаходитися в найбільш гарячих точках планети, щоб «писати правду – що всяка війна – гидота» і внести свій посильний внесок у боротьбу за справедливість. Майбутній письменник народився в містечку Оук-Парк недалеко від Чикаго в сім'ї лікаря. Батько з дитинства прищепив йому любов до спорту, полювання і рибальства. Цим захопленням Хемінгуей зберігав вірність і надалі, вони визначили тематику багатьох його творів. Після закінчення школи Хемінгуей працював репортером у канзаській газеті «Стар», а потім, вступивши водієм до американського Червоного Хреста, виїхав до Італії, на італо-австрійський фронт, де отримав важке поранення. У кінці 1921 р., після короткого перебування удома, Хемінгуей знову приїжджає до Європи, цього разу – як кореспондент «Торонто дейлі стар», відвідує Близький Схід, пише статті й оповідання, живе в Парижі. Тут починається його літературна біографія, про що письменник розповів у книзі «Свято, що завжди з тобою» (1964 р.). У 1923 р. з'являється перша книжка Хемінгуея «Три оповідання і десять віршів», у 1924 р. – збірка прозаїчних мініатюр «У наш час». Ранню творчість Хемінгуея звичайно співвідносять з темою «втраченого покоління» (її розробляли також Френсіс Скотт Фіцджеральд, Джон Дос Пассос, Річард Олдінгтон, Еріх Марія Ремарк та ін.). Його герої, які ще не зміцніли етично і життєво, потрапляли в горнило світової війни, а потім приходили додому, відчужені «від діяльності, від прагнень, від прогресу». Такі, наприклад, Кребс (оповідання «Вдома») і Джордж (оповідання «Кішка під дощем»). Образи «втрачених» молодих людей з'являються і в першому романі письменника – «І сходить сонце» (у британському виданні «Фієста», 1926 р.). Лейтенант Фредерік Генрі, герой роману «Прощавай, зброє!» (1929 р.), довгий час не може визначити свого ставлення до війни. Спочатку він взагалі існує ніби відсторонено від подій, що відбуваються навколо нього. Але настає момент вибору. Це відбувається під час відступу італійської армії: ні в чому не винних офіцерів викидають із загальної військової маси і ведуть на розстріл, навіть не вислухавши їх пояснень. Лейтенант Генрі кидається у воду, під пострілами перепливає річку – немовби здійснює обряд очищення від воєнної скверни. Попрощавшись із зброєю і війною, уклавши свій «сепаратний мир» із суспільством, Генрі разом з коханою, медсестрою Кетрін, виїжджає до Швейцарії, де Кетрін умирає під час пологів. У Хемінгуея доля невблаганна до персонажів не тільки у воєнних обставинах. Причиною загибелі може стати гангрена, викликана дріб'язковою подряпиною, або нещасний випадок на полюванні. Так чи інакше, треба стійко приймати удари, що їх завдає доля, вважає письменник, вступати у двобій з долею і не боятися зазнати поразки. Адже головне – це зберегти людську гідність, не занепасти духом. Улюблені герої Хемінгуея – тореро, мисливці, боксери, революціонери, бійці-добровольці – не скаржаться і не чекають співчуття, уміють відповісти ворогу, в сутичці з яким



дотримують правил честі. У червні 1937 р. на Другому конгресі американських письменників Хемінгуей висловлює, що «фашизм – брехня, проголошена бандитами». Незабаром він вирушає військовим кореспондентом на громадянську війну до Іспанії. Повернувшись на батьківщину, Хемінгуей пише роман «По кому подзвін» (1940 р.). Його герой, американський доброволець Роберт Джордан, із загоном іспанських партизан намагається підірвати стратегічно важливий міст. Конкретна подія, як це часто буває у Хемінгуея, стає засобом виявлення непростих характерів, приводом для роздумів про природу воєн і революцій. Через приватне письмо письменник показує загальне, створює ситуацію, що розкриває одночасно героїку, романтику і трагедію того, що відбувається. «Немає кращих за них, коли вони на вірному шляху, – розмірковує Джордан про іспанців, – але коли вони зіб'ються зі шляху, немає гірших за них». Ілюструє цей висновок доля Пабло, колись безстрашного ватажка партизан, що перетворився на боягуза і вбивцю. Протилежний приклад – Ель Сордо, непоказна глуха людина, що також очолює один з партизанських загонів, вірний своїй справі – планомірному знищенню супротивника. Ель Сордо безмежно простодушний. Партизанська війна для нього – щось подібне до робочих жнив, коли відомо, що саме потрібно робити, і хочеться якомога більше встигнути. Роману передують епіграф, слова англійського поета XVII ст. Джона Донна: «Немає людини, що була б як Острів, сам по собі: кожна людина є частиною Материка... смерть кожної людини зменшує і мене, бо я єдиний зі всім Людством, а тому не питає ніколи, по кому Подзвін: він по Тобі». Роберт Джордан усвідомлює свою відповідальність за долі інших людей, близьких і далеких, за теперішній час і майбутній, розуміючи, що «усі ці майбутні дні залежать від того, що ти зробиш сьогодні». Хай вибух моста, здійснений ціною життя багатьох партизан, у тому числі й самого Джордана, виявився непотрібним з військової точки зору. Важливіше – усвідомлення того, що «якщо переміг тут – переміг скрізь». Кохання Джордана до іспанської дівчини Марії вже не відгороджує героя від всіх і вся, а, навпаки, допомагає йому краще відчувати свої зв'язки зі світом: «Я люблю тебе так, як я люблю свободу і людську гідність... Я люблю тебе так, як я люблю Мадрид, який ми захищали, і як я люблю всіх моїх товарищів, які загинули в цій війні...». Під час Другої світової війни Хемінгуей неодноразово буває на фронті, працює кореспондентом, бере безпосередню участь у бойових діях. У 1942–1943 рр. на своєму катері «Пілар» він вистежує німецькі підводні човни в Карибському морі.

Літературний шедевр пізнього Хемінгуея – повість «Старий і море» (1952 р.) – має філософський підтекст. Тут, безумовно, мається на увазі життєве море, борознити яке від народження до смерті, у муках і радощах – доля кожного. Двобій-«братання» старогорибалки Сантьяго із спійманою ним гігантською рибою, яку він марно оберігає від акул, наводить на роздуми про призначення людини, про перипетії на шляху до досягнення мети. Усе це дозволяє зробити висновок: «Людина не для того створена, щоб терпіти поразку. Людину можна знищити, але її не можна перемогти». Уводячи в сюжет образ хлопчика, якому старий передає свій досвід, Хемінгуей уникає звичної для нього теми смерті – його повість звернена в майбутнє.

