

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГЛУХІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМ. С. М. СЕРГЄЄВА-ЦЕНСЬКОГО

Г. Й. Давиденко
Г. М. Стрельчук
Н. І. Гринчак

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ

3-тє видання

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
для студентів вищих навчальних закладів*

Київ
«Центр учбової літератури»
2011

УДК 821(100-87).0(075.8)

ББК 83.3(0)я73

Д 13

*Гриф надано
Міністерством освіти і науки України
(Лист № 1.4/18-Г-248 від 31.01.2007)*

Рецензенти:

Ващенко Ю. А. – кандидат філологічних наук, доцент;

Світловський О. Т. – кандидат філософських наук, професор;

Науменко К. С. – учитель-методист зарубіжної літератури.

Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М., Гринчак Н. І.

Д 13 Історія зарубіжної літератури ХХ століття: Навч. посіб. 3-тє вид. –К.: Центр учбової літератури, 2011 – 488 с.

ISBN 978-966-364-913-9

«Історія зарубіжної літератури ХХ століття» - остання із гуманітарних дисциплін, якою завершується курс «Історії зарубіжної літератури» для студентів педагогічних вузів незалежно від обраної ними форми навчання.

Посібник складається із чотирьох розділів. У першому розділі подається навчальна програма курсу «Історія зарубіжної літератури ХХ століття», варіанти «Робочої програми», перелік художніх текстів для обов'язкового читання і вивчення напам'ять. У другому розділі студентам запропоновані лекційні матеріали з кожної теми, які передбачено робочою програмою. Після теми подаються питання для самоконтролю. Розділ третій – практичний курс, побудований як аналіз одного окремого твору. Четвертий розділ – додатково-бібліографічний. У ньому подаються додаткові навчальні матеріали: логічні схеми, ілюстрації, словник термінів і понять, бібліографія.

Посібник стане у нагоді студентам гуманітарних факультетів.

УДК 821(100-87).0(075.8)

ББК 83.3(0)я73

ISBN 978-966-364-913-9

© Давиденко Г. Й., Стрельчук Г. М.,
Гринчак Н. І., 2011.

© Центр учбової літератури, 2011.



ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
Розділ 1. ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ	7
1.1. Навчальна програма курсу «Історія зарубіжної літератури ХХ століття» . . .	7
1.2. Робоча програма.	17
1.3. Перелік художніх текстів для обов'язкового читання і вивчення на- пам'ять	24
Розділ 2. ЛЕКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ	31
<i>Лекція 1.</i> Французька література	31
<i>Лекція 2.</i> Екзистенціалізм у французькій літературі. Ж. П. Сартр, А. Камю.	41
<i>Лекція 3.</i> Модерністська проза початку ХХ століття	53
<i>Лекція 4.</i> Розвиток німецької драматургії. Б. Брехт.	60
<i>Лекція 5.</i> Тема війни у німецькій літературі ХХ століття. Е. М. Ре- марк, Г. Белль	71
<i>Лекція 6.</i> Філософське підґрунтя творчості Томаса Манна.	87
<i>Лекція 7.</i> Австрійська література ХХ століття. Р.-М. Рільке, П. Целан, Ф. Кафка	97
<i>Лекція 8.</i> Англійська література.	111
<i>Лекція 9.</i> Новітня англійська література. Т. Еліот, У. Голдінг	136
<i>Лекція 10.</i> Норвезька література. Г. Ібсен, К. Гамсун	152
<i>Лекція 11.</i> Американська література. Джек Лондон. Ернест Міллер Хемінгуей	172
<i>Лекція 12.</i> Особливості розвитку літератури США. Г. Лонгфелло, О' Генрі, Т. Драйзер	195
<i>Лекція 13.</i> Латиноамериканська література. Г. Маркес	210
<i>Лекція 14.</i> Література Сходу. Японія. Китай	220
<i>Лекція 15.</i> Роман — антиутопія ХХ століття.	235
<i>Лекція 16.</i> Театр абсурду	267
<i>Лекція 17.</i> Література постмодернізму.	296
Розділ 3. ПРАКТИЧНИЙ КУРС	310
3.1. Практичні заняття	310
<i>Заняття 1.</i> Жанрова своєрідність казки-притчі Антуана де Сент- Екзюпері «Маленький принц»	310

Заняття 2. Проблема вибору і її гуманістичне вирішення, тема перестороги в романі Альбера Камю «Чума»	314
Заняття 3. Тема «втраченого покоління» у романі Е. М. Ремарка «Три товариші»	319
Заняття 4. Своєрідність композиції та символіка оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш до Спа...»	322
Заняття 5. Своєрідність світобачення і його художнього вираження в оповіданні Ф. Кафки «Перевтілення»	325
Заняття 6. Тема митця і мистецтва у новелі Т. Манна «Смерть у Венеції»	329
Заняття 7. «Пігмаліон» Б. Шоу — зразок «драми-дискусії»	332
Заняття 8. Філософія життя, краси, насолоди і мистецтва в романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея»	335
Заняття 9. Показ шляху становлення особистості жінки у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім (Нора)»	340
Заняття 10. Неоромантичні мотиви та образи в романі К. Гамсуна «Пан»	343
Заняття 11. Показ драматичних суперечностей людського буття у повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море»	348
Заняття 12. Схрещення західноєвропейської модерністської традиції з національним міфопоетичним баченням в оповіданні Габрієля Гарсія Маркеса «Стариган з крилами»	352
Заняття 13. Відображення конфлікту між людиною і системою у романі Є. Замятіна «Ми»	356
Заняття 14. Викриття «законів» конформістського мислення, показ розриву між науково-технічним прогресом та моральним станом людства у п'єсі Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»	365
Заняття 15. Схрещення елементів класичної та масової літератури у романі П. Зюскінда «Запахи»	367
3.2. Тематика самостійної роботи і методичні рекомендації до її виконання . . .	372
3.3. Контрольна робота і методичні рекомендації до її написання	381
3.4. Корируючі матеріали: тести, орієнтовні запитання до іспиту	390
3.5. Критерії оцінювання знань студентів	401
3.6. Регламент впровадження МРС з дисципліни «Історія зарубіжної літератури ХІХ — поч. ХХ ст.»	403
Розділ 4. ДОДАТКОВО-БІБЛІОГРАФІЧНИЙ	462
4.1. Додаткові навчальні матеріали	462
4.2. Словник термінів і понять	472
4.3. Бібліографія	475





ПЕРЕДМОВА

Курс «Історія зарубіжної літератури ХХ століття» — останній із гуманітарних дисциплін, який завершує дисципліну «Історії зарубіжної літератури» його завдання допомогти студентській молоді прилучитися до культурної скарбниці людства, всесвітнього літературного процесу, збагатити їх духовний світ знаннями історії зарубіжної літератури, залучити до загальнолюдських цінностей, виховати почуття власної гідності, потребу в читанні, сформуванню естетичний смак, високу загальну і читацьку культуру.

Програмою курсу передбачено:

1. Виявлення особливостей розвитку літератури модернізму і постмодернізму.
2. Розкриття специфіки естетичних систем модернізму та постмодернізму.
3. Характеристика художніх напрямків.
4. Аналіз етапів літературного розвитку і творчості найвагоміших письменників.
5. Вивчення закономірностей взаємодії загальних тенденцій, національного і особистого начала в літературному процесі.
6. Засвоєння теоретичних знань у межах вивчення питань формування літературних жанрів, еволюції художньої форми.

На вивчення курсу навчальними закладами відводиться різна кількість годин. Мінімальна кількість аудиторних годин — 135: лекцій — 34 години, практичних занять — 30 годин, самостійної роботи — 71 година. На заочній формі навчання кількість годин значно зменшена. На лекції відводиться 26 годин, на практичні заняття — 12 годин, на самостійне опрацювання — 136 годин.

Дисципліну можна викладати і за кредитно-модульною системою. Компонування тем на модулі подано у робочій програмі для денної форми навчання. Результати діяльності студентів оцінюються за 100-бальною системою за такими формами контролю: **поточний** — виступ на практичному занятті (до 5 балів), ведення читацького щоденника (до 5 балів), вивчення творів напам'ять (до 5 балів), виконання домашніх індивідуальних занять (до 40 балів — кожне індивідуальне заняття оцінюється до 5 балів); **тематичний (за модулем)** контроль (тестування) — до 50 балів (кожна правильна відповідь оцінюється в 1 бал). **Підсумковий** контроль — виставлення семестрової оцінки студентам, які опрацювали теоретичні теми і практично засвоїли їх. Усі оцінки виставляються у відомість.

За результатами поточного контролю та виконання домашніх індивідуальних завдань студенти, які отримали від 90 до 100 балів, можуть бути звільнені від підсумкового контролю та отримати оцінку «відмінно», від 80 до 90 балів — «добре», від 80 до 70 — «задовільно».

Для заочної форми навчання передбачається написання домашньої контрольної роботи за варіантами.

У результаті вивчення предмета студенти повинні вміти:

1. Вирізняти основні методологічні підходи до змісту та характеру цінностей художніх творів літератури ХХ століття.
2. Орієнтуватися в основних напрямках літератури ХХ століття.
3. Усвідомлювати світобачення та світорозуміння літератури ХХ століття.
4. Розрізняти різні жанри художньої творчості й мистецтва.
5. Володіти творчим підходом до аналізу творів художньої літератури у контексті літератури ХХ століття.

Завдання посібника — сприяти вивченню та засвоєнню основних питань з теорії та історії зарубіжної літератури ХХ століття для денної та заочної (дистанційної) форми навчання студентів ВНЗ I—IV рівня акредитації.

Посібник складається з чотирьох розділів. У першому подається навчальна програма курсу «Історія зарубіжної літератури ХХ століття», варіанти «Робочої програми», перелік художніх текстів для обов'язкового читання і вивчення напам'ять.

У другому — запропоновані лекційні матеріали з кожної теми, що передбачено робочою програмою, після теми подані питання для самоконтролю.

Розділ третій — практичний курс, побудований як аналіз одного окремого твору. Практичні заняття складаються з: плану, завдання для підготовчого періоду і списку літератури. До них подані інструктивно-методичні матеріали. Тема практичного заняття методично виправдана, оскільки сприятиме більш поглибленому засвоєнню тексту з метою кращого його розуміння, отримання естетичної насолоди від читання, конкретизації уявлення про творчість окремих митців. Практичні заняття передбачають теми, необхідні майбутньому вчителю в його педагогічній роботі, оскільки всі вони включені у шкільну програму. У цьому ж розділі подається тематика для СРС і методичні рекомендації до її виконання, домашня контрольна робота за варіантами і методичні рекомендації до її написання (для заочної форми навчання), коригуючі матеріали: тести, орієнтовні запитання для іспиту, критерії оцінювання знань студентів.

Четвертий розділ — додатково-бібліографічний. У ньому подано додаткові навчальні матеріали: логічні схеми, ілюстрації, словник термінів і понять, бібліографія.

Посібник стане у нагоді студентам гуманітарних факультетів.





Розділ 1

ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ

1.1. НАВЧАЛЬНА ПРОГРАМА КУРСУ «ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ»

Зарубіжна література I пол. ХХ ст. (20—30-ті роки)

Вступ до літератури I пол. ХХ ст. «Занепад Європи» і шляхи його подолання. Модерністські концепції світу і людини, революційно-радикальні процеси в суспільному і культурному житті Європи. Загальна характеристика літературного розвитку 20—30-х рр. освоєння літературою нових сфер дійсності, пошуки нових художніх форм. Нові жанри: політичні, романи-памфлети, документальні, інтелектуальний роман і драма, роман-міф. Особливості психологічного аналізу та історизму.

Авангардистські течії в літературі I пол. ХХ ст.: кубізм, дадаїзм, сюрреалізм

Поезії Г. Аполінера. Еволюція поетичного мислення від неоромантизму до «ном-розмов» і «віршів-малюнків» (зб. «Алкоголі», «Каліграми. Вірші Миру і війни»). Вплив естетики кубізму на пошуки нових поетичних форм. Поетичний дискурс Аполінера в контексті раннього авангардизму. Аполінер і сюрреалізм. Сюрреалістична поетика А. Бретона, П. Елюара та літературні маніфести сюрреалізму. Характерні риси естетики сюрреалізму: «автоматичне письмо», звернення до підсвідомості, алогізм, принцип асоціативних зв'язків.

Експресіонізм: витоки, філософські й естетичні засади, особливості поетики: масштабність символіки, умовність, особливості тональності. «Лівий» і «правий» експресіонізм. Творчість Ф. Кафки. Проблематика творчості, відбиття проблеми відчуження особистості, провини, безглуздості існування у новелах («Перевтілення», «У виправній колонії», «Присуд»). Універсалізація і міфологізація світу. Романистика Кафки як модель «руху до смерті» чи «руху до Закону». Філософський роман «Процес», його проблематика. Модель людини і світу в романі «Замок», художні особливості прози Кафки. Творчість як «травестія іудейського міфа».

Література «потoku свідомості». Філософське підґрунтя, відмінність реалістичної літератури від психологізму. Творчість М. Пруста. Психологічна тема пам'яті в романі «У пошуках загубленого часу». Особливості психологічного аналізу: «потік свідомості» як метод воскресіння пам'яті. Прийом часової стереоскопії. Пруст і Бергсон. Відображення в романі соціальних і культурно-історичних проблем. Розуміння мистецтва як способу віднайдення часу.

Д. ДЖОЙС як творець модерністського роману. Роман «Улліс», його художня природа, зв'язок з ранньою творчістю Джойса («Дублінці», «Портрет художника в юності»). Міфологізація дійсності в романі, роль гомерівського міфи — другий план, пов'язаний з образами «Одіссеї». Художнє новаторство в безпосередньому зображенні «потoku свідомості», що поєднує минуле й сучасне. Вплив З. Фрейда.

Значення досвіду Джойса в розвитку роману. Психологічна школа в англійській літературі (Д. Лоуренс), американський фрейдистський роман (Г. Міллер).

Своєрідність реалізму I пол. XX ст. Філософсько-моралістична проза А. де Сент-Екзюпері («Планета людей», «Маленький принц»). Роман-епопея у творчості Р. Ролана («Жан-Крістоф»), Т. Драйзера («Американська трагедія»).

Модернізація історії в романі Л. Фейхтвангера («Єврей Зюс»): проекція юдейського міфу. Інтелектуальний виховний роман Т. Манна («Чарівна гора»): формування особистості і перспективи розвитку європейської культури. Роман-міф Т. Манна «Йосип і його брати»: гуманізація міфу і його переосмислення, філософський культурологічний роман Т. Манна «Доктор Фаустус»: проблема культури, мистецтва, естетичного антигуманізму. Доля цивілізації і мистецтва у романі Г. Гессе «Гра в бісер»: ствердження духовного начала на час руйнації цінностей і культури.

Тема «втраченого покоління» в соціально-психологічному романі Е. М. Ремарка («На західному фронті без змін») та Е. Хемінгуея («Прощавай, зброє!»): протест проти війни, концепція кохання, філософія морального стоїцизму, непереборність «військового синдрому». Повість-притча Хемінгуея «Старий і море»: універсальний характер задуму, символіка, біблійний підтекст, стилістична своєрідність, техніка «айсберга».

Роман-антиутопія (Г. Уеллс, А. Платонов, О. Хакслі, Дж. Оруел): трансформації жанру в літературі XX ст. від переоцінки концепцій утопічної думки до засудження тоталітаризму.

Модерністська епопея В. Фолкнера. Відбиття американського міфу. Вплив південної традиції. Проблематика і художня своєрідність роману «Галас і шаленство» (поліфонізм, психологізм, оповідна манера, композиція, концепція часу). Соціально-конкретне, національне і вічне в образі Йокнапатофи. Проблема «сноупсизму» в трилогії «Село», «Місто», «Особняк».

Модерністська поезія 1 пол. XX ст.

Відбиття філософської та естетичної позиції Р. М. Рільке у зб. «Часослов», «Нові поезії», «Сонети до Орфея». Жанрові форми поезій: молитви, заклинання, роздуми, «вірші-предмети». Ідея суцільного взаємозв'язку, цілісності світу. Поняття «Душа світу» як основа філософсько-етичної позиції Рільке. Письменник і російська поезія XX ст.

Модерний образ світу в поезіях Т. С. Еліота (зб. «Пруфрок та інші спостереження», поеми «Безплідна земля», «Порожні люди»). Втрата людством духовних орієнтирів, апокаліптичне бачення цивілізації. Завершення філософських і художніх пошуків у «Чотириох квартетах». Євангельське трактування істини, своєрідність бачення культури.

Федеріко Гарсія Лорка, зв'язок його творчості з модерними піснями і народною поетичною традицією. «Циганські романсеро» та «Поема про канте хондо»: традиційна міфологія і сучасний міф, жанри народного мистецтва, їх творча переробка. Трансформація сюрреалістичних елементів у поезіях Лорки. Своєрідність романтизму письменника.

3. Сучасна зарубіжна література (40—90-ті роки)

Література Франції. Війна і французька література післявоєнного десятиліття. Причини актуалізації філософії **екзистенціалізму** і її вплив на французьку літературу. Екзистенціальні концепції у творах Жана Поля Сартра. Витоки філософії Сартра, вплив німецької феноменології та екзистенціалізму. Іntenційність як понов-

лення прав реальності у праці «Буття і Ніщо». Роман «Нудота» — стан негативно вільної людини у позбавленому сенсу світі ворожих речей. Усвідомлення відповідальності за свободу у зб. оповідань «Мур». Концепція ангажованого екзистенціалізму в праці «Екзистенціалізм — це гуманізм» та його втілення у драматургії Сартра («Мухи», «Альтонські відлюдники»). Мистецька концепція Сартра в автобіографічній прозі «Слова».

А. Камю. Еволюція екзистенційної концепції. Песимістична філософія життя в «Міфі про Сізіфа». Екзистенціальний аспект проблематики повісті «Сторонній». Роман-притча «Чума», проблема вибору і гуманістичне вирішення її, тема перестороги. Апологія індивідуалістичного бунтарства в публіцистиці письменника («Бунтівна людина»).

«Новий роман» 40—60-х рр. Основні тенденції в розвитку «нового роману»: лінія «тропізмів» (Наталі Саррот), лінія «предметизму» (А. Роб-Грійє), лінія «міфологізму» (М. Бютор). Художня своєрідність романів Н. Саррот «Золоті плоди» і Бютора «Зміна». **«Театр абсурду»** і його естетичні та філософські засади. Проблематика і художня своєрідність п'єс Е. Юнеску «Голомоза співачка» і «Носороги» та трагікомедії С. Беккета «Чекаючи на Годо».

Естетика реалістичного роману. Робер Мерль. Документально-психологічна основа роману «Смерть — моя професія». Тема війни в романі. Антивоєнний пафос роману «Малевіль». Проблема людської єдності в романі. Ерве Базен. Художній аналіз сімейної проблематики в романах Базена і його публіцистиці («Анатомія розлучення», «У що вірю»). Проблеми сучасної молоді людини у прозі Франсуази Саган («Трохи сонця в холодній воді», «Здрастуй, сум!»).

Розвиток роману в 70—80-х роках (повернення до історії, характеру, обмеженість образів, універсалізм задуму). Паскаль Лене і художня природа його роману «Мережниця». Найновіші тенденції розвитку прози (Жан-Лу Трассор) і впливи експериментів «нового роману». «Антироман» і «антидрама» як остання хвиля класичного модернізму.

Італійська література. Поняття «постмодернізм»: його інтерпретації як епохи, методу, прийому. Широке застосування постмодерністських прийомів у пошуках універсальної художньої мови. Своєрідність постмодернізму У. Еко, що засвоює традиційний культурний досвід з метою створення сучасного художнього синтезу. Еко про постмодернізм. «Ім'я троянди» — естетична декларація у деструкції норм класичної поетики. Жанрова природа твору: пародія на історичний роман, жанр «інтелектуального» детективу, мемуари, роман жахів. Мотив лабіринту як відтворення процесу пізнання та протиставлення діаметрально протилежних світоглядних концепцій щодо знання як знаряддя зберігання та пошуку істини. Інтертекстуальність як засіб створення узагальненої картини світу. Постмодерна стилістика твору. Історія традицій європейської свідомості в романі «Маятник Фуко». Зіставлення історичних епох і традицій мислення. Культурологічне тлумачення реалій ХХ ст. Ідеї окультизму в романі. Проблеми комунікації.

Німецька література. Друга світова війна і культурно-історичний розвиток післявоєнної Німеччини. Дві країни, дві літератури. Війна в літературі Східної Німеччини (М. Шульц «Ми не порох на вітрі», Д. Нолль «Пригода Вернера Хольта») та молодіжна проблематика (У. Пленцдорф «Нові страждання юного В.»). Війна в літературі ФРН («покоління тих, що повернулись» — З. Борхерт «За дверима»).

Генріх Белль. **Осмилення історичного досвіду війни** в ранніх оповіданнях письменника і в романі «Де ти був, Адаме?» Романи і повісті Г. Белля про післяво-

енну Німеччину («Дім без господаря», «Більярд о пів на десяту»). Заглиблений психологізм у творах письменника, поєднання минулого і сучасного в свідомості героїв, широке використання «внутрішніх монологів» і «потоків свідомості», сконденсованість художнього часу і його історичне осмислення в творах Г. Белля. Проблематика і художня своєрідність роману «Груповий портрет з жінкою».

Швейцарська німецькомовна література. **Проблеми відповідальності людини і ролі культури** у трагікомедіях Ф. Дюрренматта «Фізики», «Візит старої дами». Парадоксальний сюжет як модель абсурдності світу. Проблема обличчя і маски сучасної людини. Особливості поетики: елементи детективу, бурлеску, фарсу, антитези, схематичність образів. Проблема моральної відповідальності у романі М. Фріша «Номо Фабер». Ідея пошуку власної ідентичності у невідповідності видимого і сущого, протистоянні логіки і пристрасті. Мотив сліпоти і його семантика. Особливості поетики твору.

Постмодерний роман П. Зюскінда «Запахи». Доля мистецтва у романі. Руйнація модерної ідеї маргінальності особистості та надприродної сутності мистецтва. Синтез жанрів та їх негативні віддзеркалення. Інтертекстуальний план роману: пародіювання світоглядних систем та літературних попередників. Риси постмодерної поетики.

Англійська література. Особливості розвитку післявоєнної Англії. Розчарування в реформах лейбористів і ріст критичних настроїв.

Рух «сердитих молодих людей» в 50-ті роки. Пафос критицизму і обмеженість бунту «сердитої молоді». «Озирнись у гніві» Д. Осборна — програмний твір «сердитих молодих людей». Рух тінейджерів в літературі Англії (С. Чаплін «День Сардини»).

Філософсько-інтелектуальна література Англії. Філософський роман екзистенціалістської орієнтації. Проблематика і художня своєрідність романів А. Мердок «Чорний принц» та «Сон Бруно». Психологічна дефективність, сконцентрованість на внутрішньому світі героїв. Екзистенціальне підґрунтя та елементи фрейдизму у творчості Мердок.

Своєрідне англійське поєднання традиційного і новаторського, реалістичного і модерного у творчості Дж. Фаулза. Естетичні концепції Фаулза у новелі «Башта з чорного дерева»: критичне ставлення до модернізму, прагнення до мистецтва. Роман «Жінка французького лейтенанта» і естетика інтертекстуальності. Використання прийомів сучасного модернізму в структурі класичного «вікторіанського» роману. «Відкрита» форма оповіді, що допускає варіативність художнього рішення конфлікту особистості і суспільства.

Антиутопія та антиколоніальний роман в літературі Англії (Дж. Оруелл, Г. Грін, В. Голдінг). Романи У. Голдінга. Тема агресивного начала в людській природі («Володар мух»). Проблема співвідношення добра і зла («Шпиль»).

Грем Грін. Протиріччя між його релігійно-католицькими переконаннями і об'єктивно нерелігійним засудженням буржуазної дійсності. Тема тривоги за людину, тема злочину і кари в романах письменника. Своєрідність «географізму» романів Г. Гріна. Засудження колоніалізму в романі «Тихий американець». Християнство і комунізм в романі «Монсенйор Кіхот». Проблема вибору і пошуку сенсу буття в романі «Вечір у Венеції, або вечеря з бомбою».

Література США. США після другої світової війни. «Холодна» війна і «гоніння за відьмами» як вияви агресивності зовнішньої і внутрішньої політики США. Масова література США.

Доля **реалізму** в літературі США після 1945 року. Суспільно-політична проблематика у післявоєнному романі (проблема політичної корупції, демагогії і кар'єризму в романі Р. 11. Уоррена «Вся королівська рать»).

Нон-конформізм в американській літературі середини ХХ століття. Позиція нонконформізму в романі Дж. Стейнбека «Зима незгоди нашої».

Молодіжні рухи 50—60-х років. Бітники та їх світ у романі Д. Селінджера «Над прірвою в житті». Тема опору героя обивательському конформізму і бездуховному існуванню середнього класу. Молодіжна субкультура 60-х рр. і її впливи на літературу.

Джон Апдайк. Роман «Кентавр» як вираження морально-етичної позиції письменника.: реалістична умовність у використанні автором античної міфології як другого сюжетного плану. Проблема зіткнення гуманістичних духовних запитів одинокого інтелігента з сатирично змальованим обивательським середовищем. Мешканці Олімпу як персоніфікації окремих рис американської національної свідомості. Тема смерті і безсмертя. Образ Пітера як символ наслідування гуманістичних ідей. Повість «Ферма» і критика основ американського життя в романі. Проблеми сім'ї в романі «Давай одружимося».

Американська драматургія і театр після II світової війни (Г. Уільямс «Трамвай «Бажання», А. Міллер «Смерть комівояжера»).

Негритянська література в США і особливості висвітлення расового конфлікту (Д. Болдуїн «Якби Білл-стріт могла заговорити»).

Американська література **чорного гумору**. Проблема свободи особистості, людина та система у романі К. КІЗІ «Політ над гніздом зозулі». Антифашистський пафос та гротескно-сатиричне зображення цивілізації у романі-антиутопії К. Воннегута «Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей».

Пошуки нової духовності в романах Р. Баха («Чайка на ймення Джонатан Лівінгстон»).

Література Ізраїлю та Діаспори. Іврит література. Функції, особливості, часові й просторові координати існування. Провідні представники сучасної іврит літератури. Відродження духовної традиції єврейства у творчості Шмуеля Йосефа Агнона. Прах Землі Ізраїлю як головний герой оповідань. Есхатологічний сіонізм Агнона у романі «В серцевині морів». Месіанізм і вирішення протиріч між юдаїзмом та християнством. Біблійна модель історії та мова. Твори письменника як «останній згорток Тори».

Єврейська самобутність і засвоєння здобутків світової культури у творчості Ісаака Башевіса-Зінгера. Доля єврейства Східної Європи в оповіданнях письменника та романі «Шоша». Башевіс-Зінгер як письменник Діаспори: втрата зв'язків сучасного єврейства з духовною традицією народу. Перегляд ставлення до духовної і культурної спадщини єврейства у християнському світі сьогодення.

Література Японії. Культурно-історична своєрідність Японії. Релігійно-філософська основа та риси національної естетики. Японська література ХХ ст. — між Сходом і Заходом.

Література Японії. Культурно-історична своєрідність Японії. Релігійно-філософська основа та риси національної естетики. Японська література ХХ ст. — між Сходом і Заходом.

Реформування японської класичної танки в поезіях Ісікави Такубоку. Вплив нової течії сінтайсі на формування поглядів та поетичний стиль. Збірки «Жменя піску», «Сумна забавка» — вершина творчості поета. Художні особливості танки: строфічна будова, тематика, образність, мова. Сповідальність як основна риса поезій Такубоку.

Співіснування традиційної та прозахідної тенденцій у сучасній японській прозі. Національна традиція у творчості Ясунарі Кавабати. Краса як ідеальна сут-

ність світу, естетика «ніхон-но бі» в повісті «Країна снігу». Мистецтво життя як «тядо» в повісті «Тисячокрилий журавель»: роль традиції, природи, краси у долі людини. Головна тема повісті сум за прекрасним, що об'єднує людей. Місце і значення в повісті зображення традиційного ритуалу. Поетика повісті у наслідуванні класичної японської прози: особливості фабули, композиції, системи образів, символіки (кольору, речей, квітів), стилю.

Синтез національних та західноєвропейських традицій у творчості Кобо Абе. Суголосність проблематики та вибраного жанру з літературою екзистенціалізму. Відступ від канонів японської естетики та суспільної поведінки в романі «Жінка у пісках»: нетрадиційне сприйняття природи, краси, суспільства, свободи, жінки. Особливості поетики роману як порушення нормативності національної японської прози на рівні символіки, сюжету, стилю.

Подолання національної традиції у творчості Юкіо Місіми. Формування естетичної концепції та життєтворчого міфа Місіми. Вплив західної культурної традиції на естетику письменника. Роман «Золотий Храм» як естетичний маніфест Місіми. Аналіз природи Прекрасного та її впливу на особистість. Золотий Храм як символ і зосередження краси Всесвіту. Потяг до знищення Прекрасного заради досягнення реальності життя. Метафоричність прози. Еротика і Смерть у новелі «Патріотизм».

Література Латинської Америки. Специфіка латиноамериканського типу художньої свідомості. Передумови розвитку та культурно-історична своєрідність літератур країн Латинської Америки. Поєднання індіанської, європейської і африканської художньої традиції в літературах цих країн.

Поетичні досягнення (Г. Містраль і П. Неруда). Латиноамериканський роман і його художня природа (міфологічний роман, роман «магічного» реалізму, роман бароко).

Габріель Г. Маркес. Філософсько-естетичні погляди письменника. Зображення історії і майбутнього латиноамериканської цивілізації в романі «Сто років самотності». Національна міфологема самотності. Макондо як земля обітована. Проблема зміни поколінь і цивілізацій, історичного і міфологічного часу. Філософія історії у творі. Особливості поетики роману: композиція, система образів, міфологічні та біблійні алюзії, карнавальне начало.

Роман А. Карпент'єра «Концерт бароко». Аналіз основних віх світової історії через музичне мистецтво. Самобутні риси романного мистецтва письменника: зміщення і конденсація історичного часу, пластична виразність, символіко-метафоричний ряд, роль культурно-історичних ремінісценцій.

Природа письменницького обдарування Хорхе Луїса Борхеса. Концепція філософії та історії культури у творчості письменника. Проблема духовного пошуку в поєднанні філософії, теології, літератури. Синтетичний жанр новели-есе у зб. «Вимисли», «Алеф», «Сад розбіжних стежинок». Культурологічний характер проблематики новел. Особливості творчої манери як відбиття філософії луни в культурі: принципи варіативності асоціацій, метафор, парабол; інтертекстуальність прози; проблема автора.

Література країн Центральної та Східної Європи. Історична картина розвитку Центральної Європи після другої світової війни. Література в умовах «реального соціалізму». Значення культури у вираженні пафосу перетворення суспільства. Впливи естетики соціалістичного реалізму. Розвиток демократичних традицій слов'янських літератур. Тема Опору і тема колективної праці в літературі Східної Європи. Польський роман про соціальні проблеми відродження країни (В. Мах «Агнешка, дочка Ко-

лумба», Ю. Ковалець «Переплинеш ріку», Т. Новак «Дияволи»). Розробка філософської і етичної проблематики в романах П. Вежинова «Бар'єр» і «Терези». Тиск офіційної ідеології, догматизація естетичних принципів, перетворення літератури на засіб пропаганди. Література в еміграції. Філософський та психоаналітичний вимір кохання у романі М. Кундери «Нестерпна легкість буття».

Східна версія літератури постмодернізму. «Хазарський словник» М. Павича як роман-лабіринт. Гіпертекстуальність побудови роману, візуалізація паралельних документів і прочитання за принципом гіперпосилання. Відбиття гіперболічності Всесвіту у взаємній вмонтованості часових і просторових вимірів. Гра з текстовими структурами: маніпуляція системами цінностей і неперервність культурного досвіду. Міф про Адама у проекції світових релігій — сюжетний стрижень реконструйованого тексту. Хазарська історія як метафора долі світової культури. «Чапаєв і Пустота» В. Пелевіна як культовий твір російського постмодерну.

Рекомендована література. Художні твори

1. ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА кін. XIX — поч. XX ст.

Франція

Е. Золя. Жерміналь. Пастка
А. Франс. Острів пінгвінів. Таїс
Мопассан. Життя. Любий друг. Новели (Пампушка та ін.)

Бельгія

Метерлінк. Синій птах. Непрошена. Там, усередині. Сліпі

Норвегія

Ібсен. Ляльковий дім. Дика качка. Будівельник Сольнес
Х. Гамсун. Пан

Англія

Уайльд. Портрет Доріана Грея. Тюремна сповідь
Кіплінг. Мауглі
Конан-Дойль. Оповідання: Пістрява стрічка. Спілка рудих та інші
Гарді. Тесс із роду д'Ербервілів
Голсуорсі. Власник (Сага про Форсайтів)

США

Твен. Пригоди Тома Сойєра та гумористичні оповідання
Лондон. Мартін Іден. Біле ікло. Любов до життя
О' Генрі. Вождь червоношкірих. Жертви кохання. Дари волхвів. Останній листок. Паляючий світильник

Німеччина

Т. Манн. Новели: Смерть у Венеції. Тоніо Крегер. Маріо і чарівник та інші

Польща

Сенкевич. Куди йдеш?

2. ЛІТЕРАТУРА I пол. XX ст. (20—30-ті роки)

Франція

М. Пруст. На Сванову сторону
Екзюпері. Маленький принц

Австрія

Р. М. Рільке. Поезії
Ф. Кафка. Замок Новели: Перетворення. У виправній колонії Вирок

Німеччина

Л. Фейхтвангер. Єврей Зюсс
Б. Брехт. Матінка Кураж та її діти
Г. Манн. Доктор Фауст
Ремарк. Три товариші

США

Хемінгуей. Прощай, зброе!
Фолкнер. Галас і шаленство
Т. Драйзер. Американська трагедія
Ю. О'Ніл. Кохання під берестами
Ф. С. Фіцджеральд. Великий Гетсбі
Г. Міллер. Тропік Рака

Англія

Т. С. Еліот. Поезії
Д. Лоуренс. Коханець леді Чатерлей
Б. Шоу. Пігмаліон. Дім, де розбиваються серця.
Дж. Джойс. Улісс.
Хакслі. Дивний новий світ

Іспанія

Ф. Г. Лорка. Поезії.

Росія

М. Булгаков. Майстер і Маргарита
А. Платонов. Котлован

3. СУЧАСНА ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА (40—90-ті роки)

Франція

А. Камю. Чума.
Ж.-П. Сартр. Нудота
Е. Іонеско. Носороги
Р. Мерль. Смерть — моє ремесло
Е. Базен. Анатомія одного розлучення
Ф. Саган. Трохи сонця в холодній воді

Англія та Ірландія

С. Беккет. Чекаючи на Годо
Г. Грін. Комедіанти, Монсеньйор Кіхот
Д. Орруел. Скотоферма

С. Чаплін. День сардини
В. Голдінг. Володар мух, Шпиль
Д. Фулз. Подруга французького лейтенанта
А. Мердок. Чорний принц, Сон Бруно

Німеччина та Швейцарія

Б. Белль. Більярд о пів на десяту
Д. Нолль. Пригоди Вернера Хольта
У. Пленцдорф. Нові страждання юного В.
М. Фріш. Ното Фабер
Ф. Дюрренматт. Візит старої дами
П. Зюскінд. Запахи

Італія

У. Еко. Ім'я троянди

Ізраїль та Діаспора

Ш.-Й. Агнон. В серцевині морів
І.-Б. Зінгер. Шоша

США

Е. Хемінгуей. Старий і море
В. Фолкнер. Село, Місто, Особняк
Л. Селінджер. Ловець у житі
К. Воннегут. Бійня № 5
Дж. Стейнбек. Зима незгоди нашої
Д. Апдайк. Кентавр
С. Белоу. Герцог
К. Кізі. Політ над гніздом зозулі
Р. Бах. Чайка на ймення Джонатан Лівінгстон

Латинська Америка

Г. Г. Маркес. Сто років самотності
А. Карпентьєр. Концерт бароко
Х. Л. Борхес. Новели

Японія

Я. Кавабата. Тисячокрилий журавель
К. Абе. Жінка в пісках
Ю. Місіма. Золотий храм

Центральна і Східна Європа

Т. Новак. Дияволи
П. Вежинов. Бар'єр
М. Кундера. Нестерпна легкість буття
М. Павич. Хазарський словник
В. Пелевін. Чапаєв і Пустота

ПІДРУЧНИКИ ТА ПОСІБНИКИ

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 романисти США XX століття. — К., 1990.
15. Евнина 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. Мережжинская 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. Филлюшкина С. Н. Современный английский роман. — Воронеж. 1988.
53. Шахова К. О. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX—XX ст. — К., 1975.

1.2. РОБОЧА ПРОГРАМА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Глухівський державний педагогічний університет

Затверджую:

Проректор по навчальній роботі

« » _____ рік

Кафедра зарубіжної літератури

**РОБОЧА ПРОГРАМА
З ІСТОРІЇ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
XX СТОЛІТТЯ
ДЛЯ СТУДЕНТІВ ІУ КУРСУ
ФІЛОЛОГІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ
ДЕННОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ (5 р. н.)**

Програму склала: Давиденко Г. Й., доктор педнаук, професор

Робоча програма розглянута та схвалена Вченою радою.

Голова ради:.....

Декан філфаку

Завідувач кафедри:.....

Курс	Періоди	Семестр	Кіл. годин	Лекц.	Практ. зан.	СРС	Форма контролю		
							КР	Зал	Екю
ІУ УУ	Література XX століття	VII	54	18	16	20			
ІУ УА	Література XX століття	VII	54	18	10	26			
ІУ УУ	Література XX століття	VIII	81	16	14	51			*
ІУ УА	Література XX століття	VIII	81	16	12	53			*

1. МЕТА ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ, ЇЇ МІСЦЕ В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ТА РОЛЬ У ПІДГОТОВЦІ СПЕЦІАЛІСТІВ

1.1. Мета дисципліни, її місце в системі підготовки спеціалістів

Курс «Історія зарубіжної літератури» має допомогти студентській молоді прилучитися до культурної скарбниці людства, всесвітнього літературного процесу, збагатити їх духовний світ знаннями історії зарубіжної літератури, залучити до загальнолюдських цінностей, виховати в них почуття власної гідності, потребу в читанні, зацікавлення художнім словом, сформувати естетичний смак, високу загальну і читацьку культуру.

1.2. Завдання вивчення дисципліни, формування знань та вмінь:

- виявлення особливостей розвитку літератури модернізму та постмодернізму;
- розкриття специфіки естетичних систем модернізму та постмодернізму;
- характеристика художніх напрямків;
- аналіз етапів літературного розвитку і творчості найвагоміших письменників;
- вивчення закономірностей взаємодії загальних тенденцій, національного і особистого начала в літературному процесі;
- засвоєння теоретичних знань у межах вивчення питань формування літературних жанрів, еволюції художньої форми.

IV КУРС, VII СЕМЕСТР. ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ

ПЕРЕЛІК ТЕМ ЛЕКЦІЙ ТА ЇХ АНОТАЦІЙ

Змістовий модуль 1. Модерністські зрушення у французькій літературі ХХ століття

№	Розділ курсу, основні питання лекцій	Лк	Пр	Лб	Ср	Ір
1	Французька література 1. А. де Сент-Екзюпері — письменник, льотчик, філософ. 2. Особливості творчого методу Екзюпері.	2	2		2	
2	Екзистенціалізм у французькій літературі. Ж.-П. Сартр. А. Камю 1. Екзистенціалізм як напрям філософії та літератури. Його особливості. 2. Ж.-П. Сартр — теоретик екзистенціалізму у літературі: 3. Вплив екзистенціалістських ідей на творчість А. Камю.	2	2		2	
3	Модерністська проза початку ХХ століття 1. Світоглядні та естетичні засади модерністського мистецтва. 2. Марсель Пруст — представник французької модерністської прози. 3. Творчий метод письменника.	2			2	

**Змістовий модуль 2. Своєрідність світобачення
і його художнє вираження у німецькій літературі ХХ століття**

№	Розділ курсу, основні питання лекцій	Лк	Пр	Лб	Ср	Ір
4	Розвиток німецької драматургії. Б. Брехт 1. Життєвий і творчий шлях драматурга. 2. Передумови розвитку, сутність реформи драми та основні принципи «епічного» театру Б. Брехта. 3. Загальна характеристика творчості письменника	2			2	
5	Тема війни в німецькій літературі ХХ століття. Е.-М. Ремарк, Г. Белль 1. Загальна характеристика німецької літератури ХХ століття. Поняття «втрачене покоління». 2. Життєвий і творчий шлях Е.-М. Ремарка. 3. Г. Белль — совість німецької нації. Тема Другої світової війни у творчості Г. Белля.	2	4		4	
6	Філософське підґрунтя творчості Томаса Манна 1. Томас Манн — майстер інтелектуального роману. 2. Філософський зміст «великих романів» Т. Манна: «Смерть у Венеції», «Тоніо Крегер», «Маріо і чарівник» 3. Творчий метод Томаса Манна, його новаторство.	2	2		2	
7	Австрійська література ХХ ст. Р.-М. Рільке, П. Целан, Ф. Кафка 1. Р.-М. Рільке — видатний австрійський поет. 2. П. Целан. Пошуки нової поетичної мови у творчості поета. «Фуга смерті». 3. Життєвий і творчий шлях Ф. Кафки. Поєднання реальності й міфотворчості у прозі письменника.	2	2		2	

**Змістовий модуль 3. Філософсько-естетичні
та морально-етичні проблеми англійської
літератури ХХ століття**

№	Розділ курсу, основні питання лекцій	Лк	Пр	Лб	Ср	Ір
8	Англійська література 1. Драматургія Б. Шоу — новий етап у розвитку англійської літератури ХХ століття. 2. Оскар Вайльд — славетний письменник і теоретик англійського естетизму. 3. Загальна характеристика методу «потoku свідомості» у творчості Дж. Джойса.	2	4		2	
9	Новітня англійська література. Т. Еліот, У. Голдінг 1. Роль Т. Еліота у розвитку модерністської поезії в англійській літературі. 2. Загальна характеристика творчості У. Голдінга. 3. Притчевий характер роману «Володар мух».	2			2	
	Всього	18	16		20	

IV КУРС, VIII СЕМЕСТР. ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ

Змістовий модуль 1. Норвезька та американська література хх століття. Особливості їх поетики і стилю

№	Розділ курсу, основні питання лекцій	Лк	Пр	Лб	Ср	Ір
1	Норвезька література. Г. Ібсен, К. Гамсун 1. Історико-літературні передумови розвитку норвезької літератури. 2. Г. Ібсен — творець соціально-психологічної драми. 3. Кнут Гамсун — співець кохання.	2	4		6	
2	Американська література. Джек Лондон. Ернест Міллер Хемінгуей 1. Загальна характеристика американської літератури ХХ століття. 2. Життєвий і творчий шлях Джека Лондона. 3. Новаторство прози Е.Хемінгуея: лаконізм, «ефект айсбергу», відвертість сповіді від першої особи, лейтмотив («Прощавай, зброе!», «По кому подзвін»).	2	2		6	
3	Особливості розвитку літератури США. Г. Лонгфелло, О. Генрі, Т. Драйзер 1. Поетичний переказ індіанських міфів у поемі Гонгфелло «Пісня про Гайавату». 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») 3. Т. Драйзер — майстер реалістичної прози. Особливості творчого методу.	2			6	
4	Латиноамериканська література. Г. Маркес 1. Г. Маркес — теоретик «магічного реалізму». 2. Загальний огляд творчої спадщини письменника. 3. Проблеми духовності і моралі у новелі «Стариган з крилами». Приреченість героїв у романі «Сто років самотності».	2	2		6	
5	Література Сходу. Японія. Китай 1. Ісікава Такубоку. Жанр хоку у творчості поета. 2. Я. Кавабата — класик сучасної японської літератури. 3. Кобо Абе — письменник післявоєнного покоління, творець роману-параболи: «Жінка в пісках», «Людина-коробка».	2			8	

Змістовий модуль 2. Постмодернізм — його теоретичні засади і літературна практика

№	Розділ курсу, основні питання лекцій	Лк	Пр	Лб	Ср	Ір
6	Роман — антиутопія ХХ ст. 1. Поняття «утопії» та «антиутопії» у світовій літературі. 2. Основні риси, тематика та проблематика роману — антиутопії. 3. Загальний огляд романів Є. Замятіна «Ми», Д. Оруелла «1984», О. Хакслі «Чудовий новий світ». 4. Жанр антиутопії в українській літературі.	2	2		6	

№	Розділ курсу, основні питання лекцій	Лк	Пр	Лб	Ср	Ір
7	Театр абсурду 1. Поняття «театр абсурду». Риси, парадокси та символи «театру абсурду». 2. Швейцарський драматург — абсурдист Ф. Дюрренматт. Проблема ціни життя окремої людини, спокутування боргів минулого у драмі «Візит старої дами». 3. Протистояння романтично-авантюрної та обивательсько-загишної моделей існування у драмі М. Фріша «Санта Круз». 4. Е. Йонеско — представник французького «театру абсурду». Зображення духовної та інтелектуальної спустошеності сучасного суспільства у п'єсі «Носороги». 5. Загальна характеристика життя і творчості С. Беккета.	2	2		6	
8	Література постмодернізму 1. Філософсько-естетичні засади постмодернізму та їх вияв у художній літературі. 2. Роман «Запахи. Історія одного вбивства» П. Зюскінда — зразок німецької постмодерністської прози. 3. Іронічний гатунок центрального конфлікту в романі «Ім'я троянди» У. Еко. 4. Художній час і простір, символіка і художня сила образів в романі «Останній світ» К. Рансмайра.	2	2		7	
9	Всього:	16	14		51	

ПЕРЕЛІК ПРАКТИЧНИХ РОБІТ

№ п/п	Теми та плани практичних занять	Кількість годин
1	Жанрова своєрідність казки-притчі Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц» 1. Присвята казки-притчі, її своєрідність. 2. Малюнки юного художника і поради дорослим. Думки Екзюпері про дорослих. 3. Причини, з яких Маленький принц залишає свою планету. 3. Характеристика планет, які відвідав герой. Відкриття істини. 4. Роль постаті льотчика у казці.	2
2	Проблема вибору і її гуманістичне вирішення, тема перестороги в романі Альбера Камю «Чума» 1. Історія створення роману, тематика та проблематика твору, жанр, фабула, символічність назви. 2. Система образів у романі: а) лікар Ріс; б) Жан Тарру; в) Раймон Рамбер; г) Жозеф Гран; д) отець Панлю. 3. Антигуманна та аморальна позиція Коттара та старого астматика. 4. Місце роману «Чума» у світовій літературі, його ідейна спорідненість з творами української літератури, з іншими видами мистецтва.	2

№ п/п	Теми та плани практичних занять	Кількість годин
3	Тема «втраченого покоління» у романі Е.-М. Ремарка «Три товариші» 1. Роман «Три товариші» — життєвий біль Ремарка. 2. Система образів у романі. Життя «маленької людини». 3. Тема «втраченого покоління» в романі. 4. Тема кохання. 5. Наслідки анархії у країні.	2
4	Своєрідність композиції та символіка оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш до Спа...» 1. Г. Белль — «совість німецької нації». 2. Назва оповідання, його композиція. 3. Сприймання героєм навколишнього світу. Засоби характеристики героя. 4. Символи у творі.	2
5	Своєрідність світобачення і його художнього вираження в оповіданні Ф. Кафки «Перевтілення» 1. Філософська основа новелістики Ф. Кафки. Відчуження людини — дегуманізація світу — провідна тема творчості письменника. 2. «Перевтілення» — програмовий твір Ф. Кафки. 3. Образ Грегора Замзи як гротескний літературний «авторпортрет» письменника й символічне уособлення типу «маленької людини» ХХ ст. 4. Сутність конфлікту Грегора з родиною. 5. Причини трагедії Г. Замзи.	2
6	Тема митця та мистецтва у новелі Т. Манна «Смерть у Венеції» 1. «Смерть у Венеції», історія написання, тематика, композиція новели. 2. Характеристика образу Густава фон Ашенбаха. 3. Образ 14-річного Тадзьо — уособлення краси. 4. Ставлення автора до свого героя, до бездуховного мистецтва.	2
7	«Пігмаліон» Б. Шоу — зразок «драми-дискусії» 1. Драма «Пігмаліон» — втілення естетичних і соціальних принципів драматурга. Переосмислення автором міфа про Пігмаліона. 2. Проблематика твору. 3. Парадокс — сюжетна основа п'єси. 4. Система образів, авторське ставлення до героїв, подій твору.	2
8	Філософія життя, краси, насолоди і мистецтва в романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» 1. Основна тема і проблематика роману. 2. Ідейно-композиційна роль образу лорда Генрі. 3. Сутність трагедії Доріана Грея. 4. Роль парадоксу в романі.	2
9	ВСЬОГО:	16

IV КУРС, VIII СЕМЕСТР ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ

№ п/п	Теми та плани практичних занять	Кількість годин
1	Показ шляху становлення особистості жінки у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім (Нора)» 1. Історія написання драми «Нора». Назва п'єси, архітектоніка твору. Особливості драматичного конфлікту та розвиток дії п'єси. 2. Образи Нори і Хельмера. 3. Символіка драми. 4. Новаторство Ібсена-драматурга.	2

№ п/п	Теми та плани практичних занять	Кількість годин
2	<p>Неоромантичні мотиви й образи в романі К. Гамсуна «Пан»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Історія написання роману «Пан», тема і проблематика твору, своєрідність композиції. Сенса назви роману; роль міфологічного підтексту. 2. Особливості трактування теми кохання (образи Глана, Едварди, Єви, Мака, лікаря і барона). Сутність протиставлення кохання Едварди та Єви. 3. Природа і людина в романі. Функції пейзажу. 4. Кнут Гамсун і українська література: контактено-генетичні зв'язки й типологічні паралелі. 	2
3	<p>Показ драматичних суперечностей людського буття у повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Сюжет повісті-притчі, головні лейтмотиви. 2. Старий Сантьяго, його життєва позиція. 3. Авторська позиція у творі. 	2
4	<p>Схрещення західноєвропейської модерністської традиції з національним міфопоетичним баченням в оповіданні Габріеля Гарсія Маркеса «Стариган з крилами»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Філософсько-етичний сенс зустрічі янгола з людьми. 2. Своєрідність образу янгола: його безпорадність і терпимість до людей, спорідненість з людською природою. 3. Зображення людського суспільства, в якому немає місця ангелам. 4. Реальність і вигадка в оповіданні. 5. Сенса фіналу та назви оповідання. 6. Зрощення фантастичних елементів з побутовими деталями — характерна ознака художнього світу твору. 	2
5	<p>Відображення конфлікту між людиною і системою у романі Є. Замятіна «Ми»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Художній метод Є. Замятіна. 2. Ідейно-тематичний аналіз роману «Ми». Основні конфлікти твору. 3. Особливості композиції. Простір і час в романі. 4. Система образів. 5. Авторська позиція у творі. 	2
6	<p>Викриття «законів» конформістського мислення, показ розриву між науково-технічним прогресом та моральним станом людства у п'єсі Ф.Дюрренматта «Візит старої дами»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ф. Дюрренматт — швейцарський драматург-абсурдист. 2. Ідейно-тематичний аналіз п'єси «Візит старої дами». 3. Алегорично-моральний сенс сюжету драми. 4. Характеристика мешканців міста Гюллена. 5. Центральний конфлікт п'єси (образи Клари Цаханасян та Альфреда Ілля). 6. Художня своєрідність твору (гротеск, умовність, символіка). 	2
7	<p>Схрещення елементів класичної та масової літератури у романі П. Зюскінда «Запах»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Назва, ідейно-тематичне спрямування сюжету роману. Проблематика твору. 2. Образ митця Гренуя. Символічний сенс детективної інтриги. 3. Проблеми співвідношення краси і зла, влади митця та мистецтва над натовпом, пошук досконалості в романі. 4. Парфуми як гротескно-іронічна метафора мистецтва. Роль художніх описів у романі «Запах». 	2
	ВСЬОГО:	14

*ПЕРЕЛІК РОБІТ, ВИНЕСЕНИХ
НА САМОСТІЙНЕ ОПРАЦЮВАННЯ СТУДЕНТІВ*

№ п/п	Питання для самостійної роботи	Кількість годин
1	Теорія екзистенціалізму в художньому баченні Ж. П. Сартра. Загальна характеристика оповідань: «Стіна», «Кімната».	1
2	Проблематика роману Е. М. Ремарка «Час жити і час помирати».	1
3	Історичні романи Г. Манна: «Молоді літа короля Генріха IV».	1
4	Філософські казки О. Уайльда. Ідейно-тематичний аналіз казки «Зоряний хлопчик».	1
5	Проблематика і система образів у романі К. Гамсуна «Вікторія».	1
6	Автобіографічні мотиви Збірки Джека Лондона «Північні оповідання».	1
7	Поняття «втрачене покоління» в американській літературі ХХ століття. Загальна характеристика роману Е. Хемінгуей «По кому подзвін».	1
8	Цикл новел О'Генрі. Ідейно-тематичний аналіз новели «Санаторій на ранчо».	1
9	Фантастичні романи Г. Уелса. Загальна характеристика роману «Війна світів».	1
10	Загальний огляд творчості А. Зегерс.	1
11	Сюжет і проблематика роману Маркеса «Полковнику ніхто не пише».	1
12	Місце роману К. Чапека «Війна з саламандрами» у світовій літературі.	1
13	Ідейно-тематичний аналіз роману Кобо Абе «Людина-коробка».	1
14	«Масова література» к. ХІХ — поч. ХХ століття: зміст поняття, представники.	2
15	Характеристика образу головного героя у однойменному романі Ромена Роллана «Жан Крістоф».	2
16	Жіночий роман Сандри Браун. Особливості творчого стилю письменниці.	2
17	Інтелектуальні детективи Агати Крісті, загальна характеристика.	1
18	Розвиток жанру детективу у французькій літературі ХХ століття. Творчість Жоржа Сіменона.	1

**1.3. Перелік художніх текстів
для обов'язкового читання
і вивчення напам'ять**

Художні тексти, рекомендовані для обов'язкового читання

1. А. де Сент-Екзюпері. «Маленький принц», «Планета людей».
2. Агата Крісті. Твори за вибором.
3. Беккет С. «Чекаючи на Году».
4. Белль Г. «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».