Герой опублікованого після смерті письменника роману «Острови в океані» (1970 р.) художник Томас Хадсон, як і більшість персонажів Хемінгуея, наділений багатьма рисами автора. Він шукає в житті «щось міцне і надійне», те, що не «можна втратити». «Головне... – у самому собі, де б ти ні був», у роботі і в опорі злу, в умінні гідно зустріти смерть».

## ПОКАЗ ДРАМАТИЧНИХ СУПЕРЕЧНОСТЕЙ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ У ПОВІСТІ-ПРИТЧІ Е. ХЕМІНГУЕЯ «СТАРИЙ І МОРЕ»

### Завдання для підготовчого періоду

1. Визначте за словником, що таке **лейтмотив**, які його характерні риси.
2. Прослідкуйте розвиток лейтмотивів, доберіть із тексту відповідні цитати:

- «надзвичайна риба»;
- «бейсбол»; «самотність»;
- «леви» тощо.

3. Поясніть поняття «підтекст», «ефект айсбергу».

4. Доведіть, що «Старий і море» – філософська повість.

### *Література*

Гордєєва Л. В. «Людина не для того створена, щоб терпіти поразки...» Твори Е. Хемінгуея // Зарубіжна література. 1998. № 2.

Денисова Т. Ернест Хемінгуей. Життя і творчість. К., 1972.

Ж. Всесвітня література та культура. 2004. № 9. С. 15–23.

### **Інструктивно-методичні матеріали**

Повість стала підсумковим твором письменника, у якому яскраво виражені усі характерні особливості творчого стилю Е. Хемінгуея. Задум твору виник в автора у другій половині 1930-х, коли письменник почув розповідь про одного рибалку. У 1936 році він написав нарис «На блакитному струмені» про старого рибалку, який спіймав величезну рибиною, проте не міг її врятувати від акул. Героя цього нарису автор ще не наділив такими рисами, як Сантьяго, він реагував на свою втрату невтішним плачем. Згодом письменник уважно спостерігав за життям рибалок із селища Кохімар. Хемінгуей згадував, що «знав про цих людей все: чим вони живуть, що люблять і що ненавидять, до чого ставляться байдуже..., знав кожна родину там і біографію кожного члена сім'ї». Ці знання дали йому додатковий матеріал, необхідний для написання книги.

Працював над своїм твором Е. Хемінгуей у 1950–1951 роках. У вересні 1952 року повість була надрукована у нью-йоркському щотижневику «Лайф» і незабаром вийшла окремим виданням. За цю повість автор одержав головну премію з літератури в США – Пуліцерівську премію, а згодом відіграла вирішальну роль на присудження йому Нобелівської премії з літератури у 1954 році.

*Прототипи головного героя.* Оскільки ситуація, покладена в основу повісті, не була для рибачького селища винятковим випадком, з часом з'явилося багато претендентів на роль прототипу старого Сантьяго. Ними почергово були Ансельмо Ернандес Гарсія, Мігель Рамірес, а потім шкіпер яхти письменника «Пілар» Грегоріо Фуентес. З кожним із цих людей були пов'язані морські історії, які підказали Хемінгуею задум майбутнього твору. Сам же письменник говорив, що образ Сантьяго він змалював зі свого механіка Карлоса Гутьєреса, який прослужив у нього багато років: «Я чув про людину, з якою трапилася подібна історія з рибиною. Мені розповідали, що відбулося це у човні на морі, коли він вів боротьбу з рибиною. І ось я взяв людину, котру знав уже двадцять років, і уявив її собі у таких же умовах». Усе-таки герой повісті – це збірний образ, який увібрав у себе риси багатьох знайомих письменнику людей і втілює авторське уявлення про людську мужність та силу волі.

Літературні дослідники називають повість видатного американського письменника Ернеста Міллера Хемінгуея (1899–1961) «Старий і море» «притчею». Певно, це дійсно так. Бо цей, з одного боку, реалістичний твір – не простий опис цікавої пригоди, не просто розповідь про двобій відважного старого рибалки з морем і рибою. Ця повість має значно ширший і більш узагальнений зміст, який не зводиться лише до авторської ідеї про необхідність збереження людиною мужності та гідності за будь-яких обставин. Про це Е.Хемінгуей писав у кожному своєму художньому творі. Але саме з приводу повісті «Старий і море» письменник сказав: «Здається, що врешті-решт я домігся того, над чим працював усе моє життя».

Змінився його стиль: з'явилася плавна епічна напружена фраза; визнаний майстер діалогу віддає перевагу сповненому трагічного змісту монологу, з'являється урочистість,

поетичність. А реалістичні образи повісті переросли у символи.

Сюжет повісті зовні не складний – це розповідь про старого рибалку. Старий Сантьяго, герой твору, стомлений невдачами, які переслідували його вже довгий час, відпливає далеко у море в пошуках здобичі. Йому пощастило: попалась «величезна риба». Та риба була така велика і сильна, що старому довелося докласти чимало зусиль, щоб її перемогти. Але на зворотному шляху акули з'їдають рибу. Змучений рибалка повернувся до берега зі скелетом від здобичі. Письменник правдиво показав життя героя і його стихію – море.

Сюжет повісті простий, але у творі є потаємний смисл – підтекст, який піднімає зміст на рівень філософських узагальнень. Річ у тім, що сама по собі боротьба старого з рибою та акулами – це лише видима частина сюжетного «айсбергу». Захована ж у підтексті частина говорить про важливіше і значніше: письменник розмірковує про стосунки людини і суспільства, людини і природи, Всесвіту і приходиться до певних висновків. Головна проблема, яку автор піднімає у творі – це питання про сенс людського життя.

Проблеми: природа і людина (розкриває сама назва твору);

Людина і суспільство;

Людина і Всесвіт.

Образ старого рибалки Сантьяго автор подає з окремих деталей і спогадів, що складають історію його життя. Він ходив на вітрильнику до Африки (уві сні йому ввижалася Африка його юнацьких літ). Автор змальовує очі і руки старого. Дуже скупо малює письменник житло старого, де стояли ліжко, стіл та стілець, а просто на долівці було вогнище, де він розпалював деревне вугілля й варив собі їжу. Цікава деталь: чиста сорочка, мабуть, чекала, коли скінчить свої земні справи цей чоловік. Саме ця річ прикривала фотокартку його покійної дружини. Ця втрата ще й досі болить Сантьяго. Письменник подає образ старого у двох площинах: на землі і на морі. Спостерігаючи за героєм у морі слово «старий» є ніби недоречним. Герой Хемінгуей – не просто мудра людина, а ще й досвідчений рибалка. Зрозуміло, чому він іде в море по рибину марлін саме у вересні («місяці великої риби»), бо тоді рибина досягає найбільших розмірів, набравши за літо достатньої ваги. А ось у травні, коли марлін ще не досяг певної ваги, полювати на нього може навіть рибалка без досвіду («Це тобі не травень, коли хто хочеш рибалка»).

Цікавим є співвідношення образів старого і хлопчика. З одного боку, вони протиставлені: старість символізує кінець життя, юність – його початок. З другого – хлопчик Манолін – продовження старого, його майбутнє, він забезпечить йому безсмертя, отримавши разом із досвідом і частинку душі старого. «Був би зі мною хлопчик», – рефреном звучить у повісті фраза старого, якою автор стверджує думку, що сила людства у його єдності.

Реалістичні образи старого, моря, риби, хлопчика, левів, акул набувають символічного значення і знаходяться в стані протистояння і єдності одночасно. Стверджується думка про взаємозв'язок усіх мешканців Землі: людей, тварин птахів, і водночас виявляється один із парадоксів людського життя: людина змушена вбивати тих, кого любить, хто «дорожчий за брата».

Море	Життя; прекрасна, мінлива і повна несподіванок стихія
Старий Сантьяго	Людина-борець; Досвідчена, мудра, сильна духом і вольова людина
Рибина	Удача; Життєва мета
Акули	Людське зло: заздрощі, плітки, зрада
Хлопчик Манолін	Вірний друг; Нове покоління

Людина – частина природи, частина Всесвіту. Вона відчуває це і прагне гармонії. Саме так повинно бути: людина у гармонійному співіснуванні з природою, Всесвітом – до такої важливої думки приходять автор.

Образи акул – хижаків, ворогів можна сприймати як перешкоди на шляху досягнення мети. Людина сміливо вступає з ними у боротьбу. Водночас хижі акули – це й помста моря.

Але «переможець нічого не здобуває» – цю філософську думку Е. Хемінгуей виніс навіть у заголовок одного із своїх творів. Сутність людського життя у боротьбі та перемозі в ній, можливо, це перемога над собою.

У житті (морі) у кожного є своя Риба (мета, ціль), яку потрібно здобувати. Є свої Акули (вороги, перешкоди) і, слава Богу, є свій Хлопчик (надія на майбутнє, на своє продовження), свої Леви («найкраще в моєму житті», символ юності, дитинства, щасливих миттєвостей, того, що допомагає жити).

А ще людина – частинка неосяжного Всесвіту. Вона відчуває себе добре лише в гармонії з усім, що оточує її: з небом, сонцем, морем, птахами, рибами. Вона не цар, не піщинка, вона рівна серед рівних. Е. Хемінгуей побудував свою повість на системі мотивів, які переплітаються, взаємодіють. Одним із провідних є мотив незвичайної риби, яку впіймав старий рибалка. Він віддав боротьбі з нею мало не всі свої сили. Вона стала його власністю. Для Сантьяго битися за рибу – це значить битися за життя, за своє місце в жорсткому світі, який не визнає невдач. Мотив риби тісно переплітається з мотивом самотності. Проте в мотив самотності Е. Хемінгуей вкладає песимістичне звучання. Письменник показує, що саме самотність змушує старого бути мужнім і терпачим, знаходити в собі сили, щоб вийти переможцем.

У фіналі повісті переплітаються два мотиви – хлопчика і левів. Хлопчик – то врешті-решт визнання перемоги старого, то подолання трагічної самотності, надія на те, що в нього ще є майбутнє. А леви уві сні – це і пам'ять про пережиту боротьбу й готовність знову ставати до бою за життя.

Отже, пафос повісті у гуманістичному і оптимістичному погляді митця на життя.

У цьому творі яскраво відчувається особлива важлива риса Хемінгуея – гуманність. Показуючи героя самотнім, письменник не робить його індивідуалістом. У морі він повсякчас згадує хлопчика Маноліне. Суворий закон боротьби за існування розлучає їх, але це не заважає їхній дружбі.

Письменник виступає за активну позицію людини. Наявність саме такого забарвлення і свідчить про відсутність песимізму. Ця філософська повість утверджує гуманність і добро, гімн мужності людині, її волі і силі.

## СХРЕЩЕННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ З НАЦІОНАЛЬНИМ МІФОПОЕТИЧНИМ БАЧЕННЯМ В ОПОВІДАННІ ГАБРІЄЛЯ ГАРСІА МАРКЕСА «СТАРИГАН З КРИЛАМИ»

### Завдання для підготовчого періоду

1. Прочитати баладу І. Драча «Крила» і порівняти її з оповіданням Г. Маркеса.
2. Повторити поняття про «магічний реалізм». Знайти у тексті риси цього методу.
3. Подумайте, яка роль художніх деталей у творі?
4. Знайдіть в оповіданні символи, дайте їм характеристику.

### Література

Маркес Г. Г. Стариган з крилами // Всесвітня література. 1998. № 12.

Покальчук Ю. Латиноамериканський роман. К., 1980.

Ж. Всесвітня література. 2000. № 2. С. 23.

Ж. Зарубіжна література. 2004. № 12. С 19.

### Інструктивно-методичні матеріали

Зрощення фантастичних елементів з побутовими деталями – характерна ознака художнього світу твору. Реальність і вигадка в оповіданні.

Особливість даного оповідання – поєднання реального і фантастичного, комічного з серйозним. Це допомагає авторові висвітлити проблеми повсякденного життя. Тому творчу манеру Маркеса називають «магічним реалізмом». Сюжет оповідання досить фантастичний. У приморському селищі з'являється ангел. Чому саме, ніхто не поцікавився, бо всі задоволилися висновком «розумної сусідки», що буцімто це посланець за душею хворої дитини, отже, смертельно небезпечна істота.

Фантастичне з'являється у творі із самої реальності, і це надає оповіданню фантастичного звучання, але водночас не позбавляє реалістичного змісту. Твір про події дивовижні і одночасно буденні. Для автора незвичайне не стільки виокремлюється зі звичайного, скільки є його часткою. Ох, ця «розумна сусідка»! Це типовий реалістичний образ всезнаючої пліткарки, втілення самовпевненої сірості, яка все знає, все вмє, прагне бути в центрі всіх подій, її репутацію не похитнуло навіть зовсім безглузде твердження, що ангели харчуються лише смердючою камфорою. Щось не гаразд у суспільстві, коли така людина – одна з найавторитетніших.