5. Браун С. (один—два твори на вибір).
6. Брехт Б. «Матінка Кураж», «Життя Галілея».
7. Верлен П. Поезія.
8. Гамсун Кнут «Пан», «Вікторія», «Голод».
9. Гашек Я. «Пригоди бравого вояка Швейка».
10. Голдінг У. «Володар мух», «Шпиль».
11. Джойс Д. «Джакомо», «Улісс».
12. Драйзер Т. «Сестра Керрі», «Джені Герхард», «Американська трагедія».
13. Дюрренматт Ф. «Візит старої дами», «Фізики», «Суддя та його кат».
14. Еко У. «Ім'я троянди».
15. Еліот Т. Поезія.
16. Замятін Є. «Ми».
17. Зюскінд П. «Парфумер».
18. Ібсен Г. «Ляльковий дім», «Бранд», «Пер Гюнт».
19. Йонеско Е. «Носороги».
20. Кавабата Я. «Тисячокрилий журавель».
21. Камю А. «Сторонній», «Чума».
22. Кафка Ф. «Перевтілення», «Процес».
23. Кобо Абе. «Жінка в пісках», «Людина-коробка».
24. Коельо П. «Алхімік», «Одинадцять хвилин».
25. Лондон Д. «Мартін Іден», зб. «Північні оповідання» 3—4 оповідання на вибір.
26. Лорка Г. Поезія, збірка «Циганські романсеро».
27. Лонгфелло. «Пісня про Гайавату».
28. Лоуренс Д. «Коханець леді Чаттерлей».
29. Манн Г. «Молоді літа короля Генріха IV».
30. Манн Т. «Смерть у Венеції», «Чарівна гора», «Маріо і чарівник».
31. Маркес Г. «Стариган з крилами», «Сто років самотності», «Полковнику ніхто не пише».
32. Мердок А. «Чорний принц».
33. О'Генрі. «Дари волхвів», «Вождь червоношкірих», «Останній листок», «З любові до мистецтва».
34. Олдрідж Д. «Клітка акул», «Останній дюйм».
35. Платонов А. «Котлован».
36. Пруст М. «В пошуках утраченого часу».
37. Ремарк Е. М. «Три товариші», «На Західному фронті без змін», «Повернення».
38. Рембо А. Поезія.
39. Рільке Р. М. Поезія, збірка «Сонети до Орфея».
40. Роллан Р. «Зачарована душа», «Кола Брюньйон».
41. Сартр Ж. П. «Нудота», «Мур», «Кімната».
42. Селінджер Д. «Над прірвою у житті».
43. Стілл Д. (два твори на вибір).
44. Уайльд О. «Портрет Доріана Грея», «Саломея», філософські казки (2 за вибором).
45. Уеллс Г. «Невидимець», «Машина часу».
46. Фріш Макс. «Санта Круз».
47. Хемінгуей Е. «Старий і море», «Прощавай, зброє».
48. Чапек К. 5—6 новел на вибір.
49. Шоу Б. «Пігмаліон», «Будинки вдівця».

Для вивчення напам'ять:

1. Гарсія Лорка «Гітара».
2. Р. М. Рільке. Поезія за вибором.
3. Мацуо Басьо. Хоку (за вибором).
4. Ісікава Такубоку Танка (за вибором).

Вивчити напам'ять
РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ

Згаси мій зір...

Згаси мій зір — я все ж тебе знайду,
Замкни мій слух — я все ж тебе почую,
Я і без ніг до тебе домандрую,
Без уст тобі обітницю складу.
Відломиш руки — я тоді тебе
Впіймаю серцем, наче між долонь,
А спиниш серце — мозок запульсує;
Коли ж ти вкинеш в мозок мій огонь,
Тебе в крові палючій понесу я.

(Переклад М. Бажана)

Осінній день

Мій боже, час! Вже літо стало ярим.
На сонячний годинник довгу тінь
накинй і вітер простели над яром.
Звели останнім ягодам оцим
ще наливатись, дай їм трохи строку,
щоб геть дозріти, щоб солодкість соку
відтак вином зробилася тяжким.
Хто був бездомним, той не знайде дому,
не збудеться самотник самоти, не спатиме, читатиме, листи
почне писать чи вийде в парк брести
уздовж алей по листю воружкому

(Переклад М. Бажана)

Оливковий сад

Під сірим віттям вгору йшов помалу
Він, сірий і самотний, між олив
І голову, пилюкою припалу,
в пил рук гарячих глибоко втопив.
По всьому — це. І це кінець надходить.
Та я повинен і осліпши йти.
Чому мене примушуєш доводити,
Що ти еси, хоч зник для мене ти?
Тебе не можу більше я знайти, —
Ані в собі, ні в інших, ні в камінні
Знайти не можу. Сам-один я нині.
Зі мною — вся скорбота людських бід.
Полегшити ти міг би їхній гніт,
Коли б ти був. О невимовний стид...
Казали згодом: ангела прихід
Хіба то ангел? Ах то ніч прийшла,
Зашелестіла листям на оливах.
Здригнулись учні в снах своїх лякливих.

Хіба то ангел? Ах то ніч прийшла
Звичайна ніч прийшла сюди, як сотні
Ночей було минуло тут підряд.
Каміння спить, і пси лежать дрімотні.
Ах, ніч сумна, як ночі ті скорботні,
Що ждуть, щоб ранок повернувся назад.
Бо не приходять на такі благання
Ні світла ніч, ні ангел поготів.
Все тратять ті, хто сам себе згубив, —
Їх обмина отецьке піклування,
Їх поронило лоно матерів.

(Переклад М. Бажана)

ТОМАС СТЕРНЗ ЕЛІОТ

Ранок біля вікна

Вони гуркотять тарілками, сніданок готуючи
В кухнях підвальних уздовж вичовганих тротуарів, —
Зрозумілі мені душі смутні покоївок,
Що проросли без надії за ворітьми...
Коричневі хвилі туману набігають на мене
Круговоротом облич на дні вулиці,
Зриваючи з перехожого, гряззю забризканого,
Безпричинну усмішку, що висне в повітрі
І щезає над низкою дахів.

(Переклад М. Стріха)

Суїні серед солов'їв

Горила Суїні розставив коліна,
Руки впустив, регоче без тями.
Зебра на вилицях роздулась —
Стали в пасмуг жирафіні плями.
Кола місяця штормового
На захід плинуть, аж до Лап-Ланти.
Смерть і Ворон ширяють вгорі,
А Суїні вартує ворота рогаті.
В імлі Оріон із Псом,
Принашки морів пустині;
Дама в іспанськiм плащі
Моститься на коліна до Суїні.
Падає, скатертину тягне,
Перекинула чашку з кавою;
На підлозі сіда зручніш,
Позіхає, панчоху підтягує.
Кавою облитий, сахнувся
Аж на підвіконня, та змовчав;
Гарсон несе бананів, цитрин,
Фіг та з теплици овочів;

Двоногий мовчун окавлений
Міркує, як би-то збігти;
Рахіль, вроджена Рабінович,
До грон простягає кігті;
Вона і дама в іспанському
Чи не змовились проти нього;
Тож він відхиляє гамбіт —
Очей не зведе, така знемога;
Виходить та й загляда у вікно,
Посміхається Суїні їм,
І посмішку золоту
Обрамляють пишно гліцинії;
Хазяйка з кимось, не видно з ким,
У прочинені двері базикає,
А солов'ї за Серцем Святим,
Заливаються за базилікою,
Як заливалися в кривавім вогню,
Глушачи зойк Агамемнона
Й цвіркаючи рідким
На саван, і так осквернений.

(Переклад О. Мокровольського)

ФЕДЕРІКО ГАРСІА ЛОРКА

Гітара

Як заридала
Моя гітара, —
Розбилась досвітку
Криштальна чара.
Ой заридала
Моя гітара...
Хочу утішити —
Надармо,
Хочу утішити —
Намарно.
Плаче, як вода,
Що рине з яру,
Плаче, як вітер,
Що жене хмару.
Хочу впинити —
Надармо,
Вона ридас
За даллю.
Плаче пісок гарячий,
Кличе біле латаття,
Плаче стріла за цвіллю,
Вечір кличе світання,
Плаче в голім гіллі
Пташка остання.

А — ой, гітаро!
У серці п'ять ножів
Одним ударом!

(Переклад М. Лукаша)

Про царівну Місяцівну

Прийшла в кузню Місяцівна
В серпанковім покривалі
Хлопчик дивиться на неї —
Краса очі пориває.
Має білими руками,
Аж малому серце в'яне,
Вислоняє, грішна й чиста,
Тугі перса олив'яні.
«Тікай, тікай, Місяцівно,
бо як вернуться цигани,
накують із твого серця
намиста й перснів багато».
«Дай я, хлоню, потанцюю,
бо як вернуться чхавале,
ти з закритими очима
лежатимеш на ковалді».
«Тікай, тікай, Місяцівно,
чуєш, топотять бахмати?»
«Ну-бо, хлоню, не топчися
по білі моїй крохмальній».
Битим шляхом скаче вершник,
Мов у бубон, в шлях бабаха,
А вже в кузні малий хлопчик
Склепив віченьки, бідаха.
Гаєм їхали цигани,
Мусянджовії примари.
Очі мружили набакир,
Рівно голови тримали.
А в тім гаю пугач пуга,
Пугач пуга тоскно й жаско...
Пливе небом Місяцівна,
За руку держить хлоп'ятко.
В кузні туж, у кузні лемент,
Плачуть, голосять цигани,
А царівну Місяцівну
Повивають хмари, хмари.

(Переклад М. Лукаша)

Газела про темну смерть

Хотів би я заснути, як засинають яблука,
І спати десь далеко від цвинтарного гамору.
Хотів би я заснути, як та мала дитина,
Що в чистім морі мріє собі розкрятає серце.

Ви тільки не кажіть мені, що мертві
Не кривавляться,
Бо рот гниє, а все водиці просить.
Навіщо мені знати, як їх мордують трави
І місяць із гадючим ротом,
Що пораяється перед світом,
Хотів би я заснути на час,
На час, на хвильку, на століття,
Хай знають тільки всі, що я не вмер,
Що є в моїх устах ще стійло золоте,
Що я — маленький приятель провесняного леготу
І велетенська тінь від власних сліз.
Покрий мене над ранок покривалом,
Хай пригорщами сипле на тіло мурашву;
Змочи мені взуття твердючою водою,
Хай клешні скорпіонячі по ній дрібочуть
Поковзком.
Бо хочу я заснути, як засинають яблука,
Навчитися плачу, що від землі очистить,
Бо хочу бути разом з дитиною сумною,
Що в чистім морі мріє собі розкрятає серце.

(Переклад М. Лукаша)

Касида про сон під зорями

Жасмину цвіт і свіжо вбитий бик.
Поміст без краю. Мапа. Зала. Арфа. Рання.
Дівча прикинулось жасминовим биком,
А бик — то присмерк, що реве багряно.
Щоб небо та було дитям маленьким,
Жасмин би мав півночі у полоні,
А бик — арену синю, без тореро,
І серце на спочинку при колоні.
Коли ж бо небо — слон здоровий,
А той жасмин — вода без крові,
А те дівча — то вітка ночі росяна
На темному безмежному помості.
Поміж жасмином і биком
Чи кістяні гаки, чи люди сонні.
Всередині в жасмині слон і хмари,
Всередині в бику — скелет дівочий.

(Переклад М. Лукаша)



Розділ 2

ЛЕКЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ



ЛЕКЦІЯ 1

ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА

1. А. де Сент-Екзюпері — письменник, льотчик, філософ.
2. Особливості творчого методу письменника.

1. Антуан де Сент-Екзюпері — письменник, льотчик, філософ. Життєвий шлях письменника (1900—1944)



Антуан де Сент-Екзюпері (1900—1944) — французький письменник, військовий льотчик.

Повне ім'я: Антуан Жан Батіст Марі Роже де Сент-Екзюпері.

«Граф за походженням, він нагадував кремезного і трохи вайлуватого французького селянина — під два метри, а точніше 1 м 84 см на зріст, широкоплечий, великоголовий, із задерикуватим кирпатим носом, лисуватий, з високим лобом і задумливими чорними очима, що випромінювали якусь магічну силу. Коли усміхався, на щоках з'являлися ямочки...»

Творче кредо:

«Перш ніж писати, потрібно жити».

«Садівник у пустелі життя» — ці образні рядки належали льотчику, письменнику і філософу А. де Сент-Екзюпері. *«Багато разів писали і говорили, що А. де Сент-Екзюпері був більше льотчиком, аніж письменником, — згадував його друг Жорж Пелісьє. — Як на мене, ці поняття відокремити просто неможливо. Письменник і льотчик у його особі єдині і нерозривні, тому він став дивовижною, незвичайною людиною, якої ще не знав світ. Проте не слід забувати, що Антуан був не лише письменником і льотчиком, а й гуманістом...»*

Екзюпері не був вундеркіндом, але вже у 6-річному віці склав свої перші вірші, а в 25 років став зрілим письменником, майстром повітряного пілотажу. Крім того, він мав талант універсальний: досконало володів мовою математики, знався на квантовій теорії, вченні про хромосоми і гени, запатентував кілька власних винаходів. Прозаїк оперував філософськими категоріями, був палким і переконливим полемістом, володів неабиякими гіпнотичними здібностями, прославився як блискучий

майстер карткових фокусів, чудово малював. Його ілюстрації до «Маленького принца» вважали неперевершеними.

Народився майбутній письменник 22 червня 1900 року в Ліоні, у родині страхового інспектора. За походженням — аристократ. По лінії матері став нащадком старої аристократичної провансальської сім'ї. Рід батька був ще старіший, ім'я Сент-Екзюпері носив один із лицарів Святого Грааля, а з 1235 року про графів Сент-Екзюпері вже згадувала у багатьох французьких історичних хроніках. Проте аристократичне походження А. де Сент-Екзюпері, здавалося, не давало ніяких особливих приводів для вибору однієї із найбільш небезпечних для того часу професій авіатора. Граф Антуан міг спокійно і радісно жити, насолоджуючись ідилією природи і благополуччям у покоях старого замку, де жила родина. Сім'я мешкала у величезному будинку часів середньовіччя. Атмосфера у багатодітній дружній родині була тихою і доброзичливою, отож Екзюпері батьки виховали в атмосфері любові, взаємної поваги і довіри.

Антуан рано втратив батька і переніс усю свою синівську любов на матір — графиню Марі де Сент-Екзюпері. Старий замок дав притулок вдові і її п'ятьом дітям. Мати з доньками оселилися на першому поверсі, а хлопчики зайняли третій. Маленького допитливого Тонію (так називали письменника в родині) приваблювали безкінечні довгі прогулянки у поле разом із лісником. Він думав, що це буде тривати вічно. З ранніх літ хлопець виявив неабиякі здібності до техніки і механіки, одним словом — «всього, що рухається і крутиться». Так, із консервних банок він виготовив власний телефон, який непогано працював, а ось паровий двигун розірвався прямо в руках, у результаті чого від болю підліток навіть втратив свідомість. У 9 років змайстрував велосипед з крилами. А ще він мріяв у дитинстві стати садівником. За його словами, садівник — це «той, хто вирощує не просто квіти, а створює красу й гармонію».

А де Сент-Екзюпері любив тварин. Як згадувала сестра Сімонне: «Згодом із далеких мандрівок він привіз різних тварин: з Південної Америки — тюленя і пуму, з Африки — левеня, у пустелі приручив газелей і лисиць».

Дітей у родині виховувала спочатку гувернантка, потім вони навчалися у закритих коледжах.

У 1909 році Екзюпері разом із братом Франсуа вступили в єзуїтський коледж Сен Круа в Ле Мансі. З початком Першої світової війни хлопець продовжив навчання в одному із швейцарських коледжів. Саме тут Антуан прийняв рішення стати військовим моряком. Він переїхав до Парижа для того, щоб підготуватися до вступу у Вище військово-морське училище. Проте вперше в житті йому довелося пережити розчарування — іспити з історії та географії провалив, а тому не став студентом. В якості альтернативи юнак вибрав архітектурний відділ Академії мистецтв, де провчився рік, проте захоплення технікою не покинув. Усі його думки заповнила авіація. Слід зауважити, що своє перше «повітряне хрещення» Антуан пройшов ще у 12 років, зробивши декілька кругів на літаку зі своїм знайомим льотчиком.

У 1921 році А. де Сент-Екзюпері залишив навчання на архітектурному факультеті і записався добровольцем до Авіаполку в Страсбурзі. Пройшовши курс підготовки, продовжив навчання у Марокко та Франції. На той час для цього ще не було повністю усвідомлене покликання. Воно прийшло пізніше під час постійних далеких польотів, та численних серйозних авіакатастроф. Загалом Екзюпері провів у небі 6500 годин, або двадцяті частину свого життя молодий пілот літав у небі над Європою і Африкою, Середземним морем і Атлантичним океаном, прокладав курс

через підступні південноамериканські Анди. Хоча, щоб заробити на існування, йому довелося займатися виключно земними справами: влаштувався у контору черепичного заводу, став торговим агентом автомобільної фірми (за рік роботи не продав жодного автомобіля), нарешті — аеродромним механіком.

Сент-Екс (так називали Екзюпері друзі) фанатично любив літаки. Вони допомогли йому збагнути красу Землі, вирватися із сірих буднів життя: «Зіткнувся лице в лице з вітром, з зірками і нічю, з пісками і сонцем. Намагався перехитрити стихії. Чекав світанку, як садівник чекає весну. Чекав аеродрому, як землі обітованої, і шукав свою істину по зірках». Треба сказати, що авіація часів А. де Сент-Екзюпері лише «ставала на крило», аероплани були надто ламкі і ненадійні, що призводило до частих аварій.

У першу халепу Антуан потрапив 1923 року під час масового гуляння у Версалі. Над натовпом глядачів він виконав різноманітні акробатичні номери на «паршивенькому літачку», який почав розвалюватися у повітрі. Щоб не впасти на людей, пілот вивів машину на безпечне місце. Напівживий, опритомнів на ліжку військового шпиталю. Письменник ледь не втопився під час аварії в Сен-Рафаелі, коли гідроплан ввіткнувся носом у морське дно. Троє діб помирав від спраги у найсухішій та найспекотнішій Лівійській пустелі, про що розповів у своєму романі «Планета людей». У 1938 році він мало не розбився на смерть у Гватемалі. Літак кілька разів перевернувся у повітрі і скапотував. Рухнувши на землю, машина дивом не спалахнула, а в її пілота був проламаний череп, у кількох місцях перебиті руки і ноги. Ускладнення, пов'язані зі здоров'ям, залишилися на все життя. Все тіло письменника все було у шрамах і переломах, але, навіть до кінця не вилікувавшись, він знов і знов сідав за штурвал літака.

«Як сумно жити! Так сумно, що у мене з'явилося бажання бігти, летіти хтозна-куди, а головне — від самого себе і стати іншим... Мені так потрібно бути вільним. Я люблю політ і ризик. А говорити про це — марна справа. Ви не можете собі уявити тієї миті, коли більше не боїшся ні аварії, ні туману, ні високих гір під тобою. Мотор може відмовити — нехай! Ти впевнений, що з тобою нічого не трапиться. Я люблю політ... Але люблю вдень, а вночі мені самотньо й шкода самого себе. Після польоту у серці глибоке цемління, що так і не змогла вилікувати висота...», — згадував Антуан.

За свою роботу в цивільній авіації Сент-Екзюпері ще 1930 року був удостоєний найвищої нагороди Франції — ордену Почесного легіону: за виняткову сміливість, майстерність, холонокровність і рідкісну самовідданість.

Ще одним захопленням прозаїка стало художнє слово, захоплення яким з'явилося вже в дитячі роки. Писав у перервах між польотами, особливо полюбив робити це, як і Е. Хемінгуей, у кав'ярнях. Його романи «Південний поштовий» (1929), «Планета людей» (1939), алегорична казка-притча «Маленький принц» (1942) та інші увійшли до золотого фонду світової літератури.

Головними натхненниками творчості і прототипами героїв майбутніх творів стали друзі, кращі авіатори Франції Анрі Гійоме та Мермоз, з якими Антуана звела доля під час опанування ним поштових авіаліній. Це були мужні люди, які цінували справжню чоловічу дружбу. Їм письменник присвятив найбільш проникливі сторінки своїх книг «Нічний політ» та «Планета людей». Першим великим твором Сент-Екса став роман «Південний поштовий». Він розповів про те, як пілот компанії «Аеропосталь» Жак Берніс шукав у земному коханні ідеал і мету свого життя. Розчарувавшись у власних почуттях, він віддав усі сили авіації. Фінал твору трагічний — Берніс загинув від куль арабів. Товариш знайшов його тіло в пустелі і підібрав пошту. Вона була відправлена «вчасно і за призначенням».

Досконалого кохання шукав для себе і Екзюпері. *«Я бажаю зустріти дівчину — красиву, і розумну, і повну чарування, і веселу, і вірну, і таку, що заспокоє... і такої я не знайду. Жінка, що мені необхідна, ніби складається із двадцяти жінок. Я надто багато вимагаю...»*, — так він писав у листах до своєї матері.

У 1925 році Антуан зустрів багату дівчину Луїзу де Вільморен, в яку настільки закохався, що відразу ж запропонував їй руку і серце. Але кокетка Луїза на запрошення молодого чоловіка відповіла незрозуміло, а через декілька місяців, коли Антуан лежав у лікарні після невдалого випробування літака, і зовсім забула про нього.

«Сент-Екзюпері был удивительным человеком, не похожим на других. За курносый, вздернутый кверху нос друзья называли его Звездочетом и шутили, что их друг смотрит только в небо. Антуан только улыбался в ответ и продолжал любить людей особой, трепетной любовью. Он был так щедр, что не задумываясь, тратил значительные суммы на друзей и отдавал им последнее, не требуя такого же отношения, если сам оставался без денег. Рассказывали, что обладая большим и добрым сердцем, Антуан был слишком рассеян: он мог уснуть в ванне и затопить соседей снизу, вылетая на самолете, забывал закрыть дверь и приземлялся не на нужные полосы».

Високий, двохметровий француз подобався жінкам. Одні його вважали красенем, інші говорили, що він непривабливий зовні. Переживши один раз трагічне кохання, Антуан був обережний з почуттями, він шукав жінку для серйозних стосунків, прагнути створити з нею міцну родину. *«Я требую от женщины успокоить мою внутреннюю тревогу, — писал он матери, — вот поэтому женщина так и необходима мне. Вы не можете себе представить, мама, как тягостно одному, как чувствуешь свою молодость никчемной»*.

Одного разу письменникові здалося, що він знайшов той ідеал жінки, який довго шукав. Це була Консуело Крріло — вдова відомого північноамериканського письменника Гомеса Крріло. Вони познайомились у Буенос-Айресі, але як відбулася зустріч, достовірно невідомо. Через декілька місяців французький льотчик і його аргентинська знайома були вже у Парижі. Іноземка була вітряна і непостійна, шукала пригод, не могла насолоджуватися спокоєм і тому внесла у життя письменника постійні істерики і вияснення відносин. Оточуючі нелюбили її, але Консуело була особистістю неординарною, була начитаною, знала літературу, вивчила перську мову, вміла тримати себе у товаристві. Хоча вона не була красунею: маленька на зріст, зі смуглого шкірою і рисами обличчя, далекими від досконалих.

Одного разу дочка російського письменника Олександра Купріна Ксенія познайомилася випадково з Консуело: *«Она была очень маленькая, очень грациозная, с прелестными руками, изящными движениями... громадные, как звезды, черные глаза очень выразительные, очень блестящие... Она была интересным существом. С громадной фантазией! Обаятельнейшее существо! Веселая, остроумная»*.

Консуело полюбляла прикрашати події, розповідати вигадані історії. Дівчина жила у своєму світі, який для оточуючих був незрозумілим. Купріна розповіла, як одного разу вночі Консуело зателефонувала, і плачучи, просила приїхати до неї, бо інакше накладе на себе руки. Ксенія приїхала до аргентинки, а та зустріла її на порозі, заплакана і вдягнена у все чорне. Вона розповіла подрузі: *«Она мне сказала, что он спас ее от всего в жизни.. горя, страха, отчаяния.. И между ними началась большая любовь. Но возлюбленного якобы расстреляли на ее глазах революционеры, и она не мыслила жизни без него»*.

Купріна два тижні не відходила від знайомої, прагнула розрадити її: «Три дня і три ночі я то і дело бегала вытаскивать ее с озера, — рассказывала девшка, — ночью она не давала мне спать своими отчаянными истериками, и я все боялась, что она либо вскроет вены себе, либо отравится». Одного дня Консуело отримала телеграму і зраділа. На запитання, що сталося, та відповіла, що її мертвий коханий не хто інший, як Сент-Екзюпері вирішив приїхати і провідати її у замиському будинку: «Понимаешь, я не хотела любить этого человека. Я думала, он меня покинул, изменил. И вот я придумала, что он умер».

Малоді люди одружилися через кілька місяців після зустрічі в Аргентині, навесні 1931 року. Весілля відбулося у Франції. Спочатку молодята жили щасливо, Антуан терпів всі витівки дружини, а та вимагала постійної уваги і захоплення. Якщо дружині щось не подобалося, вона біла посуд, голосно кричала і показувала кулаки. Іноді йшла з дому, бродила цілу ніч у кав'ярнях і вранці поверталася назад. Про їхні сварки знало все місто, а Консуело і не думала приховувати це.

Сент-Екзюпері вважав за потрібне воювати з Гітлером. Багато друзів припускали думку, що приводом для цього стало нещасливе сімейне життя.

З початком II світової війни письменника лікарі визнали не придатним до польотів через численні травми і контузії, але він все-таки добивався зарахування у розвідувальну авіагрупу. Там льотчик служив до листопада 1940 року. Події військових років знайшли відображення у повісті «Військовий льотчик», де війна показана суворою, жорстокою і даремною. Книга наповнена філософським змістом, роздумами про життя і смерть, перемоги і поразку.

Екзюпері було вже близько сорока років, але це не завадило йому добитися дозволу керувати швидкісним літаком «Лайтнінг П-38» (найбільш швидкісний винищувач часів Другої світової війни, на якому дозволяли літати молодим, віком до 35 років, льотчикам). Завдяки втручання одного із синів Рузвельта Антуан у березні 1944 року був призначений заступником командира 31-ї ескадрильї середніх бомбардувальників у Сардинії і одержав дозвіл на вісім бойових вильотів. Командир частини так відгукувався про нього: «Він не уникав ризику. Завжди попереду, завжди готовий на все!» Ескадрилья за три тижні втратила 17 із 23 екіпажів. Екзюпері відчував свою відповідальність перед людьми. Чим частіше він бачив смерть, тим більше любив і цінував життя, чим довше був у небі, тим ріднішою і ближчою ставала для нього земля. «Я хочу брати участь у війні, в ім'я любові до дітей я не можу не брати в ній участі», — говорив прозаїк.

31 липня 1944 року майор Антуан де Сент-Екзюпері із останнього восьмого вильоту не повернувся. Його літак був збитий німецьким винищувачем над Середземним морем, неподалік від міста Сен-Рафаель. Смерть прийшла до митця у небі, яке так любив і поетично співав у своїх творах.

Не так давно було знайдено доказ загибелі А. де Сент-Екзюпері. Понад 50 років після його таємничого зникнення усі версії смерті письменника будувалися лише на свідченнях очевидців. Його могилою стали неспокійні води Середземного моря. Те, що не змогли зробити оснащені новітніми приладами кораблі, які вже багато років займалися пошуками літака Екзюпері на дні моря, випадково вдалося простій рибальській шхуні «Обрій».

26 вересня 2003 року під час грози, за словами власника шхуни 54-річного Жана-Клода Б'янко, неподалік від берега між Марселем та Каєсісом у сіті потрапив блискавичний предмет, який виявився срібним браслетом, почорнілим від часу і води. Спочатку на пластині проступило ім'я «Антуан», а потім — прізвище «Сент-Екзюпері».

В оригінальності знахідки сумнівів не було. Повний напис був зроблений у 3 рядки:

— *Антуан де Сент-Екзюпері*;

— *Консуело* — ім'я молодої аргентинки — дружини письменника;

— *Рейнал і Хічкок* — американські видавці, які опублікували «Маленького принца» англійською мовою. Далі була адреса їхньої агенції.

Окрім браслета, було знайдено два алюмінієві уламки, які, найвірогідніше, належали літаку «Лайтнінг П-38», № 223 — бортовий номер машини Сент-Екзюпері. На думку американських експертів, це можуть бути фрагменти кабіни.

Було знайдено також шматок тканини з пілотної комбінезона. Складність досліджень полягала у тому, що площа обстеження складала 100 км² із глибинами від 300 до 600 м, не рахуючи ущелини в 2,7 км. За допомогою гідролокатора було виявлено більше 200 великих металевих предметів. Обстеження дна за допомогою спеціального робота конкретних результатів не дало — дно моря вкрите уламками військової техніки. Отож А. де Сент-Екзюпері зник, немов той Маленький принц із його однойменної казки-притчі.

Рідні письменника дуже схвилювані знахідкою, але виявили бажання продовжити пошуки. Заповітом матері Марі де Сент-Екзюпері було не турбувати його морської гробницями, — зазначив племінник письменника Фредерік д'Аге.

У свідомості своїх сучасників французький письменник залишився «садівником у пустелі життя», який турботливо і завбачливо розкриває у людині її кращі можливості. Свідченням цього став художній доробок. Екзюпері, великий Принц з маленької планети Земля, вчив нас мріяти, любити добро, вибудовувати гідне людини життя.

Одним із найвідоміших творів письменника став його автобіографічний роман «**Планета людей**». Цей твір складно віднести до конкурентного літературного жанру, автор відмовився від цілісного сюжету, єдність твору зумовлена філософськими думками. Більшість критиків визначили жанр як філософський роман, оскільки дану книгу у Франції було відзначено премією, що присвоювали романам. За жанровими ознаками «Планета людей» — синтез репортажу та філософського есе. Твір складався зі вступу і 8 окремих нарисів (есе) — розповіді про життя друзів-льотчиків: «Лінія», «Товариші», «Літак», «Літак і планета», «Оаза», «У пустелі», «У серці пустелі», «Люди».

Вступ містив головну тему оповідання, — автора турбувала роз'єднаність людей, а для того, щоб об'єднати їх, необхідно пізнати людину. Людина мала великі внутрішні здібності, а сила проявилася у творчій діяльності.

Автор згадав свій перший нічний політ над Аргентиною, перельоти 1926 року на поштових літаках між Францією і Південною Америкою. Анрі Гійоме, товариш письменника, навчив його ремесла льотчика. У «Планеті людей» А. де Сент-Екзюпері вперше розповів про своїх друзів-піонерів французької цивільної авіації Жана Мермоза та Анрі Гійома. Мермоз прокладав нові повітряні шляхи над — Сахарою, потім — над Андами, опанував техніку ночного польоту: «Ніч було приборкано, і Мермоз скоряв піски і гори, ніч і море. Не один раз піски і гори, ніч і море поглинали його. Але він повертався і знову рушав у дорогу».

Осмысливши життя через призму своєї професії, Антуан намагався зрозуміти, чим професія льотчика збагачує людину, а через неї і все людство: «Спершу здавалося — літак віддаляє людину від природи, — але ні, ще більше владними стають її закони». Льотчик мислив масштабами сузір'їв і континентів, він — людина дії.

Роман присвячений другу письменника — льотчику Гійоме. Екзюпері розповів, що той потрапив у снігову бурю в Андах і залишився один серед холодних скель. П'ять днів і ночей Гійоме шов, не зупиняючись, борючись за своє життя.

Віра у краще і бажання вижити перемогли: льотчик врятований. У творі автор порушив проблему ставлення людини до техніки.

Письменник прагнув осмислити моральні уроки жертвовної відданості Мермоза та Гійоме своєму ремеслу. Вони прийшли в авіацію, «як інші йдуть до монастиря». Постало питання про те, заради чого вони працювали і ризикували. Автор відповів, що велич усякого ремесла, можливо, передусім у тому й полягала, що об'єднала людей. А. де Сент-Екзюпері закликав берегти Землю, бо це дім усіх людей, роздумав над вічними питаннями про щастя, кохання і призначення людини.

«Земля допоможе нам зрозуміти самих себе, як не допоможуть ніякі книги».

«Кохати — це не означає дивитися один на одного, кохати — значить разом дивитися в одному напрямку».

«Істина — це те, що робить світ простішим, а зовсім не те, що перетворює його в хаос».

«Друзі — це ті, хто єдиним ланцюжком, як альпіністи, здійснюють сходження на одну й ту саму вершину, — так вони і знаходять один одного»

Найголовніше питання, яке прозаїк поставив у романі — у чому полягає істина людини. І нього він дав просту відповідь — «Призначення людини — бути людиною на Землі», а це означає, що:

- треба прокладати шлях до інших;
- вміти відчувати біль іншої людини;
- бути відданими справі, як льотчик;
- вміти відчувати зв'язок між людьми, бути потрібним;
- любити життя, пізнавати його смисл і служити йому;
- берегти дім — свою планету;
- жити працею і приносити радість;
- піклуватись про нащадків, пробуджувати у кожній людині людину.

«Коли ми усвідомимо свою роль на землі, нехай навіть скромну і непомітну, тоді лише ми будемо щасливими. Тоді ми зможемо жити і помирати спокійно, оскільки те, що дає сенс життю, дає сенс і смерті».

У розділі «Лінія» йшла мова про внутрішні можливості людини, про могутність її розуму, сили, мужності, стійкості. Ці риси наявні у кожній особистості, але не кожна людина вміла їх розкрити. Екзюпері з прикрістю зазначив про тулузького міщанина-канцеляриста, який добровільно посадив себе у в'язницю обивательського існування, «згорнувся калачиком у своєму буржуазному благополуччі, в рутині». Внутрішня могутність та спрямованість дій виявлялися у творчій праці, у боротьбі із силами природи.

Автор розповів про свій перший політ, він пишався тим, що йому довірили пасажирів і пошту. Піднімаючись у небо, льотчик не відривався від землі, а навпаки, збагачувався новими знаннями про оточуючий світ, свою планету: «Нам спочатку здавалося, що машина відділяла людину від природи і її великих проблем, але насправді вона ще більше звертала увагу на них. Сам льотчик сперечався про своє значення з трьома божествами природи: горами, морем і непогодою». Дана суперечка більшою мірою активізувала сприйняття людини, її пізнавальні можливості, стійкість, витримку, кмітливість та рішучість. Отже, відкривши у практичній діяльності світ, людина розкрила і удосконалила себе.

У розділі «Товариш» французький письменник розповів про своїх друзів, прославлених льотчиків Мермозе та Гійоме. Літак Гійоме потрапив у снігову бурю в Андах, заблукав і зробив вимушену посадку серед скель. Герой опинився загубленим у горах, серед льоду, снігу, вітру, без їжі та надії на порятунок. П'ять днів і ночей він бо-

ровся за життя, усвідомлював, що сутичка із стихією закінчиться власною поразкою. Перед ним постала проблема: страждати, але боротися, чи визнати себе переможеним і набути спокою. Рішення льотчика було визначено думками про дружину, своїх товаришів: «Якщо дружина вірить, що я живий, вона вірить, що я йду. І товариші вірять, що я йду. Усі вони вірять у мене. Падлюкою я буду, якщо спинюся...». Знайдений Гійоме вигукнув: «Йй-богу, я таке зміг, що жодній тварі несила». Абстрагуючись від конкретного прикладу, письменник дав визначення людині: «Велич її душі – в свідомості, відповідальності. Відповідальність за себе, за довірену йому пошту, за товаришів, котрі сподіваються..., усвідомлення відповідальності за те нове, що будувалося там, у живих, до чого і він мусив прикласти руку».

В останньому розділі «Люди» митець узагальнив усі попередні розділи і намагався сформулювати, в чому ж полягала істина людини: «Людина – це істота розумна, вона несе на собі відповідальність за інших людей. Ми лише тоді вільно дихаємо, коли пов'язані з нашими братами спільною метою, яка лежить над нами. І досвід підказав, що «любити – значить не дивитися один на одного, а дивитися в одному напрямку». Проте, щоб людина могла виявити себе у всій величч, необхідні певні суспільні умови. Найстрашніше, коли у людині вбили думку і душу. Антуан де Сен-Екзюпері спостерігав за хлопчиком, який спав, і побачив у ньому творіння життя, майбутнього Моцар та. Але, на жаль, сучасне буржуазне суспільство побудоване так, що воно знеособило людину і «моцарти» в ній приречені.

У романі письменник висловив думку про суспільство, яке базувалося на гармонійних відносинах між людьми і дало простір для творчої енергії людини. Проте шляхи до такого суспільства йому були невідомі, так як він у своїх роздумах відволікався від конкретних соціально-політичних проблем.

Тяжіння до притчової манери оповіді зумовило використання автором ряду образів-символів. Символіка — один із засобів художнього узагальнення. Образи-символи у Екзюпері прості, однак унікальні: вода, дерево, сад, троянда, садівник, вогонь. Вогники на землі під час нічного польоту — маяки, «живі зірки», «звістка від людини людині», «кожен вогник сповіщав про диво». Для письменника, який більшу частину свого життя провів за межами рідного дому, важлива символіка «дому», «коріння», «зв'язків»: «... не в тому диво, що дім укриває нас і гріє... Диво в тому, що непомітно він передає нам запаси ніжності». Дім пов'язаний зі спогадами дитинства, це духовна батьківщина людини, а тому одна із важливих тем у «Планеті людей». Символіка води сягнуло її міфологічного значення: «Треба повірити у воду, як у бога... Вода дорожча за золото, мала крапля води висікала з піску зелену іскру — паросток». Вода в художньому світі А. де Сент-Екзюпері — джерело будь-якого існування, уособлення творчих здібностей, живої сили.

Мова книги вирізнялася поетичністю та простотою, яскравою образністю, новою метафоричністю: «клімат смутку», «пейзаж серця», «щільність тиші». Завдяки такому поєднанню непокерованого значні істини сприймалися по-новому, незвично розкривався їх зміст, а це змушувало замислитися людину, яка тривожно вдивлялася у навколишнє життя, шукала і не знаходила відповіді на одвічні питання.

«Планета людей» — найбільш фактологічний та бібліографічний твір письменника. У попередніх творах особистий досвід митця поєднався із художньою вигадкою, а у цій книзі з'явилися правдиві факти і реальні люди. Здавалося, автор відкинув літературні умовності, відмовив від вигадки, надавши перевагу точності. Екзюпері таким чином обрав найкоротший шлях до читача, висловивши свої думки не лише опосередковано — через поетичні образи, а й у прямих авторських сентенціях. У одному з листів автор так визначив свою мету: «Я писав «Планету людей» пристрасно, щоб сказати

моєму поколінню: «Ви — жителі однієї планети, пасажери одного корабля». Твір став для читачів яскравою і сильною художньою проповіддю. Перед загрозою війни, що насувалася, він оспівав «диво людської свідомості», здатність людей співпрацювати незважаючи на всі відмінності в поглядах, закликав до єднання. Роман мав особливий успіх у сучасників письменника, насамперед у Франції та США. «Планету людей» читають нині у всьому світі, бо у цій книзі утверджується ідея людської єдності.

«Маленький принц». Усе своє життя Екзюпері сумував за країною дитинства. Вважав, що в кожній людині живе дитина — щира, добра, відверта, але дорослі забули, що колись були дітьми і надали перевагу грошам, владі, кар'єрі та іншим речам, які нічого не були варті, порівняно зі справжніми цінностями, що відкрилися ще в дитинстві. У душі прозаїка змогли гармонійно поєднатися дитина і дорослий, а як це можна зробити, знайшли відповідь у головному творі митця — філософській казці-притчі «Маленький принц» (1942).

«Читаючи і перечитуючи «Маленького принца», — писав журналіст Анатолій Маркуша, — я постійно відчуваю тривогу й легкий сум, і захоплення. Я думаю: наш світ малий, наш світ різноманітний, наш світ живе, балансуючи на грані катастрофи. Треба зберегти цей світ для тих, хто ще тільки народився, треба зберегти цей світ від сваволі, дурості, пожежі. І, якщо знайшлась у світі людина, котра спромоглась у найстрашніші роки фашистської епідемії так чисто, так радісно розповісти про пустелю, про Маленького принца, прекрасну троянду й невтомного ліхтарника, справи наші не безнадійні...»

*Я вспомнил сказку Сент — Экзюпері,
как мудрый сон, что не любому снится.
Среди пустыни в час глухой зари
услышу голос Маленького принца.
Искал он розу в знойной полумгле
на дальней, им покинутой планете.
И за пять тысяч роз не отдал на Земле
одну, неповторимую на свете.
Её могли в разлуке защипать —
кому страшны четыре
наивных в детской дерзости шипа
от всех недобрых в ненадёжном мире!*

Алексей Прасолов

Книги французького льотчика і всесвітньовідомого письменника перекладено багатьма мовами. У передмові до українського видання творів Сент — Екзюпері Анатоль Перепада написав: «Він став героїчною легендою Франції у той час, коли на зміну героям і легендам приходили виконавці і статистика... Він неухильно йшов до великих істин, переконавшись, що найголовнішого очима не побачиш: найглибше бачиш тільки серцем...»

2. Особливості творчого методу письменник:

- автобіографічність творів;
- філософічність та притчовість творчості;
- наявність символіки та яскравих афоризмів;
- поєднання реалістичних та фольклорних мотивів;
- яскравість образів;
- умовність часу у творах, що надає їм філософського змісту.

СИМВОЛИ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ

Капелюх і сірникові коробки	Самотність, невизначеність у житті; відчуженість.	1917 р. Переїзд до готелю... Глянувши на капелюх і пальто, я відчув себе безпритульним ... Цілий день витратив на придбання сірників, цигарок і марок... (Париж)
Літак	Професії, романтичного потягу до незнаного, невідомого; волелюбного характеру.	Доброволець в авіаційному полку, льотчик у поштової компанії «Аеросталь», польоти до Південної Америки
Усмішка	Людської прихильності	Він приваблював людей посмішкою, щирістю й ніжним серцем. «Я люблю, коли можу дати більше, ніж сам отримую... Я люблю витягати з людини посмішку».
Зірка	Божого й людського призначення	Він шукав свою зірку — у польоті та в літературі. «Помирають лише за те, заради чого треба жити».
Фліжанка з кавою	Творчого натхнення	Любив писати свої твори у кафе, кав'ярнях, ресторанах, коли навколо були люди.
Глобус із прапорами	Відданості дружбі, яка може з'єднати розірваний ланцюг духовних стосунків між людьми	Хотів купити великий глобус і позначити ті місця прапорами, де він зустрів друзів.

СИМВОЛИ ТВОРЧОСТІ

Замок — дім; — сімейні традиції	Лис — філософська мудрість	Телефон і велосипед з крилами — пошук; — прагнення зробити нове і піднятися вгору	Троянда — пробудження прекрасного в людських серцях
Народився у Ліоні в сім'ї графа ... Матері: «Ви нахилилися над нашими ліжечками, в яких ми відправлялися назустріч наступному дню, і, щоб мандрівка була спокійною, щоб нічого не турбувало наші сни, ви розпрямляли хвилі, складки й тіні на наших ковдрах»	«Згодом з далеких мандрівок він привозив різних тварин: з Південної Америки — тюленя й пуму, з Африки — лева, в пустелі приручив газелі й лисиць».	Любив конструювати. У 6 років одного разу їхав на паровозі, він із пам'яті намалював схему локомотива. Будучи дорослим, навчив 3-річного хлопчика пускати мильні бульбашки. Але вони скоро полопались, і хлопчик плакав. Потім Екзюпері додав до мильної піни краплю гліцерину — і бульбашки відскакували від стіни, як м'ячі. Цим витвором він дуже пишався.	«Я був народжений, щоб стати садівником.» Його дружина Консуело «приручила» Екзюпері своєю красою, гордістю і беспорядністю. Найпрекрасніше, що може подарувати кохана, — це потребу в тобі, у твоєму захисті, це слова «Ти мені потрібен».

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Виділіть особливості розвитку французької літератури ХХ століття.
2. Визначте риси творчого методу Екзюпері.
3. Подумайте, як поєдналося життя письменника з його творчістю?
4. Простежте етапи творчого становлення А. де Сент-Екзюпері.



ЛЕКЦІЯ 2

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ. Ж.-П. САРТР, А. КАМЮ

1. *Екзистенціалізм як напрям філософії та літератури. Його особливості.*
2. *Ж.-П. Сартр — теоретик екзистенціалізму у літературі.*
3. *Вплив екзистенціалістських ідей на творчість А. Камю.*

1. Екзистенціалізм як напрям філософії та літератури. Його особливості

Екзистенціалізм — (лат. існування) напрям у філософії та одна із течій модернізму, де джерелом художнього твору став сам митець, який висловив життя особистості, відтворивши художню дійсність, яка розкрила сенс життя взагалі.

Дана течія у літературі виникла після Першої світової війни, сформувалася у 30—40-ві роки, найбільшого розквіту досягла у 50—60-х роках ХХ століття.

Серед письменників, які водночас виступили і як філософи-екзистенціалісти, існувало декілька течій:

- релігійна (Г. Марсель);
- атеїстична (Ж. П. Сартр, С. де Бовуар, А. Камю);
- онтологічна (М. Мерло-Понті).

Окрім французької літератури, екзистенціалізм був поширений у німецькій (Е. Носсак, пізній А. Деблін), англійській (А. Мердок, В. Голдінг), іспанській (М. де Унамуно), американській (Н. Мейлер, Дж. Болдуїн), японській (Кобо Абе) літературах.

В Україні проявився у творчості В. Підмогильного (повість «Остап Шаптала» та збірка новел «Проблема хліба»). Пізніше він постав у прозі І. Багряного, Т. Осьмачки, В. Барки, В. Шевчука, в поезії представників «ню-йоркської групи», в ліриці В. Стуса.

Витоки екзистенціалізму були яскраво відчуті у роботах німецького мислителя ХІХ століття Е. С. К'єркегора. Саму теорію сформовано у працях німецьких та французьких філософів і мислителів.

Основні категорії екзистенціалізму:

- Екзистенція — внутрішнє буття, те центральне ядро людського «я», котре зробило індивіда неповторною особистістю;
- «Прикордонна» ситуація — період у житті людини, коли вона в добу великих потрясінь відкрила свою екзистенцію і почала розуміти, що жити слід лише заради неї;
- «Екзистенційний вибір і воля»;
- Дві моделі екзистенційної поведінки: 1) «Людина бунтівна» — це дисиденти, які не змогли примиритися з владою, оточенням, жахливими умовами; 2) «свідома покора долі та історії, жити разом з іншими під керівництвом влади, але не даючи їй поглинути себе» (К. Ясперс).

У центрі уваги екзистенціалістів — внутрішній світ вільної особистості, яку оточували страх, самотність, страждання і смерть, що стали складовими абсурдності буття. Відтак відбулося суб'єктивне зображення письменниками реальної

дійсності. У творах цього напрямку показано протистояння між буттям (Всесвітом, природою, соціумом) та існуванням (людиною, її внутрішнім життям). Людина стосовно Всесвіту перебувала у стані незбагненності, а той, у свою чергу, став байдужим до людини. У результаті цього відбув розкол: «чужий світ» — «стороння людина», а це і є абсурд — єдиний зв'язок між людиною і Всесвітом.

В основі екзистенціалізму лежало твердження абсурдності буття. У перекладі слово «абсурд» означало «недоречний, безглуздий». Абсурд — це розлад. Людина бачила у навколишньому світі лише те, що хотіла бачити, тим самим проектувала свої дії і погляди. А. Камю стверджував: «Абсурд є метафізичним станом людини у світі». Відповідальність за людину несе сама людина, її існування посіло чільне місце. Особливість виступила подвижником, тому їй довелося жертвувати собою, аби виправдати своє існування. Вона вже самим актом народження виявилася закинutoю у світ без волі і бажання. З моменту появи у світі людина одержала від природи смертний вирок, термін виконання якого їй невідомий.

Поняття «екзистенціалізм» передбачало, що прибічники течії зосередили увагу на особистості та її самотворенні. Саме тому погляди на людину, з точки зору цієї філософії, відрізнялися від поглядів більш ранніх періодів розвитку літератури та художніх течій.

Погляди на людину в різні періоди розвитку літератури:

- Істота, від народження таврована первородним гріхом, приречена — бароко;
- «природна» істота, яка мала чисту, не зіпсовану цивілізацією душу — просвітництво;

- «лялька» в руках буржуазної дійсності — критичний реалізм;
- продукт біологічної спадковості та соціального середовища — натуралізм;
- земне втілення вічної душі, що відчувало зв'язок із трансцендентним — символізм.

Представники екзистенціалізму, зокрема Ж. П. Сартр, стверджували, що людина це *tabula rasa*, тобто «чиста дошка», нічого собою не являло:

- вона стала лише тим, що сама із себе зробила: «Існування передує сутності, оскільки вона формується самою людиною, її власним «я». Іншими словами, людина є лише тим, що сама із себе зробила. Людина мусила бути діяльнісною», — говорив Ж. П. Сартр;

- відповідала за те, ким вона є, і за інших;
- була спрямована у майбутнє, а відтак знаходилася у стані тривоги через проблему вибору: відповідальність — раціональність — свобода;

- занедбана — адже в світі без Бога вона не мала опори ані в собі, ані поза собою;

- відповідала за всіх людей: «Вибираючи себе, я вибираю людину взагалі» (Ж. П. Сартр);

- знаходилася у стані тривоги — тобто у стані людини, яка обрала не лише власне буття, а й виступила у ролі «законодавця людства».

Головні риси літератури екзистенціалізму:

- тема — існування людини в центрі абсурдного буття; критика дійсності, що придушувала людську особистість;

- ідея — звільнення розуму і душі людини від абсурдної дійсності;
- проблема вибору людини у надзвичайній ситуації;
- герой — самотній індивідуаліст і песиміст, бунтар проти абсурдності світу;
- етичні заперечення та протест проти будь-якого насильства;
- створення «прикордонних ситуацій» (людина перед обличчям смерті);

— проведення історичних паралелей та алегорій (твори з підтекстом, символікою, ілюзіями, подвійним змістом).

Найвідомішими письменниками-екзистенціалістами у французькій літературі стали Ж. П. Сартр — теоретик напрямку та А. Камю.

2. Ж.-П. Сартр — теоретик екзистенціалізму у літературі



Жан Поль Сартр (1905—1980) — французький письменник, філософ-екзистенціаліст, лауреат Нобелівської премії (1964 року), прихильник сексуальної свободи особистості. Він став лише уособленням інтелектуального образу людини ХХ століття: «Я... відповідальний за себе самого і за всіх, і я створюю певний образ, який обираю. Обираючи, вибираю людину взагалі». Сартр завжди перебував у центрі уваги європейської критики. Про нього сперечалися, його творчість відкидали або нею захоплювалися.

До 1942 року французькі читачі, в основному творча інтелігенція, знали письменника по збірці оповідань «Стіна» і роману «Нудота». Зміна відбулася з появою філософських робіт і драматичних творів автора.

Заслуга філософа-екзистенціаліста полягала у тому, що він популярно розкрив питання нової філософії про абсолютну свободу, яка стала актуальним питанням нього часу. Також письменник увів головні ідеї екзистенціалізму у свої романи і п'єси, надавши тим самим напрямку більшій значимості.

Зовнішність митця: *«Внешне его нельзя было назвать привлекательным: невысокого роста, узок в плечах, редкие волосы, несимметричное лицо, заметное косолазие, а вдобавок ко всему — весьма солидное брюшко»*

Жан Поль Емар Сартр народився 21 червня 1905 року у Парижі. Належав до числа дрібної французької буржуазії. Батько — Жан Батіст Сартр був морським офіцером, захворів на тропічну лихоманку і помер, коли хлопчикові виповнилося всього лише два роки. Мати — Анн-Марі Швейцер — родом з відомих ельзаських учених, після смерті чоловіка переїхала жити до своїх батьків.

Дитинство майбутнього письменника пройшло у будинку дідуся по лінії матері. Дід Шарль Швейцер професором філології (германіст і літератор), обожнював онука і прищепив йому любов до читання. Пізніше Сартр пригадував: «Я розпочав своє життя як, ймовірно, і закінчу його серед книг». Таким чином, його дитинство пройшло усамітнено, серед читання книг. Вивчати світ він розпочав саме у такий спосіб. У родині Жана Поля жартома називали Пулу.

Виховання професора пророкувало Сартру вибрати професію вчителя або, принаймні, якусь подібну до неї. Саме дід запропонував онукові спробувати свої сили у літературі. Це сталося після того, як Жан Поль помітив, що він малий на зріст, фізично слабший за інших хлопчаків і не завжди ладен за себе постояти. Таке відкриття принесло велике розчарування, але поряд завжди був улюблений дідусь, який і «врятував і підштовхнув до стежини нової самоомани, яка перевернула усе життя».

Такою «оманою», а точніше втечею від буденності, стали письменницькі заняття. У віці восьми років юнак почав писати романи в лицарському дусі. Він брав

сюжети з книжок і фільмів, у думках був справжнім хоробрим воїном: «Я був вибраний, проте не був бездарним. Усе, чого я досягну, буде плодом мого терпіння та невдач», — згадуватиме пізніше письменник.

Навчання розпочав у ліцеї Генріха IV, після чого його перевели у 1924 році до привілейованого вищого навчального закладу Еко Нормаль, у якому студював філософію.

У цей час письменник працював дуже натхненно і самовіддано. Навколо нього утворився гурток талановитої молоді, яка захопилася ідеєю створити новий напрям у філософії. По закінченні навчання у 1929 році Сартр став одним із тих випускників, який пройшов по конкурсу, отримавши вчений ступінь (диплом першого ступеня), який надав право викладати філософію у вищих навчальних закладах. Так почалося сходження до Олімпу письменника-філософа.

У той час і помітив молодий філософ красиву і розумну студентку Симуону де Бовуар, яка, на відміну від інших, трималася гордо і невимушено. У молодих людей зав'язалася стосунки, які переросли у кохання. Симона була особистістю неординарною Її батько, відомий паризький адвокат, мріяв про сина і довго не міг змиритися з думкою, що народилася дочка. Прагнучи довести свою «повноцінність», дівчина вже з дитинства набула якостей хлопців: проводилася незалежно, ніколи не плакала, вступала у бійки, а у 13 років остаточно вирішила, що не матиме дітей і стане відомою письменницею. Спостерігаючи за життям батьків, Симона дійшла висновку, що родина вбиває кохання, перетворюючи життя на буденщину.

Ж.-П. Сартр запропонував Симоні одружитися, але на нових умовах — на своєрідному шлюбному контракті:

- жениться и жить под одной крышей как муж и жена — это буржуазная пошлость и глупость. Дети тоже связывают и убивают любовь, а кроме того, возня с ними — это бессмысленная суета и потеря времени. Поэтому лучше их не заводите;
- если соединятся, то обязуются всегда быть рядом, считают себя принадлежащими друг другу и бросать все, если кому-то из них требуется помощь или внимание;
- влюбленные должны предоставить друг другу полную сексуальную свободу.

Від такого шлюбного контракту наречена була у захваті: її стосунки із коханим будуть унікальними, не схожими на інші. Але батько не розділив захоплення дочки виступив проти шлюбу з людиною, яка підірвала закони суспільства.