За порадою сусідки (а поради у неї є завжди і поліцейський Пелайо змінює своє доброзичливе ставлення до старого і, сидючи в теплій кухні з дубцем у руках, сторожує німічного бідолаху, котрий не борсається у холодній калюжі. Сцена сповнена іронії і має сатиричний зміст. Але в даному разі важко засуджувати Пелайо, адже тримаючи ангела під арештом у дротяному курнику, він захищає свою дитину.

Небесну чистоту кинуто в грязюку (у прямому і переносному значенні цього виразу). Така метафора є уособленням життєвого бруду, життя без милосердя і доброти, а водночас і обмеженості жалюгідного існування. У цьому полягає ідейний зміст оповідання.

Ангел – це божество. Згідно з біблійною традицією, Бог виявляє свою волю через янголів. Слово «янгол» означає «вісник», той, хто доносить божественну істину, Господню волю до людей. (Цікаво знати, що Мойсей Маймонід вважав янголів безтілесними, Дамаскін – безсмертними, Аристотель – інтелектуальними).

У творі автор не уникає опису зовнішності небесного прибульця і зобразив його саме таким: «Він був одягнений як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, обскубані та брудні лежали в болоті, і все це разом надавало йому кумедного і неприродного вигляду». Маркес показує янгола німічним, можливо, він зазнав багато болю, страждань, смутку. Його душа болить за людські гріхи, а обличчя передчасно постаріло через втрату людьми моралі, духовної деградації. Тому

він і втрачає піднесеність, таємничість, святість. Він стає негарним, непоказним, звичайним, буденним, більше того, від нього йде жахливий сморід. Письменник подає і подібну картину, у той час, як з'являється янгол. Здається, що він змальовує потойбічний світ, де панує смерть. Дощові бурі передують появі небесного посланця.

У біблійній легенді	В оповіданні Маркеса
І подивився Господь Бог на землю, і ось вона розтлінна: тому що всяка плоть спотворила шлях свій на землі. І сказав Господь Бог: – Кінець усякій плоті, бо земля сповнилася від них лихо діями; і ось Я винищу їх із землі... Я наведу на землю потоп водняний... Вселенський потоп виступає як засіб покарання розтлінного світу	На землі панують сирість і сморід, «Світ полинув у сум», небо і море «змішалися у якусь попелясто-сіру масу», дощ не вщухає третю добу, і з напівзатопленого будинку повзуть краби; світло «непевне», сморід від крабів нестерпний, шлях перетворився на рідку кашу із болота і гнилля. Бурхливе і суперечливе життя розтлінного обивательського світу потребує духовного очищення

У творі Маркеса янгол схожий на звичайну людину, але у нього є крила. Він – носій ідей, яких людство так і не зрозуміло. Тому крила у нього обскубані, побиті вітрами. Та він Божий посланець, і тому його місія на землі – своїм терпінням, добротою, гуманністю викрити обивательську байдужість, егоїзм, духовне роз'єднання, брак віри, моральних ідеалів.

У Божого вісника крила виростають не завдяки, а всупереч людям. Це символізує вічне оновлення життя, вічне його відродження. Сам автор твердо переконаний у незнищеності духовності. Через ставлення до ангела розкривається справжня сутність кожного з героїв. Селище, куди потрапляє ангел, навіть не має назви – це алегорія людського суспільства. Усі, хто бачив янгола, навіть не можуть зрозуміти його мови. Не винятком був і отець Гонзага – служитель церкви, який теж не знайшов із янголом спільної мови. Мешканців селища здивувала не стільки сама поява божественного створіння, скільки його зовнішність. Це говорить про те, що немає нічого цікавого, що могло б здивувати просту обивательську реальність.

Фінал твору закономірний: ангел залишає селище, а Елісенда полегшено зітхає. Тепер він не буде завадою в її житті. Загнаний і принижений дух випростовує крила і злітає у височінь. Нарешті спокій запанує в господі Пелайо; зникнуть сумніви щодо конкуренції в отця Гонзаго та єпископа. На жаль, ніякої боротьби в людських душах не відбулося. Совість, сумління, добро сплять. Навіть він, божий посланець, не здатний розбудити найвищі чесноти цього світу. Так Гарсія Маркес стверджує незгасимість справжніх духовних цінностей, їхню неминучість і незнищеність. А бездуховні люди залишаються у бруді свого огороженого дрібного матеріального світу. Вони не витримали випробування на духовність.

Представники провінційного селища	їхнє ставлення до янгола	Висновки
Родина Пелайо і Елісенди	– тримали на мотузці; – зачинили у курнику разом із курми; – брали із кожного, хто приходив дивитися на янгола, п'ять сентаво	Ставлення гірше ніж до тварини. Шукають матеріальну вигоду
Населення провінції	– просували у дірки сітки шматочки хліба, наче тварині у зоопарку; – годували залишками їжі; – його увесь час дзьобали кури; – він чманів від смороду свічок; – люди кидали у нього каміння, а один просто припик йому бока розпеченою залізякою	Душі людей черстві, жорстокі, злі і грішні. Вони наглухо закриті для божественних істин
Отець Гонгаза	– спочатку зазирнув до курника і привітався латиною; – не сподобалося, що янгол «не розуміє Божої мови і не вміє шанувати Божих слуг»	Людина обмежена. Не розуміє мови небесного створіння і вважає його дияволом, здатним перевтілюватися
Папа із Рима	– не міг дати тлумачення божественного явища; – з'ясовував, чи має той пуп і чи здатен утримуватися на кінчику голки	Служителі церкви проявили недовіру і байдужість. Дійшли висновку, що не вони повинні шанувати Божого посланця, а навпаки
Посадові особи	– ніхто не прибув на місце події; – відправили військо, щоб розігнати натовп	Суспільна влада не цікавилася появою крилатого старигана. Здатні лише застосовувати силові методи, боячись якихось нововведень
Син Пелайо та Елісенди	– байдуже ставився; – грався у курнику і заразив старигана вітряною віспою	Дитина вже заражена бацилами байдужості, черствості, зла. Дитя – це відображення жорстокого, хворого суспільства

## Роль деталей і символів

Сльози на очах янгола	Відчайдушний біль за деградоване людство, розуміння своєї безпорадності у тлінному суспільстві, яке втратило духовні орієнтири.
Страждання старигана	Бажання янгола через фізичний та моральний біль наблизити світ до очищення
Хворе серце	Болісне сприйняття дійсності
Ґрати на вікнах будинку, щоб не залітали янголи	Підтвердження того, що людство живе у в'язниці матеріальних благ, воно байдуже до чужого горя; духовний злет вважає непотрібним
Свіжий вітер, промені сонця	Віра в нові сили, які принесуть перебудову в суспільстві
Крила	Міць, сила, духовний злет людини
Хвора дитина	Неблагополуччя людства, «хворе» майбутнє
Дівчинка-павук	Деградація суспільства

**Висновок:** «Людина зможе вистояти, перемогти, але тільки разом з усім народом, з усім родом людським, зростання дерева якого й гарантує перевагу життя над смертю».