Після завершення освіти Симоні і Сартру довелося розлучитися, оскільки вакансій у Парижі не було. Вона поїхала у Марсель, він — у Гавр викладати філософію. Зустрічалися рідко — 2—3 рази у місяць, але листи один одному писали майже щодня. У Марселі Симона нудьгувала і не знала, що їй робити із свободою. Годин у ліцеї мала небагато, колеги-викладачі здавалися їй дурними і нецікавими. Після чергового листа, в якому Сартр написав, що зібрався у Берлін, Симона відправила до нього. А коли з'явилася у маленькій кімнатці готелю, то чоловік повідомив, що у його житті «намітився невеликий романчик». А оскільки знайомство дружини з героїнями романчиків входило в умови їх договору, Сартр спочатку заочно представив їй свою нову подругу, а потім вмовив познайомитися з нею.

Коханка, Марі Жирар, була дружиною одного із місцевих студентів. Красива, вона захопила викладача своєю мрійливістю. При знайомстві дівчина лише на хвилинку поглянула на дружину свого коханця і порадила їй навчити чоловіка займатися коханням, а то він нудний у ліжку. Симона ледь стримала себе, а Сартр після цього знайомства розказав друзям, що їхній шлюб з Бобром (так він називав дружину) витримав час.

Настав час зайнятися літературою. Вперше Сартр заявив про себе як талановитого письменника романом «Нудота», який побачив світ 1938 року, а вже наступного року була опублікована збірка оповідань «Стіна». Ці книги одразу помітили, оскільки вини не були схожими на традиційну французьку літературу. А творчість їх автора викликала глибокий інтерес як у критиків, так і в читачів-інтелектуалів. А Симона весь час напружено працювала над романом «Гостя».

Подружнє невдовзі оселилося у Парижі, зайнявшись викладацькою і письменницькою діяльністю. Їх місцем перебування стала кав'ярня «Три мушкетери». Сюди приходили десятки прихильників філософа, щоб послухати вступи і посперечатися з ним. Правда, вигляд письменник мав дивний: *«Грязная рубашка, помятая шляпа, надетая набекрень, стоптанные ботинки, причем иногда разного цвета»*. А Симона виглядала аскетично: *«Накладная коса на гладко зачесанных черных волосах. Неприятательные клетчатые юбки, строгие, приталенные жакеты»*.

З деякого часу подружжя з'являлося разом з незнайомою чарівною дівчиною. Всі навколо знали, що це була чергова коханка Сартра. У середині 30-х років у цій ролі виступила Ольга Козакевич, донька російських емігрантів, яка ще у Руані була студенткою Симони. У товаристві Ольга поводила себе шокуюче: демонстративно сідала на коліна коханого, обіймала його, пристрасно цілувала. Ольгу змінила її сестра Ванда, потім — Камілла Андерсен, потім — Б'янка Бінефело.

Після перших романів чоловіка Симони стало все важче витримувати їх, і вона призналася собі, що, незважаючи на незалежність, виявилася простою жінкою. Награвшись студентками Симони, письменник захопився східними красунями, яких знаходив невідомо де. Від ревнощів Бобр стала вживати спиртне, часто з'являлася в аудиторії нападпитку, але друзям говорила, що абсолютно щаслива із Сартром.

Сталася подія, несподівана навіть для самої Симони. Вона закохалася і в цьому призналася Сартру. Її захопленням став американський письменник Нельсон Олгрен, з яким жінка познайомилася у Чикаго. Їй на той час було 39, йому — близько 50. Вона літала до нього в Атлантику. Нельсон жив у власному будинку з підрізаними вазончиками, дзвіночками на дверях. Під час зустрічей коханій він приносив каву у ліжку, примушував гарно і регулярно харчуватися, давав уроки кулінарної майстерності, дарував пеньюари, красиву нижню білизну. Симона почувала себе щасливою.

А у Парижі їй доводилося вести зовсім інше життя. У 1949 році вийшла її книга під назвою «Друга стаття», що стала класикою фемінізму. Жінка стала відомою письменницею. У розквіт слави до Симони у Париж приїхав Нельсон і поставив перед нею умову — він або чоловік. Симона зробила свій вибір — вона залишилася із Сартром, оскільки не змогла «зрадити спільні ідеали».

З початком II Світової війни Сартр через слабкий зір був звільнений від призову до армії, його взяли на службу працівником метеослужби. У 1942 році, коли фашисти окупували Францію, письменник співпрацював з журналом, який підпільно видавав французький рух Опору. У 1943 році до митця прийшла очікувана слава, пов'язана з виходом п'єси «Мухи». Головна тема твору — екзистенційне поняття свободи, яка стала однією із провідних у творчості письменника. Мухи, які заповнили ціле місто, стали символом почуття совісті народу. У тому ж році вийшла і головна філософська праця «Буття і ніщо», де автор розкрив думку, що людина відповідає за свої вчинки лише перед своєю совістю.

Наприкінці II Світової війни Сартр став визнаним ідеологом екзистенціалістів.

Наступні десять років письменник працював особливо плідно. Написав рецензії, критичні статті, дослідження про життя і творчість Шарля Бодлера і Жана Жене, у яких автор використав досвід філософії екзистенціалізму.

У 1964 році Сартр був удостоєний Нобелівської премії, хоч сам завжди скептично ставився до слави.

У 1965 році, коли йому виповнилося 60, а їхньому шлюбу з Симоною — 36 років, він наніс їй останню душевну травму, удочеривши свою 17-річну алжирську коханку Арлет Елкаїм. Дівчину загрожувала депортація із країни, а Сартр не хотів з нею розлучатися. Вона оселилася на квартирі у коханця і навіть осмілилася не пускати туди Симону. Одного разу дружина не витримавши кинула у свою суперницю банан. Але, незважаючи на ці негаразди, Симона залишилася єдиною людиною, яка повністю розділяла погляди, письменника—філософа.

В останні роки життя Сартр більше займався політикою, ніж літературою. Здоров'я погіршилося, він майже повністю втратив зір через глаукому, проте від активного життя не відмовився: давав інтерв'ю, обговорював політичні події із друзями, слухав музику, просив дружину читати йому вголос. Помер Жан Поль Сартр 15 квітня 1980 року. У некролозі газети «Монд» йшлося про те, що жоден із французьких інтелектуалів ХХ століття, жоден лауреат Нобелівської премії не здійснив на культуру такого глибокого впливу, як Сартр.

Головною домінантою творчості французького письменника стала проблема індивідуальної свідомості. Тривога і страх — домінують категорії, які прозаїк вивів у своїх творах. Характери героїв показані не в діях, а міркуваннях, внутрішніх монологах.

Герої Сартра — одноманітні, це люди «самотньої свідомості», слабкі перед жахливим обличчям абсурдного світу, песимісти, багато розмірковують про себе, переживають.

В оповіданні «Стіна» («Мир») розповідь йшла від першої особи — імені головного героя — Пабло Іббієти. Він в'язень, якого разом з іншими засудили на смерть. Ув'язнені очікували виконання вироку. Їм залишалося жити до ранку, а вранці всіх трьох поведуть на розстріл: *«Раньше я никогда не думал о смерти — не было случая, но теперь мне ничего не оставалось, как задуматься о том, что меня ожидает»*. Кожен герой у камері поводив по-різному: наймолодший в'язень майже не говорив, почав мочитися, сам того не відчуваючи; інший — Том — весь час розмовляв, розказував про воєнні події, про своє життя. А сам Пабло спочатку мовчав, а потім пригадав епізоди зі свого життя: кохану, товаришів та інше. Але часи очікування пролетіли і прийшов ранок: *«Той минуты, как я понял, что мне предстоит умереть, все вокруг казалось противоестественным. Тем не менее я не хотел об этом думать, хотя прекрасно понимал, что всю эту ночь мы будем думать об одном и том же, вместе дрожать и вместе истекать потом...»*

Зранку охоронці прийшли і забрали на розстріл двох ув'язнених, а Пабло сказали, що доведеться почекати. Через деякий час прийшли і за ним. Але повели не на подвір'я, де розстрілювали, а до начальника на допит. Героя знову запитували про те, де переховувався Рамон Гріс. І хоча Пабло знав (Гріс переховувався у його двоюрідних братів), проте сказав, що той сховався на цвинтарі у будинку сторожа. Охорона зібралася і йшла туди. А герой зрадив, що обдурих, хоча розумів, що коли ті повернуться ні з чим, то його одразу ж розстріляють. Пабло побачив, як привели ще нових арештантів, серед них був знайомий Гарсія. Він і розказав Пабло, що Гріс попався.

— *Он сваял дурака, разругался с братцем и ушел от него. Желающих его приютить было хоть отбавляй, но он никого не захотел ставить под удар. Он сказал мне: «Я бы спрятался у Ибеетты, но раз его арестовали, спрячусь на кладбище». А сегодня утром туда нагрянули. Накрыли его в домике сторожа. Грис отстрели-*

вался, а вони його прихlopнули. Перед очима у героя все попливло, він впав на землю і сміявся так нестримано, що з очей капали сльози.

Назва оповідання символічна: Стіна як порятунок (Пабло) і смерть (в'язні та його товариш). Тема — зображення внутрішнього світу героя під час очікування смерті.

У оповіданні «Кімната» розповідь йшла про родину Дарбеда. Пані Дарбеда хворіла психічно, за нею доглядав чоловік. Подружжя мало дочку, яка була заміжною і проживала окремо від батьків. Єва вийшла заміж за нормального чоловіка, але згодом він збожеволів: називав її Агатою, сидів у кімнаті, нікуди не виходив, висловлював різні нерозумні думки (перекрашувати кімнату у чорний колір, бо замало чорного кольору). Шарль Дарбеда час від часу провідував дочку. Під час зустрічей він намагався відмовити дитину від такого життя, просив її переїхати до них жити, щоб доглядати за матір'ю. Але Єва не слухалася. Вона була впевнена, що кохає чоловіка. П'єр вимагав від дружини різноманітних забаганок, згадував такі події, які ніяк не були пов'язані з нею. Єва намагалася втекти від проблеми, вона замикалася у себе в кімнаті, але тоді дії врятували її. Героїні все рівно доводилося обслуговувати чоловіка. П'єр часто марив. *«Когда он засыпал, Ева испытывающее смотрела на него: каким он проснется? Именно это терзало ее. Она боялась, как бы он снова не проснулся с этими бегающими глазами и опять не стал бы бредить. А наступит день, когда черты его лица исказятся, челюсть отвиснет и он с трудом будет прикрывать слезящиеся глаза. Ева склонилась к руке Пьера и коснулась ее губами: "Но я убью тебя раньше"».*

Кімната символізувала глухий кут, безвихідь. Тема оповідання — показ життєвої безвиході головної героїні, її прагнення втекти від реальності.

У романі «Нудота»(1938) вже з'явилися окремі екзистенціалістські мотиви та ідеї. Головний герой роману — Антуан Рок антен, опинившись у невеличкому провінційному містечку Бувіль, писав книгу про маркіза де Ролебона. Рок антен вів щоденник, головним змістом якого стали «осаяння», що їх переживав герой. Ця низка «осаянь» склалася у сюжет роману, послідовною темою якого стало відкриття особистістю абсурду. Відкриття Рокантемом абсурдності буття відбулося внаслідок його конфліктів з предметами, які оточували героя. Світ речей і — ширше — природне буття виявили ворожість щодо людської суб'єктивності. Гідність та свободу особистості сам Сартр вбачав у тверезому визнанні абсурдності буття. Рок антен подолав відчуття нудоти, вносячи у ворожий до людини природній світ суб'єктивний, особистісний елемент. Здійснивши вільний вибір у «межовій, пограничній ситуації», Рок антен став героєм, що екзистенціоє. Він відмовився від звичних форм життя та діяльності і хоче перетворити своє життя на своєрідну подобу досконалого мистецького твору.

На виборі Сартром щоденникової форми розповіді, АН сповідальності романної інтонації позначилося сартрівське розуміння природи філософської ідеї. Для письменника вона не результат спекулятивного, абстрактно-логічного мислення, а інтимне, особистісне переживання.

У романі відсутній фінал, не було і справжнього початку, адже життя втратило сенс, а події — лише причинно-наслідкові зв'язки.

Сартр був володарем дум значної частини європейської інтелігенції середини ХХ століття, виразив її сумніви та пошуки. Творчість письменника залишила слід у філософії та літературі, в естетиці та критиці, у театрі та кінематографії.

Українською мовою твори Сартра були перекладені Р. Доценко, О. Жупанським, В. Борсуком, Г. Філіпчуком та іншими.

3. Вплив екзистенціалістських ідей на творчість А. Камю



Альбер Камю 1913—1960 Письменник-філософ, драматург, суспільний діяч, Лауреат Нобелівської премії (1957).

Невелика за обсягом творча спадщина була створена в основному, під час другої світової війни та повоєнних років. Це наклало свій відбиток і на її теми, що їх порушив письменник. А. Камю був одночасно письменником і філософом. Розмежувати ці два поняття, як дві сторони його таланту, просто неможливо. В обох своїх виявах він справив великий вплив на розвиток європейської та світової культури.

Французький письменник Альбер Камю народився 7 листопада 1913 року в місті Мондові (департаменті Алжиру, який був на той час французькою

колонією). «Найбільшою моєю удачею був той факт, що я народився в Алжирі, — згадував незадовго до своєї смерті письменник. — Я не писав нічого, що так чи інакше не було б пов'язане з цією землею». Дружина народилася у небагатій родині сільськогосподарського французького робітника Люсьєна Камю та іспанки Катрін Сантес. Батько загинув у Марні під час I Світової війни, коли Альберу не було ще й року. Мати, малограмотна жінка, разом зі своїми синами (у Камю був старший брат Люсьєн) переїхала до міста Алжир, де влаштувалася прибиральницею у сім'ях багатіїв. Дуже скоро жінка захворіла, стався крововилив у мозок, у результаті чого що вона стала напівнімою. В Алжирі родина жила у будинку бабусі, де мешкав дядько-інвалід. Хлопець зростав страшенних злиднях, проте це факт не сприяв усамітненню письменника. Маленький Альбер захопив красою північноафриканського узбережжя, що було повною протилежністю його злободенному життю. Дитячі роки залишили глибокий слід у його душі: *«Я перебував напівдороги між злиднями і сонцем. Злидні не дозволяли мені повірити, ніби все гаразд в історії і під сонцем. Сонце навчало мене, що історія — це ще не все. Змінити життя — так, але тільки не світ, бо я його обожнював»*.

З 1918 по 1923 роки Альбер навчався у початковій школі у передмісті Алжиру, яку закінчив з відзнакою. Значний вплив на хлопця справив його шкільний учитель Луї Жермен, який, побачивши здібності дитини, як міг, допоміг йому. За підтримки Жермена Камю вдалося у 1923 році вступити до Алжирського ліцею Бюжо, до того ж вчитель добився, щоб хлопець отримував стипендію. Інтерес до навчання у майбутнього письменника поєднувався із пристрасними заняттями спортом. Проте у 17 років хлопець захворів на туберкульоз і тому довелося на рік залишити навчання для тривалого лікування. Ця хвороба вилучила Камю із кола однолітків і, незважаючи на лікування, переслідувала усе життя, додаючи до фізичних ще й душевні страждання.

Восени 1931 року, повернувшись до ліцею, хлопець зблизився з учителем філософії і літератури Жаном Грен'є, який справив великий вплив на розвиток світогляду майбутнього письменника. Серйозно захопившись філософією, він вперше спробував себе і в літературі. Перші статті і есе були опубліковані в ліцейному журналі і торкалися проблем моралі та релігії, аналізу творів філософів Ніцше та Бергсона.

З 1932 року Камю навчався в Алжирському університеті, де протягом 5 років займався переважно вивченням філософії. Працюючи з різноманітною науковою літературою, він поступово увійшов у коло екзистенціалістських та релігійно-філософських ідей, у світ образів Ф. Достоевського. Вражений романами російського письменника, філософ зауважив у своєму щоденнику: *«Я зустрівся з творами Достоевського, коли мені було двадцять років, і враження, які я пережив під час зустрічі, живуть і сьогодні, через двадцять років. ..., я полюбив у Достоевському того, хто зрозумів і найбільш глибоко відобразив нашу історичну долю»*. Альбер отримав диплом магістра філософії, мав можливість залишитися в аспірантурі, проте цьому завадив туберкульоз.

Молодий філософ виявляв і неабияку громадську активність. З приходом Гітлера до влади він розпочав активну боротьбу проти фашизму. Його зацікавили питання комунізму, виникло бажання вступити до комуністичної партії. Восени 1934 року Камю став членом алжирської секції компартії Франції, де залишався протягом трьох років.

Одночасно з початком суспільної діяльності письменник поглибив свої знання у галузі філософії екзистенціалізму. Створив свій театр, де виконував роль і драматурга, і режисера, і актора.

1934 року в житті Камю сталася ще одна щаслива подія — одруження з Сімоною Іїє. Цей шлюб не можна було назвати цілком щасливим, оскільки вже через два роки подружжя розлучилося. Сталося це у 1936 року, під час подорожі подружжя Центральною Європою. У той час і сімейні негаразди. Камю посварився з дружиною, оскільки дізнався про її зраду (випадково перехопив листа, адресованого дружині). Одразу після повернення подружжя розлучилося. До сімейних проблем додалися ще й інші. Через рік Альбера було звільнено із алжирської компартії, через його антифашистську пропагандистську роботу.

Однак ці невдачі не вплинули на розвиток творчості Камю. У другій половині 30-х років письменник розпочав роботу над філософсько-моральним есе «Міф про Сізіфа», романом «Щаслива смерть» (твір був надрукований у 1971 році), п'єсою «Калігула».

У 1940 році, не знайшовши роботи в Алжирі, він поїхав до Орана вчителювати. У грудні 1941 року одружився на Франсині Фор, з якою разом давав приватні уроки дітям оранців. Враження від цього міста лягли в основу роману «Чума» (1947).

У період фашистської окупації філософ брав активну участь у русі Опору, співпрацював з підпільною газетою «Бій», став учасником організації «Боротьба». Разом з тим працював над закінченням повісті «Сторонній», яка була опублікована водночас з «Міфом про Сізіфа» у 1942 році у видавництві «Галлімар». У «Міфі про Сізіфа» автор вдало поєднав і порівняв абсурдність людського буття з працею міфічного Сізіфа. Герой міфа Сізіф приречений вести постійну боротьбу проти сил, з котрими не спроможний впоратися парадоксальним чином. Камю як філософ знайшов сенс у самій боротьбі. Спасіння, на його думку, полягало у щоденній роботі, а сенс життя — у діяльності.

Як драматург Камю допоміг у постановці драми «Калігула» і активно зайнявся журналістською діяльністю. Проте, незважаючи на постійну зайнятість, численні зустрічі і спілкування з багатьма людьми, Камю завжди надавав перевагу самотності. Причиною тому була тяжкий недуг. Періодично хвороба загострювалася і нагадувала Камю про плинність життя і неминучість смерті. А все це забирало фізичні сили письменника. Ізольованість від світу, самотність притаманна і героєві повісті «Сторонній» — службовцеві Мерсо, образ якого автор змалював із себе. Усі свої

переживання, почуття і думки Камю викладав на папері, будь-яким способом прагнувши приховати від оточуючих внутрішній стан.

У 1947 році вийшов у світ роман «Чума», роботу над яким письменник розпочав ще у 1941 році, коли вчителював в Орані. Перший варіант твору вийшов 1943 року, але автора не задовольнив. Автор ще доопрацював твір і видав остаточний його варіант. Роман «Чума» став своєрідним продовженням і розвитком ідей та роздумів письменника, що охопили його від початку творчості. Автор торкнувся проблеми вибору людини і розв'язав тему боротьби людства проти зла, невіддільного від буття. Назва твору символічна, оскільки чума — це абсурд, який осмислювався як форма існування зла, це трагічна людська доля, бо зло побороти і викоринити неможливо.

У своїх ранніх працях письменник зображав абсурд не лише як характеристику людського буття, а й ту рису, яку неможливо перемогти. Тому у творах звучали дві найголовніші теми: абсурду, пов'язаного з негативними засадами («Сторонній»), та бунту, пов'язаного з позитивними засадами («Чума»). Пізніше, у 40—50 рр., Камю відмовився від абсурдного світосприйняття. Отож, прозаїк у зрілі роки — бунтівник, а наприкінці життя — людина, яка зізналася: «У глибині мого бунту дрімала покірливість». Творчість письменника, таким чином, являла собою своєрідну спіраль, а саме:

I — ПРОЛОГ — філософська концепція («Виворіт і лице» (1937));

II — АБСУРД — показ і ствердження абсурдності життя («Калігула», «Сторонній» (1942), «Міф про Сізіфа» (1942));

III — БУНТ — пошук сенсу життя навколо абсурдного світу («Чума» (1947), «Бунтівна людина» (1951));

IV — ВИГНАННЯ — розгубленість перед підступністю світу, глибокий скепсис («Падіння» (1956)).

У 1957 році французькому письменникові було присуджено Нобелівську премію «за великий вклад в літературу, за висвітлення значення людської совісті». Під час вручення премії представник Шведської академії Андрес Естерлінг відзначив, що «філософські погляди Камю народилися у гострому протиріччі між прийняттям земного існування та усвідомленням реальності смерті». У своїй промові письменник наголосив, що його творчість базувалася на бажанні *«уникнути відвертої брехні та протистояти знобленню. Я переконаний, що мистецтво — не забава на самоті, а засіб схвилювати якнайбільшу кількість людей, розгортаючи перед ними виняткові образи світових страждань та радощів...»*. Альбер Камю мавграндіозні творчі плани (про це свідчили записи в щоденнику і спогади друзів), адже йому виповнилося на той час лише 44 роки. Проте їм не судилося здійснитися. 4 грудня 1960 року Камю повертався із Прованса в Париж разом з видавцем Галлімаром та його родиною. Спочатку філософ хотів їхати потягом, але Галлімар переконав їхати з ним автомобілем. За 24 кілометри від міста Санса сталася аварія, в результаті якої відомий письменник помер на місці. Галлімар помер через кілька днів у лікарні, а його дружина і донька залишилися живими.

Через десять днів після загибелі про нього було опубліковано есе під назвою «Розум і ешафот», у якому письменника оголосили «класиком, одним із найбільших моралістів». Відгукнувся на трагічну загибель і Жан Поль Сартр, який зауважив, що про творчість являла собою самобутню лінію у французькій літературі.

Альбер Камю прожив усього 46 років. Про нього ще за життя вийшло чотири книги, але то були критичні нариси. Після смерті письменника з'явилися біографічні розвідки. Англійська журналістка і історик Герберт Р. Лоттман у 1978 видала

біографію, а через два десятиріччя журналіст і письменник Олів'є Тодде написав нову біографію на 800 сторінках.

Ім'я лауреата Нобелівської премії Альбера Камю залишилося як в історії літератури, так і в історії філософії. Адже всі твори письменника були є філософськими за змістом, та високохудожніми за формою.

Найяскравіше погляди автора виявилися у повісті «Сторонній». Звичайно його визначають роман як, проте сам Камю шукав для своїх творів інші жанрові визначення — «міф», «хроніка». Ж. П. Сартр у 1943 році у своєму аналізі «Стороннього» наголосив, що книга написана в традиціях вольтерівських філософських повістей алегоричного змісту.

У центрі твору — образ дрібного службовця Мерсо, «вільного» від моральних норм і засудженого за вбивство.

Назва «сторонній» вживалася лише один раз — у заголовку, але це свідчило про її зв'язок з авторською ідеєю. Сторонній — байдужий до суспільних цінностей. Йому «чужі найелементарніші людські почуття». Сторонній — дивний, не такий, як усі; чужий, самотній, відчужений, тобто Людина абсурду.

Сюжет розбито на дві частини, тісно пов'язані між собою. У першій подано опис кількох останніх тижнів життя Мерсо до скоєння ним злочину. Сюжет другої складало слідство та суд, але під час них знову з'явилися ті ж події із життя героя протягом останніх тижнів. Друга частина віддзеркалювала першу.

Розповідь йшла від першої особи — головного героя Мерсо. Це дрібний службовець, «вільний» від моральних норм, засуджений за вбивство.

Мерсо зовні такий, як і всі, — звичайна людина. Однак поведінка дещо дивна: його здається, мало зворушила смерть матері. Він відмовив від запропонованої престижної роботи в Парижі, здав байдужим до шлюбу, відмовив підіграти адвокатуві, щоб врятувати собі життя.

Герой не розділяв правил людського співжиття. Моральна свідомість відтісна потягом до приємного (сон, їжа, близькість з жінками, відпочинок). Захоплювався природою, а тому став відкритим до неї але, закритим до суспільства.

Зіткнення Мерсов з судовою машиною перетворює його життя на життя злочинця. Він був не здатний аналізувати свої вчинки, бо жив інстинктами, а не розумом, висловлював лише жаль і не визнавав своєї провини. Поведінка Мерсо була абсурдною, такою, як і поведінка суддів. Для суддів жити — значить ламати корисливу соціальну комедію. Вони шукали докази запеклої злочинності в біографії підсудного. На суді ставкою було життя підсудного, а це означало, що у суті справи судді так і не розібралися.

Незважаючи на відстороненість від суспільства, герой став частиною його, істотою соціальною. І після остаточного усвідомлення своєї приреченості Мерсо сказав: *«Для повного завершення моєї долі, для того, щоб я відчув себе не таким самотнім, мені залишається побажати одного: хай у день моєї страти збереться багато глядачів — і хай вони зустрінуть мене криками ненависті». Хай це буде ненависть, але це вже буде не самотність».*

Проблема злочину та покарання, була розглянута автором нетрадиційно. Випадковий злочин він використовує як екстремальні умови для «стороннього», в яких герой має зробити вибір: або зі страху бути покараним — прийняти умови адвоката — брехати, зрадити самому собі або загинути, залишаючись вірним собі. Автор виступив на захист особистості, та її права бути самою собою.

Пропонуючи ключ до розв'язання назви твору, А. Камю пояснив, що його «підзахисний» засуджений тому, що не прийняв гри тих, хто його оточував. Саме тому

Мерсо чужий суспільству, у якому він живе, одним словом, — сторонній: *«Якщо Всесвіт раптово позбавляється як ілюзій, так і пізнання, людина стає в ньому сторонньою»*, — стверджував письменник. У той же час, пошук сенсу життя героя вкрай сумнівний хоча б з тієї причини, що здійснював за чийсь рахунок.

Художні особливості творчості А. Камю:

- твори позбавлені конкретних ознак часу, а часто й місця дії;
- середовище не відігравав особливої ролі, все залежало від того, який вибір зробила людина;
- самотні герої діяли в атмосфері штучної духовної ізоляції;
- творчість пронизана песимізмом і відчаєм: *«Без відчаю в житті немає любові до життя»*.

У центрі уваги французького письменника завжди була людина. Російський літературознавець В. Лакшин сказав так: *«Його мучила і палила тривога за людей, подив їхньою безпечністю в головному, занепокоєння сенсом життя, що втрачається. І це при тому, що він не був аскетом. Навпаки, йому дано було гостре відчуття, подесятерене сухотами. Чи не тому, що він так жадібно любив гарячу плоть життя, він так рано навчився роздумувати про смерть»*.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У чому полягала своєрідність екзистенціалізму?
2. Хто став теоретиком цього напрямку в літературі?
3. Чому роман Сартра носив назву *«Нудота»*, визначте ознаки екзистенціалізму у творі?
4. Які проблеми порушив у своїй творчості А. Камю?
5. У чому полягають особливості творчого методу письменника?





ЛЕКЦІЯ 3

МОДЕРНІСТСЬКА ПРОЗА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

1. *Світоглядні та естетичні засади модерністського мистецтва.*
2. *Марсель Пруст — представник французької модерністської прози.*
3. *Творчий метод письменника.*

1. Світоглядні та естетичні засади модерністського мистецтва

Модерністи шукали нові форми, засоби художнього відображення дійсності. У цьому плані модернізм став справжньою революцією. Він став і соціальним бунтарством у сфері художньої форми, оскільки спонукав до виступу проти негарздів соціальної дійсності та абсурдності світу, проти гноблення людини, відстоюючи її право на волю особистості.

Модернізм (франц. Модерн — сучасний, найновіший) — загальна назва літературно-мистецьких напрямків, течій та шкіл кінця ХІХ — початку ХХ століття нерелістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого.

Йому притаманні такі риси:

1. вираження глибинної сутності людини та одвічних проблем буття
2. перевага творчої інтуїції
3. творення нової художньої реальності
4. пошуки нових формальних засобів у мистецтві
5. синтез мистецтв
6. тяжіння до умовності
7. орієнтація на створення не соціальних типів, а «симптомів епохи», тобто культ особистісного, індивідуального начала

Модернізм виник у 1860—1870 роках ХІХ століття у Франції, а невдовзі поширився в інших країнах. Поява модернізму пов'язана з принципово новим розумінням мистецтва і його співвідношенням з людським буттям. Мистецтво втратило функцію наслідування життя, яка була основною ознакою реалізму та натуралізму.

Виділили два періоди розвитку модернізму:

— **ранній** — остання третина ХІХ — 10-ті роки ХХ століття — символізм, імпресіонізм, неоромантизм

— **зрілий** (з 10-х років ХХ століття до останньої третини ХХ століття) — імажизм, акмеїзм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм

Ранній модернізм вперше порвав з традиціями реалізму та натуралізму, відмовившись від зображення життя у формах життя, але не відкидаючи досягнень романтизму, беручи його систему за вихідну. Головною у творчості письменників стала естетична проблематика. Художній твір усвідомлювався не як засіб соціального аналізу, а як виявлення творчої свободи митця.

У зрілому модернізмі простежувався відхід від зневажливого заперечення дійсності, до її освоєння, пошук нових форм одухотворення дійсності, поетика синтезу, перехід від миттєвого до загального.

Письменники-модерністи: Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст, Р. М. Рільке, О. Блок, М. Вороний, О. Олесь, М. Коцюбинський.

В історії людської цивілізації закарбувалися насамперед події, що наклали відбиток на врівноважений плін часу, порушили спокій. Тому й історичними віхами у розвитку літератури стали саме ті події, які найбільше вплинули на долю людини і світу. Література ХХ ст. — не виняток із загальної тенденції.

Перший період літературного розвитку ХХ ст. — це 1871—1914 роки: від Парижкої комуни до Першої світової війни. Другий період — 1914—1945 роки, коли, обпалена двома світовими війнами, сформувалася література, яка визначила шляхи творчих шукань подальших мистецьких поколінь. Третій період — 1945—1985 роки: література не лише жила тривогами і сподіваннями часів «холодної війни», а й передусім намагалася досягнути і відтворити складність реального життя.

З кінця вісімдесятих років настав «новий рубіж віків», почалася нова епоха. ХХ століття, з його протиборством різних політичних систем, із гонкою озброєнь залишилося у минулому. І хто знає, чи не будуть проблеми, породжені цим перехідним часом, ще довго визначати шляхи історичного розвитку людства, а отже, й розвитку літератури?

Якщо у виборі тем, сюжетів, образів письменники завжди так чи інакше прикуті до свого часу, бо не митець вибирає час, а час — його, то форми художнього зображення розвивалися не за законами історії, а за законами мистецтва.

«Письменник створив власний, неповторний художній світ, збудував для людства величезний храм високої духовності. Та щоб його збудувати, митець сам повинен знайти дорогу, що вестиме туди, де йтиме будівництво».

Упродовж віків письменники шукали нових шляхів відтворення подій, сучасних чи історичних. Одні прагнули зображувати життя у впізнаваних формах, без прикрас, інші в метафоричних шукали і знаходили можливості для творення алегоричних картин буття.

2. Марсель Пруст — представник французької модерністської прози



Марсель Пруст з повагою ставився до традицій національної культури. Наслідуючи майстрів французького реалізму ХІХ ст., він на сторінках роману «У пошуках утраченого часу», починаючи з першого тому, критично зображував побут буржуазно-дворянського середовища, моральну розпушеність, взаємовідносини, які ґрунтувались на корисливому розрахунку і обмані.

Мета творчості: показати, як реальні факти і події відбивалися в сучасному сприйнятті окремої людини.

Автора цікавила не дійсність, а індивідуальна свідомість, яка по-різному реагувала на неї. Роман за свідчив майстерність і новаторство Пруста в галузі художнього аналізу психічного стану людини.

Він був одним із перших письменників у світовій літературі, які звернули увагу на асоціативний характер людського мислення.

Ще задовго до своєї смерті Марсель Пруст перетворився у середовищі французьких літераторів на живу легенду. Людина з репутацією світського лева стала самотником. Хворий на алергію й астму, страждаючи від шуму, світла й пилу, вік цілими днями напружено працював, відтворивши все розмаїття покинутого світла і прожитого життя.

Марсель — Валентен — Луї — Ежен — Жорж Пруст народився 10 липня 1871 року в родині паризького професора медицини Андрієна Пруста. Хлопчик був дуже слабкий: позначилося нервування матері під час подій Паризької Комуни. Ніжність і терпіння рідних допомогли подолати підвищену вразливість, проте хворобливість даватиметься взнаки все життя. У 10 років з'явилися астматичні напади — перші прояви хвороби, яка в ті часи не виліковувалась.

Зовні життя родини Прустів було схожим на життя більшості заможних парижан: прогулянки з дітьми по Єлисейських Полях, відпочинок влітку в родовому будинку, навчання у престижному ліцеї. До ліцею «Кондорсе» хлопець вступив у 1882 р. Відвідував заняття з великими перервами через хворобу, показуючи велику хист і потяг до літературної творчості: читав та аналізував твори Леконта де Ліля, Ренана, Лоті; писав самостійно оповідання «Потьмарення» і «Хмари». Цікавими його були погляди на щастя: *«Жити серед своїх близьких, серед чудової природи, достатньої кількості нот і недалеко від театру»*. Нещастя ж вбачав у розлуці з мамою.

У 1886 році, відповідаючи на анкету в альбомі своєї знайомої А. Фор, у графі своїх уподобань він записав: «Читання, мрії, історія, театр».

У ліцеї, крім захоплення літературою, з'явилася ще одна пристрасть — філософія. У 1889 р. М. Пруст закінчив навчання зі ступенем бакалавра словесності з почесною відзнакою за французький твір. Через кілька місяців відпочинку його призначили на службу та зарахували солдатом до військової частини в Орлеані, але через астму юнак квартирував у місті.

Після військової служби юнак повернувся до Парижа, де одночасно продовжив навчання на філософському та юридичному факультетах Вільної школи політичних наук. Його літературні етюди, нариси, портрети друкувалися у ж. «Бенкет», засновником якого став Пруст зі своїми друзями Фернаном Грогом, Робером Дрейфусом, Даніелем Галеві, Жаком Бізе. Згодом він стане ведучим світської хроніки у ж. «Фігаро».

У той час Пруст відвідував модні салони Паризької богемі, де познайомився з Уайльдом, А. Франсом, Г. Мопассаном. У 1889 році Анатолію Франсу він написав: «З чотирьох років я перечитував ваші божественні книги доти, доки не вивчив їх намап'ять». Захоплення у молодого літератора викликали красуні вищого товариства, котрих порівнював з жінками із старовинних картин майстрів Відродження. Сучасники вважали Пруста еталоном галантності та вишуканості.

Життя вищого товариства мало вплив на подальшу творчість Пруста: остаточно сформувалися літературні смаки; визначилися особисті пристрасті; з'явилися прототипи нових прозових творів.

У 1896 р. прозаїк видав першу книгу — «Утіхи і дні» з малюнками Мадлен Лемер і передмовою А. Франса. Але на збірку новел не звернули уваги ні читачі, ні критики. Останні роки XIX ст. і поч. XX ст. Пруст мандрував по Європі. Разом із матір'ю приїздив до Трувіля, відвідав виставку Рембрандта в Амстердамі, подорожував на яхті вздовж бретонського й нормандського узбережжя. Це був щасливий період, письменник виконував безліч творчих планів.

Невдовзі помер батько, за ним у 1905 р. — мати. Тогочасні Марселеві листи були сповнені безмежною туги й болу: *«Віднині моє життя втратило свою єдину*

мету, єдину ніжність, єдину любов, єдину втіху». До тяжких втрат додалося загострення астми, яка завадила край не тільки поїздкам, а й простому перебуванню на природі. Лише у 1907 році прозаїк знову взявся за перо після року жалоби та важких переживань.

Починаючи із січня 1909 р., молодий чоловік майже не виходив із дому. Стіни кабінету були оббиті корою коркового дуба, щоб запах каштанів не викликав нападів. Вікна завжди зачинені, а сам хазяїн закутувався у теплі фуфайки, які постійно грів біля вогню. Подальше життя М. Пруст відчайдушно боровся з неміччю та самотністю. Йому допомогла величезна творча уява.

З 1910 р. по 1922 р. автор написав понад 20 зошитів, які склали багатотомний роман — «У пошуках утраченого часу». Він поставив собі за мету створити «суб'єктивну епопею», яка відображала не події, що правлять світом, а психологічні процеси, котрі визначають стан суспільства.

Незважаючи на смертельну хворобу і виснажливу працю над твором, письменник був обізнаний з новинами музичного та театрального життя Парижа. Він приймав у себе друзів із щирістю самотнього серця. Перша світова війна принесла йому багато горя: гинули товариш, знищували улюблений Париж. У 1913 р. він перебував у місті, коли на вулиці падали німецькі снаряди. Саме війна зупинила вихід з друку його епопею. Перша частина (роман «На Сваннову сторону») була видана за власні кошти у 1913 р. і не мала успіху. Наступна книга вийшла лише в 1919 р. Того ж року прийшов визнання: присудження літературної премії Гонкурів, популярність в Англії, Америці, Німеччині.

Але здоров'я погіршувалося. Письменник виснажував себе постійною працею, безсонними ночами, відмовою від лікування. На початку 1922 р. захворів на запалення легенів і 18 листопада помер. На останній сторінці рукопису перед смертю написав: «Кінець».

Марсель Пруст створив працю свого життя у дуже драматичний для нього період.

Багатотомний роман «У пошуках утраченого часу» — це сучасна епопея. У ній письменник відобразив психологічні процеси, які визначили стан суспільства. Його «реальністю» стала особистість із настроями, думками, почуттями, які постійно змінювалися. Автор звернув увагу на свідомість людини, що складалася з низки асоціацій, вражень, спогадів.

У романі відсутній історичного часу, а був наявний психологічний, духовний час, який складався із пам'яті, відчуттів і переживань. Саме увага до звуків, смаків, кольорів, запахів, які пробудили забуті враження, дала змогу порівняти твір з естетикою імпресіонізму.

У романі «Сванново сторону» М. Пруст дослідив одне почуття — кохання до жінки, пов'язане з безліччю відтінків і проявів: ревності, недовіра, закоханість, розчарування, пристрасть... і «прозріння».

Одного разу в театрі один із давніх приятелів Сванна познайомив його з Одеттою де Кресі, про яку він ще раніше говорив з ним, як про чарівну жінку... Одетта справді видалася героєві гарною, але красивого тією вродою, до якої він був байдужий, яка не пробуджувала в ньому пристрасті й навіть викликала якусь фізичну відразу. Як на його смак, вона мала різко окреслений профіль, надто ніжну шкіру, риси обличчя завеликі.

Отже, перша зустріч з Одеттою взагалі не вразила Сванна, він надто критично оцінив риси її обличчя. Це жінка не його типу. Сванн — духовно багата людина з витонченою душею, закохана в красу й мистецтво.

Через деякий час після знайомства в театрі вона передана героєві листа і попросила дозволу оглянути його колекції, які зацікавили її, «жінку темну, але наділену слабиною до гарних речей», додавши, що краще пізнає його, коли побачить у домашньому побуті, у затишній обстановці, за чаєм, серед книжок. Він запросив її до себе. Одетта, прощаючись, висловила жаль, що так мало пробула в домі, де відчула себе щасливою. Вона зробила натякала на те, що між ними виникли романтичні стосунки. Хоча цим викликала у Сванна усмішку.

Кожен наступний візит Одетти ставав для Сванна розчаруванням. Вони зовсім різні. Одетта постала перед нами жінкою з міщанськими поглядами, далекою від духовності, її більше цікавило матеріальне.

М. Пруст не випадково ввів своїх героїв у салон Вердюренів, де збиралися ті, хто уособлював вишуканість і культуру. У салоні звучить музика, а всі присутні робили вигляд, що знаються на ній, що світ мистецтва посідав особливе місце в їхньому житті, щоб їх ніхто не запідозрив у відсутності духовності.

Автор розвінчав лицемірство, брехливість Вердюренів, у яких відсутній художній смак. У той же час, Сванн на одному вечорі, слухаючи музичний твір для роялю і скрипки, відчув справжнє сп'яніння, якого ніколи. Він зрозумів, що відчув це лише завдяки Одетті, і пройнявся до неї якоюсь незнаною любов'ю. Повернувшись додому, Сванн затужив за нею. Таким чином, це кохання дало змогу відмолодитися душі Сваннові.

Вона злилася з музикою. Проте такі почуття не були справжніми, бо герой покохав уявну Одетту, а не реальну. Її постать він порівняв з полотнами Відродження. Ця схожість зробила її дорожчою і кращою для Сванна. Цим герой нагадав Пігмаліона, бо любив витвір свого мистецтва. На юнака не справляла враження погана репутація Одетти. Йому говорили про неї як про дівку, про утриманку, а він продовжував любити «добру, наївну Одетту — ідеалістку, майже не здатну брехати».

Одного разу Одетта привела до салону Вердюренів графа Форшвіля, і тоді Сванн ще більше почав «привертати» прихильність Одетти. Його кохання набуло хворобливої ознаки, він ладен слугувати їй, але Одетта не звертала ніякої уваги.

Згодом герой дізнався, що кохана — це легковажна жінка, проте хотів вірити, в неї. Ревнощі викликали у юнака захворювання, але така хвороба не піддавалася лікуванню — «видалити її — це було все одно, що знищити Сванна».

Самотність спонукала чоловіка покохати не справжню жінку, а витвір свого вишуканого уявлення.

Люзорне кохання під натиском долі зруйнувало. Пані Вердюрен запросила на обід графа Форшвіля з Одеттою до Булонського лісу, але без Сванна, бо називала його «занудою і дурнем». М. Пруст цим епізодом підкреслив сатиру на буржуазний «клан», який до культури, краси не мав ніякого відношення, виділив нікчемність людей. Після всіх цих подій Сванна у салоні Вердюренів не з'являвся.

Люзії героя до Одетти розвіялися на одному великосвітському зібранні у маркізи де Сент-Еверт.

«Сидіти з цими людьми в одній клітці йому було страшенно важко; їхня дурість і недоречні жести дошкуляли тим більше, що не знаючи про його кохання, нездатні... поспівчувати йому і поставитися до нього інакше, ніж із посмішечкою, як до хлоп'ятства, або з жалем, як до божевілья, вони спонукали його уявляти своє кохання як чисто сучасний стан...».

Слухаючи музику композитора Вентейля, герой став почувати себе знедоленим і самотнім, натомість відчув величезну силу Мистецтва.

М. Пруст дуже тонко розкрив духовно-психологічний стан свого героя, відчуженого від суспільства. Сванн прагнув щастя і любові. Чому ж у «мистецькому» середовищі Сванн не знайшов спорідненої душі, щоб бути щасливим і коханим? Мистецтво володіло магичною силою в тому випадку, коли кожна людина розуміла його, відкривала в собі естетичні почуття і створювала навколо таке ж середовище Краси. Тільки духовність двох людей може породити справжнє кохання. Одвічний ідеал любові — це бажання відчутти іншого, пізнати його. Кохання — це злиття двох душ, а не однієї. Головним мотивом твору стало злиття кохання з музикою, яке сприяло зародженню почуття Сванна до Одетти, далекої від мистецтва. Тому і закінчилася драматично ця історія кохання.

Пруст справив помітний вплив на розвиток роману ХХ століття, хоча безпосередніх учнів та послідовників у нього не було. У 20-х роках митець, поряд із А. Жідом та П. Валері, став для європейської інтелігенції одним із найбільших авторитетів. Прустівський стиль позначився на творчості Ф. Моріака, А. Моруа, А. Жіда, С. Цвейга, А. Моравія, В. Набокова. У 30-х роках інтерес до творчості митця значно зменшився. Екзистенціалісти відкинули прустівську концепцію провіденціальності мистецтва, їм були чужі його естетизм, суб'єктивність і відверта неангажованість.

Послідовниками письменника себе оголосили представники школи «нового роману» у Франції (Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор).

На даний час Пруст сприймається у Франції як визнаний класик, один із найвидатніших французьких письменників, котрий здійснив революцію у розвитку романного жанру, створив «епопею сучасного письма». Перекладацька майстерність А. Перепаді дозволила сучасному читачеві ознайомитися з романами Марселя Пруста.

3. Творчий метод письменника

- Увага Пруста до звуків, смаків, кольорів, запахів, які збудили забуті враження, ототожнили твір з естетикою імпресіонізму.
- Звернення до дрібниць життя, щоб знайти у малому велике.
- Використання прийому «потік свідомості».
- Дослідження свідомості своїх героїв через підсвідомі імпульси вражень, через інтуїтивну пам'ять, складні асоціативні ланцюжки образів, систему лейтмотиву.
- Песимістичність сприйняття світу.
- Доведення самодостатності і безмежності людської душі.
- Подолання і відродження часу і простору за межами їх реального прояву.
- Збереження майстерності влучної соціальної характеристики.

Своєрідність структури романів

- «безсюжетність» — відсутність типового сюжету, викладеного хронологічно;
- сюжет — це думки, враження персонажів;
- нетрадиційне розкриття внутрішнього світу героїв. Вони не мають єдиної цілісної психології, їх характер і навіть зовнішність мінливі і плинні настільки, що складалося враження, ніби письменник дав одне і те саме ім'я різним людям.
- незначні деталі, які письменник описав повільно, детально, і з неперевершеною майстерністю.

М. Пруст здійснив справжню революцію в мистецтві створення романів. Вони не були лише оповіддю про події або життєві історії персонажів, а перетворилися

на прискіпливий аналіз самого процесу бачення цих подій, на зображення механізмів роботи свідомості.

У зв'язку з цим прозу М. Пруста назвали романами *«потоків свідомості»*.

Новаторство Пруста в романістиці розкрилося у тому, як автор переосмислив природу жанру епопеї. Це епопея, яка у всій своїй повноті розкрила життя окремої індивідуальної свідомості, це внутрішній монолог оповідача Марселя, який протягом усіх творів згадав те, що відбулося з ним у минулому, знову переживає своє життя.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що стало метою творчості М. Пруста?
2. Чому романи письменника назвали *«романами потоків свідомості»*? У чому полягала їх своєрідність?
3. Які ознаки прозових творів вказували на своєрідність авторського стилю?



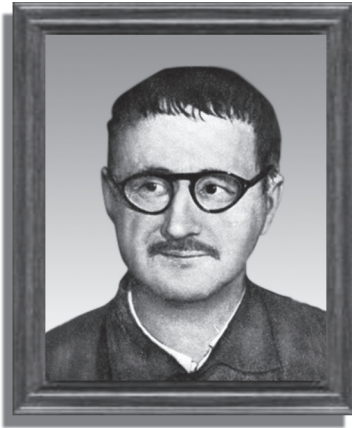


ЛЕКЦІЯ 4

РОЗВИТОК НІМЕЦЬКОЇ ДРАМАТУРГІІ. Б. БРЕХТ

1. Життєвий і творчий шлях драматурга.
2. Передумови розвитку, сутність реформи драми та основні принципи «епічного» театру Б. Брехта.
3. Загальна характеристика творчості драматурга.

1. Життєвий і творчий шлях драматурга



Бертольд Брехт (1898—1956) блискучий драматург, як засновник уславленої Берлінської трупи, теоретик і великого реформатора театру. Брехт відомий і як поет (2000 віршів), автор найкоротшого вірша про кохання. Значно менше відомий як прозаїк.

За життя про нього написано більше ніж, про когось іншого, його п'єси ставилися не тільки в Німеччині, а й в США та в Західній Європі. Сам драматург замовив собі посмертну маску, повісив її на стіну і зробив у своєму щоденнику запис: «Я починаю ставати класиком».

Еуген Бертольд Фрідріх Брехт народився 10 лютого 1898 року в старовинному баварському містечку Аугсбурзі, в родині директора великої паперової фабрики.

У 1907 році пішов до Аугсбурзької гімназії. У книзі І. М. Фрадкіна «Бертольд Брехт» (М., 1965) містилися цікаві епізоди, що розповідали про дитячі роки майбутнього письменника, за свідчими про його ранню зрілість і неабияку кмітливість. Одну із таких історій розповів шкільний товариш драматурга — Отто Мюллерайзерт. Він згадував, що хлопця і його товариша Макса залишили на повторний курс навчання: першого — через незадовільні оцінки з французької мови, другого — з латині. Річні підсумкові контрольні роботи обидва знову написали незадовільно. Макс підтер кілька виправлених помилок у своїй роботі, написав їх правильно і звернувся до вчителя з проханням переглянути оцінку. Вчитель поглянув на зошит через світло, помітив підтерті місця і покарав зухвалого учня.

Брехт учинив інакше. Червоним чорнилом він підкреслив ще кілька правильно написаних слів і звернувся до наставника з проханням пояснити пропущені помилки. Вчитель збентежився, навіть трохи розгубився відразу і був змушений визнати, що перевіряв роботу не досить уважно. «*Тепер я заслуговую кращої оцінки*», — сказав Брехт. Таким чином він був переведений до наступного класу.

Вже у той час майбутній письменник зумів усвідомити те, що до підвищення балу веде не скорочення, а збільшення помилок, що збентежити наставника можна спробою дати йому відчуття себе на місці учня, який схибив. Дар «відчуженого мислення» через кілька років зрілий митець пов'язав з умінням викликати «ефект відчуження».

Літературний талант пробудився у юнака дуже рано. Збереглося свідчення редактора Вільгельма Брюсле, який у серпні 1914 року відкрив юному таланту доступ до своєї газети (Брехту на той час виповнилося 16 років).

У 1917 році Бертольд закінчив реальну гімназію й вступив на медичний факультет Мюнхенського університету. На жаль, його навчання перервалося у наступному році службою в армії. Неспокійного 1918 року (йдеться про німецьку революцію 1918 року) пішов на війну працювати санітаром. Побачивши численні страждання жертв війни, у душі юного вояка зародився протест проти «нелюдського світу». У цей час він звернувся до драматургії як мистецтва, що найбільше відповідало авторському задуму. З'явилися перші три драми: «Вааль», «Бій барабанів серед ночі», «У нетрях міст». Цього періоду стосується перший сценічний успіх Брехта постановка п'єси «Життя Едуарда II» у Мюнхенському театрі. Твір мав невеликий успіх. Брехт, переїхавши у Берлін, зразу поринув у середовище молодих прогресивних літераторів, журналістів, акторів і режисерів. Він пішов своїм оригінальним шляхом не лише в творчості, а й в одязі і побуті. Не випускаючи з рота дешевої цигарки, просиджував десь в мансарді цілі ночі, в дискусуючи з друзями. Одягнений був у куртку без краватки з відкритим комірцем сорочки. Часом він брав гітару і наспівував, розповідав свої гостро сатиричні балади.

У кінці 20-х років відбувся перелом у творчості Брехта. У 1932 року відвідав Радянський Союз. Невипадково в цьому ж році письменник створив свою п'єсу «Мати» (за романом Горького), яка була поставлена в Берліні. П'єса у театрі протрималася недовго через 30 днів цензура її заборонила.

Успіх і визнання не часто супроводжували життя драматурга у передфашистські роки. Його життя було важким; виступ представників буржуазного друку і театрів, нагляд поліції. І дійсно, із встановленням фашистського режиму Брехт вимушений був покинути Німеччину, його ім'я було внесено у «чорні списки».

Настали довгі роки еміграції, «роки заслання». Прозаїк ніде не зупинявся надовго. Вимушена самотність, неможливість широкої режисерської практики, відірваність від суспільного життя призвели до того, що Бертольд Брехт проводив багато часу за письмовим столом. У роки еміграції були створені найкращі його драми.

Найдовше драматург жив у США. Але у 1948 році змушений був покинути країну. Однією з причин від'їзду став виклик його в «Комісію з розслідування антиамериканської діяльності», яка розпочала в ті роки переслідувати всіх людей Америки, які висловили думки проти її політики. Комісія зацікавилась і німецьким емігрантом Брехтом, запросивши його на допит. Драматург відправився спочатку у Швейцарію, а потім у рідний Берлін. Став членом Академії НДР, у 1951 році — Лауреатом національної премії з літератури.

Останнім часом у Брехта значно погіршився стан здоров'я, що призвело до смерті. Помер 14 червня 1956 року від інфаркту. Могила реформатора театру знаходиться поряд з могилою Гегеля. На ній написано лише два слова «Бертольд Брехт».

У 1960—1980 роках в Україні було поставлено спектаклі «Матінка Кураж», «Трьох грошова опера», «Кавказьке крейдяне коло». Українською мовою твори перекладали В. Митрофанов, Ю. Лісняк, Н. Гордієнко-Андріанова, М. Зісман, Л. Череватенко, В. Стус та інші.

Особисте життя. Один з товаришів сказав: *«Брехт был своего рода предшественником сексуальной революции. И даже, как видно теперь, одним из ее пророков. Всем наслаждениям жизни этот искатель истины предпочел два сладострастия — сладострастие новой мысли и сладострастие любви...»*.

Із захоплень юності потрібно згадати дочку аугсбургського лікаря Паулу Бінхольц, яка у 1919 році народила драматургові сина Франка. Пізніше його серце заволодила темношкіра студентка медінституту в Аугсбурзі Хедді Кун.

У 1920 році коханка Брехта Дора Манхайм познайомила письменника зі своєю подругою Елізабет Гауптманн — наполовину англійкою, наполовину німкенєю, яка стала черговою коханкою: *«В ту пору Брехт виглядал як молодий волк, худий и остроумный, стриженный наголо и позирующий перед фотоаппаратами в кожаном пальто. В зубах у него — неизменная сигара победителя, вокруг него — свита поклонников»*.

У листопаді 1922 року він змушений був одружитися з мюнхенського оперного співачкою Маріанною Цоф, після того як жінка двічі завагітніла. Правда, шлюб виявився недовгим. Їхня дочка Ханне Хіоб стала пізніше виконавицею ролей у п'єсах свого відомого батька. У цей період Брехт познайомився з актрисою Каролой Неер, яка також була його коханкою.

Восени 1924 року німецький драматург переїхав у Берлін, отримавши місце у німецькому театрі у М. Рейнхардта. Тут відбулася зустріч з Хеленою Вайгель, своєю майбутньою дружиною, яка народила йому сина Стефана. У 1925 році вийшла перша книга поезій Брехта і коротка версія п'єси «Зонгшпіль Махагоні» — перша його праця у співавторстві з талановитим композитором Куртом Вайлем. Його твір «Трьох грошова опера» була з успіхом поставлена 31 серпня 1928 року у Берліні, а потім і у всій Німеччині.

Виникли бунти під час постановок п'єс. У цей час Брехта виписався з лікарні, де лікували від грипу з ускладненнями. В обстановці всезагального хаосу драматург не відчував себе в безпеці. Хелена, яка вже була його дружиною, швидко зібралася і 28 лютого 1933 року, на наступний день після підпалу рейхстагу, вони виїхали разом із сином у Прагу. Дочку, яка народилася невдовзі, відправили в Аугсбург. Драматург з родиною оселився у Данії і вже з 1935 року його позбавили німецького громадянства. Далеко від батьківщини драматург писав вірші для антинацистських рухів, а в 1938—1941 роках створив найбільші свої п'єси — «Життя Галілея», «Матінка Кураж та її діти», «Добра людина і Сичуані», «Пан Пунтіла та його слуга Матті».

У 1940 році нацисти вдерлися у Данію, і письменник-антифашист змушений був поїхати у Швецію, а потім у Фінляндію.

У жовтні 1948 року письменник переїхав у радянський сектор Берліна. Там відбулася прем'єра п'єси «Матінка Кураж та її діти» у його постановці. Головною роллю грала дружина автора. У Берліні виник задум створити власну трупу «Берлінер Ансамбль», якою Брехт керував до кінця життя. У березні 1954 року колектив отримав статус державного театру.

Все частіше у періодиці з'являлися публікації про те, що драматург майже нічого не написав сам, а користувався талантом своїх секретарів, які одночасно були і його коханками. Цього висновку дійшов найсерйозніший дослідник творчості і біографії Брехта американський професор Джон Ф'юеджі. Він присвятив цій справі більше 30 років, і в результаті чого видав книгу про прозаїка, яка нарахувала 848 сторінок.

Працюючи над книгою, професор опитав сотні людей у Німеччині і колишньому Радянському Союзі. Він розмовляв з вдовою драматурга і його помічницями, вивчив тисячі документів, у тому числі й архіви у Берліні, які довгий час знаходилися під замком. Ф'юеджі отримав доступ до рукописів Брехта і невідомих раніше документів, які збереглися у Гарвардському університеті. Рукописні варіанти більшості творів німецького письменника були написані не його рукою. Виявилось, що Бертольд диктував їх своїм коханкам. Всі вони готували, прали, прасували і писали для нього п'єси, не говорячи про те, що він використав їх як особистих секретарів.

За все це чоловік розплачувався з ними сексом. Його девізом стали слова: «Немно-го секса для хорошого тексту». Крім того, стало відомо, що майбутній антифашист не тільки не засудив нацистів, але навіть радив своєму братові вступити в націонал-соціалістичну партію.

Майбутня дружина Хелена Тері була спочатку коханкою, а потім, змирившись з безкінечними походеньками коханого, купила друкарську машинку і сама передру-ковувала його твори, редагуючи тексти.

З письменницею і акторкою Рут Берлау Брехт познайомився в 1933 році в Данії. Через нього зірка Королівського театру розлучилася з чоловіком і відправилася ра-зом з письменником-антифашистом у вигнання до Америки. Біографи Рут зробили припущення, що вона написала п'єсу «Кавказьке крейдове коло», «Син Симони Мамар».

І, нарешті, ще одне кохання Брехта — донька каменяр з берлінської околиці Маргарет Штеффін. Виникло припущення, що вона написала твори: «Добра люди-на з Сичуані», «Круглоголові і гостроголові». Штеффін зустрілася з Бернальдом у 1930 році. Вона знала 6 іноземних мов, була музично обдарованою. Її співпраця з драматургом продовжувалася майже 10 років. Жінка кохала письменника: *«Я люби-ла любов? Но любов не такую: «Скоро ли мы сделаем ребенка?» Думая об этом, я ненавидела подобную размазню. Когда любовь не приносит радости. За 4 года я только однажды ощутила сходный страстный восторг, сходное наслаждение. Но что это было такое, я не знала. Ведь это мелькнуло во сне и, значит, не происхо-дило со мной никогда. А теперь мы тут. Люблю ли я тебя, сама не знаю. Однако остается с тобой желаю каждую ночь. Едва ты касаешься меня, мне уже хочет-ся лечь. Ни стыд, ни оглядка не противятся этому. Все заслоняет другое...»*.

2. Передумови розвитку, сутність реформи драми та основні принципи «епічного» театру Б. Брехта

Головним напрямком німецької драматургії тих років став експресіонізм, який заперечував війну, поєднав протест проти буржуазного світу, любов людини до людини, хвилювання про її долю.

Незабаром у Брехта з'являється думка про створення такої драматургії, яка б стосувалася не почуттів людини, а її розуму.

Б. Брехт розрізнив два види театру:

— драматичний («аристотелівський»);

— епічний.

Теорія «епічного театру» була сформульована драматургам у 20-х роках ХХ століття.

Особливості

1. Завдання театру Брехт вбачав у створенні цілковитої ілюзії життя на сцені (дія не мала переносити глядача в певну епоху, актору не потрібно було повністю перетілюватися. Його завдання полягало в тому, щоб грати і через гру показати, яким був герой, і примусити, таким чином, глядача споглядаючи думати).

2. Основне — вплив на розум, а не на почуття. З цією метою він ввів у п'єси зо-нги (пісні-монологи героя або автора). Їхня функція — пряме звернення до глядача. Здебільшого такі пісні не були зумовлені обставинами дії. Герой через їхню визна-чальну роль у розкритті художньої думки перетворився на рупор ідей автора і під-сумував події, розмірковував над їх смислом, свої думки передав глядачеві.

3. Письменник вважав, що драматичний потрібно писати і ставити так, щоб гля-дач постійно пам'ятав, що перебуває в театрі, що перед ним сцена, а на ній актори.

З цією метою режисер звів до мінімуму декорації, костюми набули умовного характеру.

4. Драматург наголосив на необхідності критичного ставлення автора до того, що відбувається у п'єсі і на сцені.

5. Дію у п'єсах автор переніс в екзотичні, зовсім нереальні обставини.

6. Для посилення сценічного ефекту, крім зонгів, Брехт використав різні таблички з написами, що з'являлися над головами акторів перед початком кожного нового епізоду. У цьому він вбачав засіб критичного ставлення до того, що відбувалося на сцені.

7. Театр німецького драматурга став «театром відкритих висновків». Автор запропонував глядачам одночасно кілька логічних варіантів, що взаємовиключають один одного. Таким чином режисер підвів глядачів до самостійного висновку, змусив їх втручатися у хід не того, що відбувалося на сцені, а самого життя. Режисер не імітував життя, а розмірковував над ним.

8. Мета Брехта — театр, який тлумачив уроки історії.

9. «Ефект відчуження» — це незвичайне зображення звичайного, коли глядач сприймав сценічний образ як відчуження.

ФОРМИ І ОЗНАКИ ТЕАТРІВ

Драматична форма театру	Епічна форма театру
В основі — дія	В основі — розповідь про дію
Зображувала життєві події, явища, конфлікти	Зображувала саме буття, загальні закономірності
Залучала глядача до подій	Ставила глядача в позицію спостерігача, змушувала замислюватись над подіями
Зверталася до почуттів, змушувала співпереживати (емоційно-експресивне начало)	Зверталася до розуму, спонукала робити висновки, узагальнення (інтелектуально-аналітичне начало)
Використовувала традиційну поетику	Використовувала нетрадиційну поетику (притчевість, «ефект відчуження»)
Збуджувала інтерес до розв'язки	Збуджувала інтерес до розвитку подій, нерозв'язаних конфліктів

Це поняття у літературознавчій та мистецькій вжиток вів у 1914 році Віктор Школовський. Але до Брехта ніхто не застосовував його широкою, як теоретично розроблений метод побудови п'єс та вистав.

Свої погляди на театр та драму виклав у працях «Сучасний театр — театр епічний», «Театр розваг чи театр повчання», «Про експериментальний театр».

Вплив Брехта в Росії відчув на собі Любимов — театр на Таганці. Лесь Курбас, як і Б. Брехт, любив філософські твори, розбудував український національний театр, використав «ефект відчуження». Лесь Курбас намагався пробудити розум, вміння аналізувати і робити висновки. О. П. Довженко також вдало використав «ефект відчуження».

Після смерті Брехта у нас і за кордоном почалася полеміка про співвідношення театральних систем Брехта і Станіславського. У Станіславського основою системи стало перевтілення актора в образ. До елементів внутрішньої техніки належало удосконалення уваги, уяви, емоційної пам'яті, взаємодія акторів-партнерів. До зов-

нішньої техніки — пластика актора, його володіння голосовим апаратом. Робота над роллю охоплювала вивчення п'єси, виявлення її задуму. У Станіславського — головний актор, а у Брехта — драматург, але об'єднав їх «почуття відповідальності» перед суспільством, «вірність правді», «зображення дійсності» у її суперечності. П'єси Брехта насамперед — літературні сценарії майбутніх спектаклів.

3. Загальна характеристика творчості письменника

Брехт зажив популярності спочатку як поет. У 1918 році написав «Баладу про мертвого солдата», яку особисто виконував у політичних кабаре, акомпонуючи собі на гітарі. Одного разу наприкінці війни письменник почув похмурий жарт: «*Тепер вже для військової служби мерців викопують*». Цей гіркий дотеп автор перетворив у сюжет балади, в якій йшлося про те, як комісія лікарів визнала придатним до служби покійника, бо йому не страшно було померти вдруге. Під грім труб і литавр солдат знову пішов у бій.

Твір було спалено, а автора позбавлено німецького громадянства. Саме в еміграції він написав найкращі драматичні твори.

Були у творчому доробку письменника і віршовані твори. Першу поетичну збірку він назвав «Домашній псалтир» («Домашня збірка»). Назву автор запозичив у самого Мартіна Лютера. Брехт став торцем найкоротшого віра про кохання.

Слабкість

Ти не мав жодної.

Я мав одну:

Я любив.

Відомою стала «Балада про Мазепу» Б. Брехта

Тією ж уздою, що твердо тримав він завше,

Його прив'язали до спини його ж таки русака,

Той гнівно шарпнувся, рідні простори згадавши

І, заіржавши, цькований у темряву поскакав.

Там його прив'язали, аж огирю біль звірячий

Не дозволив спинитися ані на хвилю одну,

Ще й так, що він ані чого, крім неба не бачив,

Яке вороним стало, ширшим, дальшим за долину.

Як вірна дружина, огир за ним побивався,

Від навісної зграї рятував його, ніс напрямки, -

Він судомно пругався, лихих ворогів жахався,

Повіддя глибше врізалось у кровотечні боки.

Ввечері незвичайно виграла небесна чара:

Птаство чуже, вороння й коршаки навздогін

За ним безмовно пливли, як зворушена хмара -

З гори вони пантрували задиханий гін.

Три дні коняга несла його знавісніло,

Нестямно іржала до вічних начал,

Де небо швидко тьмяніло й ясніло,

Де безмір неба — непідвладний очам.

Три дні — мерщій, хутчій, щодуху, щосили.

Немов три вічності вмах, прожогом промчав,

Де небо ширше тьмяніло й ясніло,

Де безмір неба — непідвласний очам.

Три дні він смерті благав, просив, наче раю,
 І в небо злетіти не міг, не потрапив з трави,
 І птаство дике чатувало, коли він сконає,
 Розпачливо кружляло над стервом живим.
 Три дні, аж поки йому не послабило путо,
 Між небом зеленим і попелиськом трави
 Геї, сварилося вже, скублось, билося люто
 Вороння й коршаки над стервом живим.
 Він гнав прудкіше, вони за ним, наче горе,
 Кричав гучніше — кричали вони, як один.
 Заступаючи сонце і заступаючи зорі,
 Пантрували вони його задиханий гін.
 Три дні, а тоді сталося те, що бути й повинно —
 Небо мир дарувало, мовчання дала земля, —
 Він вимчав таки, одуривши гонитву невпинну,
 З конем і степом, з мовчання і довготерпіння
 Коршаки небо знайшлися десь опісля
 Три дні він мовчав крізь суцільні світанки і смерки,
 Вже йому й не боліло, до того ж безсилий зробився,
 Аж поки, знеможений, не врятувався верхи
 Та, ніби до схову, до забуття не притивсь.

Втіленням ознак «епічного театру» стала драма «Матінка Кураж та її діти. Хроніка з часів 30-літньої війни» (1939).

П'єса була написана напередодні II Світової війни. Письменник бачив, відчував, як невпинно та неблаганно насувалася катастрофа. Окремі сюжетні мотиви він запозичив із повісті німецького письменника XVII століття Г. Я. К. Гріммельсгаузена «Детальний і дивовижний життєпис неприторенної дурисвітки та волоцюги Кураж».

«Його п'єса, — став Фрадкін, — була словом перестороги, закликком до німецького народу не спокушатися обіцянками, не розраховувати на вигоди, не зв'язувати себе з фашизмом спільними злочинними та спільною відповідальністю і розплатою».

Сам Бертольд Брехт зазначив, що, коли працював над нею, уявляв, як зі сцен театрів кількох великих міст пролунає попередження про те, що принесе з собою війна, загроза якої ставала дедалі реальнішою: «Вистави, про які я мріяв, не відбулися. Письменники не могли писати з такою швидкістю, з якою уряди розв'язували війни: адже для того щоб творити, потрібно думати. Театри надто швидко потрапляли під владу великих розбійників. «Матінка Кураж...» — спізнилася». Автор не показав війну як конкретно історичне тло, а лиш як привід. Головна проблема — чи можна жити з війни, «гдуватися з війни». За жанром — історико-алегорична драма. У ній автор утверджував відповідність кожної людини за участь у війні, за долю свого людства. П'єса складалася із 12 епізодів, кожен починався ремаркою, яка викладала головну подію наступної сцени (таким чином запровадив прийом «відчуження»). Брехт використав принцип параболи. Оповідь велася від сучасного авторові світу, іноді взагалі від конкретного часу, а потім поверталася до залишеної теми і давала їй філософсько-епічну оцінку. П'єса-парабола мала два плани: роздуми Брехта про сучасну дійсність, історична хроніка становила другий план — блукання маркітанки Кураж у роки Тридцятирічної війни, її ставлення до війни. Загальна ідея — несумісність материнства з війною і насильством.

Героїня п'єси Анна Фірлінг, на прізвисько «Матінка Кураж» — маркітанка, торгувала різними дрібницями. Вона їздила зі своїм возком, своєрідною крамницею, за військом. Героїня мала двох синів і доньку, всі діти народжені від різних батьків. Усе, що вона мала, дала їй війна. Її прибутки залежали від успіху військових справ, тому що її покупці — солдати. Енергійна, жива, гостра на язик, вона вірила, що повністю забезпечила себе, але війна наносила їй удар за ударом.

Хоче війною жити,
Мусить їй щось та сплатити.

Спочатку вербувальники забрали сина Ейліфа, він загинув, страчений своїми, бо не тямив, що грабунок, який був подвигом у ході воєнних дій, виявився злочином після їх припинення. Загинув і менший син Швейцаркас, якого мати влаштувала на небезпечну посаду полкового скарбника. Але, коли він потрапив до полону католиків, не зрозумів, що не слід ховати від них довірену йому касу. Загинула й німа Катрін, яка пожаліла дітей та людей з міста, на яке хотіли зненацька напасти католицькі солдати. Дівчина біла у барабани, щоб попередити їх про небезпеку. Головна героїня залишилася сама. Ніщо не змінило її бажання продовжувати торгівельні справи: впряглася у візок, поспішала за військом, самотня, розчавлена, нікому не потрібна. Провина і біда її в тому, що вона бачила у війні джерело не смерті, а життя: «Треба знову торгівлю налагоджувати!».

П'єса закінчилася зонгом, сповненим гіркого докору простим людям, що вірили агресорам:

Війна, то щедра, то убога,
Тривати може цілий вік.
Але від неї нічого
Не має простий чоловік.
Він носить драння, вкрите брудом,
Жере гидоту на обід,
Але уперто марить чудом:
Ще не закінчено похід!

У «театрі співчуття» доля Матінки Кураж викликала б симпатію і повагу, а постанови театру Брехта засудили героїню, не розділили з нею горя, докопалися до її помилок. За драматургом, суспільство, у якому жили герої, негативне і нелюдяне.

Зовні драма наче не була пов'язана з історичними та політичними реаліями кінця 30-х років ХХ століття. Дія відбувалася у Німеччині XVII століття, охопленій полум'ям 30-літньої війни. Тут скрізь згарища й пустелі, на які перетворилися колись квітучі міста й села, їздила фургоном зі своїми трьома дітьми, нажитими від різних чоловіків, енергійна маркітанка Анна Фірлінг, на прізвисько Кураж. Але драматург, написавши твір про Громадянську війну в Іспанії (1936—1939), передбачав утвердження гітлерівської диктатури, початок другої світової війни.

Його зацікавив механізм суспільно-економічних взаємин, що породжив і підтримав війну. Письменник ставив за мету розвінчати не стільки несправедливу загарбницьку війну, скільки, зв'язок з нею простої «маленької» людини. Детально вивчивши дійсність, Брехт зрозумів, що німецький обиватель піде на майбутню війну, сподіваючись на власний, дрібний, егоїстичний зиск. Саме тому головною героїнею твору стала дрібна комерсантка, що сподівалася нажитися під час загального розорення. Автор акцентував увагу не стільки на моральному боці «спекуляції на війні», скільки на мотивах, що спонукали «мирних людей» добровільно втягуватися у воєнний вихор: «На війні велику комерцію ведуть не маленькі люди. Війна, яка є тією ж комерцією, знищила людські чесноти навіть у добропорядних людей».

Матінка Кураж — символ занапащеної Німеччини, хоча у творі не було і згадки про нацизм чи Гітлера. Пройде шість років і Німеччина справді переживе крах, впаде до межі, що позначиться істориками як «Час 0». Це був початок півстолітнього існування у вигляді розколотої на дві частини держави, перегородженої Берлінською стіною.

Матінка Кураж — спритна, моторна, язиката, цинічна, але по-своєму людяна. Вона не мала жодних ілюзій щодо ідейного підґрунтя війни і ставилася до неї суто прагматично — як до засобу збагачення. Їй байдуже, під яким прапором відбувалася торгівля у її дорожній крамниці, — головне, щоб вона проходила вдало. Суть філософії матінки Кураж — це келих пива та невелика компанія без високих прагнень, вона скептично ставиться до високого. До комерційної справи героїня залучила і своїх дітей, які вирости і стали дорослими на тлі нескінченної війни. Як турботлива мати, Кураж піклувалася про те, щоб війна їх не торкнулася, щоб серед воєнних буднів залишилися тільки крамарями.

Кожен із дітей, за задумом автора був алегорією певної чесноти.

Старший син Ейліф став втіленням хоробрості. Він, здійснивши на один подвиг більше, ніж було потрібно, накликав на себе смертний вирок воєнного суду. Проте, коли він забрав у селян худобу, відбувся процес переродження хоробрості у відверту жорстокість. Герой був страчений.

Молодший син Швейцеркас був чесним, потрапив у полон до католиків, пішов на розстріл, аби не видати ворогові доручену йому полкову касу. Смерть обох синів Кураж — безглузда.

Донька Катрін — добра дівчина, яка пожертвувала собою заради порятунку цілого міста. Вона біла у барабан, щоб попередити про небезпеку. Героїня німа, а це сприймалося як алегорія беспорядної доброти. Картина розстрілу Катрін — одна із найсильніших у драмі.

Таким чином, Брехт змусив замислитися над тим, що у сучасному світі, можливо, повинні змінитися і самі чесноти: правда — стати хитрішою, хоробрість — розсудливішою та людянішою, доброта — здатною за себе постояти.

Втративши дітей, Кураж відчутно не змінило своє життя. Завдання автора полягало не у тому, щоб прозріла його героїня, а в тому, щоб прозріння прийшло до глядача (теорія «епічного театру»). Твір став своєрідним виразом світові насильства і корисливості. Сучасне суспільство переповнене злом і вадами, у ньому не залишилося місця для людяності. Лише підлість забезпечило успіх і процвітання, а чесноти привели до загибелі.

Наступна драма «**Життя Галілея**» була написана впродовж 1938—1957 рр. і мала три редакції, кожна з яких суттєво змінила її прочитання. Перша (1938—1939), створена напередодні Другої світової війни, стала палким закликом до антифашистської боротьби. Друга (1945—1946), наголосила вже на проблемі впливу науки на долю людства та моральної відповідальності кожного за все, що відбувалося у світі (пов'язана з трагедією випробування атомної зброї). Третя, і остаточна редакція п'єси 1957 р., лише увиразнила її попередній варіант: було знято дві картини, змінено кілька сцен, що остаточно позбавило образ Галілея ореолу високої самопожертви. Третя редакція була поставлена в «Берлінському ансамблі» у 1957 році вже після смерті автора.

Драматург розпочав роботу над твором, коли в газетах з'явилося повідомлення про розщеплення атома урану. В умовах існування фашистської диктатури наукове досягнення німецьких вчених стало страшною загрозою для людства.

За жанром «Життя Галілея» — **філософська драма**, що мала різні тлумачення і тим самим спонукала читача (глядача) до перегляду власної позиції та світогляду.

В основу проблематики твору були покладені науковий, соціальний та морально-філософський аспекти. Герой відкривав наукові закони, суспільні порядки та самого себе. Мета п'єси — нагадати про відповідальність вченого за наслідки зроблених ним відкриттів.

Прототипом головного героя став Галілей — перша людина, яка поглянула на небо у збільшувану оптичну трубу (1564—1642). Він жив у середньовічній Італії, де влада Римського Папи і святої інквізиції була необмежена, а будь-яке вільнодумство, сумніви у релігійних догмах жорстоко каралися. Вчений подарував людству немало відкриттів в астрономії і механіці. Побудувавши два перших в історії науки телескопи, він відкрив 4 спутники Юпітера, спостерігав гори і кратери на Місяці, фази Венери. У 1632 році церква наклала заборону на твори. Він помер непрощеним в'язнем інквізиції у 1642 році.

Дія твору охопила 1609—1642 рр. в Італії. Італія — колыска Відродження. Головний герой — Галілео Галілей — вчитель математики у Падуї, прагнув довести правильність нового вчення Коперніка про будову світу. Але його вчення ні в кого не знайшло підтримки. Один лише хлопчик Андре (син економки) слухав вченого, але оскільки ще малий, то багатьох речей не розумів. Галілео винайшов підзорну трубу і передав цей винахід Венеціанській республіці. Спочатку його винахід сприйняли схвально, але потім заперечили вчення. 10 лютого 1610 року за допомогою підзорної труби науковець відкриває у небі явища, які стали доказом правильності системи Коперніка. Товариш попереджав про небезпеку, але Галілео вірив у силу розуму.

Його відкриття наштотхнулися на недовіру придворних вчених. У дослідницькому інституті Ватикану переглянули винаходи Галілея. Інквізиція наклала заборону на вчення Коперніка.

Церемонія покаяння відбулася у Ватикані. Папа Уран III приймав кардинала-інквізитора. Галілео за вимогою інквізиції відрікався від свого вчення про рух Землі це сталося 22 червня 1633 року. Відтоді він проживав у замському будинку поблизу Флоренції дня до смерті залишився в'язнем інквізиції.

Вчений Галілей боровся за істину, адже саме вона стала «дитям часу, а не авторитету». Герой пройшов складний шлях від романтичного оптимізму, через зраду самого себе і відчай, до глибокою розуміння сутності всього, що сталося, й щирого покаяння.

Важливу роль у розкритті проблематики твору відіграв образ «світла знань», лише він зміг подолати морок і змінити тим самим життя людей. Життя змусило Галілея переглянути свої погляди. Він визнав убозтво науки, коли збільшення кількості відомих фактів так і не дали змоги намалювати остаточну картину Істини. «Головна причина науки здебільшого криється в її уявному багатстві. Тепер мета науки не в тому, щоб відчинити двері нескінченному знанню. А в тому, щоб покласти край нескінченній помилці». Найбільшим своїм злочином Галілей вважав те, що зрадив покликанню. Вчений зобов'язаний робити відкриття навіть тоді, коли не знає, чи матимуть вони результат. Сенс його буття був не так у винаходах, як у тій позиції, духовній, етичній, соціальній, яку він займав як вчений. Своїм зреченням він, породив покоління науковців-служок, які в ім'я споконвічного відкриття пішли на безкінечні компроміси, прискоривши падіння людства у прірву виродження та самознищення.

Герой дорікав собі, бо зрікся самої можливості внутрішньої свободи, відповідальності за власні вчинки, простору, які, власне, сам же і відкрив цілому світові.

Автор зробить висновок, що справжня наука вимагала мужності. Людям потрібні не герої, а реальне полегшення важкого існування. Твір актуальний нині, коли знизився статус освіти, коли науковці вимушені боротися за своє виживання.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. У чому полягає актуальність драми «Матінка кураж» та «Діти сьогодні»?
2. Які питання порушує драматург у філософській драмі «Життя Галілея»?
3. У чому полягають особливості реформи театру Б. Брехта?
4. За який твір і коли письменника було позбавлено німецького громадянства?





ЛЕКЦІЯ 5

ТЕМА ВІЙНИ У НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ. Е. М. РЕМАРК, Г. БЕЛЛЬ

1. Загальна характеристика німецької літератури ХХ століття. Поняття «втрачене покоління».
2. Життєвий і творчий шлях Е.-М. Ремарка.
3. Г. Белль — «совість німецької нації». Тема Другої світової війни у творчості Г. Белля.

1. Загальна характеристика німецької літератури ХХ століття. Поняття «втрачене покоління»

Німецька література почала розвиватися з часів Лессінга, якого вважали і засновником. Роз'єднаність у країні не дала змоги розвиватися культурі і літературі зокрема. У 1871 році давня мрія німецького народу нарешті здійснилася: країну об'єднали не внаслідок демократичного руху, а «залізом і кров'ю», угодою князів і королів, навколо найсильнішого із них — короля Прусії.

На початку ХХ століття у Німеччині стрімко розвивалася промисловість. У 70-х роках у суспільному житті відбулися глибокі зміни. Замість дрібних, напівфеодалних держав, виросла Німецька імперія. Такий підйом суспільного життя наклав відбиток і на літературу. Розвивалися нові художні напрямки: критичний реалізм, натуралізм, експресіонізм.

Очолили боротьбу за демократичну та соціалістичну літературу встають письменники-антифашисти, які повернулися з еміграції: Й. Бехер, Б. Брехт, А. Зегерс. Були і такі, що залишилися емігрантами на все життя (Е. М. Ремарк). Провідною темою в літературі стала антифашистська.

У цей період розпочалася особлива драматургія, біля витоків якої стояв Б. Брехт. Він став засновником «епічного» театру.

З проголошенням НДР розпочався новий етап літературного розвитку. Особливістю розвитку нової літератури став її просвітницький характер. Відбувся стрімкий розвиток публіцистики, жанру есе. Поезія цього періоду була адресована широкому колу читачів і набула пісенної форми. Центральною темою літератури стала тема відповідальності, духовного відродження, «двох Німеччин». Провідним художнім методом виявився соціалістичний реалізм.

Однією з найбільших трагедій стала війна. Знецінюючи найвищу цінність на землі — людське життя, вона була трагедією як для переможених, так і для переможців.

Перша світова війна — це цинічна гризня за колонії та сфери впливу насамперед між Англією та Німеччиною. У цю війну так чи інакше було втягнуто весь світ. Друга світова війна — це неприховане бажання Гітлера та його прибічників-фашистів заволодіти світом. Тим, хто мав уявлення про Другу світову війну, перша могла здатися надто страшною. Але щодо вагомості деяких своїх соціально-психологічних наслідків Перша світова війна не поступалася другій, а може, і її пе-

ревершувала. Хоча б руйнуванням укорінених ідеалів. Обидві світові війни просто незрівнянні ні за числом жертв, ні за масштабами руйнувань, ні за рівнем жорстокості. Якою б не була війна, вона завжди відлунювалася тяжким болем у людських душах.

По-різному сприйняли війну письменники: надто гучними були гасла у кожній із воюючих країн, надто високі, священні інтереси пропонувалося захищати. Та одразу й однозначно заперечували війну Ромен Ролан, Леонгард Франк, Стефан Цвейг, Бертольд Брехт. Багатьом же розуміння антилюдяності війни та брехливості воєнної пропаганди далось пізніше. Трагічний досвід Першої світової війни по своєму передали у творах ті письменники, які прийшли на війну молодими, сповненими надій, а повернулися із зруйнованими, знищеними старими ідеалами, не набувши нових. Серед тих, хто пройшов крізь вогонь Першої світової війни, були Еріх Марія Ремарк, Ернест Міллер Хемінгуей, Річард Олдінгтон, Уільям Фолкнер та ін.

Це були різні люди за своїм соціальним положенням і особистою долею. Загальним для них стало світовідчуття, заперечення війни і мілітаризму, на жаль, вони не мали надії на можливе краще життя. Ці письменники-антифашисти розповіли читачам про біль втрат, про відчай людей під час Першої світової війни. Їхні твори увійшли до літератури «втраченого покоління», що з'явилась у 20—30-х роках ХХ ст., майже через десятиріччя після її закінчення. І це не випадково. Зневірені колишні фронтовики, які стали жертвами безглуздої війни, не могли знайти собі місце в повоєнному житті. 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 і постраждали від неї. Вони засудили війну, створили яскраві образи молодих людей, які були духовно і фізично покалічені війною. Кохання, фронтова дружба, забуття — ось що вони протиставляли війні. Однак це був ілюзорний підхід, а звідси песимізм, усвідомлення безглуздя життя. Усі вони не займались дослідженням характеру війни, причин, з'ясуванням фактів — їх цікавила доля молодого покоління, що стало «втраченою генерацією» для людства; історія душевних потрясінь, які викликала в серцях цих людей війна.

Народжені для життя, сотні тисяч юнаків неприродно рано пізнали смерть, а ті, що залишилися жити, були приречені на душевні муки. Втративши ілюзії, і не набувши нових, жахаючись пустоти життя, «втрачене покоління» судомно шукало вихід у п'янстві і розгулі, в екстремальних відчуттях. Здавалось, що у світі не залишилося більше ніяких моральних цінностей, ніяких ідеалів, проте вони любили життя: «Життя є життя. Воно не було варте нічого і коштувало дуже багато».

Відомо, що термін «втрачене покоління» ввійшов у широкий вжиток з легкої руки Ернеста Хемінгуея. Людиною «втраченого покоління» власник паризького гаража назвав свого механіка, колишнього солдата, який вчасно не відремонтував машину письменниці Гертруди Стайн. Вона надала цим словам ширшого значення і сказала Хемінгуеєві, що прийшов з нею в гараж: «І що то всі за люди, ви, молодь! Минуле ви ненавидите, сучасне — зневажаєте, а до майбутнього вам байдуже! Усі ви — втрачене покоління». А Хемінгуей використав цей афоризм як епіграф до роману «Фієста» (1926 р.).

Вже література ХІХ ст., принаймні починаючи з О. де Бальзака, чітко усвідомила життя як процес втрачання ілюзій. То могли бути які завгодно ілюзії: від вдалого заміжжя до розумно влаштованого Всесвіту, але їхньою спільною ознакою залиша-

лося те, що всі вони рано чи пізно втрачалися. Згодом геній перехідного періоду від XIX до XX ст. — М. Пруст — назвав життя — втратою часу. Нарешті, із фрази Гертруди Стайн, підхопленої Хемінгуєм, світ заговорив про „втрачене покоління”. «Втраченість» покоління традиційно пояснювалось війною, котра зруйнувала в молодих людях віру в позитивні ідеали тощо. Велика ілюзія героїзму та романтики була розстріляна війною, залишивши після себе велику порожнечу безвір'я, безнадії, спустошеності і марних сподівань.

У витоків літератури «втраченого покоління» стояли два титани світової літератури — Еріх-Марія Ремарк та Ернест Хемінгуей. Проте Ремарк, на відміну від Хемінгуея, про це, певно, й не здогадувався. У своїх творах вони відобразили і несприйняття навколишньої дійсності, й відчуженість людини від людини, і глибокий песимізм, спричинений жорстокою дійсністю.

Особливості:

В Показуючи як війна руйнує тіла і душі людей, їхні долі,
Т письменники перетворили свої романи на романи-протести.

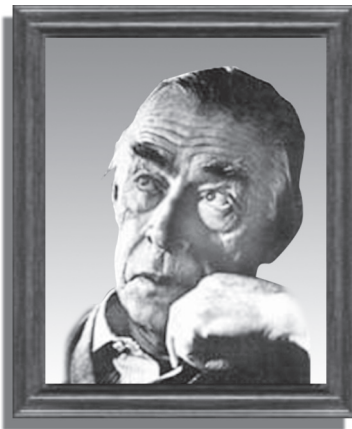
Р Головна тема творів — доля молодого покоління, що стало
А жертвою Першої світової війни.

Ч Ненависть до мілітаризму і фашизму, до державного устрою, яке
Е породжує жажливі війни.

Всесвітньовідомими письменниками, які представляли німецьку літературу XX століття, стали, Брехт Е. М., Ремарк Г., Белль.

2. Життєвий і творчий шлях Е.-М. Ремарка

(Еріх Марія Пауль)
(22.06.1898—25.09.1970)



Творчість Е.-М. Ремарка (1898—1970) стала популярною ще за його життя. Його книги було перекладено на 50 мов і видано надзвичайно великими для того часу тиражами. Достатньо сказати, що вже перший роман письменника «На Західному фронті без змін» (1928) розійшовся у кількості 3,5 млн примірників, що стало рекордом для усієї книжкової індустрії. Видатний письменник належав до «втраченої генерації» і представляє саме таку літературу. Головна тема творчості — показ життєвої долі молодих людей, які стали жертвами безглуздої Першої світової війни, «втраченою генерацією» для людства.

Еріх Марія Ремарк — яскрава, талановита, дотепна і романтична особистість. Його називали «Лицар честі і пера». На біографію митця наклала відбиток уся історія XX століття: дитинство і юність у кайзерівській час, Веймарська республіка і, нарешті, роки вигнання, проведені в США та Швейцарії. Його доля нагадувала долю славетного Данте, який теж більшу частину життя провів за межами батьківщини, усім серцем вболіваючи за неї: «Я народився у часи газових ламп, — писав Ремарк, — пережив період розвитку електрики та авіації. Якщо

проживу 10—15 років, то дочекаюся польоту на Місяць. Наука подолала все. Лише людям не вдалося стати ближче один до одного... У більшості ми не зробили ні кроку... Це страшно протиріччя. І незважаючи на все це, я вірю, що люди знайдуть шлях один до одного. Я не наївний оптиміст, але чи неможливо, щоб люди навчилися одне в одного доброму?».

Еріх Марія Ремарк народився 22 червня 1898 року в провінційному містечку Оснабрюці, в Нижній Саксонії. Батько письменника Петер Франц Ремарк походив із династії ремісників середнього достатку був палітурником. Мати Анна Марі займалася вихованням дітей.

Раннє дитинство Еріха прийшло безтурботно, з іграми на лоні природи і святами на центральній площі, де мандрівні актори і музиканти розважали публіку. Хлопець був справжнім мрійником, рано захопився літературою, багато читав, однак безсистемно. Читав ті книги, які приносив додому батько, щоб зробити палітурки. Однак пізніше, згадуючи дитячі та юнацькі роки, Ремарк говорив: *«Мої мрії не розуміли ні вдома, ні в школі, не знайшлося і мудрого порадника, який би зумів мене зорієнтувати у світі книг. Неможливо було уявити себе в майбутньому ніким іншим, як учителем чи аптекарем».*

У 1915 році письменник вступив до католицької вчительської семінарії, підкорившись волі батьків, які мріяли про те, щоб їх син належав до солідного середнього прошарку і уник участі простого робітника. Однак закінчити заклад не вдалося. Наслухавшись патріотичних гасел, які звучали скрізь, по-дитячому вірячи в усе те, що говорили про німецьку культуру, її винятковість та гуманізм, у 1916 році 18-річний юнак йде захищати «німецьку цивілізацію». Аріх Марія став бійцем добровільно, бо війна вважалася священною битвою.

Молодий солдат ремонтував розбиті залізничні колії, прокладав телефонні лінії, встановлював огорожі з колючого дроту. Влітку 1917 року його було тяжко поранено, осколок снаряду потрапив у ногу, руку, зачепив шию, в результаті чого Еріх потрапив до госпіталю у місто Буйсбург, де знаходився на лікуванні до кінця жовтня 1918 року. І хоча у листах він прагнув бути веселим і безтурботним, проте жахи війни, пережите на фронті забути було просто неможливо: *«Мерзенне це заняття — у такий холод повзати по окопах, стояти на посту, замерзаючи на вітрі, і взагалі не відчувати себе людиною».*

Із обпаленою душею повернувся додому. З'явилася зневіра, безнадія, спустошеність і марність сподівань. Наслідком цього і стала нова генерація — «втрачене покоління», а згодом і література про нього, зачинателем якої став Ремарк. Фронтіві переживання визначили характер літературної творчості митця. Ремарк у перше повоєнне десятиліття працював вчителем, бухгалтером, репортером. Повернувшись до рідного міста, Ремарк завершив навчання в гімназії і став «запасним учителем», обов'язком якого була заміна вчителя, який захворів, в одній із сільських шкіл. Молодий вчитель добирався до школи на велосипеді, робив це з великим небажанням, оскільки вже на той час його вабила література. Скоро залишив школу і став перебиватися випадковими заробітками: давав уроки гри на піаніно, був інструктором в автошколі, навіть продавав надгробні плити. Жодна професія не подобалася, до того ж пережите на війні не давало спокою. Ремарк вирішив влаштувати особисте життя.

У 1924 році на одному бенкеті письменник познайомився із танцівницею і красунею Ільзою Юттою Замбоною. У жовтні наступного року вони побралися, проте шлюб видався не досить вдалим. Через 5 років подружжя розлучилося. Спочатку кокетство дружини не викликало ніяких підозр, але згодом вона почала відкрито

зраджувати і говорити, що вони мали на це право: «Еріх, я так само кохаю тебе. Але погодься, ми ж не міщани, ми культурні сучасні люди». У 1938 році Ремарк знову вступив з Ільзою у фіктивний шлюб, щоб дати їй можливість виїхати за кордон у Швейцарію, а звідти до США.

20-ті роки стали для Ремарка переломними. Він заробляв собі на життя журналістикою і літературними працями. Усе це було лиш етапом для переходу до справжньої прози. Переломним моментом став вихід роману «На Західному фронті без змін» — життєвий біль автора.

Видавництво Фішера відмовилося ще раз нагадати читачам про Першу світову війну. Минуло три місяці, і роман «На Західному фронті без змін» було прийнято до друку. Твір вийшов у газетній версії, а через два місяці побачила світ і книга. Через одинадцять місяців потрібен був додатковий тираж — щодня продавали по 20 тисяч примірників. Через два роки права екранізації придбав Голівуд, а Ремарк став найбільш популярним письменником у світі.

На перших сторінках роману подано опис буднів Першої світової війни очима рядового солдата Пауля Боймера. Пауль пішов на війну добровольцем, захищати німецьку культуру. Герой згадував, що до війни писав поезії та розпочав драму «Саул». Він переконаний, що старше покоління міцніше зв'язане з минулим, у них був ґрунт під ногами: дружини, діти, фах та інтереси, і війна не змогла їх розірвати. А у таких як він — 20-річних — були лише батьки, та у деяких — дівчина. Це не так вже й багато. У такому юнаки стали незалежними від батьків, а дівчина ще не займала головного місця у житті: *«Окрім того, ми майже нічого не знали: у нас були свої мрії, захоплення і школа, більше ще нічого не встигли пережити. І від цього нічого не залишилося. Ми ще не встигли пустити коріння — війна нас знищила».*

Юнак згадував військове навчання, яке бійці пройшли приблизно за десять тижнів. За такий короткий час їх встигли перевиховати більше, ніж навчити за десять років школи. Молодь переконали, що бездоганно начищений гудзик важливіший, ніж цілих чотири томи класики: *«Ми переконалися, що тут усе вирішує не розум, а щітка для взуття, не думка, а розклад, не воля, а муштра. Ми стали солдатами з доброї волі, із ентузіазму; але тут робили все, щоб знищити у нас це відчуття. Якби нас послали в окопи без такого загартування, більшість із нас, напевно б, збожеволіла. А ми виявилися підготовленими до того, що на нас чекало».*

У романі наявні автобіографічні моменти. Письменник показав переживання героя через смерть своїх товаришів Кеммеріха, Вольфа. Пауль пригадав фронт, який порівняв злим водоворотом: *«Ще далеко від його центру, у спокійних водах вже починаєш відчувати ту силу, з якою він вбирає в себе, повільно, майже повністю паралізуючи будь-який тиск. Зате із землі, з повітря у нас вливаються сили, потрібні для того, щоб чинити опір і захищатися, особливо із землі. Ні для кого іншого на світі вона не важить стільки, як для солдата. У ті хвилини, коли він прихилиється до неї, вона — його єдиний друг, брат, його мати. Її, мовчазній та надійній захисниці, стогоном і криком довіряє солдат свої страх і біль, вона приймає і знову відпускає його на 10 секунд, — 10 секунд життя, — і знову підхоплює його, щоб сховати назавжди».*

Пауль отримав 17 днів відпустки. Він довго збирав додому, де на нього чекали мати і сестра. У розмові з сестрою юнак дізнався, що мати вже давно хворіла, що, напевне, у неї рак. Але жінка шохвилини чекала на сина і тримала для нього солодкий гостинець — півлітрову баночку варення. Щасливі хвилини перебування у відпустці швидко промайнули і солдата чекав фронт. Пауль змінився, він помітив, що полюбив самотність.

Герой загинув у жовтні 1918 року, за кілька тижнів до закінчення війни. Це був один із тих днів, коли на всьому фронті було тихо і спокійно, усі повідомлення містили лише одну фразу: «На Західному фронті без змін».

«Він лежав обличчям до землі. Коли його перевернули, то помітили, що він, напевно, недовго мучився, — на обличчі в нього був такий спокійний вираз, ніби він був задоволений тим, що все скінчилося саме так».

Війна — це безглуздя і тому їй немає місця на землі. Смерті рядового солдата ніхто не помітив, бо таких смертей було дуже багато.

Після виходу першого антивоєнного роману та протягом усього подальшого творчого шляху Ремарк звинувачували то в надмірному натуралізмі, то в аполітичності. Але насправді він був зовсім іншим: активний гуманіст, свідомий антифашист, борець.

Після приходу до влади фашистів, письменник був змушений покинути батьківщину. Гітлерівці позбавили його німецького громадянства, визнали «ворогом народу», заборонили і привселюдно спалили його книги на площах у великих університетських містах. Автора звинуватили у пацифізмі. Нацистські пропагандисти цькували письменника, звинувачували його у підриві воєнного духу, в дискредитації і приниженні героїки німецької солдатчини. Це сталося тоді, коли Ремарк, на щастя, покинув Німеччину, поїхавши спочатку до Франції, а звідти до Австрії. До кінця життя він залишився емігрантом. З 1932 року письменник жив і працював у гостинній Швейцарії, де придбав розкішну віллу на березі озера Ларо-Маджоре в Порто Ронко. Саме тут у 1938 році побачив світ роман «Три товариші».

У 1939 році Еріх Мерія переїхав до Америки, де до кінця 1943 року жив у Лос-Анджелесі. Як європейську знаменитість його привітно зустріли у вищому світі, познайомили із Чарлі Чапліном, Гретою Гарбо, Марлен Дітріх.

З актрисою Марлен Дітріх у Ремарка склалися особливі стосунки. Молоді люди познайомилися у середині 30-років у ресторані на площі Сан-Марко у Венеції. Побачивши її за столиком, письменник не впізнав у ній великої Дітрії. Просто звернув увагу на те, що ця жінка дуже схожа на Вільзу — його колишню дружину. Ремарк по-військовому підійшов до столика Марлен і представився: *«Мадам, дозвольте представитися. Еріх Марія Ремарк».* Він відчув, що серце у нього озвалося, а очі заблищали від щастя, коли Марлен промовила лише один звук. Поряд із нею за столиком сиділа маленька дівчинка — донька Дітріх Марія. Дівчина з легкістю прийняла чергового маминого кавалера, як свого батька. Марії сподобався мамин друг, на відміну від інших, він був справжнім. А інколи здавався наївним хлопчиком, тому їй здавалося, що Марія старша за нього. Марлен спочатку сподобалося, що у неї з'явився такий відомий прихильник, але глибоких почуттів між ними не було. Ремарк по-справжньому закохався і тяжко переживав, коли Марлен ходила на чергове побачення: *«Любий, тобі не варто так багато думати і хвилюватися! Подивися на Хемінгуея. Він, мені здається, взагалі ніколи не думає і не хвилюється. І як пише».* Минув час і він почав набридати. Письменник почав пити, і, щоб викликати у Марлен ревності, заводив короткі романи з жінками. У жовтні 1943 року чоловік написав Марлен коротеньку записку: *«Завжди приходить час, коли треба зупинитися. Тому — адью».* Після цього він переїхав до Нью-Йорка. У 1945 році побачив світ роман «Тріумфальна арка», який став справжнім прощанням з Марлен Дітріх. У цій книзі, частково автобіографічній, Ремарк розповів про своє нещасливе кохання до великої актриси.

У серпні 1947 року німецький прозаїк одержав американське громадянство, але через рік поїхав до Європи, багато мандрував, провідав батька в Оснабрюці, а потім

знову повернувся до Швейцарії, в Порто Ронко. У лютому 1958 року Ремарк нарешті знайшов особисте щастя: одружився з актрисою Поллет Годдар, колишньою дружиною Чарлі Чапліна. З нею він познайомився у 1948 році. Вже тоді зрозумів, що ніколи не хоче з нею розлучатися. Листи Поллет були зворушливими: *«Мій милий! По-перше, я тебе кохаю. По-друге, пишу тобі листа у перерві між зйомками. По-третє, мені роблять масаж шиї. Уявляєш, усе це одночасно!»*.

У середині 60-років у Ремарка виникли проблеми зі здоров'ям. Хвороба серця виявилася невиліковною. 25 вересня 1970 року письменник помер у приватній лікарні св. Агнеси міста Локарно від аневризму аорти. Поллет була поряд із ним. Вона прилетіла напередодні із Америки і виконала останню волю Ремарка: у 1971 році підготувала і посмертно опублікувала останній роман «Тіні в раю».

Провідними темами романів прозаїка стали:

- «втрачена генерація» («Три товариші»);
- опір фашизмові («Час жити і час помирати»);
- поневір'я емігрантів, які залишили гітлерівську Німеччину («Люби ближнього свого»);
- причини виникнення фашизму і застереження людства проти цього безумства («Чорний обеліск»)

Ремарк зрозумів, що будь-яка війна — це катастрофа для людства, ганьба цивілізації, це насилля над людиною. Нехтувати найбільшою цінністю на землі — життям — просто не допустимо. Війна — це трагедія і для переможених, і для переможців. За своїми переконаннями він був пацифістом. Пацифізм — антивоєнний рух, представники якого виступили проти всіх без винятку воєн, незалежно від їхнього характеру і мети. Прихильники пацифізму стояли на позиціях морального засудження всякої збройної боротьби, пов'язаної з людськими жертвами.

Роман «Повернення» (1931 р.) був написаний майже за інерцією, як продовження «На західному фронті без змін», більше того, як свого роду епілог до цього роману. Щоправда, перехід від «ми» до «я» намітився вже тут, але, здається, поки ще неусвідомлено. Завершився він у «Трьох товаришах».

Роман «Повернення» пов'язаний з першою книгою спільною ідеєю та персонажами. У центрі уваги письменника — доля «втраченого покоління» після повернення з війни, доля юнаків, які з вогненного пекла війни потрапили у не менш мерзенне пекло буржуазної дійсності. Повернення з війни не стало для них поверненням у світ життя. Розпука, страх перед животінням огортала душі ремарківських героїв.

Після останніх оборонних боїв розбите німецьке військо поверталось в Німеччину, охоплену революцією. «Нас охоплює неспокій. Ми не розуміємо: що відбувається? Ми звикли діяти. Адаже це революція! Тому слід щось робити. Але людина нагорі все тільки говорить і говорить. Він закликає до спокою і порозуміння, хоча всі й так стоять тихо й спокійно». І ще більш заплутаною і незрозумілою, ніж війна, постала перед героями Ремарка, розчарованими буржуазно-демократичною революцією, післявоєнна дійсність. Усе начебто стоїть на своїх місцях і все ж до невпізнання змінилося. Колишні солдати почували себе так, ніби вони в чужій країні, серед людей, які розмовляли незрозумілою їм мовою. І героям, які не знайшли шляхів до активних революційних діянь, найважче прийняти революцію. Вона їх роз'єднала. Їм здавалось, що єдина опора — це давня фронтова дружба, але вона вже не була для них захистом від смерті, і багато хто з фронтовиків, не знайшовши виходу з облуди страху і самоти, закінчили життя самогубством.

«Повернення» — розповідь про тих, кого обминули гранати війни, але розчавила повоєнна дійсність. Розійшлися шляхи героїв, нема вже «окопного братства», але автор намагався зберегти його як спогад про назавжди втрачену чистоту і ясність стосунків.

Оповідь у романі велась від імені Ернста Біркхольца, в якому продовжував жити Пауль Боймер. Саме з його вуст ми дізнались історію розпаду фронтового товариства. Один за одним залишили життя герої Ремарка: учорашній бойовий командир стріляв у свого солдата, який опинився на іншому боці барикади. Дехто наклав на себе руки, збожеволів, інших кидали за ґрати, а дехто вибився в інфляційні мільйонери. Повернення до миру і щастя не відбулося. Гроші та майнова нерівність розклали фронтову дружбу. Тепер кожний з них сам по собі. У глибині душі хлопці сподівались, що їхні страждання не безплідні. А виявилось, що їх зраджено. Це твердження висловив один із героїв — Брайер: «Батьківщина — загарбницькі плани, честь — жадоба до влади, нація — сверблячка діяльності у генералів».

Життя видавалось сумнівним і знеціненим. Так чи варто від нього чогось чекати? Це питання і вирішували герої роману, які, залишившись в живих, не знайшли свого місця у мирний час, тому що бачили тільки «фальш, пихату нікчемність і безпомічне самовдоволення». Через увесь твір Е. М. Ремарк провів невидиму лінію, яка відмежувала «наших» від «не наших», фронтовиків від тих, хто не був на полі бою. Такий розподіл аж ніяк не означав неприязні прозаїка чи його героїв до тих, хто «не нюхав пороху», він означав лише відстань, глобальну різницю у досвіді одних і других.

Ернст Біркхольц, здавалося би, знайшов сенс існування. Він, повторюючи справжній життєвий шлях Ремарка, став вчителем у маленькому селі, сподіваючись навчати дітей нового, істинного поняття «батьківщина», любити природу, землю. Але й учитель з нього не вийшов: «Чого я можу навчити вас? Показати вам, як зривають кільце з ручної гранати й кидають її у людину? — думає він. — Крім цього я нічого не навчився!». Біркхольц бачив, що молодь як і раніше виховувалась у мілітаристському дусі. Після довгих поневірянь і злигоднів Ернст здобув спокій у radoцax самого буття: «Може я ніколи не буду щасливий, може, війна цю можливість розбила, — міркував Біркхольц, — Але, гадаю, ніколи я не відчую себе безнадійно нещасливим, бо завжди буде щось таке, що підтримає мене, — хоч би й мої власні руки, або зелене дерево, або подих землі». Гору взяв оптимізм людини, слабенький і сором'язливий, що пізнала гіркоту життя і жах війни і не втратила віри у свої сили, зберегла міцність духу і твердість волі.

Проте, на думку Д. Затонського, таким вже був Еріх-Марія Ремарк: «бачачи навколо себе зло, що його чинили люди, він ніяк не погоджувався махнути рукою на людину, зневіритися в ній». Він не втратив віри у фронтове братерство, в цей осередок людяності і добра, бо знав: той, хто бачив смерть, навчився цінувати життя.

Звичайно, переконання письменника не могли не позначитися і на його творчості. Митець звинуватив війну не тільки у фізичному знищенні людини, а й у тому, що чоловіки, які уціліли, мусили пройти нелегкий шлях повернення до мирного життя, бо вони «втрачене покоління».

Гірким пророцтвом звучали слова Ернста Біркхольца про те, що фронтові товариші «коли-небудь знову будуть марширувати пліч-о-пліч, проклинаючи, скоряючись, але всі разом». І все ж треба жити. Так уже був створений прозаїк: бачив на-

вколо себе зло, що його чинили люди, але не міг махнути рукою на людину, зневіритися в ній.

У романі «Повернення» (1931) автор показав солдатів, яких повернула батьківщині війна живими. Тема роману «втрачена генерація». Ремарк показав, як юнаки з вогненного пекла війни опинилися у пеклі буржуазної дійсності. Гроші та майнова нерівність сприяли розпаду і фронтової дружби. У глибині душі хлопці сподівалися, що їхні страждання не безплідні. А виявилось, що їх зраджено. Це твердження висловив один із героїв — Брайер: *«Батьківщина — загарбницькі плани, честь — жадоба до влади, нація — сверблячка діяльності у генералів».*

Звичайно, переконання письменника не могли не позначитися і на його творчості. Митець звинуватив війну не тільки у фізичному знищенні людини, а й у тому, що чоловіки, які уціліли, мусили пройти нелегкий шлях повернення до мирного життя, бо вони «втрачене покоління».