Міфологія дає приклад безстрашного Ікара, що наважився на ризик заради своїх високих прагнень. Українські митці теж зверталися до теми окриленості людини.

Так, у баладі І. Драча «Крила» йдеться про те, що люди не завжди готові до усвідомлення високих Божественних істин. А в поемі Б. Олійника «Крило» окриленість асоціюється з високими духовними пориваннями, з прагненням робити добрі справи. Найстрашніший гріх – убити людську мрію, перебити крила.

### Підготувати творчі проекти, висвітливши наступні питання:

#### Тема 1

1. Життя і творчість Хемінгуея.
2. Історія написання повісті, її жанрова своєрідність.
3. Сюжет повісті-притчі, головні лейтмотиви.
4. Зіткнення різних життєвих позицій: старий Сантьяго і хлопчик Манолін.
5. Символи та їх роль у повісті.
6. Авторська позиція у творі.

**Творче завдання.** На основі повісті напишіть твір-роздум «У чому сила людини? Які психологічні уроки життя дає нам автор?»

### Підготувати творчі проекти, висвітливши наступні питання:

#### Тема 2

1. Зрощення фантастичних елементів з побутовими деталями— характерна ознака художнього світу твору. Реальність і вигадка в оповіданні.

2. Своєрідність образу янгола: його безпорадність і терпимість до людей, спорідненість з людською природою.



3. Образна система твору. Філософсько-етичний сенс зустрічі янгола з людьми.
4. Зображення людського суспільства, в якому немає місця ангелам.
5. Сенс фіналу та назви оповідання. Символіка твору.

## Тема 10 ТЕОДОР ДРАЙЗЕР (1871–1945)

Відомий американський критик і публіцист Генрі Менкен після смерті Драйзера сказав про нього так: «Американська література до і після його часу відрізняється майже так само, як біологія до і після Дарвіна. Він був людиною величезної оригінальності, глибокої чуйності і непохитної хоробрості». Історія американського суспільства в сприйнятті Драйзера – це історія великих надій, що окрилюють молоду націю, і гірких розчарувань, що охопили її вже в кінці XIX століття і особливо в період Великої депресії – кризи кінця 20-х – початку 30-х рр. XX ст.; це історія матеріального підйому середнього американця та його духовної деградації, запаморочливих фінансових кар'єр і особистих трагедій, видатних досягнень у царині науки і мистецтва і зламаних, куплених, знищених талантів. Теодор Драйзер народився в місті Терре-Хот, штат Індіана, у сім'ї робітника місцевої фабрики, ткача за професією. Батько письменника приїхав до Америки з Німеччини, щоб уникнути призову в армію і по можливості розбагатіти. Спочатку його справи йшли непогано, він навіть придбав фабрику, але на момент народження Теодора фактично розорився. Велика сім'я Драйзерів жила в постійних злиднях, тому Теодору доводилося братися за будь-яку низькооплачувану роботу. Якийсь час йому довелося повчитися в університеті міста Блумінгтон. Саме тоді прокидається його інтерес до читання і письменництва. У 1892 р. Драйзер стає репортером газети «Чикаго дейлі глоуб». Журналістика допомагає йому краще пізнати життя країни у найрізноманітніших його сферах. Протягом трьох років Драйзер співробітничав в багатьох газетах Чикаго, Сент-Луїса, Пітсбурга, Філадельфії, Нью-Йорка, потім кидає журналістику, зненавидівши «цю пресу-повію», потім знову повертається до пера. Драйзер пише про убогість і багатство, про страйки робітників і посилення влади монополій, про негритянських акторок і процвітаючих письменників, про злочинців і магнатів. Так формується підґрунтя для створення великих соціальних романів.

В основу сюжету роману «Сестра Керрі» (1900 р.) Драйзер поклав історію однієї зі своїх шести сестер – Еми. У романі показана еволюція Керрі (Кароліни Мібер): з бідної робітниці вона перетворюється на процвітаючу артистку Нью-йоркського музичного театру. Пішовши зі взуттєвої фабрики і зневірившись знайти прийнятну роботу, Кароліна Мібер стає коханкою комівояжера Чарльза Друе. Потім, не маючи особливих почуттів до управляючого рестораном Герствуда, приймає пропозицію виїхати з ним до Канади і вийти за нього заміж. Герствуд кидає свою сім'ю і прихоплює гроші з каси. Досягнувши успіху, Керрі залишає Герствуда напризволяще й він кінець-кінцем вдається до самогубства. Поступово героїня розтрачує свій природний талант. Колись вона натхненно зіграла в любительській виставі, потім, оселившись із Герствудом у Нью-Йорку, продовжує мріяти про сцену, їй хочеться «хвилювати глядача своєю грою». Але сцена перетворюється для Керрі в засіб боротьби за місце під сонцем, і суми гонорарів важать для неї більше, ніж зміст п'єси. У героїні Драйзера не залишається нікого, хто міг би розділити з нею радість її «сходження». Їй нікому послати фотографії, які публікують газети. «У своїй гойдалці біля вікна ти самотньо сидітимеш, мріючи і сумуючи! – закінчує роман Драйзер. – У своїй гойдалці біля вікна ти мріятимеш про таке щастя, якого тобі ніколи не звідувати!»