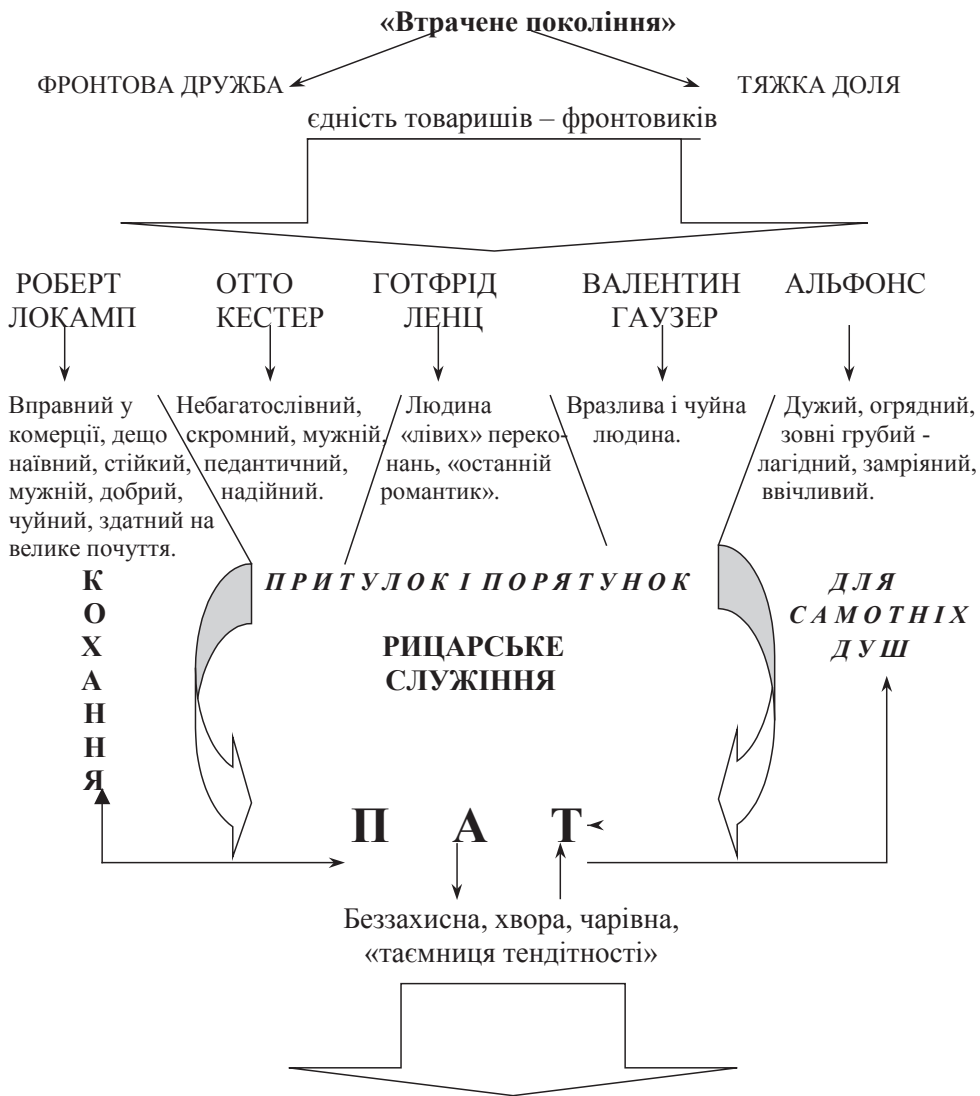
Роман «Три товариші» (1938) належав до тих творів, що вплинули на душу людини, її почуття. Герої цього антивоєнного твору — люди, морально скалічені війною, «втрачене покоління» для суспільства. «Три товариші» — останній із трьох романів про «втрачену генерацію» (перші два «На Західному фронті без змін», «Повернення»), написаних протягом одного десятиліття і об'єднаних ідейно і художньо. Усі вони спрямовані проти війни, її антилюдської суті, та жахливих наслідків. Дія у романі відбувалася після Першої світової війни, у «час, який пройшов по людях, наче по рейках». У творі автор порушив ряд проблем: війни і миру, життя і смерті, дружби і кохання, боротьби з насильством і наслідками війни. Письменник виступив на захист людини-борця.

З головним героєм Робертом (Роббі) читач познайомився у день його 30-річчя. Це вік, коли чоловік уперше підвів підсумки прожитого. У героя, як і у його друзів Гофріда Ленца і Отто Кестера, не залишилося ніяких спогадів, окрім війни. Проте вони не втратили головного — людяності і дружби.

Товариші не байдужі до чужого горя, гуманно поведуться зі звичайними жінками, а якщо якість прояви жорстокості у них і траплялися, то це швидше маска, за якою чоловіки приховали свої зранені душі. Незважаючи на спільну воєнну долю герої Ремарка доволі різні. Веселий і відчайдушний, романтичний Ленц, багатослівний, стриманий і надійний Кестер. Про Роберта автор навмисне нічого не розповів. Герой став оповідачем, і про нього ми дізналися з його вчинків.

Порожнеча минулого життя, сповнена лише страшними спогадами і безнадією прийдешнього, змінилася розумінням необхідності жити для іншої людини. В образі Роберта ми побачили, як можна віддано і щиро кохати. Коли чоловік знайомився з Пат, то переживає свою «невідповідність» їй, нервувався, коли чекав дівчину у власній вбогій кімнаті, позичаючи крісло і світильник у сусідів. Стосунки Роберта і Патриції — це справжній прояв високих почуттів, а кохання здатне подолати все. Їхнє кохання пройшло через жорстокі випробування і витримало їх. Роберт самовіддано намагався врятувати кохану і зробив усе можливе, щоб полегшити її останні дні. Тоді ж на допомогу прийшли друзі: *«Я вже був не один. За туманом блідо-сірою дорогою мчала допомога, фарми розбризкували яскраве світло... і дві руки стискували кермо, два ока холодним впевненим поглядом свердлили пільму: очі моего друга».*

У своїй дружбі герої Ремарка вірні до кінця. Читача змушують задуматися слова Ремарка: *«Чоловік не може жити лише задля кохання. Але жити задля іншої людини може».*



Людяність, ніжність і доброта почуттів непереможні

Першими рядками наступного роману «Час жити і час помирати» (1954) автор сказав про настрої німецьких солдатів, які зрозуміли, що крах гітлерівського режиму неминучий: *«У Росії смерть пахла інакше, ніж в Африці... Це була суха смерть у пісках на сонці та вітрі. В Росії смерть була липка та смердюча, то смерділи трупи німецьких солдатів».*

Головний герой твору — Ернст Гребер. Він разом з іншими німецькими солдатами знайшов напіврозкладене тіло лейтенанта Райке, який командував їхньою частиною восени. Дія у творі відбувалася у Росії, де поруч із героєм опинилися різні люди: антифашист Immerman; фельдфебель Мюкке, який знав лише військовий статут; селянин Зауер, який тільки й мріяв повернутися на рідну ниву; бандит, гвалтівник і садист — гестапівець Штайнбрenner.

Не могло між цими солдатами бути фронтової дружби, бо основна маса бійців зрозуміла, що гітлерівська Німеччина проводила несправедливу, загарбницьку війну.

Гребер переконався, що війна наносить удари повсюди. Приїхали додому на декілька днів, герой побачив на місці рідного будинку згарище: *«місто зовсім не схоже було на ту батьківщину, до якої він так прагнув...»*. Він зрозумів, що гітлерівський режим не лише чужий, а ворожий німецькому народові. Гребер став свідком злочинів, які чинили фашисти. Він відчував і свою трагічну помилку, говорив правду лише своїй коханій Елізабет. Боячись завдати дівчині болю і вкрасти у себе кілька годин трепетного кохання, він приховав від неї звістку про загибель її батька, замученого у концтаборі.

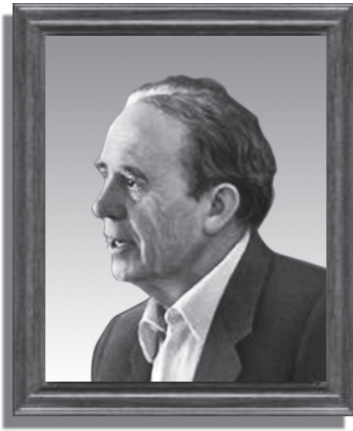
Гребер помер. Він таким чином спокутував несвідому участь у злочинах нацизму, загинув через те, що в нього не вистачило моральних сил перейти на бік тих людей, які боролися за мирне майбутнє всього людства.

Ремарк розкрив проблему співучасті у злочинах, проблему провини та відповідальності. У романі відповідь на запитання, як очистити покоління від фашистської навали.

Значення творчості Ремарка:

- сила художньої творчості письменника — у ліричній прозі;
- його твори — твори-сповіді, подані у формі репортажу;
- оповідь велася від першої особи;
- сповідальна проза характеризується схожістю головного героя і автора твору рисами характеру і деякими фактами біографії, життя героя-автора вимірювалося через світогляд героя;
- герой-автор — бувалий солдат, який гостро ненавидів війну, пристрасно її заперечував;
- світ війни подано у формі глибоко особистого переживання героя; яскраво відчутне проникнення автора в психологію колишнього солдата-фронтовика, його емоційний внутрішній світ;
- герої — виразно окреслені постаті, наділені індивідуальністю;
- рушієм сюжетної лінії стала трагедія людської долі, трагедія покоління, цілого народу — трагедія людства;
- одна з наскрізних тем творчості — тема самотності;
- час втручався у саму фабулу роману;
- особлива увага надавалася страхітливому, протиприродному, гротескному фронтовому «побуту»;
- ремарк близький експресіоністській патетиці у змалюванні побуту;
- більшості його творів характерна гротескність описів та ідеалізація героїв, широке використання внутрішнього монологу;
- Нищівний реалізм часом межував зі скептицизмом, песимізмом, відбитками впливу «філософії життя», натуралізму;
- письменник возвеличив оптимізм, гуманність, людську незборимість, давню фронтову дружбу;
- чимало сентиментальних сцен, ремарківська сентиментальність — це своєрідна форма опору;
- характерними для прозаїка були контрасти між красою природи і життям людини;
- природа у письменника — тло, на якому увиразнювалися людські страждання й біль, до яких природа байдужа;
- невиписаність характерів, бо центр ваги перенесено з індивіда на ціле покоління, мільйони тих, що втратили віру і водночас прагнули її, зневірилися і водночас не втратили надії.

3. Г. Белль — «совість німецької нації». Тема Другої світової війни у творчості Г. Белля



Генріх Белль (1917—1985) німецький письменник, Лауреат Нобелівської премії (1972 р.). Йому довелося пройти складний шлях між насиллям і підкоренням. Він звертався до різних жанрів і став надзвичайно популярним, особливо у 60-роках, його твори виходили мільйонними тиражами. Письменник був не лише пацифістом, як і Ремарк, а й противником будь-якого насильства. Його книги розійшлися миттєво, а на спектакль «Очима клоуна», що ставили на Таганці за однойменним романом, неможливо було дістати квитків. Проте, починаючи з 70-років, ім'я письменника зникло зі сторінок преси, твори перестали друкувати. А причиною стало неприйняття ним багатьох аспектів сучасного життя, підтримка О. Солженіцина та ін. Таке ігнорування творчості лауреата Нобелівської премії Г. Белля

тривало до 1985 року. Сьогодні його творчість повернулася до широкого загалу читав.

Белля часто називали «совістю німецької нації», хоча сам письменник цю роль відкидав. Він вважав, що у нього інше завдання — бути художником, котрий повинен творити для людей.

Генріх Теодор Белль, народився 21 грудня 1917 року в Кельні, одному з найбільших міст Рейнської долини. Родина Віктора Белля і Марі (Херманс) Белль була багатодітною. Батько письменника був червонодеревником. Пращури Белля втекли з Англії при Генріху XIII: як і всі щирі католики, вони зазнали переслідувань з боку англіканської церкви. Родина теж дотримувалася католицьких традицій. Діти виховувалися на гуманістичних ідеалах, відчували відразу до воєнщини, а згодом — до фашизму. Коли в 1933 році влада в Німеччині перейшла до Гітлера, родина Беллів сприйняла це як особисте нещастя.

Генріх рано захопився літературою, вже в ранньому дитинстві спробував писати вірші і оповідання. Вчителі захоплювалися творами вихованця. Однак атмосфера у тодішній Німеччині була несприятлива для розвитку літератури. Юнак не бажав мати з тодішнім режимом нічого спільного. У випускному класі він став одним із небагатьох учнів, які відмовилися вступати до гітлерюгенду. Після закінчення народної школи навчався у гуманітарній греко-латинській гімназії, писав. Проте через рік після завершення освіти юнака було притягнуто до примусових робіт, а 1939 року призвано на військову службу. Майбутній письменник виконував обов'язки капрала на Східному та Західному фронтах, неодноразово був поранений і, зрештою, 1945 року потрапив у полон до американців. Після цього Белль провів кілька місяців у таборі для військовополонених на півдні Франції.

У 1942 році прозаїк одружився з Анною Марі Чех, яка подарувала йому чотирьох синів (первісток Рене помер одразу після народження; пережив письменник і другого сина — Раймунда, котрий помер у віці 35 років). Дружина проводжала Генріха на фронт, вона ж і зустріла його в Кельні після американського полону.

Повернувшись у своє рідне місто, Белль навчався у Кельнському університеті. Проте матеріальні труднощі змусили його йти працювати у батькову майстерню,

а навчання довелося перервати. Працював Генріх і в міському центрі демографічної статистики. Скоро родина оселилася у невеличкому селищі Мартен між Бонном і Кельном. Саме тут, в атмосфері сільської тиші, письменник розпочав свою літературну діяльність. Вже у 1949 році побачила світ і мала позитивний відгук повість «Поїзд точно за розкладом». Вона стала першим твором із серії книг, у яких подано опис безглуздість війни та злигодні повоєнних років. Серед них найбільшу популярність здобули повісті «Де ти був, Адаме?» (улюблений твір самого письменника), «Хліб ранніх літ», оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».

Повість «Поїзд точно за розкладом» — це історія про молодого солдата Андреаса, на якого чекало повернення на фронт і неминуча смерть. Сама назва твору глибоко символічна. Поїзд символізував невпинний рух історії, війну. Тому зійти з нього для героя і його друзів просто неможливо.

Ешелон випускників їхав на фронт, назустріч смерті, усі вони приречені. Андреас не хотів помирати, як і всі присутні у цьому поїзді. Вони не тільки ошукані, а й через нездатність протистояти чужій волі причетні до фашизму. Андреас відкрив повії Оліні, яка теж підкорилася волі обставин і не була здатна їм протистояти. Дівчина хотіла врятувати Андреаса від смерті, але вони загинули разом. Хоча їхня смерть «звичайна», бо причиною стала автомобільна катастрофа, але «кожна смерть — це вбивство», — наголосив Г. Белль.

Авторська манера письменника, який писав просто і ясно, була зорієнтована на відродження німецької мови після пишномовного стилю нацистського режиму.

Його запросили на читання «Групи 47» (об'єднання повоєнних німецьких письменників, що утворилося у 1947 році), і нагородили премією цієї групи. Генріх Белль став визнаним лідером післявоєнного покоління західнонімецьких письменників.

У 1951 році читачі і критики із захопленням зустріли роман «Де ти був, Адаме?». Незвичайною, на перший погляд, стала назва твору. З ім'ям Адам пов'язана людяність. Автор вкладав наступний смисл: де була людяність, коли по країні йшов фашизм. Головний герой — лейтенант Файн Хайльц. Герой пройшов усю війну і знав її страхіття, був поранений, втратив кохану (вона була єврейка). Саме тому він не сприймав фашизм і війну.

До війни працював архітектором, будував школи, заводи, казарми. У той період він не нехтував нацистами. Саме тому змушений відповідати за їхній злочини. Повернувшись додому, герой загинув на порозі рідного будинку. Автор показав полковника, який відсилав солдатів на смерть, а сам у той час, прикинувшись психічно хворим, рятував своє життя.

Війна — це зло, тому їй не має місця на землі.

Романи, що вийшли у 50-ті роки ХХ століття, ще більше закріпили літературну репутацію письменника.

У романі «**І не сказав жодного слова**» (1953) письменник наголосив на згубному впливові війни на подальше життя людини. Герой твору — Фред — через стихійний протест став дезертиром. Він любив дружину і дітей, але війна і бідність зробили з нього неврастеніка. Герой деградував, шукав самотності і залишив сім'ю. Автор висловив сподівання, що він повернеться.

Поворотне значення у творчій долі Белля відіграв роман «**Дім без господаря**» (1954), перш за все тому, що у ньому вперше пролунав мотив живучості фашизму у повоєнній Німеччині. Крім того, твір, в основі якого лежала антитеза (заможні — незаможні, духовність — бездуховність), відзначився глибокою художньою витон-

ченістю. У романі письменник показав долю двох родин, годувальники яких загинули на війні. Їхнє соціальне становище різне: одна — заможна, інша — бідна. Проте є одна особливість, яка поєднала родини: обидві вони залишилися без господарів, а діти — Генріх Брілах і Мартін Бах, що народилися в роки війни, залишилися без батьків. Генріх пізнав приниження бідністю на власному досвіді, убогість і голод змусили його матір шукати допомоги у представників сильної статі. Син страждав від того, що матір вважали аморальною. Мартін Бах хоч і проживав у достатку, проте не знав, що таке справжнє людське щастя.

У 60-ті роки твори німецького письменника стали композиційно ще більше ускладненими.

Дія у романі «Очима клоуна» відбувалося протягом одного дня. У центрі твору — молода людина, клоун Ганс Шніп. Герой волів грати роль блазня, якби тільки не підкоритися лицемірству повоєнного суспільства. Гансу було 11 років, коли закінчилася війна, але він не зміг до цього часу забути про неї. Герой втратив сестру. Він самотній, жив на власні гроші, оскільки батько, будучи заможною людиною, не допомагав. Батько не схвалював вибору сина щодо професії клоуна.

Світ жорстокий до людини, яка не грала за його правилами. Ганс одягнув маску клоуна, пішов вулицями, розважав народ і, таким чином, намагався повернути до себе увагу.

Набагато складніший, порівняно з попередніми творами, роман «Груповий портрет з дамою» (1971), написаний у формі репортажу. Генріх Белль — лауреат Нобелівської премії з літератури 1972 року, *«у якій поєдналося широке охоплення дійсності з мистецтвом творення характерів і яка стала значним внеском у відродження німецької культури»*. *«Це відродження, — сказав у своєму слові представник Шведської академії Карл Рагнар Гіров, — можна порівняти з відродженням культури, що постала з попелу, культури, яка, здавалося б, була приречена на цілковиту загибель, проте, на нашу радість і користь, дала нові пагони»*.

Під час вручення премії, письменник виголосив такі слова: *«Із внутрішнім трепетом згадую я тут моїх німецьких попередників, які через... прокляті уявлення не мали б більше називатися німцями. Сам я — просто німець, єдине особисте посвідчення, котре мені ніхто не має права виписувати і продовжувати — це мова, якою я пишу. Будучи таким, я радію з великої честі. Я вдячний за честь, виявлену, гадаю, не тільки мені, але й мові, якою я висловлюю свої думки, і країні, громадянином якої я є»*.

На момент отримання Нобелівської премії, його книги уже були відомі не лише в Західній, але й в Східній Німеччині та навіть за кордоном, де було продано кілька мільйонів примірників.

Белль ніколи не належав до жодної партії, не підтримував повністю жодної програми. *«Моя біографія мене політизувала»*, — говорив письменник. Він став політично активним, одним із найактивніших письменників у Європі. За суспільну діяльність його назвали «совістю німецької нації».

Прозаїк взяв участь у демонстраціях протесту проти розгортання американських ракет на військовій базі в США в Мутлангені, відіграв помітну роль у діяльності ПЕН-клубу. Після того, як О. Солженіцина у 1974 році вислали з Радянського Союзу, він до від'їзду в Париж жив у Белля. Вершиною популярності і визнання письменника у світі стало обрання його у 1971 році президентом міжнародного ПЕН-клубу.

Белль став автором публіцистичної повісті «Втрачена честь Катаріни Блум», де виступив із різкою критикою продажною журналістики. Це розповідь про несправедливо звинувачену жінку, яка зрештою вбивала репортера, котрий її оббрехав.

1972 року, коли преса була переповнена матеріалами про терористичну групу Баадера-Мейнхофа, митець написав пише роман «Під конвоєм турботи» (1979), де показав руйнівні соціальні наслідки, що виникли через необхідність посилювати заходи безпеки під час масового насильства.

Генріх разом із своєю дружиною переклав німецькою мовою твори американських письменників, Бернанда Малмуда та Селінджера.

Письменник помер у 1985 році. Похований на цвинтарі невеличкого селища Мерте. На могилі встановлений простий дерев'яний хрест, на якому написано: «Генріх Белль. 1917—1985». Того ж року побачив світ роман «Солдатська спадщина», який розповідав про криваві події, що відбувалися під час війни в районі Атлантики та Східного фронту.

У своїх романах, оповіданнях, п'єсах та есе, що склали майже сорок томів, Белль зобразив — часом у сатиричній формі — Німеччину під час Другої світової війни і в повоєнний період. Як писав англійський критик та літературознавець У. Е. Йуїлл: *«Белль завжди був письменником великого масштабу, стурбований долею як усього покоління німців, так і окремої особи, змушеної жити в колосальних сучасних міських мурашинах».*

Щоправда, не всі критики високо оцінили талант Белля. *«Найчастіше доводилося чути звинувачення у тому, що в його творах переважали сентименталізм та ідеалізм...»*, — писав американський літературознавець Роберт К. Конрад. На думку американського вченого Теодора Цюлковського, *«Белль став одним із небагатьох повоєнних німецьких письменників, які створили те, що точніше можна назвати... уніфікованим, вигаданим світом, котрий підтримувався постійною моральною проповіддю».* Водночас Цюлковський підкреслив: *«Белль не лише зазначив на літературній карті Німеччини ще один регіон, який слід визнати саме його власністю, а й створив собі репутацію провідного побутописця Німеччини середини нашого століття».*

Особливості творчості письменника

- відсутність гострих сюжетів;
- увага до психології героя, заглиблення у його внутрішній світ;
- дія у творах розгорталася або через діалоги героїв, або через їх внутрішні монологи, розповіді про події, свідками яких вони були;
- широке використання внутрішніх монологів;
- за «я» героя не стоїть сам автор (особистий оповідач присутній лише в романі «Груповий портрет з дамою», але став фігурою умовною, не автобіографічною);
- присутність автора завжди відчувалася у думках героїв;
- важлива роль деталі, як мікроелемента дійсності, у якій одиничне поєдналося із загальнозначущим;
- наявність малоімовірних сюжетних поворотів;
- використання іронії, сатири, сарказму, антитези, підтексту, символіки;
- застосування композиційного прийому «принцип стислого часу» (дія відбувалася протягом одного дня, але автор охопив багато подій, що мали місце раніше).

Найпривабливіша риса творчості Г. Белля — гуманізм, найвища цінність для письменника — людина і людське життя. Він виступив проти війни, хоч показав її, на відміну від Ремарка, військово переможених. Увага автора акцентувала лише на останньому періоді війни — поразці та відступу німецьких військ. Автор уникав банальних сцен, які б могли виправдати і прославити солдата, смерть героїв завжди підкреслено негероїчна, навіть жалюгідна.

Герої певною мірою нетипові, вирізнялися з «натовпу» своєю особливістю. Вони стали жертвами історичних обставин і водночас співучасниками національної провини. Герої-солдати даремно намагалися врятуватися від страхіть війни, пасивно опиралися і гинули. Г. Белль поділив героїв на дві категорії: пристосуванці і не-пристосуванці.

Таким чином, у творчості Г. Белля намітилися такі **проблеми**:

— відповідальність кожного німця за скоєні Гітлером злочини («Поїзд точно за розкладом», «Де ти був, Адаме?»);

— негативного явища повоєнної Німеччини («Очима клоуна», «Під конвоєм турботи»);

— соціальна несправедливість та бездуховність («Дім без господаря»);

— самотність людини в оточуючому світі («Очима клоуна»)

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Коли виникло поняття «втрачене покоління», що покладено в його основу?
2. Хто із письменників німецької літератури належав до «втраченого покоління»?
3. Завдяки якому твору Ремарк здобув популярність і визнання?
4. Яких проблем торкався у своїй творчості Г. Белль?
5. Що поєднало цих двох німецьких письменників і у чому їх розбіжності?





ЛЕКЦІЯ 6

ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДҐРУНТЯ ТВОРЧОСТІ ТОМАСА МАННА

1. *Томас Манн — майстер інтелектуального роману.*
2. *Філософський зміст «великих романів» Т. Манна: «Смерть у Венеції», «Тоніо Крегер», «Маріо і чарівник».*
3. *Творчий метод Томаса Манна, його новаторство.*

1. Томас Манн — майстер інтелектуального роману



Німецька література ХХ століття знало двох братів Маннів — Генріха і Томаса. Проте більшої популярності в галузі літератури здобув саме Томас Манн, який став лауреатом Нобелівської премії з літератури 1929 року Карел Чапек залишив доволі емоційний портрет письменника: жорстокі риси, кощавий, до суворості прямий і щось по-хлоп'ячому відкрите в обличчі. Стиль творчості Томаса Манна — аналітико-інтелектуальний. В. Днепров зауважив: «У його творах напружувалася загальна думка, образ переходив у думку, а думка — в образ. Опис, діалог, стиль, композиція розкривали у нього інтелектуальну тезу...».

Томас Манн — це найскладніший письменник ХХ століття. Складність його творчості викликана кризою буржуазної думки. Він був досить суперечливою постаттю: як представник критичного реалізму, з одного боку, критикував буржуазну дійсність, а з другого, — шукав у ній елементи позитивного. Доба, у яку жив митець, ставила складні запитання: що коїться з людяністю; чи справді розум не всевладний.

Концепція людини Томаса Манна досить складна. Його завжди цікавили ірраціональні і навіть патологічні сторони людського «я». Саме тому герої його творів дещо незвичайні.

Томас Манн народився 6 червня 1875 року у старовинному портовому містечку Любеці на півночі Німеччини. Його батько Йоганн Генріх Манн був заможним торговцем зерном і міським сенатором. Мати, уроджена Юлія де Сільва Брунс, була донькою німецького переселенця-плантатора з Бразилії, жінка музично обдарована. Саме такий змішаний тип дав можливість поєднатися у Томасі двом протилежностям: стриманість і повага до людської особистості, притаманні людині півночі, а також тонке відчуття і любов до мистецтва людини півдня. У родині Маннів було 4 дітей — два хлопчики і дві дівчинки. Дитинство хлопця було щасливим, він захоплювався музикою, живописом, літературою, відвідував реальну гімназію, але йому страшенно не подобалося вчитися. Писав вірші, п'єси, які ставив для своєї родини.

Згідно з сімейною традицією, дитина повинна була одержати у спадок підприємство по торгівлі зерном, проте після смерті батька від зараження крові у 1891 р. торговий бізнес довелося припинити. В 16 років Манн разом з родиною переїхав до

Мюнхена, який на той час, як і нині, був інтелектуальним і культурним центром Німеччини.

У Мюнхені юнак влаштувався працювати в страхову компанію, займався журналістикою і вирішив у подальшому стати письменником, беручи приклад зі свого старшого брата. Томас став вільним слухачем Мюнхенського університету з курсу історії і політекономії, але залишив навчання вирішив присвятити себе літературі. Влаштувався редактором у сатиричний щотижневик «Сімпліссімум», у якому з'явилися його перші оповідання, що пізніше увійшли до збірки «Маленький пан Фрідеман» (1898 р.) У цих оповіданнях письменник з іронічною і в той же час сумною інтонацією зобразив хвилювання молодого художника, котрий у відчай шукав сенс життя. Манн прагнув пізнати дух свого часу, здатність мистецтва і творчої особистості зрозуміти людську історію, що поєднала спільне та індивідуальне. На початку свого творчого шляху він визначив головний **принцип** своєї діяльності: *«глибоко пізнавати і прекрасно втілювати»*. На його світогляд мали вплив два протилежні напрями. З одного боку, він вважав себе послідовниками класичних традицій Г. Лессінга, Й. Гете, Ф. Шиллера, а з іншого, — його привабили сучасні філософські й мистецькі теорії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, В. Вагнера, котрі, на його думку, визначили нові шляхи пізнання трагічного світу. Певний вплив на митця мали і німецькі реалісти, від них він взяв особливу меланхолійність і мрійливість героїв, що не могли знайти місця у буржуазному оточенні. Письменник також вивчив досвід російських реалістів Л. Толстого, І. Тергенева, А. Чехова.

Для ранньої творчості Т. Манна характерне сплетіння критичних елементів і пошук власних ідеалів, його не задовольняло існування людини в капіталістичному світі, який порівнював з в'язницею, намагався знайти можливість виходу в інший простір — волю, творчість, красу. Життя буржуазної родини письменник показав у першому і найбільш відомому романі «Будденброки», котрий мав автобіографічний характер і приніс авторові популярність та світове визнання. Роман «Будденброки» приніс авторові успіх та визнання. Вважалося, що це реалістичний твір. Саме за нього письменник у 1929 році став лауреатом Нобелівської премії. Роман розповідав про долю чотирьох поколінь любекського патриціанського роду. Основою сюжету стала історія про занепад і крах однієї торговельної фірми в Любеці. Використавши традиційну форму скандинавської сімейної саги, письменник надав творові епічних рис: в долі героїв простежувалася доля всієї буржуазної культури.

Ознаки сімейної саги:

- стереотипна побудова;
- картини сімейної ідилії довгі і монотонні;
- обіди та вечірки перетворили у певну сцену, де розігрувався спектакль;
- добрий та дотепний дідусь — патріарх клану;
- батько-педант та симпатичне жіноцтво тощо.

У романі Томас Манн переосмислив і перебудував ці ознаки, просто спародіювавши їх. У цьому і полягло новаторство німецького митця, який бездоганно відтворив картину деградації бюргерства. Томас Манн у своєму творі намагався знайти відповіді на запитання: що прийде на зміну агонізуючому бюргерству?

Підзаголовок роману — «Занепад однієї родини» — тлумачився як прояв деяких спільних біологічно-метафізичних закономірностей, але мав і соціальну характеристику: несумісність духовно витончених людей із грубою, агресивною дійсністю Німеччини, що вступила в епоху імперіалізму. У більш широкому плані «Будденб-

роки» говорять про загальний занепад буржуазного суспільства, пронизаного почуттям вичерпаності колишніх форм життя.

Перше покоління героїв представив Йоганн Будденброк (Старший) та його дружина Антуанета Будденброк. Йоганові під час наполеонівської війни вдалося накопичити статки і забезпечити таким чином матеріальний добробут родини.

Друге покоління — це Йоганн Будденброк (Молодший) та Елізабет Будденброк (з роду Крегерів). Син продовжив справу батька, але не так успішно, як він.

Діти Йоганна та Елізабет — Тоні, Томас та Христіан — є представниками третього покоління родини Будденброків. Батько покладав всі надії на сина Томаса, який здавався бадьорим та енергійним лише зовні. На самоті він слабкий, в усьому сумнівався і вагався. Проте сподівався, що справу батька й діда зможе продовжити його син.

Четверте покоління родини представляв Ганно Будденброк — хворобливо вразлива дитина: «Я ніким не хочу бути. Я всього боюсь...». Він надто тендітний і боязкий, захоплювався музикою (надихала мати). Хист скрипаля і композитора підніс Ганно над світом прози. Хлопець помирав від лихоманки (а по суті, від нестачі волі і непристосованості до життя) із руйнувалою родина, обірвалася сімейна лінія.

У 1905 році письменник одружився з Катею Прінсгейм, дочкою відомого математика. Мав шестеро дітей, але сімейний затишок і матеріальний добробут не замінили духовних та інтелектуальних проблем художника. У період Першої світової війни він пережив глибоку духовну кризу.

Другий роман «Його королівська величність» було написано в умовній казковій манері. У 1924 р. вийшов роман «Чарівна гора», у якому автор подав картину ідейного життя буржуазного суспільства напередодні Першої світової війни 1914—1918 років. Дія у творі розгорнулася у високогірному швейцарському санаторії, куди потрапив молодий інженер Ганс Касторп. Зустрившись із мешканцями санаторію, які втілювали різні сторони сучасної буржуазної свідомості, Ганс Касторп пройшов ряд етапів внутрішнього розвитку, наблизившись до поглибленого гуманістичного розуміння світу. Йому не до вподоби декаданс і смерть, він з огидою відкинув фрейдизм.

Маленьке німецьке герцогство, в якому всього 1 мільйон мешканців, продовжувало жити своїм життям в умовах Європи 20 століття. Бюргерсько-монархічні традиції призвели до повного економічного краху. Не було коштів для відбудови рудників, завмерла торгівля, ремесла занепали, промисловість не розвивалася, збільшилися податки. Здавалося, що кінець усьому, але знайшовся вихід: принц Клаус-Генріх одружився з донькою американського мільйонера. Батько дружини здійснив економічне диво.

Томас Манн розповів дану історію з усмішкою, іронізуючи над обивателями і титулованими правителями. Але у той же час митець висловив містичну надію на можливість поверхнево-реформаторським шляхом припинити падіння бюргерства.

Назва твору символічна. «Чарівна гора» — це місце, де раніше, ніж у низині, згуртувалася нова духовна атмосфера, центром якої став Ганс; це місце, де людина зрозуміла сенс життя. Парадоксальним було те, що людина вдосконалилася серед хворих.

Роман продовжив традиції німецького виховного роману і став одним із найважливіших філософських творів ХХ століття. Для нього характерна «симфонічність» — своєрідний ритм розкриття і зміни тем, повернення до безлічі намічених мотивів. Роман завоював світове визнання. Його вважали одним із найбільш значних і складних творів німецької літератури ХХ століття.

Томас Манн цікавився долею європейської культури і, як наслідок, з'явилася його історична тетралогія на біблійну тему «Йосип і його брати», над якою працював 10 років (1933—1943).

Тетралогія переповнена антифашистськими ідеями. Вона складалася з самостійних романів «Історія Якова», «Юність Йосипа», «Йосип у Єгипті», «Йосип-годувальник». Крім того, цим романам передувала передмова самого автора «Пекарський шлях», що коротко було викладена історико-міфологічну та філософську концепцію книги.

У цьому творі письменник хотів показати мальовничий, ілюзорно-пластичний світ стародавності. Роботу над ним він назвав «зухвалою грою». За допомогою арсеналу художніх засобів Т. Манн вирішив оживити стародавній світ, ґрунтуючись на легенди, міфи, пісні і сказання. З цією метою письменник у 1930 р. вирушив до Палестини та Єгипту, які збирався описувати. Гуманізуючи міф та показуючи його соціально-історичні джерела, автор виступив тут проти характерних для фашизму спроб возвеличити міф і взагалі інтуїтивний ірраціоналізм за рахунок людського мислення. Перехід до широкого зображення історичної та сучасної дійсності і висування масштабних, репрезентативних героїв дозволили письменникові безпосередньо і повно висловити найсуттєвішу проблематику епохи. Томас Манн був переконаний у тому, що лише люди порядні, чесні і шляхетні можуть змінити життя на краще.

Автор поставив за мету простежити еволюцію свідомості від колективного до індивідуального. В основу покладено біблійну розповідь про Йосипа Прекрасного — сина Якова. Його схопили рідні брати через заздрість і, щоб позбутися, кинули до в'язниці. Героя врятував купець. Йосип втік зі своєї батьківщини і потрапив до вельмишановного і могутнього чоловіка в Єгипті. Дружина господаря закохалася у молодого юнака, але той відштовхнув її. Тоді героїня зробила наклеп, що юнак посягався на її честь. На Йосипа знову чекала в'язниця. На цей раз його звільнив народ. Історія його страждань — це історія страждання людства. У житті завжди повинне перемагати добро. Пояснюючи свої переконання написати твір на основі біблійних мотивів, Томас Манн говорив у своїй доповіді, присвяченій створенню книги: *«Одного вечора в Мюнхені мене чомусь потягнуло розкрити мою стару ріднину Біблію. Я був у захопленні і одразу почав шукати шляхи і зважувати можливість — чи не можливо піднести цю захоплюючу історію зовсім по-іншому, розповісти її спочатку, використовуючи при цьому засоби сучасної літератури, починаючи з арсеналу ідей і закінчуючи технічними прийомами розповіді».*

З 1933-го року, після приходу до влади Гітлера, Томас Манн емігрував до Швейцарії, а з 1938 р. жив у США. У 1939 р. побачив світ роман про Й. Гете «Лотта у Веймарі» — підсумок багаторічних роздумів про творчість Й. Гете. У романі подано глибоке трактування співвідношення між мистецтвом і дійсністю, між геніальним художником і навколишнім середовищем.

У 1943 р. письменник розпочав роботу над романом «Доктор Фауст», який завершив і надрукував 1947 р. Це філософський твір про духовні витоки усього відсталого й реакційного, що призвело до виникнення німецького фашизму. Для Німеччини він мав особливе значення, у ньому автор показав духовну неспроможність інтелігенції. Манн звернувся до легенди про Фауста, яку переповідали різні письменники.

Головний герой — німецький композитор Адріан Леверкюн, котрий виступив носієм вад західної інтелігенції, прирік себе на сердечну спустошеність, творче безсилля і апатію. Леверкюн теж пішов на своєрідну угоду з дияволом, знехтувавши духовним даром, перейнявшись згубним честолюбством і створивши антигуманну

музику. Цим і пояснилося його знущення над талантом і хибне уявлення про цінності життя.

Розповідь побудована як біографія композитора Андріана Леверкюна. Він народився і провів дитинство у передмісті маленького німецького містечка Кайзерсашерн. Деякий час навчався у старовинному університеті Галле на теологічному факультеті, але залишив його і професійно віддався музиці. Герой — талановита людина. Він зустрівся з Есмеральдою, дівчиною-повією, яка зарадила його сифілісом. Відбулося прогресування хвороби, 10-річна темрява божевілля та смерть. Але до того часу, поки хвороба перемогла, герой продовжував писати музику. Відчай, дисгармонія, нервозність, непослідовність звуків символізували розлад світу. Як композитор, він загинув раніше, ніж людина. Самотній та хворий, Леверкюн приніс нещастя всім оточуючим, життя позбавило його будь-якої радості. Герой уклав угоду з дияволом. Його хворобливий мозок ототожнив особистість композитора і героя його ораторії. Галюцинації призвели до тривалої зустрічі з дияволом і бесід про смисл буття, про людське суспільство, мистецтво. Він заклав свою душу на 24 роки творчого натхнення.

Герой загинув, його смерть символізувала не лише кінець буржуазного мистецтва, але й історії буржуазії.

Розповідь у творі йшла від імені старого товариша Леверкюна філолога Серенуса Цейтблома. У 1940 році помер композитор Леверкюн, а Цейтблом почав свої нотатки 27 травня 1943 року.

При описі життєвого шляху героя автор використав мотиви біографії Ніцше: така ж хвороба, однакова смерть. Музика героя-композитра була пронизана такими ж ідеями, як і вчення Ніцше: песимістична недовіра до людини, страх перед руйнуванням старого суспільства. Творчий дар, стверджував Манн, наклав на плечі художника велику моральну відповідальність. Смысл та призначення мистецтва — в служінні людям. Письменник, який чудово знався на музиці, прагнув дати опис музичних творів героя з професійною точністю та ретельністю. Автор підкреслив жорстокий, антигуманний смисл музики композитора.

Автор був переконаний, що саме інтелігенція несе відповідальність за трагічні події ХХ століття. У романі вічутний вплив Ф. М. Достоєвського.

Останні роки життя письменник провів у Швейцарії, у Цюріху. Ще 1933 року він разом зі своєю дружиною Кетрін Принцгейм (одружився у 1905 р.) покинув Німеччину. У 1936 р. його було позбавлено німецького громадянства, а також почесного докторського ступеня Боннського університету, який повернули лише в 1949 р.

У 1938 р. родина Маннів переїхала до США. Протягом трьох років він читав лекції з гуманітарних дисциплін в Принстонському університеті, а з 1941 по 1942 рр. жив у Каліфорнії, займався літературою, підтримував стосунки з Б. Брехтом. Певний час був консультантом з літератури в Бібліотеці конгресу США. У роки Другої Світової війни митець часто виступав у радіопередачах із засудженням нацизму і заклик до німців зупинитися. У Литві письменник мав дачний будинок. Тут, серед природи, письменник провів своє останнє балтійське літо: попереджений Ерікою (донькою) та Клаусом (сином) про небезпеку, яка чатувала на нього вдома, Томас Манн не повернувся до Німеччини, де його родина була занесена у чотири чорних списки осіб, котрих гітлерівська влада позбавила німецького громадянства. Після війни, будучи вже громадянином США, прозаїк відвідав Західну і Східну Німеччину, де на цього чекав теплий прийом, проте повернутися на батьківщину відмовився і продовжував жити неподалік від Цюріха. 80-річчя Т. Манна в червні 1955 року святкували в усьому світі. Помер письменник 12 серпня 1955 року в Цюріху.

Аналізуючи свій творчий шлях на схилі років він зазначив: *«Моє життя було мінливим, але там була єдність»*. Творчість Томаса Манна відобразила його непросте життя.

Письменник відомий у світі не тільки як романіст, але і як новеліст. У ранніх новелах спостерігалася соціальна незадоволеність автора. Він розглянув сучасний світ з точки зору художника-артиста, музиканта, письменника, відданого красі і гармонії, а не політиці.

У новелі «Тристан» описано відхід художника-письменника Шпинеля із життя у мистецтво. Результатом його творчості став один роман, набраний шрифтом, кожна літера якого була схожа на готичний зразок. Ще й написаний він був на такому папері, через який проціджували каву. Цей роман прочитав лише один читач — фройлян фон Остерло, яка похвалила автора. Сам Шпинель постійно і захоплююче перечитував свій твір. Одного разу герой познайомився у санаторії з пані Клетеріан Габрієлою. Вона походила із старовинного купецького роду, вийшла заміж, народила дитину і тяжко захворіла. Їй подобалася музика. Закоханий герой побачив на ній останній відросток вмираючого дерева. Якщо він і любив Габрієлу, то лише тому, що в ній втілилася «краса смерті». Герой не міг стриматися від платонічного роману з нею, не допускав переродження його у фізичну близькість. Шпинель прагнув повернути її в царство краси. Герой досягнув мети, але кохана стала жертвою. Він попросив її виконати вагнерівського «Тристана», не знаючи, що за це виконання вона розплатиться життям. Лікарі заборонили їй займатися музикою, оскільки жінка мала хворе горло.

У новелі **«Маріо і чарівник»** письменник відтворив атмосферу тоталітарних режимів у Європі напередодні Другої світової війни. У найтиповіших проявах відтворені трагічні політичні та психологічні колізії європейської історії ХХ століття, що залишилися в історії як епоха, яка принципово змінила світосприйняття людини, розділивши історію цивілізації на дві частини — до і після війни. Антифашистська тема посіла помітне місце в літературах різних країн світу, а особливо — німецькій: Бертольд Брехт створив напередодні Другої світової війни драму-пересторогу «Матінка Кураж та її діти»; Еріх Марія Ремарк у своєму кращому антифашистському романі «Чорний обеліск» намагався збагнути, як, де, чому зародився фашизм і що змусило націю повірити Гітлеру; у творах Анни Зегерс «Сьомий хрест» і «Прогулянка мертвих дівчат» відобразилася доля Німеччини, героїзм і жертовність одних і жорстокість тих, хто потрапляє під вплив варварської ідеології.

Жанр — новела. Літературознавці назвали цей твір політичною алегорією. За формою він нагадував «невинний побутово-психологічний етюд» і став активним втручанням у сферу політики та ідеології.

Історія задуму. Роботу над новелою письменник розпочав у 1929 році. У серпні того року він поїхав із родиною відпочивати на Балтійське море. Тимчасову «паузу» у роботі над епопеєю «Йосип та його брати» вирішив заповнити написанням невеликого зо осягмом і нескладного за художнім завданням твору. В основу новели покладені особисті враження від «канікул» 1926 р., проведених в Італії. То були ідеї, що формували підвалини тоталітарного режиму націоналістичного гатунку. Вже після II Світової війни письменник відверто визнав, що у цьому творі він «дослідив психологію фашизму й психологію «свободи». Не дивно, що постать гіпно-тизера, виступ якого Т. Манн спостерігав під час своєї італійської відпустки, врзася в його пам'ять. Адже цей сеанс став своєрідним індикатором нездорового інтересу німецького суспільства та нацистських ідеологів, «темної містики», надзвичайних психологічних можливостей гіпнозу. Ці тенденції у своїй есеїстиці

письменник оцінив негативно. Повернувшись до Мюнхена, він розповів у себе вдома про принизливий для Маріо (саме так звали прототипа головного героя) атракціон диявола-мороки, протягом котрого, силою своїх чарів, той змусив вродливого юнака повірити, ніби перед ним не гіпнотизер, а кохана дівчина — Сільвестра, і щоб той поцілував його, ніби цілує її. Вислухавши батькову розповідь, старша донька, Ерака Манн, сказала: «Я б не здивувалася, якби Маріо його застрелив». Ця фраза дівчини, зрештою, і перетворила італійську пригоду, свідками якої стали її рідні, на новелу «Маріо і чарівник» — один із шедеврів малої прози Томаса Манна. Вбивство злого чарівника стало провідною ідеєю новелістичної фабули, хоча усі попередні епізоди твору готували цю криваву розв'язку.

Новела перетворилася у злободенну історію, пов'язану з політикою фашистської Італії. В Італії цей твір було одразу ж заборонено.

Для більшості ця новела прозвучала як пересторога, як історичний прогноз митця-провидця щодо того, які наслідки можуть мати політичний консерватизм і обивательська сліпота.

Архітектоніка твору сприяла втіленню творчого задуму письменника. Новела вирізнялася стрункою композицією, умовно її поділили на 3 частини. Перша частина — знайомство з курортом Торре ді Венере, друга — зображення драматичних подій, які сталися з родиною оповідача, третя — сеанс Чіпполи. Проте всі три частини — це єдине ціле, об'єднане фігурою оповідача, який виштовхнув на поверхню головну проблему твору: як суспільство могло пустити таку впевнену ходу нацизму країнами Європи, чи здатне воно зупинити це безумство?

Письменник порушив у новелі такі **питання**:

— антигуманної сутності ідеології тоталітаризму, нацизму і фашизму, маніпулювання натовпом, знеособлення і омасовлення людей;

— внутрішньої свободи особистості;

— права людини на вибір за екстремальної ситуації.

Сама **назва** твору підкреслила основний конфлікт: добра і зла, пориву до свободи і поневолення, розумних здорових начал і демонізму, гармонії і хаосу, світла і темряви.

В образі оповідача легко проявилися риси самого письменника Томаса Манна, інтелектуала-європейця, філософа, гуманіста, людини, яка болісно реагувала на прояви світового зла в Європі.

Сюжет побудований, як розповідь про виступ гіпнотизера Чіппола в італійському містечку Торре ді Венере. Ця історія переповідалася від імені очевидця, який із дружиною та дітьми приїхав до курортного міста на відпочинок і потрапив на виступ штукаря.

Упродовж сеансу Чіппола демонстрував чудеса штукарського мистецтва, з артиста перетворився на чарівника-мага (читав найпотаємніші думки своїх випадкових «піддослідних» чи розповідав подробиці їхнього життя). Він також був здатний повністю підкорити глядачів своїй волі, примусити їх виконувати всі його бажання. Кульмінацією жахливої демонстрації штукаря став непристойний танок загіпнотизованих глядачів. Тут і з'явилася особистість, яка поклала край цим знущанням оповідач.

Оповідача дуже вразила атмосфера містечка, загальне враження від якої було гнітючим. «Злість, роздратування, напруження з самого початку висіли в повітрі». Йому впало в око, що чужинець почував себе гостем нижчого гатунку серед флорентійського і римського товариства. Доказом став випадок у їдальні, коли кельнер ввічливо пояснив всій родині, що «затишні місця на веранді, де на столиках під че-

рвоними дашками світилися ліхтарі», які так сподобалися дітям, вони тримали для своїх клієнтів, що «адміністрація запобігала перед ними».

Упродовж усього сеансу гіпнотизер остерігався зачіпати благородну публіку і звернувся тільки до простолюдю. Незаперечним історичним фактом було те, що міщанство, так звані середні прошарки суспільства, стало живильним середовищем фашизму: цей соціум позбавлений духовних прагнень та інтересів, життєвим ідеалам для нього став лише матеріальний добробут. Люди з народу, прості італійці, справжні патріоти по-лицарськи постали проти словоблуддя Чіпполи.

Від імені Італії, на двобій з чарівником-людоненависником став Маріо — персонаж у білій кельнерській куртці, що цілком уособлював світло. Маріо — син дрібного писаря та пралі, парубок років 20-ти, кремезний, товстуватий, коротко підстрижений, із зелено-жовтими імлістими очима та плоским носом, покритим ластовинням. Він кілька разів виокремлюється оповідачем з колективного образу публіки. Молодий офіціант Маріо на першій погляд здався читачеві чемним і сором'язливим, не здатним для такої відповідальної ролі. Він не мав нічого спільного з лицарями гідності, які протягом сеансу намагалися протистояти чарівникові. Однак саме цей «негероїчний» герой змальований як цілковита протилежність «сильної особистості», спроможний вчинити те, чого не в змозі зробити сильні духом земляки.

Для спілкування з Маріо чарівник обрав найпрекраснішу тему, якої упродовж вечора не торкнувся жодного разу, — кохання! Одурманюючи Маріо (Маріо ніби прочитав ім'я коханої «Сільвестра», а насправді його вигукнув з натовпу Джованатто), ілюзіоніст удав з себе кохану дівчину і у такий спосіб змусив поцілувати себе. Це глум над святинею зрештою і підштовхнув порядного Маріо на вбивство. Усе вирішив «маленький тупоносий пістолет, й крізь оплески і сміх прорвалися два короткі, оглушливі постріли... Чіппола боком завалився додолу, та так і лишився лежати — нерухомо, безладно, купа кривих кісток».

Відомо, що прототип юнака, реальний Маріо, ніяк не відреагував на знущання реального Чіпполи. Більше того, наступного дня, ніби нічого не сталося, обслуговував клієнтів. Трагічну розв'язку сюжету письменнику підказала донька. Ця думка збіглася з моральною та мистецькою потребою автора вказати спосіб, який здатний покласти край злим чарам «сильної особистості», а водночас — і перспективу неминучого покарання будь-яких володарів натовпу.

Чіппола змальований в єдності двох іпостасей — як «сильна особистість», тобто образ, пов'язаний з політичними реаліями 20—30-х років, і як напівфантастичний персонаж, співзвучний злим чарівникам із давніх легенд. Ці протилежності виявлені вже в описі зовнішності: обличчя вражало суворою різкістю рис; рухи — енергією та самовпевненістю; манера поводитися — зухвалістю, що звикла володарювати; скалічене горбом тіло, тонкі пальці, сверблячий погляд колючих очей.

Зовнішність Маріо повністю протиставляється зовнішності оповідача. Герой мав власне ім'я, тоді як чарівника автор назвав просто чарівником. Це відобразила вже сама назва новели.

Автор стверджував, що тільки так — шляхом фізичного знищення «надлюдини», що зазіхає на тотальне володарювання, — людська душа й може себе захистити. Письменник підвів читача до висновку про те, що «сильна особистість» — це не просто людина, здатна керувати людськими масами (за допомогою нагайки підкорював глядачів-піддослідних своїй волі), а й ідеальний проводир їхніх усвідомлених і неусвідомлених бажань. Ось чому значне місце у творі посів детальний опис нездорової моральної атмосфери, що панувала у південному італійському містечку. Ця атмосфера пройнята настроями ідолопоклонництва.

Культ «сильної особистості» стрімко сформувався й поширився у ряді країн: Муссоліні — Італія, фюрер Гітлер — Німеччина, вождь усіх часів і народів Сталін — СРСР. В образі Чіпполи письменник розкрив страшну антигуманну сутність тоталітарної влади, якої прагнула така особистість, а у фіналі новели «підказав» і єдиний рішучий засіб протистояння цій владі.

Проблема «споглядального мистецтва» розкрита у новелі «Смерть у Венеції» (1911 р.), де Томас Манн глибоко проаналізував природу літературної справи, психологію письменника. Автор відкрив у новелі «космополітичні» реалії курортного сюжету, які через два десятиліття продовжив у новелі «Маріо і чарівник». Зміст новели неможливо зрозуміти без знання особливостей духовної еволюції автора, характеру його філософських уподобань і зацікавлення болючими проблемами сучасності. До того ж наявна у творі тема гомосексуалізму багатьом видалася наскрізною і суттєво обмежила спроби глибокого літературного аналізу. «Смерть у Венеції» яскраво ілюструвала образ художника, проблему і призначення мистецтва. Головна тема — краси, мистецтва та його призначення. Ідея — показати протиріччя між ілюзорною красою (минуле) та дійсними чуттєвими формами життя (теперішнє), розкрити відмінність між мистецтвом взагалі і пошуком високого естетичного ідеалу, між «підробленим, фальшивим» та «високим, вічним» мистецтвом.

Композиція твору — це розвінчування внутрішнього стану героя. Головний герой — Густав фон Ашенбах, письменник, який знайшов успіх у світі викривлених критеріїв та безглузких ідей. Він не створив, а лише механічно відтворив, бо відірвався від світу. Густав — покірний долі і свідомо підкоряв дії. Він не прагнув рятуватися сам і не дозволяв іншим цього робити. Це видно з епізоду, коли у санаторії спалахнула епідемія. Ашенбах боявся, що хлопчик Тадзьо, яким він захопився, може покинути його і виїхати з санаторію. До того, він ще й егоїстичний, а тому не може оспівувати радісну стихію світу. Закоханість Ашенбаха в Тадзьо не мала нічого спільного із закоханістю в живу людину. Він нічого не знав про хлопчину — його характер, уподобання, звички, рівень розумового та емоційного розвитку тощо. І не бажав знати. Хлопець для Ашенбаха — витвір мистецтва, статуетка, символ його довершеного стилю, а не жива людина.

Митець (у даному випадку письменник), який завжди показував життя, що руйнувалося, вносив у душі «симпатію до смерті», любив усе, що помирає, не міг бути молодим у душі, а тому не виконав свого призначення повною мірою.

Новела «Тоніо Крегер» мала величезний успіх у читачів. Автор з великою психологічною глибиною змалював взаємини людей мистецтва зі світом буржуазної практики. Критичний погляд Тоніо Крегера, митця за покликанням, помагав тільки «убоге і смішне». Як і шекспірівський Гамлет, герой дійшов висновку, що через свій тонкий смак він не здатен до активної дії. Герой приречений на самотність унаслідок дивного відсторонення, він сприймав відчуженість як силу, що стала на заваді таланту, хоча й дав певні поштовхи для творчості. Він прагнув повернутися до життя, але як — не знав, і лише любов змогла його врятувати від морального паралічу, викликаного тяжкою розумовою працею.

Отже, у творчій манері Томаса Манна поєдналися традиційні (реалістичні) і новаторські (модерністські) засоби відображення дійсності. Від реалізму XIX ст. письменник запозичив поширені описи (опис Венеції, італійських курортів), психологічний аналіз (автор розкриває переживання, думки, стан душі героїв), натуралістичні подробиці. Але прозаїк збагатив реалізм за рахунок модерністських прийомів. Живописність творів, загострення контрастів були обумовлені впливом імпресіонізму. Експресіоністичні елементи відчували у виразності змалювання характерів,

настроїв, почуттів героїв. Особливість творів полягала також і у філософічності та алегоричності.

3. Творчий метод, новаторство письменника

- у центрі творів — людина, її життя, суперечності людського буття;
- зосередження уваги на порухах людської душі, змінах, що відбували у психіці героїв;
- глибокий психологізм, прихована іронія, гра інтелекту;
- зіставлення двох світів: філістерський (обмеженого бюргерства) та життя художника; світ духовний і світ речей;
- відсутність прагнення до незвичайного, виняткового. Конкретний епізод у повсякденному житті героя змальований з підкресленим епічним спокоєм;
- негативне сприйняття дійсності, її різка і відверта критика;
- неквапливість і деталізованість описів, уміння передати глобальні колізії світу художніми засобами;
- сполучення гостро аналітичного й іронічного начала з емоційною теплотою;
- ідейно-проблематичне та тематичне розмаїття;
- проникнення у людську душу, розкриття внутрішнього світу особистості, показ зародження почуттів;
- широке охоплення складної німецької і європейської дійсності к. XIX — 1 пол. XX ст.
- різноманітність тематики: творів історична доля Німеччини («Будденброки», «Маріо і чарівник»);
- протиставлення бюргера і митця, гострий осуд «мистецтва для мистецтва» («Смерть у Венеції»);
- викриття фашизму;
- повага до людської гідності, ницість суспільства, де ніхто не цінував справжні почуттів;
- показ поваги і визнання російської літератури («Російська антологія»).

Твори письменника — філософа Томаса Манна — були тісно пов'язані з кращими традиціями німецької прогресивної літератури. Він належав до тих представників літератури, які розпочали свій творчий шлях, усвідомивши зазначення прогресивної ідей XX століття. Прозаїк став засновником інтелектуальної прози, у якій образ викликав думку, а думка — образ. Митець був переконаний у тому, що, коли мистецтво існувало окремо від життя, воно не здатне дати людині повного щастя. Мистецтво, відірване від життя, не могло бути прекрасним.

Отже, Томас Манн — класик роману XX століття, який зумів розширити межі жанру й наповнити його новим соціально-філософським змістом. Використавши традиційні форми роману, він поглибив і перетворив їх.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У чому полягала складність творчості Т. Манна?
2. У яких жанрах працював письменник, наведіть приклади відповідних творів?
3. Поясніть назву новели «Маріо і чарівник». Що стало основою для її написання?
4. Чи залишилася актуальною творчість німецького письменника і сьогодні?



ЛЕКЦІЯ 7

АВСТРІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХХ СТОЛІТТЯ. Р.-М. РІЛЬКЕ, П. ЦЕЛАН, Ф. КАФКА

1. Р.-М. Рільке — видатний австрійський поет.
2. П. Целан. Пошуки нової поетичної мови у творчості поета. «Фуга смерті».
3. Життєвий і творчий шлях Ф. Кафки. Поєднання реальності й міфотворчості у прозі письменника.

1. Р.-М. Рільке — видатний австрійський поет



Райнер Марія Рільке став відомим вже за життя. Його визнали, ним захоплювалися всі європейські поети ХХ століття. Він став, за висловом М. Цветаєвої, «самою поезією у плоті». Поль Валері назвав Рільке «людиною-духом», який одночасно жив у двох світах — земному і небесному.

Райнер Марія Рільке народився 4 грудня 1875 р. у Празі в родині дрібного чиновника Йозефа Рільке та доньки імператорського ратника Софії. Батько був вихідцем із селян, працював на залізниці, а мати походила з більш знатної родини, тому шлюб виявився нерівним. Мати була примхливою і свої амбіції задовольнила лише тоді, коли син став відомим поетом.

При народженні хлопця охрестили доволі довгим ім'ям — Рене Карл Вільгельм Йоганн Йозеф Марія. Про роки дитинства збереглося багато свідчень, в основному автобіографічного характеру. Однак жоден поетичний чи епістолярний спогад не можна вважати об'єктивним. Майже кожен текст став певною поетичною версією, інтерпретацією теми дитинства. Проте з упевненістю можна сказати, що Рене в родині любили, мати до 6-річного віку балувала сина, одягала як дівчинку (можливо у пам'ять про доньку, яка померла в ранньому дитинстві). Коли Рільке виповнилося 9 років, шлюб батьків розпався. Напевно, розрив спричинили матеріальні нестатки, невміння батька забезпечити сім'ю, а також незадоволення матері своїм шлюбом, від якого жінка чекала аж ніяк не тихого буденного життя. Сімейні негаразди надзвичайно вплинули на душу майбутнього поета. Він нерідко сумував, усамітнювався, відчував себе зайвим у родині. Психологічну драму поглибило і слабке здоров'я дитини, яке не дозволило брати участь в активних іграх однолітків. Рільке виріс тихим, спокійним хлопчиком, надзвичайно скромним і сором'язливим. Цю скромність він зберіг до кінця життя.

Після декількох років навчальної підготовки в одному із найкращих аристократичних закладів Праги маленького Рене у вересні 1886 р. відправили у військову реальну школу в Сант-Пельтен. Батько хотів, щоб його син став військовим, однак ця кар'єра не привабила юнака, а роки навчання стали «букварем жаху». 5 років перебування у кадетському корпусі поет пізніше назвав найгіршими роками у своєму

житті. Через слабке здоров'я про військову кар'єру для сина батькові довелося забути.

Рільке направили в Лінц для навчання у торговій академії. Саме тоді у долю юнака втрутився вельми впливовий дядько, який домігся призначення для свого племінника стипендії у розмірі 200 гульденів. Це дало можливість брати приватні уроки і готуватися до нових іспитів. Рільке почав вивчати право і згодом успішно вступив до Празького університету імені Карла-Фердинанда. Спочатку вибрав філософський факультет, а згодом перейшов на юридичний. Проте це не зупинило його і, в 1896 р. покинути Прагу, виїхати до Мюнхена, щоб серйозно займатися літературою.

На час появи в Мюнхені, він вже мав невеликий поетичний досвід, складав навіть прозові етюди, оповідання, драматичні нариси. Перші вірші поета були опубліковані у 1891 р. У середині 90-х років вийшло друком кілька його збірок: «Життя і пісні» (1894), «Цикорій» (1895—1896), «Вінчаний снами» (1896). Цей період прийнято вважати раннім в еволюції художника. Його зацікавила тема природи, кохання і особистого життя. Перша збірка присвячена племінниці чеського поета Ю. Цойера Валерії. З цією мрійливою дівчиною молодого поета зв'язувала не просто закоханість, а й глибока дружба, прихильність, духовна гармонія. Збірка вийшла друком завдяки фінансовій підтримці самої Валерії.

Мюнхенський період творчості став підготовчим етапом для подальшої творчості. У життя поета з'являлися і нові друзі. У середині травня 1897 р. до Мюнхена приїхала донька російського генерала, дружина професора-мовника Фрідріха Карла Андреаса, 36-річна Лу Андреас Саломе. До знайомства з Рене ця аристократка була подругою Фрідріха Ніцше і написала про нього книгу. Крім того, Лу писала і художню прозу, досить популярну в кінці 90-х років. У свій час Ніцше запропонував Лу одружитися, але вона відмовила. Захопившись психоаналізом Лу познайомилася і здружилася з З. Фрейдом.

Саме така жінка захопила серце поета Рільке. Зустріч поклала початок романтичним стосункам, які через кілька тижнів перейшли у пристрасть.

*Закрой мне слух — тебя услышу я,
Затми мне зренья — все равно замечу,
Без языка я буду звать тебя
И побреду без ног тебе навстречу.
Мне руки вырви — сердцем обниму...*

Спілкування з Лу протягом трьох років повністю поглинуло письменника Рільке. Він оселився неподалік будинку, де мешкало подружжя. У цей час були написані вірші для збірки любовної лірики, присвяченої Лу Саломе. Збірка мала носила назву «Тобі на свято», проте видана була набагато пізніше зі зміненою назвою «Мені на свято».

Разом з подружжям, а через рік вже з самою Лу Рільке здійснив поїздку до Росії, де зустрівся і гостював у будинку Льва Толстого. Він наполегливо вивчив російську мову, працював у бібліотеках, спілкувався із людьми мистецтва. У той час багато перекладав і навіть складав вірші російською мовою. Рільке полюбив Росію. Навіть, коли оселився у Франції, то думками часто повертався до російських мотивів.

Коли молодий поет прибув до Франції, то познайомився там з дівчиною Кларою Вестгоф. Незабаром молоді люди прийняли рішення одружитися. 28 квітня 1901 р. відбулося весілля, а наприкінці року у подружжя народилася донька Рут. Після народження доньки, через матеріальні труднощі подружжя розлучилося. «Бідність — це мій важкий хрест», — зазначав Рільке, бо зрозумів, що літературою родину не

прогодуеш. З дружиною Рільке підтримував листування, яке не переривалося ні на рік.

У цей час поет захопився мистецтвом Огюста Родена. Він писав листа відомому скульптору з проханням допомогти написати монографію про нього. Роден погодився прийняти Рільке у себе. Звернення творчості авторською до цього митця дало новий імпульс власній творчості. У його естетиці сформувало поета поняття «річ», як одне з ключових у його художньому світі. До світу речей він відніс не лише матеріальні предмети, а й вияви природного життя, витвори мистецтва, а також реалії внутрішнього життя. Новий етап творчості Рільке засвідчила поява збірки «Нові поезії» (1907), у якій автор намагався створити світ речей.

Із серпня 1903 р. почалися подорожі Рільке містами Європи. Він був у Італії, Швеції, Бельгії, Австрії, Єгипті, Іспанії, Венеції. До початку Першої світової війни об'їхав близько 50 різноманітних міст. Одна за іншою виходили його збірки поетичних доробок, а в Берліні відбулася постановка п'єси «Буденне життя». З усіх місць, де довелося бувати поетові, особливо відомим став замок Дуїно на узбережжі Адріатичного моря, маєток княгині Марії. Саме тут Рільке розпочав свої «Дуїнянські елегії», над якими працював майже 10 років (вони були завершені в 1922 році).

Митець тяжко пережив трагедію Першої світової війни, безглузду загибель мільйонів людей. В останній період творчості посилили трагічні мотиви, відчуття хаосу світу і порушення гармонії.

З 1919 р. і до самої смерті поет жив у Швейцарії, де друзі придбали для нього старовинний будинок — замок «Мюзон». Тут він пережив останній творчий злет, подарувавши світові свої «Дуїнянські елегії» і «Сонети до Орфея». Однак жити йому залишалося недовгою. Захворів на лейкемію і 29 грудня 1926 р. помер у санаторії Валь-Монт.

Рільке був тісно пов'язаний з Україною.

У квітні-травні 1899 р., побувавши в Петербурзі, він ознайомився з історією та фольклором Росії і України. Поета надзвичайно вабив Київ, українська культура і природа.

Під час другої подорожі в Росію він відвідав Л. Толстого у Ясній Полянці, а звідти поїхав до України і на початку червня 1900 р. прибув до Києва, де прожив майже два тижні. Київ найбільше вразив поета своїми старовинними пам'ятками, церквами й монастирями. У лаврських печерах Райнер Марія бував декілька разів.

Після Києва він майже два місяці подорожував Україною та Росією. Спустившись Дніпром до Кременчука, відвідав могилу Т. Шевченка в Каневі, а далі поїхав до Полтави і навколишніх сел. Потім був у Харкові, а трохи згодом, у липні 1900 р., поет провів кілька днів у невеликому селі під Ярославлем, після чого покинув Росію і Україну.

Україна органічно увійшла у творчість поета. Відвідини Києва дали поштовх до створення збірки «Книги годин» («Часослов»). Великий вплив на Рільке справила поезія Т. Шевченка. Під час подорожі він придбав «Кобзаря» у російському перекладі. Книга зберігалася у його власній домашній бібліотеці протягом його життя. Великий інтерес у поета викликала творчість М. Гоголя, особливо його українські повісті.

Саме в Україні поет знайшов зразок жаданого єднання людей і природи, землі і Бога. Рільке переклав «Слово о полку Ігоревім», написав притчі і вірші. Україна змальована ним як чудовий край безмежних просторів, край із героїчним минулим, багатою історією.

*Земля без меж, вітри, рівнини,
Лісів там тіні старовинні
Її незмірна неба височінь,
Пливуть тобі назустріч села
І знов зникають вдалині,
Немов прожиті щойно дні
Чи пісня дзвонів...*

У світосприйнятті та естетиці зрілого Рільке особливе місце відведено речам: вони були не власністю, а утилітарними цінностями. В його поетичній філософії речі — згустки «живого космосу», які живуть одним буттям з людиною, виступаючи її своєрідним продовженням, матеріалізованим вираженням сутності.

«Згаси мій зір...». Поезія увійшла до циклу «Книга прощів» зі збірки «Книги годин», над якою поет працював з 1899 по 1903 рр. Збірка було створено у 1901 р. В основі враження від мандрів Україною та Росією 1900 р., зокрема перебування Рільке у Києві.

Провідним у поезії став мотив органічного злиття поета з «живим космосом», стихіями природи, що творять життя. Поезію написано у формі звертання. Автор натякав на те, що коли в людини забрати слух і зір, відчуття й почуття, переживання й думки, а зрештою, і саму плоть, то те, що залишиться, буде Бог, Єдине. «Бог» — це життя, що пульсував в речах та істотах, найрізноманітніших прояви стихійної життєвої сили.

«Осінній день». Поезія увійшла у збірку «Книга картин» (1902). Так звані «осінні поезії» писали П. Верлен, О. Пушкін, Ліна Костенко та ін. Автор провів у ній паралель між ягодами, котрим на схилі літа ще потрібно трохи часу, щоб визріти, перетворити сік у вино і самотником, котрий не міг знайти дороги до дому. Поет наголосив, що той, «хто був бездомним, той не знайде дому, не збудеться самотник самоти...». Ліричний герой і самотник мислили як один і той же персонаж.

«Орфей, Еврідіка, Гермес». Твір увійшов до збірки «Нові поезії», що з'явилася двома частинами (1907, 1908). Другу частину присвячено О. Родену, котрий мав значний вплив на становлення «об'єктивного», пластично-живописного стилю поета, спрямованого на розкриття краси предметно-чуттєвого світу. У вірші використано міф про Орфея і Еврідіку. Легендарний співак, став для поета символом поезії та її високої місії.

У «Сонетах до Орфея» Рільке підійшов до цієї теми з принципово іншої позиції: він утвердив нове, що настало владно і непереборно. Його прихід треба відчувати душею. У творах з'явився мотив Всесвіту, який мінливий як і сам поет.

Особливе місце серед творчого доробку Р. М. Рільке посіло оповідання **«Пісня про Правду»**.

У творі автор розкрив проблему мистецтва і Бога. Справжнє мистецтво, виразником якого в даному випадку є сліпий кобзар, наділене такою силою, що здатне підняти народ на боротьбу. У часи, описані в притчі, господарювали польські пани і «молоді люди навколо Києва і вгору по Дніпрі серйозно задумались». Саме народна пісня допомогла їм зважитись на рішучі дії. А творець такої пісні, в увяленні поета, рівний Богові.

Близькими до Бога вважав письменник і інших персонажів: шевця Петра та його родину.

Образ Остапа навів Рільке реальний кобзар — Остап Микитович Вересай (1803—1890) — уродженець Чернігівщини. Він осліп 4-річною дитиною, а у 15 ро-

ків пішов у науку до кобзарів. У його репертуарі були думи, побутові жартівливі пісні. Улюбленим твором Вересая стала пісня «Про правду і неправду», за виконання якої його не один раз заарештовували. Саме її використав митець у своїй притчі.

Твір розпочав розмовою двох чоловіків. Один знаходиться у лікарні і весь час дивився у вікно. До нього прийшов товариш і розповів історію про Петра, який малював образи. Він мав дружину і багато дітей. Всі одружилися, а біля батьків залишилися лише дочка і син Олекса. Батько хотів навчити і його малювати образи, але в Олекси все не виходило.

Одного разу Петро дав синові завдання намалювати матір Божу, але та виявилася схожою на Мар'яну, дочку багатія, яку покохав Олекса. Хлопець сватався до неї, але дівчина не відповіла взаємністю. Після цього батько вже не змушував дитину малювати. Тому Олекса цілими днями скитався по степу без діла. Одного разу до них завітав старий кобзар. Вони довго розмовляли, а потім кобзар заспівав пісню, яка закликала до боротьби проти панів.

*Нема в світі Правди, не знайти, немає,
Хто забуту Правду мені відшукає?
Нема в світі Правди, не знайти до кону,
Правда — під п'ятою лютого закону,
Тепер свята Правда сидить у темниці,
А вельможна Кривда — з панами в світлиці.
Правдо, мати рідна, орлице крилата,
Де ж той син, що прийде тебе відшукати.
Стане Бог великий йому на підмогу,
І вкаже, єдиний, праведну дорогу*

Після того, як кобзар пішов, всі чоловіки зібралися до Чернігова, де знаходився загін повстанців. Олекса також зібралися. На прощання його поцілувала мати. Життя родини протікало, як завжди. Всі ніби не помічали, що немає сина. І лише батько ставив тоненьку свічку перед образами.

Особливості творчої манери Е. М. Рільке

— прагнення поета до цілісності: особистість, його світобачення, життя і навіть смерть, художня майстерність — усе це мало бути нерозривне, цілісно поєднане;

— джерела творчості — несподіване натхнення, ірраціональна вища сила, яка немов диктувала поетові, що він повинен робити;

— кожен вірш, мав свою модель, подібну до моделі скульптора;

— людина в його творах — самотня істота, яка навіть в обіймах коханих людей відчувана власне безсилля острах перед майбутнім і;

— важливе місце зайняла тема Бога і релігійних пошуків, Бог Рільке — це життя, що пульсувало в речах;

— мотив самотності, відчуження людей, охоплених скорботою і ненавистю;

— сконцентрованість змісту, емоційна напруженість, динамізм, сувора гармонійність та цілісність форми;

— відчуття — предмет поезії, творчість — процес поетичного пізнання світу, поезія — дійсність, сприйнята та усвідомлена людиною;

— естетична мета — «прекрасне виростає з пилу».

2. П. Целан. Пошуки нової поетичної мови у творчості поета. «Фуга смерті»



Пауль ЦЕЛАН 1920—1970 — видатний поет другої половини ХХ століття, творчість якого однаковою мірою належала кільком європейським.

Чернівці: дитинство і юність. 23 листопада 1920 в Чернівцях народився Пауль (Пессах) Анчель, який, починаючи з 1947 р., назве себе Паулем Целаном. Йому судилося стати одним із найбільших німецькомовних поетів ХХ сторіччя. Його батько Лео Анчель-Тайтлер був небагатим єврейським комерсантом, а рідна Буковина, яка з 1877 року належала Австро-Угорській імперії, у 1918 році увійшла до складу Румунії.

Восени 1926 року малий Пауль вступив до початкової (народної) школи, потім упродовж 1930—1935 рр. навчався в елітарному «Православному ліцеї» — румунській державній гімназії, а восени 1935 р. перейшов у «Ліцей великого воєводи Михая», який традиційно славився ліберальним ставленням до єврейських школярів. У 1938 р. майбутній поет склав випускні іспити і вирушив до Франції навчатися медицини.

Війна. Окупація. Життя на межі смерті. Після початку Другої світової війни Паулю довелося повернутися на Буковину і продовжити навчання на факультеті романістики Чернівецького університету. З 1940 року юнак вивчав російську мову, працював перекладачем. У 1941 р. Буковину окупували румунські війська, у Чернівцях розпочалися каральні акції проти єврейського населення. Фашисти депортували Целанових батьків до концтабору, у якому вони й загинули. Сам Пауль також потрапив до румунського трудового табору, але йому пощастило вижити. Події тих років трагічно позначилися на всій подальшій творчості поета, вони стали її сутністю, хоча й не завжди висловленою «відкритим текстом».

Бухарест. Відень. Пошуки самого себе. Після визволення Буковини поет працював санітаром у шпиталі, потім продовжив навчання в університеті. У 1945 р. він перебрався до Бухареста, співпрацював з видавництвом «Російська книга», перекладав румунською мовою твори російських письменників. 1947 року в бухарестському часописі «Агора» з'явилася перша публікація — три вірші, підписані псевдонімом, який згодом стане постійним («Целан» — анаграма справжнього прізвища поета). У тому ж році Целан поїхав до Відня. Проте фінансові нестатки (щоб видати першу книгу «Пісок із урн». (1948, 500 примірників, згодом увесь наклад був вилучений автором) Пауль змушений був позичити гроші у друзів); брак особистих і творчих контактів завадили йому надовго затриматися в австрійській столиці.

Париж. «Мак і пам'ять». У 1948 р. митець переїхав до Парижа, де невдовзі заприятелював з франко-німецьким поетом Іваном Голлем. Після війни Голль писав лише французькою, а Целан перекладав його вірші німецькою мовою. У 1950 р. Товариш помер від лейкемії, а через два роки побачила світ збірка творів Целана «Мак і пам'ять». Згодом у 1960 році, вдова Голля звинуватила Целана в плагіаті. У скандал, що вибухнув після цієї заяви, втрутилася Дармштадська академія, яка після ретельного аналізу довела цілковиту безпідставність таких звинувачень.

Книга «Мак і пам'ять» (1952) склалася переважно з елегійних віршів, що утворили своєрідний цикл. Навіть за самою тематикою (оплакування загиблих, скорботна пам'ять про мертвих, протистояння пам'яті і забуття) ці поезії можна класифікувати як елегії. Для структури цього жанру вельми істотним є принцип антитези, у Целана за даним принципом побудована ціла збірка. Найчастіше вживані слова символізували протилежні поняття: вода — вогонь, камінь — серце, забуття і т. д. Для його поетичної творчості також характерне прагнення до синтезу: приміром, у знаменитій «Фузі смерті», незважаючи на загальну елегійну доміную, поєднано кілька ліричних жанрів. Для посилення емоційного враження, розширення «арсеналу» мови поет імітував форму фуґи, узятую з іншого виду мистецтва.

Целан — поет апокаліптичного світобачення, і його образи впливали швидше на емоційному рівні, аніж спонукали до роздумів. Але з другого боку, целанівська лірика емоційна настільки, наскільки може бути емоційним шок.

«Від порога до порога». У 1955 р. побачила світ збірка «Від порога до порога». Якщо антитеза у назві книги «Мак і пам'ять» набула розвитку і в тематичному (боротьба пам'яті та забуття), і в лексичному (використання антонімічних слів-понять) планах, то друга збірка протиставлення вже не містить — навпаки, тут обидва складники мають однакову вартість (поріг забуття і поріг пам'яті), між ними не існував будь-якого протистояння. У своїй другій збірці, повертаючись до текстів, написаних раніше, Целан наче піддав ревізії колишні орієнтири, перевірюючи вірші часом, намагавшись визначити, наскільки точними були давні метафори і що вийде, якщо впровадити їх у новий історичний контекст.

«Мовні ґрати». Принцип пошуку провідної метафори і створення навколо неї усього тексту зберігатиметься і в наступній збірці автора — «Мовні ґрати» (1959). Метаморфози слова, його пригоди в епоху, що не надається до описання, — одна з головних тем творчості поета цього періоду. Він дотримувався тези: після Освенціма людство приречене жити у проміжку між останнім актом історії і віддаленим на невизначений термін Страшним Судом. Що ж до мови, то хоча вона пройшла через страшний час, але не породила слів для зображення того, що сталося. Поета жахав той факт, що мова не здійснило «акта правосуддя». Саме цим пояснювала відмова Пауля від спроб «поетизувати світ»: він оперував словом, створеним «за образом і подобою мовчання», тяжів до герметичності, розвінчав усталені літературні прийоми «шоком незрозумілості». На його думку, мовчання, з одного боку, є перенасиченим розчином, у якому елементарні «ґратки мови», зрештою, сформували кристали поезії, але, з другого боку, на певній стадії цей розчин перетворився на кислоту, здатну взагалі розчинити ці «кристалічні ґратки». Інтенсифікація мовчання виявилася, приміром, у графічній організації тексту: рядок нерідко складається з одного слова або навіть складу. Відтак з плином часу поетика Целана тяжітиме до дедалі більшої абстрагованості, зашифрованості, ускладненості мови.

Потойбіч людства. У збірках «Троянда нікому» (1963) і «Переведення подиху» Целан відмовився від «гри з метафорами». Водночас у нього з'явилися «нонсенс-вірші», акцент перенісся на гру, іронію та сарказм.

У цих книгах, а також у збірці «Ниткуваті сонця» автор надав надто суттєвого значення проблематиці «сказаності» світу, темі складності у мовленні. Він писав навіть про можливість «пісень потойбіч людства» — тобто про певну утопічність взагалі.

Упродовж багатьох років Целан страждав від важкої депресії і, починаючи з травня 1965 року, кілька разів лікувався у психіатричних клініках. А 20 квітня 1970 року Пауль Целан пішов з життя, стрибнувши у Сену з паризького моста Мірабо.

Вже після смерті поета побачили світ його книги «Диктат світу» (1970) та «Рештка снігу» (1971), а також вибрані «Вірші у двох томах (1975) та «Зібрання творів у п'яти томах» (1983). Крім того, його визнали одним із найкращих перекладачів німецькою мовою, він став лауреатом премії міста Бремен (1958) та бюхнерівської премії (1960). Українською мовою поезію видатного уродженця Чернівців переклали М. Бажан, В. Стус, Л. Череватенко, М. Фішбейн, М. Новікова, М. Білорусець, П. Рихло. 1992 року на батьківщині поета встановлено його монументальне погруддя.

Ім'я П. Целана оточене в історії літератури ореолом немеркнучої поетичної легенди. Він — «принц новітньої поезії», «князь метафор», «таємний король німецької лірики», як писала про нього критика. Але до яких би епітетів чи характеристик вона не вдалася, безперечно одне: Пауль — явище поезії ХХ ст. неординарне. Його сміливо поставили в один ряд з найбільшими новаторами сучасної поезії, такими як Г. Аполінер, Г.-М. Рільке, Ф. Гарсія Лорка, Т.-С. Еліот, Е. Паунд.

Целан дав голос повоєнній німецькій ліриці, яка після краху фашистського рейху, після всіх трагедій і катастроф втратила мову, заніміла. Своїми віршами він вивів її зі стану заціпеніння, вказав шлях, яким можна було рухатися вперед, вселив віру у майбутнє. І, можливо, цілком закономірно, що цю шляхетну місію здійснив чужинець, народжений не в Лейпцигу, Франкфурті чи Дюссельдорфі, а в далекому, незнаному для німців, таємничому буковинському місті, яке в їхній уяві поставало екзотичним, ілюзорним, майже міфічним.

Упродовж тривалого часу поет був загадкою для своїх читачів і коментаторів, загадкою, яка, можливо залишилася нерозгаданою ще й сьогодні. Загадкою було його життя, в якому переплелася з півдюрини етнічних елементів — єврейський, німецький, австрійський, слов'янський, румунський, французький. Загадками стали назви багатьох поетичних книжок, які, за винятком хіба що перших трьох, можна перекласти лише приблизно, оскільки вони були або авторськими новотворами, або ж багатозначними поняттями, що не мали точних відповідників в інших мовах, отож вони певною мірою лише наблизилися до оригіналу. Загадками були, зрештою, самі його вірші, такі не схожі на поезію попередників.

Образний світ Целана вражав своєю розкутістю, несподіваністю асоціацій, сміливим візіонерством, алогічною фантазмагорією навальністю метафоричних рядів: «На пагорбах яру зірки полуденні рясніють»; «Нехай твоє око буде в комірці свічею, а погляд твій — гнотом. Дозволь мені бути настільки сліпим, щоб гніт запалити»; «Ми грали в карти, я програв зіниці; позичила ти коси — теж програв... Ми були мертві, дихати могли»; «Голки води зшивають до купи розірвану тінь». У його поезії «копають могилу в повітрі» і «орють зубами поріг, тут Господь молиться до людей», а мертві «брунькуються і розквітають».

Улюблені слова й поняття лірики — камінь, попіл, сніг, око, волосся, серце, кров, троянда. Улюблені кольори — синій, (блакитний), сірий, бурий. Усланові вірші — це постійний діалог з уявним співбесідником, яким була кохана жінка, добрий товариш, просто перехожий на вулиці, навіть сам Всевишній. Нерідко поезії побудовані за принципом асоціативного монтажу, на стиках якого виникли сугестивні поля або й справжні «безодні» підтексту. Целан багато експериментував, він безперервно рухався вперед до тільки йому відомої мети. «Дійсності нема, дійсність потрібно віднайти і завоювати» — таким стала його поетичне кредо.

Пам'ять і забуття — теми, які стали осердям творчості. З особливою силою вони прозвучали у знаменитому вірші «Фуга смерті», який відобразив трагедію і страждання єврейського народу під час Другої світової війни. Цей твір, що ввійшов у німецькомовних країнах навіть до шкільних хрестоматій, посів у творчості Целана

таке ж місце, як, скажімо, «Герніка» у творчості П. Пікассо. У «Фузі смерті» відбулося страшне протиборство двох непримиренних начал — жорстокості й гуманізму, варварства й милосердя, звіра і людини. Це протиборство нерівне, в своїй суті фатальне і від цього ще страшніше, бо ж німецькому комендантові концтабору, патологічному садистові, схильному до сентиментів, протистояння лише смиренна покора безправних і приречених в'язнів. Вірш ґрунтувався на музичному принципі контрапункту, в ньому виділилися кілька лейтмотивів, які розвивалися, перепліталися у складних конфігураціях, зливалися воедино. «Фуга смерті» — зразок сугестивної лірики з надзвичайно складною композиційною структурою. Вона насичена міфологічними й літературними ремінісценціями, глибоко зашифрованими алюзіями і вимагала від читача інтенсивної асоціативної співтворчості.

3. Життєвий і творчий шлях Ф. Кафки. Поєднання реальності й міфотворчості у прозі письменника



Франц Кафка (1883—1924) творчість Франца Кафки, відмічена 1915 р. премією Фонтане, привернула увагу лише в 40 р., коли його сприйняли на Заході як метра модернізму. Письменник показав відчуження особистості, ізольованість людини в буржуазному суспільстві, її приреченість на страждання. *«Тільки люди, яких уразила однакова недуга, розуміють одне одного»* — такий запис він зробив, у 20 років.

Франц Кафка за національністю єврей, писав і вивчав німецьку мову. Продовжив традиції Гофмана і поєднав у своїй творчості реальний та ірреальний світ, що ускладнило його читання. 21 червня 1913 р. він записав у своєму щоденнику: *«Який жахливий світ юрмиться у моїй голові! Але як мені звільнитися*

від нього і звільнити його, не розірвавши. Та все ж таки краще тисячу разів розірватися, аніж ховати або поховати його у собі. Для цього я і живу на світі, це мені цілком зрозуміло». Усе своє життя він роздвоювався між своїм духовним життям, яке вважав фантастичним, бо воно було сповнене страхіттями та жахами, та реальним, ще страшнішим, оскільки суперечило людському еству. Світ для нього, таким чином, був розчакнутим на поетику сновидінь і брудну прозу життя.

Писав прозаїк дуже багато, але за життя вийшло всього три збірки: «Спостереження», «Сільський лікар», «Художник голоду» («Голодомайстер»). Після смерті митця з'явилися романи «Процес» (1925), «Замок» (1926), «Америка». Всі вони були незавершеними.

У книзі чеського музиканта і літератора Густава Яноуха «Розмови з Кафкою» знаходимо такі рядки: *«Ви змальовуєте поета якимось надзвичайним велетнем: ноги його на землі, а голова зникає десь у хмарах... Насправді ж поет набагато дрібніший і слабший за звичайну людину, тому що він значно гостріше та сильніше за інших відчував тягар земного буття. Для нього спів — лише лемент. Творчість для художника — страждання, за посередництвом якого він звільнив себе для нового страждання. Він не велетень, а лише строкатий птах, зачинений у клітці власного існування»*.

Прізвище Кафка у перекладі з чеської означало «гава», на що його носій зауважив: *«Це моїй родичці живеться краще, ніж мені. Щоправда, у неї підрізани крила»*.

Зі мною цього робити не треба, оскільки мої крила відмерли. І для мене не існують ані висоти, ані далечинь...».

Письменник дійсно став однією з найвидатніших постатей у європейській літературі ХХ століття. Уявити без його творчості цей період просто неможливо. Проте мало сталося так, що ніхто і не дізнався б ні про нього, ні, тим більше, про його творчість. У своєму заповіті чоловік визначив долю свого творіння, щоденників та листів: вони повинні були віддатися вогню. На щастя, товариш письменника Макс Брод насмівився не виконати цю умову заповіту. І таким чином до сучасного читача дійшло майже все, що було створено ним.

Народився визначний австрійський письменник-модерніст 3 липня 1883 року у Празі, що була тоді містом Австро-Угорської імперії, в єврейській родині. Рік народження виявився видатним: помер Ріхард Вагнер — відомий німецький композитор і диригент; пішов із життя французький живописець Едуард Мане; в Чехії народився Ярослав Гашек, який прожив 40 років, як і Кафка; в Італії — народився фашистський диктатор Беніто Муссоліні.

Франц був єдиним сином у сім'ї Германа та Юлії Кафки (два хлопчики, які народилися після нього, прожили недовго). Крім Франца, батьки мали трьох доньок: Еллі, Валлі, Оттла. Із наймолодшою сестрою у Кафки до кінця життя залишилася ніжна, зворушлива дружба. Листи до неї складуть окрему книгу.

Батько письменника наполегливою працею зібрав невеликий капітал і став дрібним фабрикантом, власником галантерейної крамниці. У сім'ї це був деспотичний тиран, який своєю дріб'язковою прискіпливістю та жорстокістю зробив життя усіх мешканців дому нестерпним, а особливо сина Франца. Сімейні стосунки з батьком були швидше сімейними путами: *«...я з давніх пір ховався від Тебе — у свою кімнату, в книги, в навіжені ідеї, в божевільних друзів; я ніколи не говорив з Тобою відверто... ніколи не виявляв родинних почуттів... Я був боязкою дитиною. По суті своїй Ти добра і м'яка людина, але... Ти виховував дитину тільки відповідно до свого особистого характеру — силою, криком, запальністю... Ти прагнув виховати в мені сильного і сміливого юнака... Я пригадав лише один випадок із дитинства. Якось вночі я увесь час скиглив, просив пити, а певно почасти, щоб позлити Тебе, а почасти, розважитися. Після того, як сильні погрози не допомогли, Ти вийняв мене з ліжка, виніс на балкон і залишив там на деякий час самого, перед замкнутими дверима... Тоді я, зрозуміло, затих, але мені була заподіяна глибока образа... Ось, виходить, якою нікчемою я був для тебе...».* Батько придушив волю хлопця, позбавив його віри у власні сили і викликав до себе почуття страху, ненависті та відрази.

Хлопця постійно з самого дитинства переслідував страх: перед батьком, перед грубою нянькою-чешкою, перед сусідськими хлопцями, а незабаром до цього додався ще страх перед школою та вчителями. Усього він не позбувся все своє життя і даний епізод вплинув на формування характеру творчості.

У школі Франц навчався добре. Сім'я переїздила із місця на місце, змінювали школи, гімназії, і кожне нове оточення додавало нової паніки і переживань. Хлопець захопив грою на скрипці, багато читає. На вимогу батька Кафка здобув юридичну освіту у Празькому університеті, однак усе своє життя прослужив дрібним клерком у страховому агентстві, категорично відмовившись займатися справами батькової фабрики і віддаючи себе самого і весь свій вільний час ненависній Кафці-старшому літературі. Юнак паралельно відвідував лекції на філософському, мистецькому факультеті, виявляв зацікавлення до хімічних наук. У 1906 р. закінчив університет, працював як юрист у різних установах Праги, але повсякденна робота не

задовольнилася, оскільки захопився літературою. Однак страх перед життям не зник. Можливо, щоб його подолати, Кафка вчився танцювати та їздити верхи.

На перший погляд, біографія Кафки небагата на події. До вже сказаного слід додати, що він почав друкуватися з 1908 р., і за життя видав дуже мало: лише шосту частину того, що було ним написано. Але це пояснювало не цензурними чи якимись іншими переслідуваннями, а виключно особливостями особистості письменника: він свідомо писав свої твори, так би мовити, «в шухляду», бо не любив друкуватися. Надруковані твори читачі і критики сприйняли задовільно. Письменник-початківець отримав найпочеснішу премію Фонтане (вища нагорода з літератури у Німеччині). Для нього власна творчість, як і мистецтво в цілому, було більш реальнішою категорією, ніж саме життя. Він швидко знайшов цікаву форму викладу — притчу, яка перетворилася у художню метафору.

Він не був схожим на інших. Один із його німецьких біографів писав: *«Як євреї він не був своїм серед християн. Як індіферентний євреї... він не був своїм серед євреїв. Як людина, що розмовляло німецькою, він не був своїм серед чехів. Як євреї, що розмовляв німецькою, він не був своїм серед німців. Він, ніби голій серед одягнених. Як службовець із страхування робітників він не цілком належав до буржуазії. Як бюргерський син — не зовсім до робітників. Проте і на службі він не був увесь, адже відчував себе письменником. Але й письменником він не був, бо віддавав усі сили сім'ї. Водночас він був у своїй родині більш чужим, ніж будь-хто інший»*.

Чужий серед людей, чужий у своїй сім'ї, самотній у товаристві друзів, раону та кож не був одружений, а своїй нареченій відмовив двічі. Серед численних комплексів Кафки — комплекс перед жінками. Він мріяв створити сім'ю й виховати дітей. Проте так і не зміг пов'язати долю з жодною із жінок, які любили і жаліли його: *«Мені здається неймовірним, що я навчусь жити з кимсь. Мені необхідно багато бути одному. Все, що мною створено, — це плоди самотності. Усе, що не належить до літератури, я просто ненавиджу, воно мені набридає»*. У 1912 р. до Франца прийшло перше серйозне захоплення: він познайомився з Феліцією Бауер, стенографісткою з магазину. Між ними виникло листування, а потім дружба, після чого юнак насмівся попросити руки. Дівчина погодилася вийти за нього заміж, однак весілля не відбулося. В одному з листів коханими зізнався своїй подрузі: *«Перешкодою мені став страх перед можливістю бути щасливим»*. Через декілька місяців він знову запропонував Феліції вийти заміж, проте і вдруге не наважився це зробити.

Все життя Кафка боявся стати порядним буржуа і остаточно пов'язати своє життя шлюбом. Навіть тоді, коли він захопився чеською журналісткою Міленою Есенською, з якою познайомився у 1920 р. В одному з листів до Мілени було таке зізнання: *«Куди б я не озирався, звідусіль на мене надходить чорна хвиля. Я хворий душевно, легенева хвороба — лише привід розірвати стосунки. До всього ж я люблю не тебе, а моє, через тебе мені подароване буття»*. Згадана Кафкою легенева хвороба — туберкульоз, на який він страждав з молодих років.

У вересні 1923 р. Франц виїхав в Берлін до Дори Дімант, юної привабливої красуні, з якою познайомився у пансіонаті відпочинку єврейського Дому. З Дорою, котра фактично стала його дружиною (громадянський шлюб), письменник нарешті отримав бажаний душевний спокій і був щасливий останні місяці свого життя. Офіційній реєстрації шлюбу завадив батько Дори, для якого Франц був достатньо порядним євреєм.

Через шість місяців після приїзду прозаїка в Берлін його здоров'я різко погіршилося, і лікування, на жаль, не дало ніяких позитивних зрушень. Три місяці він

перебував в агонії: рушився не лише організм, а й свідомість. 3 червня 1924 р. Ми-тець помер у санаторії «Кірлінг» в Австрії у присутності Дори Дімант та товариша Роберта Клопштока. Тіло письменника було перевезено в Прагу і поховано на єврейському Страшницькому кладовищі.

У літературному світі смерть Франці Кафки пройшла майже непоміченою. Єдиним відгуком став некролог, який опублікувала Мілена Есенська у празькій газеті «Народні листи»: *«Він був сором'язливим, ніжним і добрим, однак написані ним книги жорстокі та хворобливі. Він бачив світ, наповнений небаченими демонами, котрі знищували безпорадну людину. Він був художником і людиною з цілком чутливою совістю, що чув навіть там, де глухі помилково відчували себе в небезпеці»*.

Про нього після II Світової війни говорили, що він жив у трьох світах: світ, де він раб і підкорявся законам; світ його батька, який наказував і обурювався з приводу невиконання наказів; світ, у якому жили вільні і щасливі люди.

Творчість Кафки належала до експресіонізму. Твори письменника були сповнені ідеями абсурду, в них відчувалася прихована єдність надлюдського і буденного, фантастичного і реального.

Прозаїк писав романи, новели, притчі, афоризми. За життя було видано кілька невеликих за обсягом книжок. По смерті надруковано понад 30 новел і всі три романи: «Америка», «Процес» і «Замок». Нині його спадщина складає десять томів, куди увійшли також «Щоденники» 1910—1923 рр., «Листи 1902—1924», «Листи до Мілени», «Листи до Феліції», «Листи до Оттле та родини».

Дослідники виділили два чинники, які найбільше вплинули на появу інтересу знавців літератури до творчості Кафки за чверть століття по його смерті. По-перше, це європейська внутрішня ситуація 30—40-х рр., яка своєю моторошністю була дуже схожа на світ, змальований у творах автора. По-друге, існування спорідненість між ідеями французького екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель) та світом письменника, що також сприяло популярності його творів.

Новели Кафки. Рання мала проза митця, створена ним протягом 1904—1910 рр., увійшла до збірки «Споглядання». Уже у перших творах прозвучали типово «кафкіанські мотиви» — обездуховлене існування, обезцінене життя, негуманне ставлення до людини, її жахлива самотність та відчайдушні спроби бунту. Окремий, описаний у новелі чи притчі випадок здійснюється з типовим, загальним. Уже у ранніх творах Франц прагнув надати неправдоподібним ситуаціям зовнішньої правдоподібності, а парадоксальний зміст умістити у прозову, буденну форму.

За одну ніч, з 22 на 23 вересня 1912 р., він написав новелу **«Вирок»**. Тоді і зробив запис у щоденнику: «Лише так можна писати, лише одним заходом, у стані отакої цілковитої оголеності тіла й душі». Героєм твору став Георг Бендеман, молодий комерсант. Він виділювався з батькового бізнесу, успішно вів власну справу, однак забув про свій обов'язок перед батьками і друзями. Це призвело до руйнації любові і віри. У творчості Кафки численні молоді комерсанти й чиновники прагнули створити собі забезпечене існування, але, віддавали всі сили професії, деґуманізували себе і завдали шкоди родинним зв'язкам. Георг Бендеман прагнув, ставши, з жертвою власного егоїзму. Замість того, щоб прийти на допомогу другові, що поїхав до Петербурга, захворів і зазнав там ділові невдачі, герой написав йому пусті листи, не згадавши в них навіть про свої успіхи й вигідний шлюб. Георгів батько недаремно кинув синові у вічі звинувачення, що ніякого друга у нього в Петербурзі немає, адже з друзями так не поводити. Хлопець захоплений справами і власним благополуччям, перестав турбуватися про рідних, і без його уваги просто деґрадували, переживали духовну кризу, відчували приховану ненависть сина. Батько не

просто був обурений на дитину, він вчинив над ним розправу і тому уособив караючу долю. У новелі показано зіткнення людини з фатумом, у якому та потерпіла неминучу і непоправну поразку. Георга не могла звинуватити жодна суспільна інстанція, але караючим судом стала його сім'я. Батько присудив сина до страти — «страти водою», і він, підхоплений невідомою силою, побіг із дому. Герой кинувся з моста в воду, встигнувши промовити: «Любі мої батьки, і все-таки я вас люблю».

Ймовірно, що основа «Вироку» цілком правдоподібна і типова для буржуазної родинної традиції та звичаїв: молодий спадкоємець безжально відтіснив від справ старого главу торгівельної фірми. Кафка надав ситуації фантазмагоричного характеру, ніби спеціально «замаскував» суть конфлікту сина і вдівця-батька.

Серед інших визначних зразків новелістики Кафки — «У виправній колонії», «Гігантський кріт», «Звіт для Академії», «Як будувалася китайська стіна», «Дослідження одного собаки» та ін.

У 1912 р. прозаїк почав працювати над романом «Без вісті зниклий», який Макс надрукував у 1927 р. під назвою «Америка». Роман залишився незавершеним: письменник написав 6 розділів, а 1913 р. опублікував окремо лише його першу частину — «Кочегар». Головний герой твору — 16-річний Карл Россман. Батьки вислали його з Праги до Нью-Йорка через те, що він спокусив покоївку, і та чекала від нього дитину. В Америці скромний, наївний і чуйний юнак живе у свого заможного дядечка. Після конфлікту з дядьком Карл опинився просто на вулиці, став волюнтаром і потрапив до лиходіїв. Душею хлопець тягнув до людей, бажав їм допомагати, але через різних егоїстів і демонічних пройдисвітів, що використовували його, він раз у раз потрапляв на слизьке. Виявилось, що вп्लутався у неприємні й таємничі авантюри, його звинувачували у злочині.

Врешті-решт, незважаючи на всі негаразди, Карл знайшов собі роботу ліфтера в готелі, а згодом потрапив до акторської трупи. Кафка чітко висловив у романі свою життєву позицію: людина безмежно самотня, вона протистоїть цілому світові і є безсилою у цьому протистоянні. У своєму щоденнику письменник відмітив: *«Карл знайде і роботу, і батьківщину, і навіть батьків. Але його, як і інших героїв, очікувала передчасна смерть»*.

В «Америці» людину протиставлено чужому і ворожому світові (як і взагалі в усіх творах Кафки). В 1914—1915 рр. Кафка написав свій другий незавершений роман «Процес», який вийшов у світ 1925 р. Упродовж 1921—1922 рр. автор плідно працював над останнім, теж незавершеним романом «Замок». Усі його романи мали трагічний фінал (передбачений, хоча й не написаний, бо твори незавершені), і це не випадково. Адже конфлікт людини і суспільства, людини і життя, на думку письменника, неможливо розв'язати, так само, як і неможливо подолати людську відчуженість.

Важливе місце у творчості прозаїка належало притчам. Притчевий характер освоєння дійсності дослідники вважали чи не найголовнішою рисою стало художнього світу. Притча набула риси дійсності, так уміло поєднав письменник елементи реального і фантастичного.

Одним із найцікавіших у Кафки стали невеликі за обсягом притчі «Правда про Санчо Пансу» та «Біля воріт Закону». 1922 р. письменник написав один із підсумкових своїх творів — «Про притчі».

Ще одним визначальним для творчості письменника жанром стали *афоризми*, які були опубліковані лише після смерті автора у 1931 р. Макс Брод об'єднав їх під назвою «Роздуми про гріх, страждання, надію та істинний шлях», а другий цикл носив назву «Він. Нотатки 1920 року». Афоризми присвячені релігійним, філософ-

ським, моральним проблемам. Серед них траплялися і суто оптимістичні, або й цілком негативні, наприклад: *«Ми були створені, щоб жити в раю, рай був призначений служити нам. Наше призначення було змінене; чи сталося це й з призначенням раю, сказано не було»,* або *«Існує мета, але немає шляху; те, що ми називаємо шляхом, — суцільні вагання».* У своїх афоризмах він виклав власну позицію щодо світу і життя, витлумачив свою екзистенційну ситуацію.

Творчість Франца Кафки вражала **синтезом реального і фантастичного**. Фантастика і реальність тісно взаємодіяли. Найнеймовірніше та найабсурдніше відбувалося у буденній обстановці. Вторгнення фантастичного у кафкіанський світ не супроводжувалося якимись романтичними казковими ефектами. Більше того, воно ні у кого не викликало подиву, сприймалося, як щось природне. Затонський Д. зазначив, що диво зовсім і не вторгалося у художній світ Кафки, *«воно завжди знаходилося тут, складало одне з неодмінних ознак цього світу... Якщо уявно розчленувати романи і новели прозаїка на їх первісні елементи, так би мовити «будівельні цеглини», то ми отримали переважно зримо реальні, нічим не прикметні речі, предмети, явища. Фантастика з'явилася лише тоді, коли Кафка почав ставити їх у певну залежність від елементів нереальних або навіть просто один від одного — вона полягала в ситуаціях, в розташуванні предметів, їх взаємному відитовхуванні чи притягуванні»*

Говорячи про **кафкіанський «фантастичний реалізм»**, можна пригадати і видатних письменників минулого, які також намагалися поєднати неправдоподібне з вірогідним (Ф. Рабле, Дж. Свіфт, Е. Т. А. Гофман, М. Гоголь тощо). А серед тих, хто пішов за «магічним реалізмом» Ф. Кафки в літературі ХХ століття, — М. Булгаков і Набоков, Й. Йонеско і Ф. Дюрренматт та ін.

Своєрідність художнього бачення Ф. Кафки

- шокуюче поєднання у жахливої фантазмагорії із тверезою буденністю;
- песимістичний характер творчості, в основі якої лежала фантастична подія, що носила реальний характер;
- показ безнадійності людського існування, відчуження особистості у сучасному світі;
- віддзеркалення процесу неминучої бюрократизації державної влади;
- соціальний і водночас глибоко особистісний характер конфліктів у творах;
- неможливість і небажання заглянути в душу учасників дивних подій — головне у творі;
- самотність і страждання героїв.

Новаторство митця: ніхто із численних песимістів світової літератури не опустив людину до такого жалюгідного стану (перетворення у комаху), як це зробив Ф. Кафка.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Чому особливе місце в естетиці та світосприйнятті Рільке відведено речам?
2. Що пов'язало Рільке, як людину і як поета, з Україною?
3. У чому полягали особливості творчості П. Целана?
4. Визначте провідні мотиви вірша «Фуга смерті», простежте за їх розвитком і взаємодією.
5. Які чинники вплинули на формування свідомості та творчого методу Ф. Кафки?
6. Які автобіографічні моменти наявні у новелі «Перевтілення»?

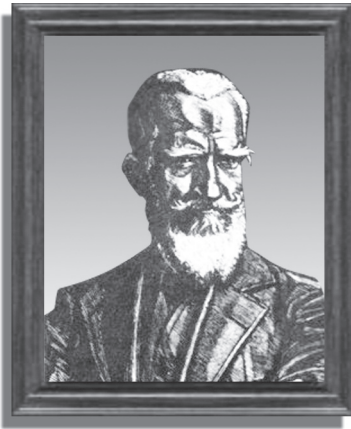


ЛЕКЦІЯ 8

АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА

1. *Драматургія Б. Шоу — новий етап у розвитку англійської літератури ХХ століття.*
2. *Оскар Уайльд — славетний письменник і теоретик англійського естетизму.*
3. *Метод «потoku свідомості» у творчості Дж. Джойса.*

1. Драматургія Б. Шоу — новий етап у розвитку англійської літератури ХХ століття



У 70-х роках ХІХ століття Англія стала провідною капіталістичною країною, яка завойовувала важливі морські шляхи і колонії. Держава була всесвітнім банкіром, світовим купцем і світовою фабрикою. Найсильніша країна світу могла б шукати союзів, перебуваючи у «блискучій ізоляції». Англійська верхівка спритно приборкала робітничі спілки. Але відносно процвітання Англії як буржуазної країни продовжувалося недовго. Призупинився ріст великої індустрії, США та Німеччина випередили її за обсягом виробництва та експорту. Англія відмовилася від «блискучої ізоляції» і пішла на зближення з колишніми ворогами — Францією та Росією. Ці основні риси і протиріччя у суспільстві викликали економічну кризу, військовий

ажіотаж і загострення класової боротьби.

Розпочався інтенсивний розвиток промисловості, і тому із сільської місцевості відбувається приплив нової робочої сили. А це викликало у 80-ті роки новий підйом робітничого руху, страйки, виникнення незалежної робітничої партії, а в 1900 — лейбористської. Усі ці складні суспільні явища знайшли відображення у філософії та літературі.

В англійській літературі кін. ХІХ століття розвивали напрями, які відобразили кризу буржуазної культури (натуралізм, декаданс) і напрями реалістичні, пробули пов'язані з наростанням робітничого руху і загальною демократичною опозицією.

Тенденції натуралізму проявилися у творчості таких англійських письменників — Джорджа Гіссінга, Арнольда Беннета, Джорджа Мура та інших.

Англійський декаданс набув специфічної форми естетизму і отримав своє вираження у теоретичних думках У. Пейтера, А. Саймонса, О. Уайльда. Естетизм з їхнім культом краси групувався у 90-х роках навколо журналу «Жовта книга», який очолив художник О. Бердслі.

Паралельно з декадансом в Англії розвивався неоромантизм напрям, ворожий буржуазній дійсності. Протестуючи проти жорстокої дійсності, неоромантики (Р.Стівенсон, Джозеф Конрад, Райдер Хаччард, Артур Конан Дойль) оспівали небезпеку і пригоди, перенесли своїх героїв у минуле або незвичайні умови далеких країн, в атмосферу, яка вимагала виключної мужності. Їх приваблювали сюжети із

заплутаною інтригою, але більшу увагу вони приділяли психологічному аналізу. Письменники продовжили розвивати жанр історичного роману.

Наприкінці XIX століття передові люди Англії гостро відчули необхідність докорінної зміни усєї соціальної і культурної надбудови. Однією із найяскравіших фігур серед них став ірландець **Джордж Бернард Шоу (1856—1950)**.

«Бернард Шоу — один із найблисकुчих талентів сміху в історії людського мистецтва», — зазначав А. Луначарський. Дослідник творчості драматурга писав так: «Зрозуміти Бернарда Шоу — це означає, багато в чому зрозуміти XX століття».

Джордж Бернард Шоу — видатний англійський драматург, теоретик «раціонального» театру кінця XIX — початку XX століття, лауреат Нобелівської премії (1925 р.), майстер парадоксу. Він був відомим гумористом.

1. Одного разу Шоу зустрівся з надзвичайно повним чоловіком. Поглянувши на драматурга, який вирізнявся тендітністю, чоловік зауважив:

— Ви так виглядаєте, що можна подумати, ніби Англія голодує.

— А, дивлячись на вас, — відповів Шоу, — можна подумати, що ви — причина цього нещастя.

2. Одна герцогиня запитала Шоу, як стати такою розумною, як він.

— Можу вам порадити: для цього треба лише приховувати свої дурні думки.

3. Чому Бог створив раніше чоловіка, а потім жінку, — запитала одна дама у Шоу.

— Тому, що він не хотів, щоб під час творіння чоловіка жінка давала йому свої поради.

4. Одна настурна дама запитала Шоу, як краще писати, щоб бути відомим письменником.

— Зліва направо, — відповів той.

У 1925 році Шоу була присуджена Нобелівська премія з літератури. Він отримав сотні листів з проханням про матеріальну допомогу, тому і відмовився від нагороди. Це черговий парадокс драматурга. Письменник завжди відмовлявся від титулів і нагород, неодноразово наголошуючи на тому, що саме його твори будуть кращим пам'ятником для нього. *«Мій титул — моє ім'я: Бернард Шоу» — говорив він.*

Народився драматург 26 липня 1856 року в м. Дубліні (Ірландія була колонією Англії) в сім'ї торгового службовця. Велику родину Шоу в Дубліні всі знали, серед них були священники і торговці, був один баронет. Всі вони пишалися своїм дворянським походженням. Їхній предок-шотландець, капітан Вільгельм Оранський переселився до Ірландії в кінці XVII століття і став володарем невеликого маєтку. У сім'ї поширена була легенда про їхнє походження від шотландського пана Макдуфа. Бернард пізніше пишався цією легендою, яка зблизила його зі світом шекспірівських героїв. Дублінські Шоу вважали себе ірландцями і, в сутності, були ними, провівши в країні близько 200 років. Сам Шоу широко вживав поняття «ірландець».