Для «епохи процвітання» середини 20-х рр. вельми характерне ствердження: «Бідний тільки той, хто хоче бути бідним». Драйзер був упевнений у зворотному. Вдова письменника згадувала, що у її чоловіка зберігалися нотатки, озаглавлені «Американські трагедії», – опис 15 випадків, близьких до того, що показано у романі «Американська

трагедія» (1925 р.). В основу сюжету вірний своїм принципам письменник поклав дійсну подію, про яку дізнався з газет, – убивство якимось Честером Джіллетом своєї коханої Грейс Браун у 1906 р. Втім, героя роману, Клайда Гріфітса, навряд чи можна віднести до розряду злочинців. Від попередніх персонажів письменника він відрізняється перш за все своєю пересічністю. Для нього характерні стереотипність мислення і бажання вибитися в люди. Але як? Праця робітника викликає у нього відразу. Вже краще бути помічником продавця содової води або розсильним у готелі. І Клайд носить чемодани, бігає в магазин, одержує подачки. Те життя, яке він бачить, буваючи в багатих номерах, остаточно розбещує хлопця. У важку для сім'ї хвилину він відмовляє матері в 50 доларах, відкладених ним для розваг. Волею обставин молода людина потрапляє в місто Лікурґ, де живе його багатий дядько Семюел Гріфітс. І ось він – шанс. Дядько влаштовує Клайда на свою фабрику комірців і сорочок – робить завідуючим пральнею. Там він сходиться з робітницею Робертою Олден, яка незабаром виявляється вагітною і наполягає на шлюбі. Але честолюбного завідуючого цей варіант ніяк не влаштовує. Його вабить до Сондри Фінчлі, спадкоємиці великого статку. Ще крок – і його мрії збудуться. Якби не Роберта... І одного разу, під час їх спільної прогулянки, Роберта тоне в озері. Формально вини Клайда в цьому немає. Він тільки випадково зачепив її фотоапаратом, зробив мимовільний рух і тим самим перевернув човен, який, на нещастя, накрив дівчину. Проте Клайд став злочинцем у душі, оскільки вже вчинив вбивство. А головне – він не допоміг Роберті, коли врятувати її ще було можливо. У результаті герой роману виявляється жертвою американського правосуддя. Прокурору, що висунув свою кандидатуру на пост судді, потрібна справа про вбивство, і його друг, слідчий, готовий підіграти кандидату. Багаті родичі від Клайда відмовляються, електричний стілець стає неминучим... Спочатку Драйзер хотів назвати свою книгу «Міраж» і тим самим підкреслити примарність уявлень про життя, що ввижаються середньому американцю. Кінцевий варіант назви сприймається вже як незаперечний вирок тому світу, в якому, за словами письменника, «гроші... встановили свою диктатуру».

## ФРЕНСІС СКОТТ ФІЦДЖЕРАЛЬД (1896–1940)

Одним з перших в американській літературі Френсіс Скотт Фіцджеральд звернувся до теми молодого покоління, яке «боялося бідності і схилилося перед успіхом», для якого «усі боги померли, усі битви залишилися позаду, будь-яка віра в людину підірвана». Письменнику належить вираз «вік джазу» – про нервову, конвульсивну, зовні блискучу епоху 20-х рр. у Сполучених Штатах, з її награним оптимізмом і безмежним потягом до споживання. Фіцджеральд народився в Сент-Поле, штат Міннесота, у сім'ї дрібного підприємця. Гроші багатого діда по материнській лінії дозволили йому вчитися в престижному Принстонському університеті. Тут майбутній письменник вперше переконався в тому, які переваги дають багатство і положення в суспільстві. Літературний успіх Фіцджеральду приніс роман «По цей бік раю» (1920 р.), в якому показано розгульне життя і духовну неприкаяність молодих людей – сучасників письменника.

У 1924 р. Фіцджеральд виїжджає до Франції, входить у коло американських літераторів, що живуть тут, зав'язує дружбу з Е. Хемінгуєм. У 1925 р. він випускає роман «Великий Гетсбі». Джей Гетсбі – символ багатства і уособлення «американської мрії», реалізація якої не принесла йому щастя і не позбавила від самотності. Син бідного фермера, що побував на війні, герой роману знайомиться з дівчиною з багатой сім'ї, але Дезі Фей віддає перевагу людині свого круга, Томові Б'юкенену. Гетсбі стає на шлях нелегального бізнесу, наживається на продажі спиртного під час «сухого закону». Казково розбагатівши, він живе на розкішній віллі і щодня влаштовує у себе такі святкування, що про них пліткує весь Нью-Йорк. Усе це служить тільки одній меті – привернути увагу колишньої коханої. Сама ж Дезі нещаслива у шлюбі. Її чоловік, людина черства, аморальна, навіть не намагається приховати свої зв'язки на стороні. Оповідь у романі ведеться від імені Ніка Каррауея, учасника Першої світової війни, що приїхав до Нью-Йорка вивчати банківсько-кредитну справу. Ніка розчарував вигляд післявоєнної Америки, з її культом долара. Проте відношення Каррауея до господаря вілли, цього напівгангстера у безглуздому рожевому костюмі, зазнає еволюції. Гетсбі все більше приваблює його відсутністю чванливості, м'якою, трохи винуватою усмішкою. Він немовби соромиться того, що робиться навколо нього, хоча й не намагається змінити той спосіб життя, що склався. Нік, троюрідний брат Дезі, сприяє їй у новій зустрічі з героєм. На якийсь час Гетсбі вдається захопити свою кохану силою почуття. Але автор тут же «знижує» його образ: Гетсбі, намагаючись приголомшити Дезі матеріальним надлишком, вивалює на стіл купи своїх сорочок, що абсолютно несподівано викликає у його гості ридання. Відношення оповідача до Дезі теж міняється. Легкість світосприйняття, витонченість і краса героїні тьмяніють перед її егоїзмом і бездушністю. «Вони були безтурботними істотами, Том і Дезі, вони ламали речі і людей, а потім тікали і ховалися за свої гроші, за свою грандіозну безпечність або ще за щось, на чому тримався їх союз...». Навіть у мелодійному голосі Дезі, який починає вчуватися Ніку, «дзвенять гроші». Кульмінаційний момент роману настає, коли Дезі, в сум'ятті почуттів ведучи машину, збиває Міртл Уїлсон – коханку чоловіка. У свою чергу чоловік Міртл, обдурений Томом Б'юкененом, вбиває Гетсбі у його власному басейні. Зрозуміло, після цього Том, що усунув суперника, і Дезі, що вчинила зраду, зникають з поля зору. Гості, що були на віллі, поглинають вино господаря і танцюють під музику найнятого ним оркестру, ніяк не реагують на те, що трапилося. Лише один з них напередодні похорону поцікавився щодо залишених ним тут туфель.

До кінця роману Гетсбі немов «виростає» над своїм зовні респектабельним оточенням. Проте трагічна вина героя полягає в тому, що він намагається відвоювати улюблену жінку, згідно із законами її світу, виходячи з фальшивих життєвих цінностей.