Батько — Джордж Карро Шоу — молодший син у родині. Він перебував на службі, невміло займався торгівлею хлібом і дуже пив. Через схильність до пияцтва мати і троє дітей, у тому числі і юний Бернард, дуже страждали: *«Якби у нас, дітей, не було б нашої уяви, схильності до ідеалізації, захоплення музикою і нашої природної доброти, важко сказати, до якого б цинічного варварства ми могли б дійти», — згадував пізніше драматург.*

Мати Шоу — Люсінда Елізабет Герлі, вийшовши заміж у 20 років, отримала, за словами сина, бідність, трьох дітей і п'яницю-чоловіка, якому було вже за сорок. Під час весільної поїздки в Англію молода дружина знайшла безліч порожніх пля-

шок. Вона втекла з дому, вирішивши найнятися на корабель куховаркою і назавжди залишити батьківщину. Справа була в Ліверпулі. У гавані до неї причепилися п'яні моряки, тому змушена була повернутися, але дім став для неї в'язницею. У подальшому житті на її долю випали бідність і самотність. Відомі і багаті родичі спочатку прийняли у своє коло молоду розумну жінку, але містер Шоу напивався і влаштовував скандали на їхніх званих обідах, тому вони згодом вирішили зачинити двері перед бідними родичами.

Дитинство Бернарда і двох сестер було нещасливим. Мати, яка володіла гарним голосом, в основному на прожиття заробляла сама. Вихованням дітей ніхто не займалася. Згадуючи дитинство, Б. Шоу писав: *«Мати не знала, що материнство — це почуття, що воно повинно поширюватися і на запитання, що їдять і п'ють діти. Вона повністю віддала нас слугам, котрі одержували малу платню і не вміли ні читати, ні писати».*

Діти їли на кухні напівсиру картоплю і пили чай. Слуги часто змінювалися у будинку, оскільки умови проживання у родині були важкими, мало цікавилися дітьми, хоча маленький Бернард ставити улюбленцем. Він рано навчився писати. Коли він був ще маленький, няня брала із собою у дублінські трущоби до своїх друзів і рідних. Хлопець проводив там цілі години. Вважалося, що вона у цей час гуляє з дитиною у парку.

У той же час батьки драматурга були передовими людьми. Вони не вірили в Бога і не ходили до церкви, не пускали туди й дітей. Це було рідкістю на той час. Дядько по матері, моряк, постійно висміював релігію. У той же час, дядько по лінії батька, був священиком і намагався прищепити хлопцю зовсім інші погляди. Бернард надав перевагу веселому атеїзму дядька Уолтера. В їхньому будинку збиралися артисти, друзі матері, відбувалися цікаві суперечки про музику, театр, політику, багато розмовляли про рідну Ірландію. Батьки Бернарда і їх друзі мріяли про незалежність країни, про її свободу від англійського панування. У таких умовах сформувався і світогляд майбутнього письменника.

Мати знайшла вихід зі своєї сімейної драми в музиці. Талановитий музикант Джон Ванделер Лі зробив із неї першокласну співачку. Зблизившись із родиною Шоу, містер Лі навіть оселився разом з ними. Це викликало різні плітки про матір і підсилило вороже ставлення суспільства до неї. Проте після появи в домі Ванделера Лі життя маленького Шоу стало змістовнішим. У будинку постійно звучала музика, влаштовувалися музичні вечори. Містер Лі приділяв неабияку увагу вихованню дітей.

У 40—50 роках Ірландія стала жертвою голоду і ареною тяжких народних бідувань. Цілі родини вмирали від тифу і цинги, їли траву і мох, мишей і собак. Померло більше 1 млн людей за 5 років, багато емігрувало до Америки. Бернарду тоді було 11 років. За рік до повстання у Дубліні містер Лі зняв разом з батьками Шоу замський будинок на морському березі і вивіз дітей з Дубліна. Чудові картини ірландської природи, краса морського узбережжя захопили хлопчика, він почував себе безмежно щасливим.

У 1869 році Бернарда віддали до Дублінської центральної вірцевої католицької школи. Вона була створена патріотично настроєною інтелігенцією для ірландського народу, мала демократичний склад учнів, тому батьки і віддали хлопця у неї, щоб виріс патріот. У цій школі, як і в інших навчальних закладах, були поширені тілесні покарання, проте здібному і дисциплінованому хлопцю вони не загрожували. У школі гостро відчувалися патріотичні настрої. В офіційних програмах і підручниках принижувалась Ірландія, а прославлялась Англія. Бернард під час відповідей на

уроках, заперечував ці погляди, захищав і прославляв Ірландію. Учителі полюбили такого учня.

За 4 роки він змінив 4 школи, які залишили у нього тяжкі спогади: *«У школі я не вивчив нічого і багато забув. Класи були занадто великі. Нам ні слова не говорили про користь математики, про зв'язок алгебри з життям. Тут був лише один, схоластичний метод навчання»*.

Коли Бернарду виповнилося 15 років, мати з двома його сестрами покинула Дублін і переїхала в Лондон до Джона Ванделера Лі. Син залишився з батьком, оскільки у 1871 закінчував дублінську школу, де навчалися діти ремісників і торговців. Через матеріальні нестатки не зміг продовжити свою освіту, залишившись разом з хворим батьком, який зовсім опустився. Бернард згадував: *«Я сумував без музики, яка залишила дім з від'їздом матері. Але її піаніно зосталося, я навчився грати й одразу взявся за Бетховена та Моцарта»*. П'ять років після школи працював клерком у земельній конторі, потім його призначили головним касиром. Однак він ненавидів свою службу, мріяв присвятити себе мистецтву.

У 1876 приїхав до Лондона, щоб попрощатися зі смертельно хворою сестрою Агнес. Проте більше в Дублін не повернувся.

У Лондоні почав писати прозові твори, які не захотіло надрукувати жодне видавництво. Перші твори були бездарні. Грошей на життя не вистачало, тому змушений був приймати матеріальну допомогу від матері, яка заробляла уроками музики. *«Я був іноземцем, я був ірландцем, тобто гірше за іноземця. Я не мав освіти. Але все, що я знав, не викладалось в англійському університеті, а того, що там вивчали, я не знав і не міг цьому вірити. Я був провінціалом і мав змінити спосіб мислення Лондона»*. Отже, своє знання Шоу здобував самостійно. Йому так і не довелося навчатися в університеті.

Велике значення для юнака в плані формування особистості мала Ірландія — її поетична природа, буденне життя, насичене різними протиріччями. В країні спостерігався підйом національно-визвольного руху, а в 1858 році виникла ірландська революційна організація феніїв. 1867 року спалахнуло збройне повстання, яке було жорстоко придушення, керівників страчено. Ірландський народ відповів на страту демонстрацією скорботи. Шоу, як і вся його родина, співчував феніям.

У Лондоні Шоу виконував різну роботу: працював у телефонній компанії, публіцистом, музичним критиком, театральним оглядачем. Заробляючи невеликі гроші, погано харчувався, носив порване взуття. Головною метою життя стала літературна творчість. Він писав роман за романом і відсилав у видавництва (60 видавництв). Оскільки твори були слабкими, то їх відмовлялися друкувати. Серед романів виділити наступні «Кохання артистів», «Нерозумний шлюб» та інші. Лише ставши публіцистом драматург досягнув успіху.

У 80-ті роки Шоу захопився різними ідейними теоріями. Саме тому в 1884 р. став членом Фабіанського товариства, учасники якого вважали, що «муніципальний соціалізм» можна побудувати не революційним шляхом, а ліберально-законодавчим. Бернард вірив, що людей, незалежно від їх класової належності, можна переконати в необхідності перебудови світу. Прагнення змінити суспільство людей було тісно пов'язане з боротьбою Шоу за новий театр. У цей час англійський театр пережив загальну кризу. На сцені йшли застарілі мелодрами, в яких характери суперечили здоровому глузду, а ситуації і конфлікти були відірвані від реального життя.

У 1891 р. вийшла книга драматурга «Квінтесенція Ібсенізму», в якій було викладено основні положення естетики автора, що знайшли впровадження у його п'єсах. Він підкреслив парадоксальність трактувань явищ у Ібсена. Парадокс думки, що

суперечив усталеним поглядам, став головним прийомом у п'єсах Шоу. Його парадокси — відображення аномального, алогічного життя, в якому кожне явище, кожне поняття містило протилежний зміст.

У житті чоловіка відбулася значна переміна: він одружився. Йому було 42, а його супутниці Шарлотті Пейн-Тауншенд, ірландці і фабіанці, — 41 р. Це була чарівна, приємна жінка з розкішним білявим волоссям. Вони познайомилися на фабіанських засіданнях, їхні погляди на життя збігалися. У 1898 році Бернард сильно травмував ногу при падінні з велосипеда. Утворилася незаживаюча рана. Письменнику загрожувала втрата ноги і навіть смерть. Крім того, у нього був авітаміноз — наслідок тривалого голодування. Шоу був вегетаріанцем і ніколи не випивав. Він, починаючи з 20 років до кінці життя не з'їв ні шматочка м'яса, риби, не випив ні краплини вина. Огиду до напоїв викликав у нього батько — пияка. При цьому був впевнений, що проживе 100 років, і не помилився. Проте в даний період був сильно виснажений. Відвідуючи хворого драматурга, Шарлотта зі страхом спостерігала за його кімнатою, яка до самої стелі була заповнена книжками, до яких не дозволялося торкатися. Вона відмовилась від поїздки до Італії і стала його доглядальницею. Саме завдяки її зусиллям він одужав. Закохані вирішили питання про одруження, однак його злякав посох нареченої, який він дуже збільшував. Шоу називав жінку зеленоокою мільйонеркою, якою вона, звісно, ніколи не була. Після отримання в Америці великого гонорару за п'єсу «Учень диявола», письменник став рівний за матеріальним становищем з нареченою. І влітку 1898 року весілля відбулося. Письменник з'явився у мерію на милицях і в старому костюмі. Працівники мерії прийняли його за жебрака і відмовилися впускати. Після закінчення весільної церемонії головік відмовився йти поряд з нареченою, шкутильгав у кінці веселої і нарядної процесії. Він прожив з дружиною 45 років. Разом з нею в його життя увійшов порядок, затишок, вегетаріанська їжа. Дружина стежила за його здоров'ям. Їхня міцна сімейна ідилія була порушена лише один раз, коли Шоу захопився красунею актрисою Патріція Кемпбелл. У розпалі цього роману йому вже було 57 років. Зацікавленість драматурга Патріцією мала не лише романтичний характер. Спеціально для неї він вибрав роль Елізи у своїй найвідомішій п'єсі «Пігмаліон». Недовге, проте бурхливе захоплення змінилося дружбою.

Бернард знайшов себе як літератор в жанрі драми. У драматургію його привів випадок. Одного разу відомий англійський критик А. Арчег зустрів у бібліотеці Британського музею дивного юнака, який одночасно вивчав дві вагомні праці, читаючи їх по черзі. Розговорилися. Дійшли думки, що в Англії мало хороших п'єс, і Шоу взявся «виправляти ситуацію». Саме драматургія визначила головний напрям його літературної діяльності.

Бернард Шоу був відомий широкому колу читачів у колишньому Радянському Союзі, куди він декілька разів приїздив на запрошення уряду.

Його творчість була відома і в Україні. Свідченням того стало те, що Павло Тичина присвятив йому зворушливу поезію.

Помер 2 листопада 1950 року. Упав з дерева і зламав стегно. Зробили операцію, проте через декілька днів здоров'я погіршилося, була зроблена ще одна операція, яка і прискорила смерть.

За його бажанням після смерті тіло було спалено без будь-якого обряду. Його прах був змішаний із прахом дружини (вона померла в 1944 році) і розвіяний в улюбленому садочку. Пам'ятником великому Шоу стали його твори.

Громадський пафос завдань, які Шоу ставив перед мистецтвом, зумовив і його звернення до драми як особливого демократичного мистецтва, і сутність його реформаторської місії в театрі. Драматург створив театр «ідей». Він був переконаний, що саме внутрішній рух ідеї мав стати найсуттєвішим фактором п'єси. Уникаючи зовнішньої цікавості, його твори стали серією дотепних діалогів між героями, в яких обговорювали питання сучасного життя.

Приводом для дискусії стала та чи інша ситуація, в яку потрапляли дійові особи. Проте будь-яка дискусія не претендувала на вичерпність відповіді. Головне для драматурга, щоб люди самі думали, шукали своє рішення. Автор уникав трагічних розв'язок. Героєм п'єс став реаліст.

Новаторство Шоу в царині театру «ідей»

— форма п'єси-дискусії, в якій широко використано парадокс як засіб відкриття невідповідності між видимістю й сутністю суспільних та особистих стосунків; немає зіткнень абсолютного добра з чорним злом;

— «відкритий фінал», щоб у глядача не виникло думки, що справу закінчено й проблеми вирішені за них драматургом;

— парадокс як головний художній прийом драми;

— втручання автора в дію (наявність великих ремарок, коментарів, передмов і післямов, не властивих для драматичних творів);

— відтворення людських почуттів;

— поділ персонажів на ідеалістів, які жили фальшивими ідеалами, і реалістів, які скептично споглядали світ;

— пропонування нової структури п'єси: розв'язка — розвиток дії — дискусія (тобто перебіг подій повинен готувати фінальну розмову — суперечку, упродовж якої головна проблема (проблеми) п'єси не розв'язувана, а навпаки, ще більше загострювалася);

— поєднання комедії і трагедії;

— намагання наблизити нову драму до сучасних проблем суспільного та інтелектуального життя.

Інтелектуальна драма Бернарда Шоу збагатила світовий реалістичний театр ХХ ст. глибиною соціально-філософської проблематики, гуманістичним пафосом.

Найвищу оцінку творчості драматурга знайшла в пророчих словах Томаса Манна: *«Шоу невтомно підносив блискучий меч свого слова й дотепності проти найстрашнішої сили, що загрожувала існуванню людини — проти дурості. Йому вдалося підняти людство на вищий щабель соціальної зрілості. Він безжально вказав слабкі сторони й вади людини, але його гострі жарти не суперечили гуманістичній його загальному баченню. Він був другом усього людства — в цій ролі Шоу житиме в серцях і пам'яті людей».*

Перші п'єси були поставлені у «Незалежному театрі». «Будинки вдівця» були сприйняті як обурливий памфлет. Вистава зумовила скандал. Драматурга звинуватили у повній необізнаності із законами сцени, у відсутності драматичного хисту. Нарешті після кількох вистав п'єсу знали з репертуару театру. Головна тема твору — тема трущоб, породжених самим життям. Молодий вчений Тренч закохався у примхливу, пихату Бланш, дочку володаря трущоб Сарторіаса. Він дізнався, що багатство його майбутнього тестя складалося з грошей жебраків, які населяли непридатні для життя трущоби. Нащадок аристократичного роду, герой запропонував Бланш жити на його власні гроші, «чисті прибутки», але швидко переконав, що во-

ни мали теж саме джерело: трущоби Сарторіаса побудовані на землях тітки героя, його земельна рента стягувана з тих самих жебраків, мешканців трущоб. Герой відступив, одружується з Бланш і уклав з Сарторіасом угоду.

«Професія місіс Уоррен» — перша спроба драматурга створити позитивного героя у драмі. Молода дівчина Віві, яка щойно закінчила коледж, зробила жахливе відкриття: її мати-місіс Уоррен — господарка мережі публічних будинків. Оскільки це вигідна справа, то багато впливових людей вклали у нього свої кошти. Місіс Уоррен стала повією через жебрацтво. Її старша сестра працювала на фабриці і отруїлася від свинцевого білила. Щоб уникнути такої долі, героїня обрала інший шлях. Автор показав відсутність прав жінки в буржуазному суспільстві. Вона не змогла б проіснувати за умов, якби знайшла чоловіка, достатньо забезпеченого, який міг би турбуватися про неї чи утримувати її. Віві переконала, що мати ніколи не покине своєї справи. Вона відмовилася від брудних грошей, заробляла собі на життя у конторі, сидячи над розрахунковими книгами.

В Англії довго забороняли постановку цієї п'єси. Англійська трупа поставила її в Америці в 1903 році. Але вистави були припинені, а артисти заарештовані.

Наступний цикл п'єс «Приємні п'єси» одразу увійшли до репертуару театру: «Війна і людина», «Обранець долі», «Кандіда» та ін. Але назва циклу просякнута іронією, драматург продовжив критикувати суспільство. У 1897 р. написана драма «Учень диявола», у 1898 р. — «Цезар і Клеопатра». У 1900 р. ці п'єси побачили світ під заголовком «П'єси для пуритан».

Перше визнання прийшло до Шоу з-за кордону. Важливу роль у цьому відіграв віденський журналіст Зігфрід Требітч, який переклав п'єси драматурга німецькою мовою. У Відні завдяки цьому була поставлена п'єса «Учень диявола», а в Берліні — «Зброя і людина». Після цього драматургія Б. Шоу набула популярності на всьому європейському континенті і в США.

Письменник привернув увагу публіки не лише як талановитий драматург, а й як неординарна особистість. Люди, що були з ним знайомі, стверджували, що спілкуватися з ним було просто і напрочуд легко. Його гострий розум і злегка іронічний тон цінували і друзі, і шанувальники, і прихильниці. У 1892 р. зав'язалося тривале листування Шоу з відомою англійською актрисою Елен Террі. Після її смерті в 1928 р. листування було видане. У передмові до нього автор написав: *«Елен Террі і я в 90-ті роки обмінялися близько 250 листами. Якась би старомодна гувернантка сказала б, що більшість із них представляють собою пристрасні любовні послання. Проте, хоч ми жили зовсім поряд, ніколи навіть не зустрічалися особисто; єдиний раз я доторкнувся до неї після прем'єри моєї п'єси «Пригоди капітана Брасбаунда», коли поцілував її руку. На мою думку, залицяння на папері — найприємніші з усіх видів залицянь, оскільки можуть тривати досить довго».*

У 1913 р. написана п'єса «Пігмаліон», у якій за допомогою давньогрецького міфу про скульптора Пігмаліона і його статую Галатею, Б. Шоу показав можливість «духовного оживлення людини» засобами мистецтва слова та високої культури.

У період між двома Світовими війнами митець створив цілу низку нових п'єс, серед яких визначними стали: «Дім, де розбиваються серця» (1917), «Назад до Мафусаїла» (1929), «Свята Жанна» (1924), «Візок із яблуками» (1929), «На міліні» (1933), «У золоті дні доброго короля Карла» (1938). Письменник звернувся не лише до жанру комедії, а й реалістичної драми та історичної трагедії. Він заглибився у проблеми людського світогляду, розвитку інтелекту, духовної культури. У 1925 р. шведська Академія присудила Бернарду Шоу Нобелівську премію з літератури. Проте він пожартував з цього приводу: *«Припускаю, що премію мені присудили за*

вдячність, що я полегшив у 1925 році ситуацію всього світу, нічого не опублікувавши цього року». Він подякував за честь, яку йому надали, проте відмовився від грошей, пояснивши тим, що гроші для нього — це «рятувальне коло, що кинули плавцю, який щасливо дістався берега».

В останні роки життя драматург написав «16 нарисів про себе», п'єси, ряд сцен під загальним заголовком «Хитроудрі байки» (1948) і лялькову п'єсу «Шекс проти Шо» (1949).

Він завжди дотримувався власних принципів у письменницькій справі і зізнавався: *«Завжди потрібно перевершити вашу ідею так, щоб змусити людей прислухатися, а також налякати так, щоб вони почали діяти. Я завжди усвідомлено поводився саме так».*

2. Оскар Вайльд — славетний письменник і теоретик англійського естетизму



Оскар Уайльд (1856—1900) — Орфей кінця ХІХ століття. *«Бліде, безкровне обличчя, широкі вилиці. З-під важких повік дивилися темно-сірі очі, в яких крилася іронія. Довге хвилясте волосся повільно спадало на міцні, як у вантажника, плечі».* У натовпі він вирізнявся майже на голову, але привернув би увагу, будучи й звичайного зросту, адже мав вишуканий індивідуальний стиль.

Оксамитовий, золотистого кольору піджак, бриджі, чорні довгі панчохи, вільна сорочка з відкладним коміром, перстень у формі скарабея та обов'язкова фіалка у петлиці, — все це не відповідало тогочасній моді.

Якось Оскар Вайльд зауважив, що свій геній він вклав у життя, а в літературу — лише талант. Дехто вважав, що це його черговий парадокс. Але письменник від самого початку був свідомим «апостолом естетизму», людиною цілком певних естетичних поглядів, яка прагнула змінити життєву орієнтацію більшості, власним прикладом вказавши, якою ця дійсність повинна бути.

Повне ім'я Оскар Фінгал О, Флаєрти Уїлс.

Із цілого ряду слів користувався лише першим. Оскар і Фінгал — герої відомих макферсонівських «Поем Оссіана» Сміливий король Фінгал — батько легендарного воїна і «барда минулих часів» Оссіана, а «повелитель мечей» Оскар — його син, тобто онук Фінгала. Ось чому мати обрала із Оссіана своєму синові ім'я. Воно надано про славу предків і начебто пророчило йому долю поета. Парадоксальним став той факт, що донині в різних англійських виданнях співіснували дві дати народження Уайльда: 1854 і 1856 рік. Народився у Дубліні 16 жовтня в інтелігентній ірландській родині. Його батька, сера Уільяма Роберта Вайльда, вважали одним із найбільш поважних громадян міста; він був гарним хірургом, істориком, археологом, етнографом, популярним лікарем. Не менш досвідченою була мати, леді Джен Франциска Вайльд. Вона знала латинь, грецьку, декілька європейських мов, і сама складала вірші, в яких прославила доблесть ірландців і час їх легендарних подвигів. Своє дівоче прізвище вона вважала викривленою формою від «Аліг'єрі» і зачисляла Данте до своїх предків. Але більш за все її захоплювало світське життя. Вайльди

славилися бенкетами на честь європейських знаменитостей, поетичними вечорами та розкутою як для тих часів поведінкою.

У салоні матері пройшли дитячі роки Оскара, які назавжди визначили пристрасть його до високого суспільства, до дорогих ресторанів і нових нарядів. Потяг до естетизму проявився дуже рано, ще під час навчання у знаменитій ірландській Портола-скул, він вирізнявся серед інших вихованців одягом та ідеальною зачіскою. Завжди веселий, розумний, умів прекрасно розповідати.

Не змінилася його поведінка і в коледжі Троїці, де провчився три роки. Умови тут були не зовсім суворі, учні ходили у навчєрні, проводили ночі у публічних будинок. Тому стриманий, вишуканий у манерах, він не мав друзів, а вільні дні намагався проводити дома, насолоджуючись великосвітським суспільством. Навчаючись у коледжі, хлопчик зневажливо ставився до улюбленої гри однолітків — футболу, а у святкові дні носив високий циліндр на своїх дівочих кучерях, що також викликало непорозуміння з однокласниками. Оскар вирізнявся серед інших, і йому цього не могли пробачити. Якось увечері, коли хлопець урочистою ходою проходив повз натовп однокласників, вони накинулися на нього, зв'язали руки і ноги й витягли на високий пагорб. Але вже тоді Оскар був готовий з іронічною усмішкою зустріти «каміння, кинуте натовпом». Забруднений, подряпаний до крові, він прийняв позу захопленого глядача і промовив: *«Який звідси, з пагорба, чудовий краєвид!»*.

Коледж Троїці закінчив із золотою медаллю і в жовтні 1884 року вступив у Оксфорд. Тут цікавився класичною філологією, творами давньогрецьких авторів: Есхіла, Еврипіда, Софокла, творчістю Ч. Діккенса, В. Теккерея. Він дійшов висновку: *«Того, що насправді треба, ніхто не навчить»*. Тому на лекції не приходив, вважаючи за краще читати твори грецьких авторів в оригіналі. Виняток робив для популярних професорів Джона Рескіна, котрий оспівував у своїх лекціях культуру середньовіччя, та Уолтера Патера, прихильника італійського Ренесансу. Ці дві особистості сприяли формуванню естетичних смаків і поглядів Вайльда. Джон Рескін читав лекції про ту красу, що існувала в природі, і ту, що була створена руками людей. Тут справді проявилась справжність його натури — прагнення виділитися з натовпу, вражати незвичайністю зовнішнього вигляду: *«Свою квартиру он обставив с роскошью: ковры, вазы, драпировки соседствовали с портретами знаменитых актрис и изображениями обнаженных женщин. Щеголеватый денди не пропускал ни одной театральной премьеры, часто бывал за кулисами, дружил с артистами...»*.

Оскар вирізнявся і своїми неординарними вчинками. Розмови про нього були у всіх на вустах. Розповідали, скажімо, що, обурений неестетичним лахміттям жебрака, якого юнак постійно бачив за вікном, він поїхав з цим нещасним до найкращого кравця й одягнув його за останньою модою, а потім позначив місця на новому одязі, де треба було прорізати дірки і зробити симетричні, гармонійні плями.

А якщо, прогулюючись по Піккаділлі, Оскар зайшов у крамницю квіткаря, який виставив особливо вишукані примули, і попросив зняти їх з вітрини. *«Накажете доставити додому?»* — *«Ні, просто приберіть з вікна, мені здається, що вони втомилися на сонці»*.

Ще студентом він почав перші літературні розвідки. У 1881 році видав першу збірку поезій. Невдовзі побачили світ оповідання, філософські трактати. На його творчість мали вплив Едгар По, Шарль Бодлер, Стефан Малларме. Він став «апостолом естетизму». Свою філософію мистецтва письменник виклав у книзі «Задуми» (1891), яка відкрив діалогом «Занепад брехні», де під «брехнею» розумів мистецтво

вигадки. Сучасна література не подобалася Уайльдові саме тому, що була надто наближена до дійсності, перетворила на копію реального життя, у якому прекрасного було надто мало. Тут письменник утвердив самоцінність і самодостатність мистецтва. Воно, на думку Вайльда, не виражало нічого, крім самого себе, існувало самостійно і розвивалося за своїми законами. Мистецтво не було породженням певної епохи чи її відтворенням, бо воно — вище за життя. Сучасна література не подобалася мистецтві тому, що була надто наближеною до дійсності.

Тут він і закохався у молоду актрису Флорі Белкум. Дівчина мріяла перейти із середньої сцени у великий театр і думала, що Оскар їй в цьому допоможе, оскільки вважала його за впливового журналіста. Переконавшись, що прорахувалась, вона розірвала з ним стосунки.

У 1881 році видав за власний рахунок книгу «Вірші». Незважаючи на стриману реакцію критиків, збірка мала успіх, якого давно не знала Англія. Пізніше він відправився в Америку з читанням лекцій про мистецтво. Завжди вбрання Оскара викликало в оточуючих певні реакції: *«Короткие штаны до колен, черные длинные чулки, золотистый пиджак, украшенный цветком, нередко подсолнечником».*

Одружився Вайльд досить пізно, у 30-літньому віці. Його дружиною стала дочка дублінського адвоката Констанція Ллойд. Тендітна, красива дівчина була справжньою англійською леді. Молодий чоловік побачив у ній жінку, про яку завжди мріяв. Майже рік продовжувалося ніжне сімейне щастя. Він вихваляв її своїм друзям: *«Она прекрасна, бела и стройна, как лилия, ее глаза словно пляшут, и смех ее трещет и волнует, как музыка».*

Він любив демонструвати її своїм друзям, придумуючи для неї різноманітне екзотичне вбрання. У вітальні дружина з'являлася то у грецькому, то в голландському, то у середньовічному костюмі. Менше ніж за два роки вона народила чоловікові двох синів: Сіріла і Вівіана. Любити дружину і дітей для Оскара виявилось заняттям легким, і він вирішив розпочати життя, наповнене працею. Зайняв посаду головного редактора «Вуменз уорлд» — журналу, присвяченого жіночій моді, писав на різні теми, а невдовзі виявилось, що буденне сімейне життя не для нього. Констанція вечорами все частіше почала залишатися сама. Де він був і що робив, ніхто не знав, але повертався до будинку у такому дивному одязі, що це наштовхувало на різні думки.

Перші натяки на нетрадиційну орієнтацію Вайльда з'явилися після виходу у світ оповідання «Портрет У. Х.». Цей твір з'явився у результаті детального читання шекепівських сонетів. Він міг цитувати напам'ять десятки творів. Прозаїк висунув думку, що їхнім героєм став Уільям Х'юз, образ якого характеризувався витонченістю і поетичністю. У газетах появився нарис, в якому робився натяк на нездоровий потяг Шекспіра до юнаків, але справа закінчилася тим, що твір сприйняли як особисте визнання Оскара про його незвичну орієнтацію.

Він не засмутився, а навпаки, поводив себе агресивно. Почав відвідувати ресторанчик в Сохо, і його постійним супутником став молодий літератор Роберт Росс. Уайльд познайомився з ним у приймальні однієї з газет. І між ними виникла досить дивна дружба, з боку Оскара — благородна, відкрита, з боку хлопця — покійна, віддана.

У квітні 1891 року у книжкових магазинах появився роман «Портрет Доріана Грея». Сюжет, нав'язаний бальзаківською «Шагреневою шкірою», розповідав про юнака, який заради збереження молодості, пішов на угоду зі своєю совістю. Всього за два тижні він написав свій роман.

Твір викликав незадоволення. Все частіше письменника бачили у супроводі молодого чоловіка, красивої зовнішності, про якого говорили, що він наділений по-

етичним талантом. Його звали Джон Грей. Вайльд познайомився з ним через місяць після закінчення закону. По Лондону пішли чутки, що Джон став прототипом Доріана. Публіка сприйняла цю новину як скандальну, преса звинуватила автора в аморальності і прагненнях розумового розладу дійсності. Він намагався боротися з цими думками, але скоро це все набридло.

Він назвав себе Принцом парадоксом. Спокійні роки життя закінчилися для письменника у 1891 році, коли закохався у молодого хлопця із золотистим волоссям і очима кольору фіалки. Його звали Альфред Брюс Дуглас. Він був третім сином маркіза Куїнсберрі. Після першої зустрічі з ним Вайльду здалося, що з'явилося втілення ідеалу.

«Счастье представлялось в таком виде: оба усаживались у камина, рядом коробка с папиросами, на столике рейнское вино. С невозмутимой серьезностью Оскар внушал своему слушателю, что борьба с искушениями — это признак отсталости. Надо заменить ее инстинктом, облагороженным культурой. То, что называют грехом, — важный элемент прогресса. Мы будем, как боги, — говорил Уайльд».

Все у Дугласі здавалося письменнику витонченим: його посмішка, вираз обличчя. Вони навіть обмінялися каблучками, як заручені, багато подорожували разом: Париж, Венеція, Флоренція, Рим, Алжир. Але ці стосунки не завжди були безхмарними. Закохані часто сварилися, писали один одному листи вибачення. Спільні поїздки та відпочинок шокували оточуючих. Одного разу відбувся такий випадок: *«Они проводили лето в Горинге, на берегу Темзы. Там их решил навестить пастор местного прихода. И каково ему было увидеть в саду картину — на лужайке возлежал совершенно голый Дуглас, а Оскар поливал его из шланга. Уайльд приветствовал священнослужителя возгласом: «Вы явились в самую удачную минуту, чтобы полюбоваться сценой из греческой древности». Ошеломленный пастор бросился прочь, сопровождаемый громким смехом поэта».*

Так продовжувалося чотири роки, потім загроза над чоловіками нависла в образі батька Дугласа, маркіза Куїнсберрі, людини мстивої, жорстокої, злобної.

Він звинуватив Вайльда у розпусті. Оскар подав на нього у суд, але сили виявилися нерівними. Маркіз добре підготувався до судового розгляду. Він найняв цілу команду приватних детективів, які шукали доказів і свідків, щоб підтвердити аморальність письменника.

11 квітня 1895 року справу було передано у головний злочинний суд. Протягом трьох тижнів над Вайльдом було проведено суд громадський. Книговидавці зупинили друкування творів, театри викреслили прізвище на афішах, твори зняли з театрального репертуару, сини Оскара були вимушені залишити школу, ніби прокажені.

Вайльд мав можливість зникнути з Англії, але він не зробив цього і сам захищав себе у залі суду. Винесли вирок — два роки каторжних робіт.

Два роки провів митець у в'язниці. Намагався покінчити життя самогубством, відрікся від Дугласа, звинувативши його у тому, що він привів його до падіння: *«Я убью, убью его. В тот же день, когда отсюда выйду, в тот самый день, когда его увижу, я убью его, как собаку».* І навряд чи Уайльд залишився б живим, якби у липні 1896 року не змінився начальник в'язниці. Він дозволив письменникові читати і писати. Вайльд написав свою тюремну сповідь, яка пізніше отримала назву «З безодні». У ній зрікається свого гедонізму — **філософсько-етичне вчення, за яким насолода стала найвищим благом, метою життя.** Тепер він прославив страждання.

Письменник залишився один, дружина накінула його і змінила прізвище, вийшла заміж, закон відняв дітей. Що стосувалося синів, то для старшого батько був фігурою страшною, а для молодшого — таємничою. 19 травня 1897 року він вийшов

із тюрми хворим, приниженим, без засобів існування, поїхав у Париж, де оселився у маленькій квартирі під іменем Себастьяна Мельмона. Працював над «Баладою Редінгської в'язниці». Жоден журнал не погодився його друкувати, твір вийшов анонімно (на обкладинці замість імені стояв арештантський номер автора — с. 33) окремим виданням. Це твір про людські страждання, крик людини, що відчувала гнів, жах і біль не від свого, а від чужого горя, яке вона сприймала ніби власне. Засобів до існування не було, тому прийняв допомогу від дружини. Констанція назначила йому ренту із власних коштів, але поставила одну умову, щоб колишній чоловік не зустрічався з Дугласом. Але це виконати Вайльдові було важко. Він знову зустрічав з Дугласом, оправдовуючись психологічною необхідністю: повинен когось кохати і відчувати, що його кохають. Закінчилося тим, що почалися листи з погрозами від Констанції, і мати Дугласа поставила умову, що, якщо сні не кине коханця, то вона позбавить матеріальні підтримки сина. Друзі то розходилися, то сходилися, і так продовжувалося до самої смерті Вайльда. Він помер 30 листопада 1900 року. Поховали митця у передмісті Парижа на бідному цвинтарі. У 1909 році завдяки старанням товариша Роберта Росса прах Вайльда було урочисто перенесено на кладовище Пер-Лашез, а над могилою встановлений величний пам'ятник.

Слава і визнання не зразу прийшли до письменника. Не принесли бажаної популярності автору прозові твори: «Портрет Доріана Грея», «Злочин лорда Артура Севіла», «Кентервільський привід». Критика користувалася різними приводами, щоб звинуватити письменника у різних недоліках, відсутності майстерності. І все ж таки йому вдалося перемогти загальну недоброзичливість читачів і пробитися крізь ворожнечу газетної критики. Це відбулося 1892 року, коли він поставив в театрі Сент-Джеймс свою нову п'єсу «Віяло леді Уіндермир». Автора підтримали глядачі театрів Лондона. Хоча рецензенти намагалися висміяти автора.

У згаданому творі. Леді Уіндермир готувалася до прийому гостей, оскільки їй виповнилося 21 рік, день повноліття. Батьки її померли, вона одружена з багатим шляхетним лордом Артуром, який її кохав понад усе. У Маргарет таємно закоханий лорд Дарлінгтон. Він натякав їй, що її чоловік завів дружбу з жінкою поганої поведінки, бував з нею серед людей, оплачував її рахунки. Це місіс Ерлін. Цю звістку підтвердили й інші знайомі леді Уіндермир. Але вона не вірила цьому. Незважаючи на свої високі моральні принципи, шукала чекову книжку і переконалася у тому, що то правда, оскільки з рахунку зняті гроші. Крім того, чоловік наполягав запросити на її день народження місіс Ерлін. Коли вона відмовила, сам коханим запрошення на ім'я Ерлін. Леді Уіндермир не знає, чим провинилася перед чоловіком. Лорд Дарлінгтон, скориставшись ситуацією, запропонував їй прийняти допомогу, оскільки кахав її. Зокрема, запросив поїхати з ним до Англії, куди той відправлявся найближчим часом. У відчаї Маргарет вирішила покинути свого чоловіка, написане йому листа, у якому надала свободу дій. Лист помітила місіс Ерлін, розірвала його, поїхала в будинок Дарлінгтона і попросила леді Уіндермир повернутися до чоловіка, поки не пізно. Причому обіцяла покинути Лондон і ніколи не зустрічатися з її чоловіком. Лорд Уіндермир — не коханець місіс Ерлін, її влада над ним вимушена, бо він знає, що вона мати його дружини. Щоб зберегти Маргарет від шоку, що правда приховувалася від неї усі роки її життя, лорд погодився дати місіс Ерлін будь-яку суму грошей. Колись героїня покинула свого чоловіка і доньку. За це заплатила велику ціну — зазнала зневаги оточуючих, багато вистраждала сама. Тепер, безперечно, вона не хотіла, щоб її дочка вдалася до подібного кроку, тому всіма можливими способами прагнула повернути її в сім'ю. Місіс Ерлін вдалося переконати Маргарет.

Лорд Дарлінгтон разом з лордом Артуром, лордом Огастусом після клубу приїхав додому. Ось тут Артур і помітив віяло, яке колись подарував дружині. Це його насторожило, проте місіс Ерлін дала можливість Маргарет піти з дому, а сама повідомила, що помилково взяла його у леді Уіндермир.

Лорд Артур, повернувшись додому, запросив дружину поїхати з ним за місто, відчуваючи її душевний стан. До них приїхала і місіс Ерлін. Вона сказала, що назажди покидає Лондон, одружується з лордом Огастусом. Попросила пробачення за віяло, яке взяла помилково, і фотографію леді. Маргарет вдячна місіс за те, що та врятувала її від розриву стосунків з чоловіком, і подарувала фото, на якому вона з сином. Її ставлення до місіс змінилося, вона сприйняла її як розумну і добру жінку.

Не менш цікава п'єса «Ідеальний чоловік» (1895). Баронет, товариш міністра іноземних справ, сер Роберт Чілтерн, — приємна людина, ідеальний чоловік, відомий політик. Його всі знали і поважали. Від нього очікували виступу в парламенті з питання побудови аргентинського каналу, який виявився звичайним баржевим шахрайством. І ось у такий відповідальний момент для його кар'єри до нього приїхала із Вени місіс Чівлі. Вона вродлива, але непорядна людина, злодійка. Двічі була одружена, замішана в економічних злочинах. Дружина сера Роберта навчалася з нею у школі, тому дуже добре знала її. Її вигнали зі школи. Гертруда попросила чоловіка бути обережним, не давати їй товаришувати з ним. Місіс Чівлі знала і лорда Горінг, товариша сера Роберта Чілтерна. Він свого часу ледве не одружився з нею, проте вчасно зупинився. Зараз закоханий у сестру лорда Роберта Мейбл. Місіс Чівлі поставила умову серу Роберту, якщо той виступить проти будівництва каналу, вона всім розповість, яким чином він накопичив своє багатство. Через барона Арнгейма вона дізналася, що той порекомендував барону купити акції Суецького каналу за три дні до того, як уряд оголосив про своє рішення скупити їх. Отже, зробив собі кар'єру і накопичив багатство. Щоб підтвердити цей факт, привезла лист, який вона і хоче обміняти на промову в парламенті сера Роберта. Зацікавленість її обумовлена тим, що в той канал вона вклала гроші. Сер Роберт спочатку погодився, а потім про все розповів лорду Горінгу, який допоміг йому позбавитися місіс Чівлі. На вечорі він знайшов браслет, який колись подарував своїй кузині на день весілля. У той же день браслет зник, підозра впала на служницю, яку вигнали з ганьбою. Коли дорога річ потрапила знову до його рук, вирішив нікому нічого не говорити, доки не знайдеться власник. Він належав місіс Чівлі, яка запитувала у слуг, чи не знаходили браслет. Лорд Горінг показав їй браслет, коли та наділа на руку, став звинувачувати її в крадіжці. Вона намагалася зняти його з руки і сказати, що ніколи не бачила у житті. Однак браслет мав таємну пружинку, зняти його просто так було неможливо. В обмін на браслет лорд забрав лист і спалив його. Сер Роберт про все розповів дружині, хоча боявся втратити її навіки. Вона умовила його виступити проти будівництва каналу. Промова сера Роберта була блискуча, на нього чекала посада міністра. Раніше леді Чилерн хотіла, щоб чоловік залишив службу, однак лорд переконав її, що для нього це дуже погано. Таким вчинком вона могла зруйнувати і свою любов. Лорд Горінг попросив руки сестри сера Роберта. Висновок: новий міністр такий же грішний, як і попередній.

Естетизм Уайльда

Естетизм — напрям у англійському мистецтві та літературі 1880—1890-х років, який представили письменник, теоретик, історик мистецтва Волтер Пейтер та угруповання поетів і художників, теоретиків літератури й мистецтва — Артур Саймонс,

Обрі Бьордслі, Оскар Вайльд та інші, що об'єдналися навколо журналів «Жовта книга» і «Савой». Їхнім ідеалом мистецтва стала творчість майстрів Середньовіччя і раннього Відродження.

Особливість естетизму полягала у тому, що він, перебуваючи поза рамками пересічної моралі, діяв лише у сфері мистецтва, де «дозволене» і «недозволене» диктувалося волею митця і підлягало тільки суду естетичних законів. Естетизм виявив переваги художньої вигадки, уяви і майстерності художника перед копією життя. Творчі здобутки митців цього напрямку мали значний вплив на розвиток мистецтва ХХ століття, зокрема на творчість англійських і російських символістів, а також Т.-С. Елюта, В. Вульф, М. Пруста, Дж. Джойса.

Вся естетика О.Вайльда — це низка парадоксальних суджень. Але естетичне вчення Оскара не можна розглядати окремо від тогочасної дійсності, а отже, лицерної вікторіанської моралі, виклик якій кинув письменник як своєю поведінкою, так і художніми творами.

Особливості естетизму письменника

1) перебільшує творчу грань мистецтва, заперечує відбиття мистецтва у дійсності;
2) підкреслює, що мистецтво не залежне від життя і вище за нього; бачить завдання мистецтва не в копіюванні дійсності, а в створенні для нього ідеальних зв'язків;

3) відводить найвище місце красі;

4) стає переконаним, що мистецтво байдуже до морального і аморального: виховання добра не є його завданням;

5) заперечує будь-які соціальні та моральні цінності, що лежали в основі теорії мистецтва;

6) митець — творець прекрасного;

7) він не прагне нічого доводити. Довести можна навіть безпечні істини;

8) митець не має етичних уподобань. Етичні уподобання митця призводять до непрощеної манірності стилю;

9) найвищим критерієм для твору мистецтва є досконалість його форм. Ті, що в прекрасному вбачають бридке, — люди зіпсовані. Це вада;

10) ті, що в прекрасному здатні побачити прекрасне, — люди культурні. На них є надія. Але обранцями є ті, для кого прекрасне означає лише одне — Красу.

Оскар Уайльд дуже любив своїх дітей і часто читав їм свої казки. А потім переробив їх і доповнив філософськими відступами. Вийшло дві збірки казок «Щасливий принц» і «Гранатовий будинок». Ці казки написані не для дітей, а для дорослих, які «не втратили здатності радіти і дивуватися». У них багато моралі і моральних проблем.

Вони користувалися певними особливостями:

- мали літературне підґрунтя (К. Андерсен, Г. Флобер, Л. Керрол);
- змальовували співіснування двох світів: чарівного, незвичайного та земного, реального. Свої казки автор назвав «чарівними оповіданнями». Цим він підкреслив, що його твори не позбавлені новелістичної традиції;

- піднімали головну тему — тему кохання;

- мали трагічний фінал;

- наповнювалися певними екзотичними описами;

- вирішували питання співвідношення категорії краси та моралі: зовнішня краса і внутрішня потворність — зовнішня потворність, внутрішня краса;

- розглядали життя крізь призму властивих філософських ідей та думок.

У казці **«Щасливий принц»** живий принц не знав сліз. Його палац Безтурботності був розташований за високим муром, який відмежовував прекрасний сад від міста. А після смерті герой зміг пізнати жаль та смуток людей, навчився співчувати їм, сльози котилися із сапфірових очей його позолоченої статуї, що стояла на високій колоні над містом. Ластівка знімала з неї шматочки позолоти і відносила їх бідним, але статую забрали із сільської площі: *«У неї вже немає краси, а відтак, немає і користі!»*, — промовив в університеті професор Естетики. Проте з цим не могло погодитися жодне читацьке серце. Так Вайльд прагнув викрити утилітарний, занадто практичний підхід до розуміння краси. І парадоксально суперечив сам собі: краса душі і серця принца реалізувалася саме в його бажанні бути корисним людям.

У казці **«Соловей і троянда»** автор розповів про Солов'я, котрий, співчуючи сльозам закоханого, примусив розцвісти трояндовий кущ: притиснувшись грудьми до трояндової колючки, стікаючи кров'ю, він усю ніч співав пісні. Своїм мистецтвом і життям заплатив Соловей за здійснення дива. Але його безкорисливість не поцінували, не принесла вона щастя і закоханому. Через примху красуні троянду, здобуту ціною життя Солов'я, викинули на шлях, і колесо воза розчавило її. *«Яке безглуздя — це Кохання, — розмірковував Студент, повертаючись додому. — У ньому й наполовину немає тієї користі, яку містить Логіка. Воно нічого не доводить, завжди обіцяє нездійсненне і примушує вірити у неможливе. Воно напрочуд непрактичне, а оскільки наш вік — вік практичний, то повернусь я краще до філософії і вивчатиму Метафізику»*. Роздуми про співвідношення добра, користі й краси червоною ниткою пройшли через усі твори Уайльда.

Драма **«Саломея»** створена у 1891 році. Це одноактний твір, основу сюжету якого склали біблійні розповіді про загибель Іоанна Хрестителя. Твір був написаний французькою мовою. Вважалося, що сталося це під впливом творів Г. Флобера **«Саламбо»**, **«Іродіади»**, **«Спокуси святого Антонія»**, а також **«Іродіади»** С. Малларме та картини французького живописця Гюстава Моро **«Танок Саломеї»**. Твір тяжів до символістичної драми і поезії. 1893 року його надрукували у Парижі та Лондоні, проте сценічна доля склалася нелегко. На початку 1892 року йшли репетиції **«Саломеї»** в одному з лондонських театрів. Головну роль готувалася виконати Сара Бернар. Але п'єсу заборонили на тій підставі, що в ній виведені біблійні персонажі. О. Вайльд назвав дії цензури лицемірними. Вперше глядачі побачили **«Саломею»** 1896 року у Парижі, сам драматург у цей час перебував у тюрмі. Ще через 5 років відомий режисер Макс Рейнгардт здійснив постановку твору у Німеччині. 1901 року поставила п'єсу й Сара Бернар у Парижі. Існувала думка, що **«Саломея»** писалася як драма для читання, тому тривалий час її вважали несценічною. Однак саме цей твір прозаїка дав поштовх розвиткові суміжних мистецтв. Композитор Ріхард Штраус написав оперу за мотивами Вайльдівської драми.

«Саломея» стала одним із перших творів письменника, який переклали українською, але останнім часом її у перекладі не ревідавали.

Сюжет: Ніч. На небі зійшов повний місяць. У палаці правителя Іудеї тетрарха Ірода ще й досі тривав бенкет, на якому присутні його дружина Іродіада, падчерка Саломея, гості з Риму, а також фарисеї, саддукеї, назаретяни. Усі події відбувалися на терасі палацу, тому з одного боку чути те, що відбувалося у бенкетній залі, а з іншого — голос пророка Іоканаана, якого утримували у колодязі біля палацу. Спочатку на сцені вартові солдати, паж Іродіади та молодий сирієць, палко закоханий у красуню-царівну Саломею. Паж порадив молодому сирійцю не дивитися на Саломею, бо станеться лихо. З'явилася героїня. Вона почула голос Іоканаана і хотіла його побачити. Вартові і паж Іродіади застерігають дівчину: ніхто не мав права ні го-

ворити, ні бачити пророка, тетрарх заборонив розмовляти з ним навіть первосвященику. Але Саломея не звикла чути відмови, вона хоче дізнатися, як виглядає той чоловік, котрого боявся навіть тетрарх, котрий наважився говорити правду Іроду та її матері Іродіаді. Молодий сирієць не міг відмовити царівні, і тому наважився привести Іоканаана. Пророк говорив про спасіння душі, та юна красуня ніби не чула цих слів, її захопила жагуча пристрасть, вона благала дозволити їй поцілувати Іоканаанові уста. Почувши слова Саломеї, молодий сирієць вбив себе і впав між нею та Іоканааном. Але царівна навіть не звернула на це уваги: вона жадала лише припасти до уст Іоканаана. Проклинаючи Саломею та весь її рід, Іоканаан спустився у колодязь-в'язницю. На терасу вийшли тетрарх з Іродіадою. З колодязя лунали прокльони. Іродіада попросила чоловіка йти відпочити, не слухати пророка, який кричав про її гріхи та гріхи роду Іродового. Тетрарх залишився на терасі, але не тому, що слухав пророка: він хотів милуватися Саломеєю. Ірод попросив падчірку затанцювати для нього. Саломея погордливо відмовилася. Мати схвалює таку відповідь. Відмова Саломеї лише розпалила Ірода, він пообіцяв дівчині за танок половину царства і виконання її найпалкішого бажання. Царівна тричі перепитала Ірода, чи згодиться він виконати будь-яке її бажання, коли вона затанцює. Цар тричі підтвердив своє слово. Саломея танцювала танок семи покривал. Скинувши останнє покривало, вона зупинилася і вимагала голову Іоканаана. Саломея нагадала про дане Іродом слово. Тетрарх наказав вбити пророка. Кат спустився у колодязь і повернувся звідти з головою пророка. Відчуваючи, що сталося щось страшне і незбагненне, Ірод сховав своє обличчя у мантиї. Іродіада усміхалася. Саломея взяла відрубану голову і поцілувала мертві вуста. Іроду страшно, йому здавалося, ніби зорі та місяць із жахом дивилися на те, що відбувалося на землі, він хотів сховатися у палаці від поглядів неба. Саломея розмовляла з головою Іоканаана. Ірод піднімався сходами у свій палац. Озираючись, він побачив у місячному сяйві падчірку, яка тримала у руках відрубану голову Іоканаана. Ірод наказав: *«Вбийте цю жінку»*. Солдати кинулися зі своїми щитами і розчавили героїню.

Парадоксом пристрасті назвали дослідники головний конфлікт драми «Саломея». Кохання, зображене Вайльдом, стало руйнівною, а не життєдайною силою.

Назва оповідання **«Кентервільський привид. Матеріально-ідеалістична історія»**, місце дії, деякі пейзажні замальовки викликали певні асоціації з готичним романом. Американський посол Хайрам Б. Отіс із родиною оселився у старовинному Кентервільському замку, де «мешкав» привид старого лорда Кентервіля. Але атрибуту «роману жахів» автор використав для вирішення власного творчого завдання. За законами готичної літератури живі люди мали боятися привида, але у творі все не так: практицизм нових господарів замку викликав жах у привида. Таким чином, парадокс став принципом побудови характерів персонажів і сюжету. Дух і живі люди ніби помінялися ролями — своїми сюжетними функціями, і таке парадоксальне вирішення окремих ситуацій і всього сюжетно-подієвого ланцюжка призвело до виникнення комічного ефекту, однією з функцій якого стало розвінчування романтичної легенди.

Проблемі складних зв'язків між мистецтвом і життям було присвячене оповідання **«Портрет містера W. H.»**, що вперше вийшло друком 1889 року. Через деякий час О. Вайльд повернувся до цього твору і переробив його, збільшивши майже вдвічі. Рукопис нової редакції загадково зник у фатальному для письменника 1895 році і знайшовся через чверть століття у США, де й був надрукований 1921 року. На батьківщині письменника цей варіант вийшов друком лише 1958 року.

Сюжетні лінії оповідання згрупувалися навколо одного з нерозв'язаних питань шекспірології. Знавцям і шанувальникам поезії В.Шекспіра добре відомі ініціали «W. H.», адже перше, 1609 року, видання сонетів славетного англійця, здійснене ще за його життя, було присвячене власнику цих ініціалів. Але хто той «W. H.» і досі залишалося загадкою. У своєму оповіданні прозаїк примусив вигаданих персонажів розмірковувати над новою гіпотезою, запрошуючи, безумовно, до роздумів і читачів. Хоча критики не сприйняли серйозно теорію, яку обстоював Вайльд у своєму оповіданні, все ж мусили визнати, що автор виявив неабияке знання творчості Шекспіра. В оповіданні згадували різні, які існували на той час, варіанти розгадки ініціалів «W. H.», ґрунтовні трактати, присвячені біографії та тлумаченню творів Шекспіра. Таким чином, загадка сонетів набула якостей «головного персонажа», а ставлення до цієї загадки стала засобом розкриття характерів реальних дійових осіб оповідання. Перша частина твору — «розповідь у розповіді»: у бесіді з оповідачем Х'юї Ерскін викладає гіпотезу Сіріла Грема на «загадку шекспірівських сонетів». З розповіді Ерскіна читач довідав, що власником загадкових ініціалів «W. H.» був хлопчик-актор на ім'я Віллі Хьюз, для якого Шекспір створив жіночі ролі Джульєтти, Розалінди, Дездемони, Клеопатри та ін. У другій частині оповідач «заступив місце» покійного Сіріла Грема і, продовживши його справу, вніс у гіпотезу деякі, хоча й не дуже істотні, доповнення й корективи.

3. Метод «потому свідомості» у творчості Дж. Джойса



Мистецтво ХХ ст., література зокрема, розвивалося під впливом модернізму. Уособленням мистецького пошуку та експерименту в літературі цієї доби стала постать видатного ірландського письменника, лауреата Нобелівської премії Джеймса Джойса.

Джеймс Августин Алоїзус Джойс народився 2 лютого 1882 р. у столиці Ірландії — Дубліні, у родині, котра відбила проблеми ірландського суспільства наприкінці ХІХ ст. Батько письменника, Джон Джойс, був патріотом Ірландії і болісно реагував на її підневільний стан у Великій Британії. Саме від батька хлопець успадкував погляд на ірландську історію як на низку зрад і непотрібних жертв. Дядько Чарльз взяв активну участь у визвольних змаганнях ірландців, часто перебував на не-

легальному становищі та ховався в будинку Джойсів. Мати, Мей Меррі, була майже фанатичною католичкою і намагалася прищепити дух релігійного служіння своєму синові. Саме за її наполяганням той вступив до єзуїтської школи.

У 9-річному віці Джеймс написав політичний вірш «І ти, Хілі» про сподвижника, національного героя Ірландії і свого кумира Чарльза Стюарта Парнелла, який зрадив його у складний час. А на початку навчання у коледжі підліток створив гімн Діві Марії.