Протягом наступного десятиріччя Скотт Фіцджеральд переживає серйозну кризу. Він захоплюється божественним життям, гульнею і, хоча створює при цьому ряд прекрасних оповідань («Перше травня», «Алмаз розміром з готель Ріц», «Молодий багатій», «Знову Вавилон» та ін.), починає писати відверто комерційні твори для журналу «Сетердей івнінг пост». Критики ставлять під сумнів його письменницький талант, дорікаючи жвавістю стилю і поверховістю, поки, нарешті, у 1934 р. не виходить у світ роман «Ніч ніжна». «Я думаю, що дев'ять років, які відділяють «Гетсбі» від «Ночі», завдали моїй репутації майже непоправного збитку», – зізнавався Фіцджеральд незадовго до смерті. Письменник знову звертається до теми багатства, аналізуючи його убивчий вплив на людину. Талановитий психіатр американець Дік Дайвер приїжджає до Європи і в клініці для психічно хворих зустрічає свою співвітчизницю Ніколь, колись згвалтовану власним батьком, чикагським мільйонером Уорреном. Між лікарем і пацієнткою зав'язуються близькі, дружні стосунки, вони одружуються. Дайвер завідує фешенебельною клінікою в Швейцарії, їздить з дружиною на Рив'єру, де в компанії друзів веде безтурботне існування. Власне, з цієї миті й починається роман, а передісторію стосунків героїв віднесено до другої частини книги. Блискуче товариство багатих молодих людей на чолі з Діком Дайвером показано у сприйнятті починаючої акторки Розмарі Хойт. Вона захоплюється цим легким шикарним життям, підпадає під чарівливість упевненого в собі Діка, від якого «виходила сила, що примушує людей підкорятися йому із бездумним обожнюванням». Але дівчина незабаром помічає й інше. У безперервних веселошах відчувається надрид, приятель Діка, композитор Ейю Норт, страждає алкоголізмом, а в поведінці красуні Ніколь помітні ознаки душевного розладу. Дік Дайвер поки що уявляється закоханий у нього акторці спокійним, добрим, винахідливим, здатним розв'язати на свою користь будь-яку несприятливу ситуацію. Але це – поки... У житті головного героя поступово назріває криза, яка стає очевидною в третій частині роману. Багатство Уорренів непомітно пригнічує колись вільного і бездоганного Діка. Він перетворюється на чоловіка багатой дружини, втрачаючи інтерес до наукової діяльності. Ніколь, жінка з «холодним поглядом, що не мигає», видужує і все більше нагадує своїх батька і діда, а залишений нею Дік Дайвер поступово спивається, переїздить з одного маленького містечка до іншого, практикує в глухих лікарнях; там, у провінційній глушині, «десь у тих краях», слід його і губиться. Новим чоловіком Ніколь стає її давній залицяльник Томмі Барбан, вояка за покликанням, що встиг примірити армійську форму восьми країн. Назва роману узята письменником з «Оди до солов'я» Дж. Кітса. Світ Діка Дайвера здається ніжно привабливим, але його ніжність напоєна отрутою, аромат життя відгонить душевним тлінням. На жаль, ніч остаточно запанувала і в долі самого письменника. Останні роки його життя позначені печаткою матеріальних злиднів, різко погіршується здоров'я. Фіцджеральд намагається писати сценарії для Голівуду, але і тут на нього чекає розчарування. Незадовго до смерті він працює над романом про Голівуд «Останній магнат» (1941 р.), що так і залишився незакінченим. Проте навіть ті розділи, які були опубліковані, свідчать про нев'янучий талант їх автора.

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 1**

1. Життя і творчість Т. Драйзера.
2. Дати цілісний аналіз романів «Сестра Кері» та «Американська трагедія».

**Підготувати творчі проєкти, висвітливши наступні питання:**

**Тема 2**

1. Життя і творчість Френсиса Скотта Фіцджеральда.
2. Дати цілісний аналіз роману «Великий Гетсбі».

**Творче завдання.** Переглянути екранізації романів Драйзера та Фіцджеральда. Написати твір-роздум на тему «Від американської мрії до американської трагедії один крок: актуальність проблематики романів у наш час»

## Практичні та творчі завдання до курсу до МКР

1. Пояснити походження терміна «втрачене покоління», розкрити його значення.
2. Пояснити назву роману А. Камю «Чума».
3. Розкрити зміст поняття «повість – притча» і пояснити на прикладі твору Е. Хемінгуея «Старий і море».
4. Розкрити сутність парадоксів у п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон».
5. Пояснити походження терміна «ефект відчуження», розкрити його значення.
6. Пояснити назву п'єси Б. Шоу «Пігмаліон».
7. Розкрити зміст поняття «соціально-психологічна драма» на прикладі твору Г. Ібсена «Ляльковий дім».
8. Розкрити сутність поглядів на людину з точки зору письменників-екзистенціалістів.
9. Пояснити походження терміна «екзистенціалізм».
10. Охарактеризувати теорію естетизму О. Вайльда.
11. Розкрити сутність поняття «ефект айсбергу».
12. Пояснити походження терміна «символізм» і розкрити його зміст.
13. Пояснити назву оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».
14. Розкрити зміст поняття «драма-дискусія» на прикладі п'єси Б. Шоу «Пігмаліон».
15. Розкрити сутність символів у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім».
16. Пояснити походження терміна «драма ідей» (аналітична драма). Розкрити його зміст.
17. Охарактеризуйте особливості епічного театру Б. Брехта.
18. Розкрийте зміст поняття «казка-притча» (на прикладі твору А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц»).
19. Розкрийте сутність символів у повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море».
20. Розкрити зміст і пояснити різницю між термінами «імпресіонізм» та «експресіонізм».
21. Розкрити зміст поняття «підтекст» на прикладі повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море».
22. Розкрити сутність терміну «драма пересторога» на прикладі п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».
23. Охарактеризуйте напрямок екзистенціалізму, визначте його особливості на прикладі творчості Альбера Камю.
24. Розкрийте поняття «модернізм», назвіть найвідоміших представників цього напрямку у німецькомовній літературі.
25. Проаналізуйте жанрову своєрідність п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».
26. Розкрийте суть поняття «гедонізм» на основі роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея».
27. Охарактеризуйте метод «потoku свідомості» на прикладі творів Дж. Джойса.
28. Розкрийте поняття «магічний реалізм» і проілюструйте його на конкретному творі.
29. У чому полягає «теорія айсбергу» Е. Хемінгуея? Як її ілюструє творчість письменника?
30. Подумайте, як розкривається проблема відчуження у новелі Ф. Кафки «Перевтілення».
31. Розкрийте проблему маніпулювання натовпом та самозбереження людської гідності у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник».
32. Яку роль відіграє інтер'єр у композиційній структурі новели Ф. Кафки «Перевтілення».
33. Розкрийте символічність образу чуми в романі А. Камю «Чума».
34. Розкрийте особливості сюжету та композиції новели Ф. Кафки «Перевтілення».
35. Розкрийте символіку новели Ф. Кафки «Перевтілення».
36. Висвітліть художні деталі у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник».
37. Розкрийте роль фантастики і гротеску в романі Ф. Кафки «Перевтілення».
38. Висвітліть біблійні та євангельські мотиви у збірці «Нові вірші» Р. М. Рільке.
39. Висвітліть міфологічну основу «Сонетів до Орфея» Р. М. Рільке.
40. Розкрийте антивоєнний пафос у творчості Г. Белля.
41. Висвітліть роль художніх деталей в естетичній структурі оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».
42. Подумайте, у чому полягає суть брехтівської реформи театру?
43. За якими ознаками новелу Т. Манна «Маріо і чарівник» можна віднести до жанру притчі.
44. Розкрийте суть конфлікту у п'єсі Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».
45. Подумайте, як у творчості Б. Брехта відображені долі людей та долі світу.

46. Розкрийте проблему морального вибору в романі А. Камю «Чума».
47. Розкрийте символіку назви оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».
48. Подумайте, чому влада Орана зволікає із зловживанням заходів проти чуми (за романом А. Камю «Чума»).
49. Розкрийте роль обірваної цитати в оповіданні Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»
50. Розкрийте поліфонію у поезії П. Целана «Фуга смерті».
51. Розкрийте актуальність повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море».
52. Проаналізуйте композиційні особливості новели Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами».



## Рекомендована література

1. Английская литература 1945—1980. — М., 1987.
2. *Андреев В. Л.* История болгарской литературы. — М., 1978.
3. *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. — М., 1972.
4. *Андреев Л. Г.* Зарубежная литература XX века. — М., 1996.
5. *Андреев Л. Г и др.* История французской литературы. — М., 1987.
6. *Андреев Л. Г.* Современная литература Франции. 60-е годы. — М., 1977.
7. *Аникин Г. В., Михальская П. П.* История английской литературы. — М., 1975.
8. *Венгеров Л. М.* Зарубіжна література 1871—1973. — К., 1974.
9. *Венгеров Л. М.* Зарубіжна література. Загальні огляди. 1871—1970. — К., 1971.
10. *Великовский С.* В поисках утраченного смысла. — М., 1979.
11. *Великовский С.* Грани «несчастливого сознания». — М., 1973.
12. *Гребенникова Н. С.* Зарубежная литература. XX век: Учеб. пос. — М., 1999.
13. *Горский И. К.* Польский исторический роман. — М., 1963.
14. *Денисова Т. Н.* Роман і романісти США XX століття. — К., 1990.
15. *Бенина Е. М.* Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX веков. — М., 1967.
16. Зарубежная литература к. XIX — н. XX вв. / Толмачева В. М. — М., 2003.
17. Зарубежная литература XX века. Учеб. — М., 2000.
18. Зарубежная литература XX в. / Андреев Л. Г. — М., 2003.
19. *Засурский Я. Н.* Американская литература XX века. — М., 1984.
20. *Засурский Я. Н.* История американской литературы: В 2-х т. — М., 1971.
21. *Затонский Д. В.* Искусство романа и XX век. — М., 1973.
22. *Затонский Д. В.* Австрийская литература в XX столетии. — М., 1985.
23. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. — Х., 2000.
24. *Зонина Л.* Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60—70-е гг.). — М., 1984. *Ивашева В. В.* Литература Великобритании XX века. — М., 1984.
25. *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М., 1996.
26. *Ильин И.* Постмодернизм. От истоков до наших дней. — М., 1998.
27. История американской литературы. Под ред. Н. И. Самохвалова. В 2-х ч. — М., 1971.
28. История западноевропейского театра. — М., 1974.
29. История зарубежной литературы к. XIX — нач. XX в. / Под ред. Л. Г. Андреева. — М., 1978.
30. История зарубежной литературы XX века. Под ред. Л. Г. Андреева. 2-е изд. — М., 1980.
31. История зарубежной литературы XX в. Под ред. В. Н. Богословского, З. Г. Гражданской. — 4-е изд. — М., 1989, 1990.
32. История зарубежной литературы к. XIX — нач. XX ст. — Курс лекций под ред. проф. М. Е. Елизаровой и проф. И. П. Михальской. — М., 1970.
33. История зарубежной литературы. 1945—1980. Под ред. Л. Г. Андреева. — М., 1980, 1989.
34. История зарубежной литературы XX в. / Михайлова Л. Г., Засурского Я. Н. — М., 2003.
35. История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. — М., 1995.
36. История немецкой литературы: В 3-х т. — М., 1986. — Т. 2.
37. История польской литературы: В 2-х т. — М., 1963.
38. История французской литературы. — М., 1979.
39. Історія американської літератури XX ст. / Денисової Т. Н. — К., 2002; Вікно у світ. — 1999. — №5.
40. *Ковалева Т. В. и др.* История зарубежной литературы второй половины XIX — начала XX веков. — Мн., 1997.
41. *Кузнецова Р. Р.* История чешской литературы. — М., 1987.
42. *Кутейщикова В. и др.* Новый латиноамериканский роман. 50—60-е гг. — М., 1979.
43. Литература Англии. XX век / Под ред. К. Шаховой. — К., 1987.
44. *Мамонтов С. П.* Иноязычная литература стран Латинской Америки. XX в. — М., 1983.
45. *Мережинская А. Ю.* Художественная парадигма переходной культурной эпохи

(Русская проза XX века). — К., 2001.

46. *Мулярчик А.* Современный реалистический роман США. — М., 1988.

47. *Наркирьер Ф. С.* Французский роман наших дней. — М. 1980.

48. *Неустроев В. П.* Литература скандинавских стран: 1870—1970. — М., 1980.

49. Современный роман. Опыт исследования. — М., 1990.

50. *Уваров Ю. Г.* Современный французский роман. 60—80-е гг. — М., 1985.

51. *Урнов М. В.* На рубеже веков: очерки английской литературы. — М., 1970.

52. *Филюшкина С. Н.* Современный английский роман. — Воронеж. 1988.

53. *Шахова К. О.* Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX—XX ст. — К., 1975



Брегсасі Аніко – Кейс Маргарита – Чонка Тетяна – Мовнуш Дора:  
План-конспект семінарів з дисципліни «Історія зарубіжної літератури: Література ХХ століття»  
для студентів-філологів.  
Закарпатський угорський інститут ім. Ференца Ракоці ІІ. Берегово 2023. – 116 с. (українською мовою).