Освіту хлопець здобув у єзуїтському пансіоні Клонгоуз-Вуд, що вважався одним з кращих навчальних закладів Ірландії, а згодом — у школі Християнських братів, і, нарешті, у престижному Бельведер-коледжі. Надзвичайно талановитий і обдарований юнак одразу привернув пильну увагу настоятелів; вражали його філологічні здібності, неабиякими були знання філософії, історії релігії Йому пророкували ре-

лігійну кар'єру, але він не лише не прийняв постригу, а й епатував ірландські католицькі закони: демонстративно відмовився вінчатися зі своєю нареченою Норою Барнакль, не хрестив своїх дітей, після смерті був похований без священника. Студентські роки майбутнього письменника минули в Дублінському католицькому університеті, де він студіював англійську та італійську літературу. Незважаючи на те, що життя Джайса було присвячене письменству, глибока обізнаність із творами церкви, сюжетами і образами біблійних текстів позначилися на його художніх творах (але не як релігійний матеріал, а як суто літературний). В університеті він написав статті про Шекспіра, Ібсена, який став ідеалом письменника, переклав п'єси Гауптамана.

Після навчання Джайс налагодив контакти з ірландськими літературними колами. На початку ХХ ст. література й культура його батьківщини переживши бурхливе піднесення, назване Ірландським Відродженням, визначними постатями якого стали В. Сйтс, Д. Мур, А. Григорі, Д. Рассел. Здається, Джайс мав би приєднатися до цього руху. Однак рамки Ірландського Відродження, обмеженого абсолютизацією національної своєрідності, старовинних легенд і фольклорних героїв, видавалися йому надто вузькими.

1902 року. Він уперше їхав на континент, до Парижа, центру тогочасного літературного життя.

Повертається до Ірландії у **1904 році** через хворобу матері, тоді ж познайомився з Норою Барнакль, з якою, одружившись, разом вирішив виїхати з Ірландії.

1907 р. дебютував як поет. Побачила світ його книжка віршів «Камерна музика», що була до певної міри даниною музичним захопленням письменника. Ці вірші засвідчували самотність автора, який, можливо, писав під впливом символістів.

Над морем. Фонтана

*Вітер виє, вищить вороже,
Хитає причалу кінець,
А сиве море облизує кожен
Сріблястий слизький камінець.
Тебе вгорнув я, бо вітер плаче,
А холод морський пече.
І доторком чую тендітне, тремтяче
Хлоп'яче плече.
Спустилися грізні тіні,
Нас облягли звідусіль.
А в серці у мене, у самій глибині,
Любові біль.*

(переклад Ю. Лісник)

*Я чую, як брязка зброя вночі на березі моря,
Як громом гримлять підкови, як мчать заіпані коні.
За ними в чорних шоломах стоять візники суворі
На колісницях, що крають повітря у леті безсоннім.*

*Вони вигукують у морок своє войовниче гасло,
І я стогну, як почую слова, століття незмінні.
Вони зберігають вірність промінню, що вже згасло,
І в серці, наче в ковадло, все б'ють без упину.*

*Вони переможно ринуть, зелене волосся має,
Вони виходять із моря, до берега мчать крутого.
О серце моє бездумне! Невже надії немає?
Любово моя, любове! Не кидай мене самого!*

Ілюстрацією модерністської поезики Джойса стала лірична мініатюра «Джакомо Джойс», написана у Трієсті 1911—1914 р.

1914 р. побачила світ збірка «Дублінці», яку автор назвав «епіфаніями» (духовні прозріння). Збірка, хоча і була завершена в 1905 р., побачила світ тільки 1914 р. Дім Дж. Робертс, який взявся видати «Дублінців» і кілька років вимагав від автора внести у текст зміни, нарешті 1912 р. віддрукував тираж книжки. Коли залишилося її лише виправити, видавець разом із друкарем відмовився продати авторові наклад і цілком його знищив. Ситуація безпрецедентна, як і вирок, за якими книгу було знищено — «непатріотичність».

Як стверджував автор: «... я обрав місцем події Дублін, тому що це місто видається мені центром паралічу. Я спробував показати його байдужій публіці у чотирьох аспектах: люди в дитинстві, в юнацькі роки, у зрілому віці, суспільне життя.. Оповідання розташовані саме в такій послідовності...».

«**Аравія**» Розрив між мрією та дійсністю. Аравія — назва благодійного базару, вона викликала химерні мрії у підлітка. Це слово він уперше почув від сестри свого товариша, яку потай кохав. Хлопець мріяв про те, щоб купити їй щось про згадку. Але лише пізно увечері отримав від дядька гроші. Коли приїхав на базар, майже усі кіоски були зачинені, в залі почали гасити світло. Він відчув себе приниженою істотою, якою керувало марносластво Тут не лише розчарування, а відчуття безнадії, зневіри.

«**Мертві**» Головний герой — Габріель Конвой, педагог і журналіст. Він постав перед читачем на вечірці у своїх незаміжніх тіток як людина, яка надягла на себе броню самовпевненості. Герой відчував себе опорою господинь, виконував відповідальну місію — розрізав різдвяну гуску. За вечір його броня двічі тріщала. Це відбувалося, коли одна із його знайомих дорікала йому за те, що на канікулах він їздив до Франції та Бельгії з метою відновити знання мови, а не подорожував рідною країною. Нищівного вдару, від якого вщент розсипалася його броня, він зазнав після гостювання, коли дізнався про пригнічений настрій своєї дружини Грети. Вона згадала Майкла Фюрея, юнака, який колись кохав її і помер після того, як захворів, стоячи під дощем біля її вікна у вечір розлуки. Габріель глибоко роздратований, почав ревнувати до людини, яка володіла помислами його дружини, а та, можливо, порівнювала чоловіка з ним. Краса справжнього почуття, образ великого кохання, що давно розвіялось, змусили героя пережити хвилини духовного прозріння. Образ померлого юнака наблизив його до царства мертвих, привів до думки, що смерть незабаром наздожене їх усіх. Головна думка твору: мертві не лише ті, що померли фізично, смерть залишила свій слід на всьому живому.

Цю збірку оповідань високо оцінив Б. Шоу. Вражений Джойс 1912 р. назавжди виїхав з Ірландії. Сутність авторської концепції світу в «Дублінцях» полягала в тому, що соціально-історичну реальність автор змалював з погляду її відповідності ідеалам досконалості та гармонії.

1914—1916 р. — роман «Портрет митця замолоду», де Джойс показав процес духовного «визрівання» художника, починаючи з його раннього дитинства, учнівських років до досягнення власного письменницького покликання.

Це складна за композицією і автобіографічна історія письменника-початківця. У центрі твору історія духовної еволюції письменника, який перебував у стані роз-

ладу зі своїм середовищем. Головний герой Стівенс Дедалус з ранніх років намагався відмежуватися від прикросців неналагодженого життя, несправедливих умов у коледжі, де панували грубість і гнітюча атмосфера, створив свій світ. Його уява начинена поетичними і страшними образами. Він відзначив велику силу творів Байрона і сам писав вірші. Директор коледжу запропонував йому вступити до Ордену єзуїтів і стати священиком. Стівена приваблювала думка, що йому відкрилися таємниці, невідомі для непосвячених, він буде наділений таємною владою. Та незабаром на зміну цим мріям прийшла думка про мертву холодність життя, пов'язаного зі священним саном. Він дійшов висновку, що йому не судилося підкоритися «соціальному або релігійному регламенту».

Після вступу до університету, що було для Стівена переломним моментом і збіглося з його відходом від релігії, він чіткіше сформулював для себе та інших своє ставлення до мистецтва, політики, проблем соціального і національного характеру. Герой впевнений, що зміг якнайповніше реалізувати себе, віддавшись повністю мистецтву, яке стало його розрадою у повсякденному житті. Набуття свободи художником пов'язувалося у Стівена з від'їздом з Ірландії — невольної країни.

До **1915 р.** родина Джойсів проживала переважно в Італії, у Трієсті, де чоловік викладав англійську. У подружжя народили діти — Джордано і Лючія (донька була психічно хвора).

3 1915 р. письменник відповів поновлює викладацьку діяльність у Цюриху. До початку Другої світової війни жив у Парижі.

У **1922 р.** світову славу авторові приніс роман «Улісс». У ньому відповідно до заголовка Джойс намагався дати своєрідну одісею дублінського життя і в той же час втілює свій метод точної фіксації «потoku свідомості».

Над текстом роману він працював з 1914 р. по 1922, далеко від Дубліна, у різних містах — Цюриху, Трієсті, Парижі. З березня 1918 р. по серпень 1920 р. роман друкувався в нью-йоркському журналі «Літл ревію», а книгою вийшов невеликим вкладом у 1922 р. в Парижі.

«Улісс» спочатку мав стати оповіданням для збірки «Дублінці» під назвою «Один день містера Блума у Дубліні». Але потім митець поєднав розповідь про Блума з розповіддю про Стівена Дедала, головного героя роману «Портрет митця замолоду». Таким чином, невеликий твір став основою велетенської книги обсягом у 700 сторінок. У Дубліні «Улісса» читали таємно. Видавництво «Літл ревію» 4 рази штрафувало за публікацію фрагментів роману. Центром авторського задуму став заголовок роману «Улісс», який вказав на його безпосередній зв'язок з поемою Гомера «Одіссея». Художній світ твору поєднав 2 плани, що існували паралельно: міфологічний і реальний. «Улісс» мав чітку структуру і поділявся на 3 частини.

I. «Телемакіада» (3 перші розділи книги) — своєрідна прелюдія до розповіді про один день життя головного героя твору — містера Леопольда Блума. Вона нагадує мандри Телемаха, який намагався дізнатися про свого батька Одіссея.

II. «Мандри Одіссея» — поділялася на 12 епізодів, що відтворили схему мандрів героя гомерівської поеми.

III. «Повернення додому» — складалася із 3-х епізодів і символізувала завершення «Одіссеї» героїв. Всього в романі 18 епізодів.

Події роману мали часові і просторові рамки. Кожний епізод прив'язаний до певної години доби, і в цілому складав хронометраж одного дня життя людини. Місце дії — Дублін — перетворив на місто — символ людського існування.

Джойс не ставив за мету відтворити зміст гомерівського твору у сучасному варіанті. У ньому не було певного сюжету і чітких послідовних подій. Автор відмовився

від розділових знаків, місцями не вживав початкової літери, використовував прийоми звукозапису, паралельно розгортав два рядки думок, обривав фрази і навіть слова, надав читачеві можливість самому відтворити хід думок героїв. Роман став, свого роду, енциклопедією декадентства. Прозаїк описав день за днем життя кожного з трьох героїв: Блума, Меріон і Стівена — 16 червня 1904 року. Це незвичайний день перш за все для автора. Саме цього дня він познайомився зі своєю дружиною. Головний герой — дрібний службовець відділу газетної реклами Леопольд Блум. Дублінський єврей. Його батько Рудольф Вірас емігрував в Ірландію з Угорщини, змінив угорське прізвище на англійське. Вірас — квітка, Блум — цвітіння. Він був грубим, але вдалим бізнесменом, потім господарем готелю. У 1886 році покінчив життя самогубством. 16 червня — день страждання для Блума: любовне побачення і подальша зрада його дружини Меріон, Моллі Блум. Передбачаючи зраду, герой не заважав їй здійснитися, хоча не тільки кохав свою дружину, а й перебував у полоні її жіночого шарму. Блум блукав містом, то займався справами, то страждав. Він зустрівся зі Стівом Дедалусом, який повернувся до Ірландії у зв'язку зі смертю своєї матері. Герой викладав історію в одному із дублінських коледжів, але настрої у нього такі, що він знову збирався покинути Ірландію. Стівен порвав стосунки зі своїм рідним батьком і зневажав його, проте потреба у батьківському почутті залишилася. Герой після смерті матері оселився у свого товариша студента — медика Мейлаха Меаллігана. Той заздрило його таланту і не хотів приймати Стівена у себе, вигнав з дому. У героя немає притулку, опори. Це зразу відчув Блум, який був знайомий з батьком юнака. У Блума виникли батьківські почуття незважаючи на те, що герою 38, а Стівену 22 роки. Так сталося, що син Блума помер 11 років тому, це його душевна рана, як і зрада Моллі. Прагнучи опікуватися Стівеном, він привів його до себе додому, сподіваючись на подальше зближення з ним. Однак ідилія не відбулася: Стівен іде в ніч, в безпритульність, бо не вірив ні в дружбу, ні в любов.

Роман пов'язаний з твором Гомера «Одіссея». Улісс у перекладі означав Одіссей. Твір розбито на 18 епізодів, подібних пісням епічної поеми Гомера, кожен мав зв'язок з якоюсь пригодою Одіссея. Головні герої мали прототипів: Блум — Одіссей, Стівен — Телемах, Моллі — Пенелопа тощо. День Блума — мандри Одіссея.

Завершивши «Улісса», Джойс взявся за новий роман «Помилки за Фіннеганом», об'єктом зображення у ньому знову став світ. Роман було видано 1939 року. Постійні матеріальні нестатки, погане здоров'я доньки, її важка психічна хвороба — все це підірвало сили письменника. А до того ж хвороба очей, яка впродовж багатьох років мучила його, закінчилася сліпотю. Письменник помер 13 січня 1941 року в Цюриху, в лікарні.

«Потік свідомості» — література ХХ ст., переважно модерністського спрямування, яка безпосередньо відтворила душевне життя, переживання, асоціації; засіб зображення психіки людини безпосередньо, «зсередини», як складного та плинного процесу. Застосування цього засобу було пов'язане вже з романом епохи сентименталізму, але самим поняттям «потік свідомості» вперше скористався американський філософ і психолог Вільям Джеймс наприкінці ХІХ ст. у книзі «Наукові основи психології» (1900 р.). Школа «потіку свідомості» сформувалася на початку ХХ ст. Її представники (Дж. Джойс, Марсель Пруст, Вірджинія Вулф, Гертруда Стайн) використали «потік свідомості» насамперед як «техніку», спосіб розповіді, який полягав у тому, щоб показати психічний процес детально, з точнішою фіксацією думок, почуттів, підсвідомих поривань, у вигляді «потіку», «ріки».

«Потік свідомості» — це художній засіб зображення внутрішнього світу людини, що полягав у безпосередньому відтворенні «зсередини» плину її роздумів, переживань, настроїв як складного психологічного свідомо-підсвідомого процесу, своєрідний спосіб фіксації та вираження найприхованіших складників цього процесу. «Потік свідомості» нерідко називали розширеним внутрішнім монологом, доведеним до абсурду. Для нього характерні:

- Підкреслена увага до духовного життя особистості.
- Спонтанність виникнення думок та образів.
- Відсутність чіткої послідовності.
- Поєднання свідомого та несвідомого, раціонального та чуттєвого.
- Підвищена емоційність.
- Зменшення ролі автора на користь «я» героя.
- Безперервність процесу внутрішньої діяльності особистості.
- Глибокий психологізм.

Стилістично «потік свідомості» виявився у синтаксичній невпорядкованості мовлення, використанні невластивої прямої мови, оповідної манери, ремінісценсій, ліричних відступів.

Термін «потік свідомості» належав американському філософу і психологу В. Джеймсу у книзі «Наукові основи психології» (1899 р.). «Потік свідомості» вперше використали сентименталісти: Л. Стерн у романі «Життя і думки Трістана Шенді, джентльмена» (1767 р.), С.Річардсом, Ж. Ж. Руссо та ін. Застосували реалісти XIX ст. Ф. Стендаль, Ф. Достоевський, П. Толстой. Класичні зразки літератури «потіку свідомості» створили Дж. Джойс, М. Пруст, В. Вулф та ін.

«ПОТІК СВІДОМОСТІ»

Зміст	Духовне життя особистості
Герой	Людина, яка живе напруженим внутрішнім життям, схильна до роздумів, медитації тощо.
Сюжет	Плин думок, настроїв, вражень, почуттів героя, відсутність чіткої послідовності, спонтанність виникнення образів та асоціацій.
Композиція	Поєднання різноманітних композицій, свідомого і несвідомого, раціонального і чуттєвого в єдиному потоці.
Худ. час	Час «життя душі» героя; минуле, теперішнє, майбутнє; бажане і уявне; згадуване та омріяне тощо.
Худ. простір	Не обмежується реальним простором, вміщує не тільки дійсне, а й вигадане, згадуване, можливе.
Стиль	Невпорядкованість мовлення, невластива пряма мова оповіді, стилістична неординарність тощо.

Руси

- Розповідь не підпорядковувана хронології чи логіці, вона подавала як ланцюг асоціацій оповідача, викликаних найрізноманітнішими зовнішніми обставинами.
- Об'єктивна дійсність зображувала через призму свідомості героя.
- Картина світу могла розпадатися на безліч окремих епізодів, які автор зводив в єдине ціле, створивши певну раціональну модель.

«Потік свідомості» як художній засіб використали у ХХ ст. Томас Манн, Ромен Роллан, Ернест Хемінгуей, Уільям Фолкнер, Грем Грін, Дж. Джойс.

У своїй творчості Джойс використав і прийом «ремінісценції» (від лат. згадка) — тьмяні спогади, а також уявлення, які наводили на спогади, на зіставлення з чимось.

Особливо характерним для письменника став прийом інтертекстуальності, тобто украплення у текст автора уривків різного обсягу й різного ступеня впізнавальності з текстів письменників іншого часу. Він — один із найважливіших для поезики постмодернізму.

Творчий метод Дж. Джойса

- Створення інтелектуального роману, зверненого не стільки до розуму й почуття читача, скільки до його інтелекту.
- Автобіографізм творів, який досягається за рахунок не стільки фактографічних запозичень, скільки духовного пошуку, життя духу, підсвідомості.
- Використання жанру есе.
- Домінування методу — «поток свідомості».
- Поєднання вуличного арготизму і вишуканої метафори, стиль високий і низький.
- Звернення до прийому монтажу.

«Джакомо» — своєрідне виявлення творчого методу митця — новатора ХХ століття.

Відомо, що твір написано в межах 1911—1914 рр., коли письменник проживав у Трієсті. Есе багато в чому автобіографічне, про що свідчила назва «Джакомо» (так звучало італійською мовою Джеймс). Отже, автор став літературним героєм твору, але не злився з ним. Прототипом героїні стала Амалія Попер, яка була ученицею метра протягом 1907—1908 рр. У тексті згадано й ім'я дружини письменника — Нори.

За життя рукопис так і не був оприлюднений, оскільки Джойс вважав цю прозу надто особистою. Її видрукував біограф і дослідник автора Р. Еллане 1968 року. У психологічному есе відчувалися факти біографії митця: його перебування в Італії, Франції, Ірландії, робота вчителем англійської мови, читання лекцій про В. Шекспіра, написання «Улісса» та інших творів, одруження з Норою Барнакль, захоплення Амалією Поппер тощо. Однак автобіографічне настільки переосмислюється, узагальнюється, що твір набув широкого філософського значення.

Що стосується жанру, то у передмові до російськомовного «Джакомо» Джойса (1969) твір названо «коротеньким романом». Але більшість літературознавців схильні вважати, що есе — невеликий за обсягом прозовий твір, що мав довільну композицію і висловлював індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання. Есе як самостійний жанр сформувався у XVI ст. («Досліді») Монтеня, пізніше розвинувся в англійській (XVII ст.), французькій (XVIII ст.), американській (XIX ст.) літературах. До нього вдавались М. Вольтер, Д. Дідро, Е. Лессінг, Голдсміт, Ромен Роллан, А. Франс, Г. Уеллс та інші. Тому Джеймс Джойс не став винятком.

Твір мав фрагментарну композицію. Він побудований, як потік свідомості головного героя, де поєдналися спостереження, думки, спогади, а також уривки почутих розмов, культурні ремінісценції. Незвична і архітектоніка твору: текст розбито на абзаци, різні за розмірами і прогалинами, які, на думку літературознавців, мали означати репліки у відповіді або думки автора, котрі він не висловив читачам, а спонукав їх самих доутворити ненаписане. Текст есе фрагментарний, хаотичний, у

ньому відсутній сюжет, час дії умовний. В основі — кохання молодого вчителя Джакомо до своєї учениці. Причому вона описана не безпосередньо, а складається з фрагментів, спогадів і роздумів ліричного героя.

Сюжет в есе розпався на кілька взаємопов'язаних між собою психологічних ліній:

- Він і вона — розвиток їхніх стосунків.
- Процес внутрішнього становлення героя.
- Осмислення духовної атмосфери і місця у ній митця і особистості в широкому

історико-культурному й філософському контексті.

В основі твору — історія кохання молодого вчителя англійської мови Джакомо до своєї учениці. Причому вона описана не прямо, а складається з фрагментів, спогадів і роздумів ліричного героя, проте введена за межі суб'єктивного і наближена до всезагального, індивідуальне розчинилося у загальнолюдському.

Вона — знатна молода особа, витончена і дозріла (облудна усмішка), у неї бліде обличчя, бліді щоки, вологий лоб, зіщулені очі, руки сором'язливі і нервозні, спосіб мовлення: стисло висловлювати осяжне. Одягнена в пухке хутро, капелюх зі спущеними крисами, високі підбори.

Він — освічений (на хвилях вченої мови), володів музичним інструментом, любив мистецтво — театр, музику, літературу. Одружений, мав доньку, багато палив.

Сила їхніх почуттів — в їхніх стосунках. Це кохання — пристрасть, тому герої не розмовляли між собою, оскільки мова кохання не потребувала слів. Любов накопичувалася, як хвиля, і поглинула їх обох. Вони злилися в єдине ціле. Погляд, зітхання, змах вій, жести: торкання і доторк — все це створило картину кохання героїв, яке стало всепоглинаючим, гріховним, без духовної близькості. Тому воно швидко минуло, пройшовши шлях зради. Вона не впевнена в ньому, в тому, що вони колись будуть разом, а, можливо, окрім пристрасті нічого не відчувала. Але вірогідніше за все головною причиною зради стала корисливість.

Брутальний і недосконалий оточуючий світ, в якому живе героїня; а вона — частка його. Тому заради користі вийшла заміж за чоловіка бездуховного. Вона мала власний будинок, але була позбавлена головного — романтичного, понадчуттєвого кохання, а це виявляється найсуттєвішим для неї. Тому, зустрівшись з Джакомо, просила залишитися з нею:

— *Джім милий! Ніжні жадібні губи цілують мою ліву пахвину: поцілунок проймає мою запалену кров.*

Історія їхнього кохання — це історія душі, бажання пізнати самого себе і усвідомлення свого місця у житті.

На перший погляд, герой спустошений духовно, знищений, не справдилися його мрії та бажання. Ніби все померкло, лише спомини, відлуння почуттів тримали на плаву. Герою надто важко, хоч це своєрідний закон долі, заслужена кара, бо Він теж зрадив свою дружину, а тепер зрадили його самого. Кохана причинила біль, який ніколи їй не буде пробачено. Гідність і образа — ось що керувало героєм у хвилини розпачу і безнадії. Його влаштували ті стосунки, що існували між ним і коханою, оскільки вони не вимагають зусиль, зручні, за них не треба відповідати, а при бажанні легко розірвати і не переважувати свого серця додатковими хвилюваннями і розчаруваннями.

За пасивність необхідно платити — залишитися самотнім. Але герой не виявляв надзвичайних хвилювань, він по-філософськи ставився до життя і до того, що з ним сталося. Усвідомлюючи, чому так сталося, не розкис, а навпаки, знайшов у собі силу духу жити незважаючи на всі обставини і кохати навіть тоді, коли не відчував

взаємності від тієї, котра люба і дорога його серцю. Поступово чоловік змінився сам і змінив своє ставлення до оточуючого навколишнього світу. Любов загартована його, він став чутливим і спостережливим, побачив те, чого раніше не помічав.

Психологічне самозречення, переживання сильних почуттів дали поштовх авторі і для роздумів щодо навколишньої дійсності, людей і місця творчої індивідуальності в світі. Усі ці роздуми подані через суб'єктивне сприйняття ліричного героя. Джакомо не аналізував, не конкретизував реальності, він її відчуває всією душею, всім серцем, свідомо й підсвідомо.

Гамлет XX ст., Джакомо не сприймав брутального й знедуховненого суспільства, його душа прагнула чистих і світлих почуттів, життя, сповненого високого змісту. Проте Джакомо не міг втекти від потворної реальності у світ мрій, бо його кохана і він сам належали до усього життя, якого навіть неможливо позбавитись навіть уві сні. Хоча суспільство знедуховнене, брутальне, у ньому все мало свою ціну. Герой — духовно обдарована особистість і усвідомлював, що людина не може жити в суспільстві і бути вільною від нього, оскільки свобода може бути лише у внутрішній сфері — мистецтві, почуттях, відкритті Бога. Хоч він не в змозі змінити суспільство, та все ж переміг морально: став носієм позитивного начала, не поступився своїми справжніми духовними ідеалами.

«Джакомо» — модерний твір, який мав певну художню своєрідність. У ньому велике місце зайняли ремінісценції, тобто звернення автора до інших творів, до літературних фактів, що мали місце раніше. Щоб показати, що герой був освіченою людиною, Джойс назвав прізвище Сведенборга — шведського натураліста, містика та теософа. (1678—1772 рр.), псевдо — Ареопагіта — першого афінського єпископа Діонісія Ареопагіта та інших, використав вислови: «*Тихо награв, наспівуючи млосну пісеньку*» Джона Дауланда (1563—1626), англійського композитора і лютиста. Герой письменника знає творчість Шекспіра, він порівнював себе з Гамлетом; Ібсена, зокрема драму «Герда Галер», у якій героїня стала для нього символом молодості і поривання; творчість Шеллі, зокрема, п'єсу «Ченці».

Велике місце у творі зайняв кольоропис, який дозволив спостерігати внутрішнє життя героїв.

Автор використав різноманітну палітру кольорів: жовіково-жовтий затінок на вологому лобі, темна хвиля почуттів, сірий вечір, безкраї тавлієво — зелені пасовиська, білосніжний спалах, бліді щоки, темнокровні молюски, чорне плаття тощо. «*Жовтогаряча сорочка, тьмяно — срібна тінь, коричнева черепиця, темно — сині люті очі, рубінові вишні*». Темні кольори, зокрема чорний, Джойс використав при описі тіла героїні, сріблясто-сірий — коли описував душу. На розкриття ліричного плану працював і звукозапис.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Визначте ознаки естетизму О. Уайльда?
2. Охарактеризуйте тему мистецтва і митця у романі «Портрет Доріана Грея».
3. Виділіть риси автобіографізму у психологічному есе Джеймса Джойса «Джакомо».
4. Порівняйте театр Б. Шоу з театром Б. Брехта.



ЛЕКЦІЯ 9

НОВІТНЯ АНГЛІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА. Т. ЕЛІОТ, У. ГОЛДІНГ

1. Роль Т. Еліота у розвитку модерністської поезії в англомовних літературах.
2. Загальна характеристика творчості У. Голдінга.
3. Притчовий характер роману «Володар мух».

1. Роль Т. Еліота у розвитку модерністської поезії в англомовних літературах



Т. С. Еліота народився 26 вересня 1888 року в американському місті Сент-Луїс і був наймолодшим сином у багатодітній родині Генрі Уолта Еліота — успішного підприємця та Шарлотти Стернз, яка відіграла роль у формуванні особистості майбутнього поета. Шарлотта була жінкою витончених почуттів, захоплювалась поезією і написала декілька поетичних творів. Один із яких — «Савонара» — Еліот надрукував після смерті матері. Дитячі роки юного Томмі були пройняті теплою любов'ю матері, її безмежно ніжною турботою та авторитетністю в галузі почуттів та мистецтва, що схоже на атмосферу, в якій виростав інший відомий модерніст — Марсель Пруст.

Предки Еліота являли собою династію священників, дід Уільям Грінліф Еліот був палким проповідником, який у XIX столітті покинув рідний Бостон і заснував на березі Міссісіпі свою церкву. Лише батько поета першим порушив традицію у виборі професії. 1906 року 18-річний Еліот вступив до Гарвардського університету на факультет філософії. Там раптово виявила «мозаїчність» його походження, він усвідомив свою відчуженість у цьому світі, відсутність своєї національної належності і з цього часу почав шукати Абсолютне, Вічне. Пізніше у 1928 р. у листі до сера Герберта Ріда Еліот змалював проблему у всій її складності: «Колись я напишу есе про світогляд американця, котрий, власне, ним не є, — адже народився він на Півдні Америки і пішов до школи у Новій Англії, маючи негритянську прокволисту вимову. На американському Півдні він, утім, не сприймається за південця, оскільки предки його з Півночі і, коли жили у прикордонні, зверхньо позирали на всіх південців. Отже, цей американець ніде не став своїм, а тому відчував себе французом більше від американця і англійцем більше від француза, при цьому відчуваючи, що його родина мешкає у США вже понад 100 років». Ці слова, якими поет, власне, описував самого себе, зачіпали нерв, що болісно вібрував саме у XX ст., повному катастроф та катаклізмів. Саме самотина «бездомності» змусила Еліота несамовито шукати якусь абсолютну точку опертя, щось на зразок Бога. Першим таким об'єктом, на який поет спрямував усю свою нестямну жагу, стала **філософія**.

У Гарварді він відвідував лекції багатьох видатних мислителів, зокрема філософа Джорджа Сантаяни та культуролога Ірвінга Бембіта, останній з яких немало

прислужився під час створення знаменитої **теорії літературної традиції**. Але найбільше захопили юного Томаса лекції французького філософа та чудового оратора Анрі Бергсона, що їх він почув уже в Парижі, куди перебрався у 1910 р. і де перебував рік. Сталося це після захисту дипломної роботи. Юнак марив Бергсоном, але здалося, що саме французький метр кинув до плодючої душі юного Томаса зернину служіння новому богові — **поезії**. Річ у тім, що розроблена Бергсоном філософія Інтуїтивізму, що стала радше не філософією, а способом досягнення прозріння, передбачала відмову від понятійного апарата інтелекту — для занурення у чисту інтуїцію. Очевидно, всотавши думку про перевагу інтуїтивного над раціональним Бергсона, вдячний слухач віддав перевагу пошукові цього інтуїтивного у царині поезії, особливо він захопився поезією французьких символістів (принаймні, саме 1911 року писав під їхнім впливом вірші, які були надруковані. В одному зі своїх інтерв'ю Еліот зізнався, що почав писати ліричні твори в 14 років, та, нікому їх не показавши, знищив. Лише в Гарварді, виборюючи право редагувати студентський часопис, писав і оприлюднив написане).

Проте поет не відразу кинув філософію. Якийсь час вона співіснувала з поезією. Закінчивши Гарвард, Еліот у 1910 р. продовжив навчання в Сорбонні. У цей час його увагу привернули ідеї мислителя та філософа Френсіса Герберта Бредлі (1846—1924).

Погляди Бредлі (реальність не поділяється на свідомість (суб'єкт) і дійсність (об'єкт); існують лише індивідуальний досвід і світ як сума таких досвідів) були прийнятними і близькими для митця і вплинули на формування його естетики, бо відповідали його прагненню творити об'єктивну поезію, позбавлену ознак авторського «я».

Приїхавши до Штатів, він взявши до дисертації з філософії Ф. Г. Бредлі. У 1914 році Еліот одержав стипендію для завершення дисертації в Оксфорді і виїхав до Англії, яка на відміну від прагматичної Америки, бачилася йому країною, де збереглися справжні духовні цінності і культурні традиції.

Відтепер до США Еліот приїжджав лише як гість. Що ж до філософії, то вже у січні 1915 р. у листі до Норберта Вінера він писав, що філософію тепер не вважає ані наукою, відданою емпіричному, ані мистецтвом, що займалося трансцендентним, — а відтак зрікся її часткових істин і остаточно зайнявся літературою.

Поворот цей видався надто дивним. Може здатися, що Еліот пов'язав заняття поезією зі своїм переселенням до Англії. Хай там як, але навіть поза його волею побудова нового життя у новім краю і початок літературної діяльності стартували одночасно й розвивалися синхронно — достатньо для того, аби бачити у заняттях поезією щось більше від простого писання — спробу синтезу поезії (мистецтва) і життя.

В Англії відбувалися його поетичний дебют. Поет потрапив до літературних салонів, познайомився з учасниками експериментальної поетичної школи імажизму — Олдісом Хакслі, Річардом Олдінгтоном, Бертраном Расселом. Імажисти створили абстрактний культ прекрасного образу (фр. *image* — образ), звернувшись до суто книжкових зразків (найчастіше — до давньогрецької поезії та міфології). Втім шлях до зірок всеохоплюючої цілісності Еліот проходив через нестерпні терени. Протягом перших «англійських» років виявилися ті основні **екзистенційні конфлікти**, які, накладалися на «бездомність» письменника, визначали його буття і, відповідно, тематичне коло поезії.

Відкриття колишнім філософом почуття любові виявилось болючим, навіть трагічним. Зустрівши навесні 1915 р. чарівну юну балерину Вів'єн Гей-Вуд, поет від-

разу ж закохався у неї. Уже в червні того ж року вони одружилися, а через рік екстравагантна красуня захворіла на невроз і до кінця життя не одужала. Еліот довгий час не розлучався з дружиною. Лише 1933 р., коли повернувся зі Сполучених Штатів, де прочитав курс своїх лекцій, обірвав ці взаємини, що перетворилися на почуття обов'язку. Втім, не менш важливим видався той факт, що для письменника Вів'єн Гей-Вуд була неймовірно ненадійною та хисткою, але все ж таки точкою опори, необхідною в чужій країні.

Постійні неврози дружини потребували недешевого лікування, та й хліб насущний не був для поета чимось гарантованим. Отож він після короткого вчителювання та редагування журналу «Критеріон», навколо якого об'єдналися письменники-модерністи різних країн, став банківським службовцем, аж поки у 1925 р. йому, вже законодавцеві літературних мод, і не тільки в Англії чи Америці, запропонували посаду консультанта та члена ради директорів видавничого дому «Фабер та Гваєр» (пізніше — «Фабер та Фабер»). Біограф письменника Пітер Екroyд (очевидно, справедливо) твердив, що банківська робота не лише не заважала, а й допомогла поетові, створюючи щось на зразок «підпори» у незнайомому англійському краю. Надзвичайна ненадійність такої «підпори» дала підставу говорити про конфлікт митця із соціумом, середовищем.

Синхронно загострювалося Еліотівське відчуття «бездомності», що тільки стимулювало його пошуки нової точки опори у мистецькій сфері. Внаслідок цього він досить швидко залишив укорінений у Лондоні гурток «імажистів», що ним керував Езра Паунд, і переніс вектор свого зацікавлення на «блумсберійців». Як проникливо зауважив П. Екroyд, письменники, що сформували кістяк вульфівської громади, привабили поета «власним нонконформізмом щодо тієї культури, в яку вони були інтегровані», Езра Паунд — з того ж ракурсу — був для Еліота «своїм», відтак «безперспективним».

Традиція, яка змусила поета відчутти себе майже лисицею у винограднику, стимулювала створення ним власної теорії традиції — певного епіцентру його літературно-критичних роздумів. І він створив власну **теорію традицій**.

Традиція «бездомного» Еліота стала універсальною, позбавленою будь-яких національних, просторово-касових та інших фіксацій. «Її (тобто традицію) — писав він в есе «Традиція та індивідуальний талант», — не можна отримати у спадок, і у разі якщо ви її потребуєте, надбати її можна тільки внаслідок серйозних зусиль». Традиція, за Еліотом, — це певний континуум, що містив у собі всі наявні літературні тексти. Вони утворили «одночасну розмірну низку», тим-то поява кожного значного витвору не тільки неодмінно змінювала сучасний йому культурний ландшафт, а й спричинило своєрідне перегортання пластів літературної традиції. «Минуле, — писав Еліот, — так само видозмінилося під вагою теперішнього, а теперішнє зазнало впливу минулого». Створена як факт екзистенційного досвіду традиція — у дусі модерністської епохи — виявилася першою зв'язкою життя та мистецтва, випробуваною Еліотом на шляху до їх злиття.

Англія уявилася Еліоту країною, де, на відміну від Америки, існували духовні цінності, політичні традиції. Саме традиціоналізм англійського життя привабив поета. Традиції в його уяві пов'язувалися з колом обраних людей, які присвятили себе служінню культурі, — з елітою. Ідея культури, її захист стали домінантою філософських роздумів Еліота і його поетичної творчості. Він пише поезію для інтелектуальної еліти. Головним компонентом культури поет вважав релігію. У 1927 році прийняв католицьку віру і в цьому ж році — британське підданство, 1928 р. проголосив своє кредо: рояліст у політиці, класицист у літературі, католик у релігії.

У 1932 році митець поїхав до Штатів, якийсь час перебував у рідному Сент-Луїсі, читав лекції в Гарварді. Потім знов повернувся до Європи.

У 30-х роках Еліот звернувся до поетичної драми. Він використав її як трибуну для проповіді своїх поглядів. Його п'єси «Скеля» (1934), «Вбивство у соборі» (1935), «Возз'єднання родини» (1939) пройняті ідеями християнської моралі, релігійно-містичними настроями. 1943 р. Еліот видав написані з 1934 р. до 1942 р. «Квартети» і залишив писати поезії. У 1948 році опублікував великий прозовий твір «Нотатки для визначення поняття **культура**».

У період між двома світовими війнами письменник здобув славу видатного поета і був нагороджений у 1948 році Нобелівською премією, яку іронічно назвав «квитком на власний похорон».

За 8 років до смерті, Еліот одружився зі своєю секретаркою Валері Флетчер і жив із нею 4 січня 1965 р. Томас Стернз Еліот помер.

Найуспішнішою була його поетична діяльність, яка начебто затиснена між жорнами банківської рутини та неврозів дружини. Друкуватися ж почав за схваленням Е. Паунда. Так в 1915 р. в часопису «Poetry» з'явився твір «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока», яким в 1917 р. відкрилася перша еліотівська збірка «Пруфрок та інші спостереження».

Потім вийшли друком дві наступні збірки — «Вірші» (1919) та «Aga Vos Pges» («Я вас прошу», 1920). Успіх мала остання. Отож разом із масштабною літературно-критичною продукцією поезія виявилася тим засобом, який приніс Еліоту славу та підніс на п'єдестал законодавця літературних смаків.

Варто відзначити, що перші його поетичні спроби ще не були позначені віртуозною технікою переведення суб'єктивних переживань у «позаособистісну» (одне з улюблених слів письменника) істину.

Суспільні й естетичні погляди митця зазнали еволюції. Початок його філософської, поетичної, літературно-критичної діяльності співпав із початком Першої світової війни. Це позначилося на світогляді автора, надало його творам катастрофічного характеру. В його поезіях відчутний мотив страху, що людство загине, відчай через безглуздість буття, яке він сприйняв украй трагічно, гостро, песимістично. Тому і розпочав поет з бунту проти бездушного світу, що спустошив людину. Еліот розширив можливості поезії, звернувшись до соціальних і філософських проблем. Кульмінацією таких настроїв став шедевр молодого поета «Пісня кохання Альфреда Пруфрока». Крім того, рання еліотівська поезія відзначалася автобіографічним звучанням. Створив концепцію поета-бога, котрий, мав об'єднати розпорошені факти світобуття у певні «нові єдності». Поет, — сказав Еліот, — покликаний «дати нам відчуті розумний лад у житті, встановивши цей лад для нього». Таке бажання Еліот зробив об'єктом іронізування у «Пісні кохання Дж. Альфреда Пруфрока».

Твір побудовано як «потік свідомості» головного героя Альфреда Пруфрока, а сам герой — своєрідна пародія на Гамлета. Це zdeгенерований Гамлет ХХ століття, не здатний на вчинок, не спроможний кохати, бути щасливим. Гамлета із Пруфрока не вийшло, йому відведено роль блазня. Вселенські питання, які нібито поставив Пруфрок, — це пуста балаканина за чашкою чаю. Насправді думки і дії героя безплідні. Такою поет бачив людську суть, зовсім не високу, не благородну, як уявлялось романтикам:

*Чи варто, врешті, після мармеладів,
Чаїв тих, підсолоджених словами,
Між порцеляни, між розмов про нас із вами,
Чи варто, врешті,
Із посмішкою на устах страждати?*

Світ, в якому існував герой,— ворожий і нездоровий. Одним із ворогів духовності та світоглядної цілісності людини Т. С. Еліот вважав сучасне місто, яке зайняло місце природи, що споконвіку жила людство. Мешканці великих міст стали механічною часткою бездушних споруд. Закритий простір давив на живу істоту, приголомшив її, відняв волю та енергію. Урбаністичний пейзаж супроводжував життя різних героїв поета, але постійно підкреслював атмосферу ворожості, безплідності, забрудненості:

*«...Вам та мені — до міста треба,
Де горілиць прослався вечір просто неба,
Мов хворий, приголомшений наркозом;
Ми пройдемо крізь півпустельні вулиці,
Де ночі безпритульні туляться
По кнайпах та готеликах убогих,
Де виїдені мушлі на підлогах.
А вулиці нудні, як сенс нотацій...
Жовтий туман, що чухає спину об
віконні рами,
Жовтий дим, що чухає пику об віконні рами,
Вилізали закутки вечора...»*

Світ у поемі роздвоєний: ница і банальна реальність заявлена вже в перших рядках і витримана в такій тональності протягом усього твору.

Епіграф, узятий з «Пекла» Дантової «Божественної комедії», ввів у світ сучасного міста і водночас — у традицію європейської цивілізації. Ще глибше і повніше з різними конотаціями, з різним «характером» авторської адаптації сучасність почала функціонувати як частина, період історії, традиції, універсаму... Втім йшлося про період безрадісний і хворобливий.

Твір написано вільним віршем. Еліот передав гнітючу атмосферу, в якій розгортали події. Епіграф з Данте підкреслив похмурий настрій «Пісні кохання». У підтексті вірша — ідея про неможливість розв'язати проблеми життя, які б вони не були, про марність спроб що-небудь зрозуміти в безглуздому людському існуванні. Вірш містив логічно не пов'язані епізоди: поет вважав, що такий зв'язок повинен встановити сам читач. Твір написано алюзіями (натяк на загальновідомий факт), ремінісценціями (використання у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей з відомого твору іншого автора), прихованими й прямими цитатами. Використали біблійні («Лазаря, воскрес із мертвих»), шекспірівські та дантівські мотиви.

На початку свого творчого шляху митець висунув певні вимоги до чинників поезії, до вірша: фрагментарність і ускладненість форми, пов'язані зі складністю сприймання сучасної цивілізації. У цьому розумінні «Пісня кохання...» — програмний твір ранньої лірики Еліота. У 20-х роках художник все далі йшов від традиційних поетичних форм у пошуках нових, які призвели до умовної та суб'єктивної поезії шифрів, в основі яких найчастіше лежали міфи, приховані цитати, натяки, імітація чужої поетичної техніки.

«Пісня кохання» вразила антигероїчністю, похмурою тональністю, антиобивательським (або навіть антицивілізаційним) настроєм, ускладненістю і вишуканістю вірша. Дж. Альфред Пруфрок вже вибором імені та прізвища був іронічно розщеплений: зумисне знижене прізвище і так само умисно пафосне ім'я (романтик-поет лорд Альфред Теннісон).

Приниженість Пруфрока — обернена сторона нестримного бажання пророкувати: еліотівському героєві кортіло ізолювати власні страждання від злих язичів дам

із Христовими пристрастями (звідси й слівце «sprawl» — «розкинули руки», що його поет вжив при описі комахи), а самого себе уявив Спасителем. Взявшись до прощів, «Спаситель» хутко виявив явну невідповідність між собою та тими, які колись несли людству істину, або принаймні запитання про неї. Пруфрок — не Христос, не Іван Предтеча і не Лазар, котрий, наперекір біблійним легендам, повернувся зі світу іншого, аби напучувати своїх безпутних братів серед людей: він не міг пророкувати дамам, що гаяли час у нескінченних чаюваннях.

Завершив «Пісню кохання» спів русалок (очевидно, узятий із вірша Джона Донна). Вони обернені спиною до героя, і, очевидно, йому мало користі з їхнього солодкавого звучання. На перехресті цитатного поля та еліотівського поетичного слова з'явилася та гірка іронія, якою поет просочив назву написаного ним тексту. У світі Пруфрока пісню кохання (кохання у широкому значенні як сили, котра пов'язує фрагменти світобудови), не можна заспівати. І не тому, що, як в одному з епізодів Дантового «Пекла» (цитата з якого, до речі, є епіграфом до твору), звідане неможливо повідомити, адже людська свідомість не може вмістити його змісту через те, що в світі, позбавленому універсальної істини, між роздрібненим нескінченними сумнівами людським «я» та одкровенням постало провалля, яке вкорінило людину у безмежну самотність, і спасіння від неї — лиш у мрії, що під час пробудження ще й розлітається на друзки.

Поема «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока», разом із численними ліричними працями, есе і статтями зробили ім'я автора надзвичайно авторитетним у середовищі інтелектуальної художньої еліти. Та справжній вибух слави відбувся після виходу «Безплідної землі» (1922) (хоча повний текст поеми був знайдений надрукували лише 1971 р.). Перші читачі ототожнили повоєнну Європу із спустошеною, безплідною землею, трагічно відтвореною у поемі. І таке сприйняття було законним, хоча естетичний зміст твору цим не обмежився.

У 1921 року Еліота стався важкий нервовий зрив. Поет залишив звичну банківську працю і поїхав до санаторію у швейцарському містечку Лозанні. Там і народилася переважна частина «Безплідної землі» — поеми, яка прославила Еліота та поліпшила його скрутне фінансове становище: після її опублікування у часопису «The Dial» («Циферблат») він отримав солідну грошову премію. Окрім того, поема фактично показувала вихід із тієї поетичної ситуації, яка склалася після публікації «Пруфрока»: еліотівське жадання синтезу життя та мистецтва потрапило до глухого кута, адже поза абсолютною істиною його поезія змогла лише констатувати розпад звичної світобудови (як у «Пісні кохання»), але не запропонувати щось натомість. Істина, продиктована поетом-богом для осмислення життя, виявилася невтішно безсилою.

На відміну від «Пруфрока», в «Безплідній землі» немає єдиного героя-маски. Їх тут кілька, вони походили з різних культурологічних та історичних прошарків. Міфічний Король-Рибалка, сліпий віщун Тересій, збездещена Філумена — це ніби біблійні постаті, що дорівнювали Будді. Лондон — місто мертвих, вода жива і мертва, смерть — народження через спокутування. Фрагментарність і мозаїчність, всі види вмонтованих цитат, контрастність (або двоєдність) наявні чи не в кожному рядку:

*Жорстокий місяць квітень викликає
Бузок заснулий з мертвої землі. Він змішує
Бажання й спогади. Він будить
Застиглий корінь весняним дощем.*

Метафори, цілі художні пласти наклалися один на одного, зіставлялися, співіснували.

Еліот оперував «технічними відкриттями» сучасників: «потокком свідомості», мистецтвом повторів. «Деперсональна поезія» дозволила поетові маніпулювати героями-масками, відомими читачеві міфічними персонажами. Повторювані образи, мотиви (насильство, безчестя, провина, спокутування) утворили картину тотальної трагічності сучасної цивілізації, яка збочила, відірвалася від утвореного історією та культурою ґрунту. Тому поема «Безплідна земля» вважалася одним з найпоказовіших модерністських творів.

Поема «Безплідна земля» складна за формою і потребувала розшифрування і тлумачення. Фрагментарність і хаотичність форми передали хаотичність досвіду звичайної людини. Цій же меті слугували вкраплення в англійський текст фраз різними мовами (німецька, французька, санскрит та ін.), які ускладнили логічні зв'язки у тексті та підтексті поеми. Художня своєрідність поеми — насамперед у множинності значень кожного образу, кожного слова. Сюжет розгортався принаймні у двох площинах: сцени сучасного наклалися на видіння минулого, і це утворило ілюзію нерухомості часу.

У «Безплідній землі» повною мірою виявилася прагнення символізму поеми. Насиченість символами, здебільшого незрозумілими, змусила поета додати до твору коментарі, що за обсягом дорівнювали половині художнього тексту писав для інтелектуальної еліти.

«Безплідна земля» складалася з п'яти не зв'язаних між собою частин. У поемі співіснують різні історичні часи, реальне переплелася з фантастичним, а дійсне — з уявним.

Розповідь у творі йде від імені людини, не обмеженої ні часом, ні простором, і при цьому багатоликої: це і вішун Тіресій з давньогрецької міфології й одночасно лицар з легенди про святий Грааль, він же Фердінанд з «Бурі» Шекспіра і водночас фінікійський моряк Флебас. Ліричний герой перебував і в Лондоні, і в Парижі часів Бодлера. Та головна постать «Безплідної землі», за свідченням Еліота, — це сліпий оракул, «адже те, що він бачить, — суть поеми».

Старі міфи в тлумаченні художника жили повнокровним життям. Середньовічна легенда про Грааль переплелася з міфами Давньої Греції, Єгипту, Індії. До поеми введено літературні мотиви з «Бурі» Шекспіра, «Божественної комедії» Данте. Із цього хитросплетіння Еліот створив власний міф — про хаос сучасного життя, бруталність і безплідність цивілізації, духовну деградацію людини, загибель культури і крах гуманізму.

У поемі звернено увагу на мотив смерті. Сучасна цивілізація приречена на смерть і зникнення, як і всі цивілізації минулого. Цей мотив пронизив усю поему; з'явився біблійний образ спустошеної землі, що виникла на місці колишніх міст, — образ рівнини кісток.

Дві домінанти виділилися в апокаліптичному міфі Еліота — по-перше, безплідна, спустошена земля як символ природи та людського духу і, по-друге, колективний пошук шляхів відродження.

Безплідна земля, згідно з одним із міфів, — це володіння скаліченого та немічного Короля-Рибалки, які приречені на безпліддя доти, доки не відшукається мужній рицар (антипод Пруфрока, котрий замовчує питання буття), готовий запитувати про суть знаків, що їх йому демонструватимуть.

«Безплідна земля» — передусім спроба пережити пороки, віднайдені на схрещенні цитат та сучасності, спроба вогнем та залізом поетичного Слова випалити виразки занепаду, спроба змусити вмерти гріховне. Зруйнувати пропаше буття, аби на його згарищі пізнати новий шлях — шлях, що веде до трансцендентного, Водно-

час Еліот усвідомив й те, що омріяне прозріння не можливе без вичерпання до денця досвіду пізнання марноти та тліну «безплідної землі». Поет немовби воскресив притчу про блудного сина, який врятувався, пройшовши крізь гріхопадіння, і втілив цю ідею у проханні про воду (спасіння) посеред каміння (позв'язуваного із пекельною пустелею «безплідної землі», однак не чужого і для біблійних смислових обертонів).

І все ж таки фрагмент завершили слова про те, що води немає — отож час усвідомлення ще не настав.

У своїй наступній поемі — «Порожні люди» — Еліот показав рух без мети і сенсу й дійшов до висновку про абсурдність руху взагалі.

Поема «Порожні люди», що вийшла друком 1925 р., досить послідовно розвинула ідею смерті, з якої почалася нове життя. У творі поет відмовився від побудови складних цитатних поліфоній та контрапунктів, від умисної ускладненості семантики й фрагментарності оповіді.

Назва та обидва епіграфи поеми вказували на пустку та «опудальність» буття, котре втратило певний сакральний сенс і врешті стало «недобуттям».

Еліот вважав, що сучасний світ прямує у безвихідь через спустошену землю і людину, яка виснажила себе сама. Порожні люди митця нічого не робили і тому не існували:

*Ми люди порожні,
Спустошені люди,
Соломою випхані,
Купчимося
І мозки солом'яні хилим.
Як шелести, шепоти наші
Тихенько й подібно
Тріщать шарудінням безсилим,
Як лапки щурів на побитому склі
У нашій коморі.*

Причину спустошеності та бездуховності сучасної людини автор передусім бачив у руйнівній силі цивілізації. Саме вона знищила культуру як цілющу основу духовності, природу як естетичний ідеал, саму людину як прояв Божественної суті.

Поема «Порожні люди» побудована на зорових асоціаціях. Вищий прояв безглуздості існування порожніх людей — це «контур без форми, без кольору тінь». Головним парадоксом твору стала відсутність очей у головних персонажів — порожніх людей. І справді, що ж можуть віддзеркалювати очі, якщо відсутня душа?

*Я не відважусь зустріти очі в снах
У приспаному царстві смерті.
їх тут немає:
Тут за очі править
Блиск сонця на пощербленій колоні.
... В останньому з місць зустрічей
Ми зійдемося,
Притишуючи кроки,
Там, де потоки струмують широкоплінно.
Невидючі, доки
Очі в нас не воскреснуть,
Чи троянда зі ста пелюстками.
В королівстві присмерку й смерті*

У людей зі зруйнованою душею не залишається надії, віри, любові. На них чекала лише смерть. Мотив умирання став головним у творі. Перший її прояв — смерть душі — люди вже пережили. Залишилося лише тілесне знищення, як позбавлення від безглузлого існування. На початку поеми з'явилися ремінісценції з літературних та міфічних творів, що взагалі характерно для творчої манери поета. «Приспане царство смерті», «троянда зі ста пелюстками» (католицький символ Церкви невидимої, а також Матері Божої), «одвічна зоря» — це образи з дантівських «Пекла», «Раю» та «Чистилища». В епіграфі звучало посилення на легенду про змовника Гая Фокса, опудало якого кожен рік носили по вулицях, а діти просили милостиню словами: «Шеляг для старого Гая». Інший епіграф направив до повісті Дж. Конрада «Серце темряви». Словами: «Міста Куртц — він умер» — чорний слуга повідомив про смерть Куртца, білого торговця у конголезьких джунглях, котрого автор назвав «порожнім у серцевині». З цього літературно-міфічного нашарування Еліот витворив світ з деградованими людьми, котрі схожі на опудала, напхані солюмою, з порожніми душами і серцями.

Єдина істина тут полягала в тому, що світ «порожніх людей» пустий, позбавлений сенсу, й існував в якомусь «фантазійному королівстві смерті» (death's dream kingdom) на відміну від, «іншого королівства смерті» (death's other kingdom). «Інше королівство смерті» видало митцеві (що промовляє тут від імені «порожніх людей») царством істини, адже ті, які спізнали справжню смерть, — у значенні, розробленому в «Безплідній землі», — і перебралися до цього «королівства», набули у ньому неймовірної для «фантазійного королівства» ясності духовного зору, Відтак у потузі того заперечення сенсу «фантазійного королівства смерті», що його Еліот здійснив у поемі, прихована неймовірна пристрасть поета до Абсолюту, у притягальній сфері якого людина отримана повноту причетності до трансцендентного буття, протилежної відчуттю незборимої екзистенційної самотини. Остання сформува-ла мовчазні юрмища людей, які, проте, не втішаються у цій спільноті.

У відчаї ідолопоклонства «порожні люди» танцювали навколо кактуса, який сміховинно претендував на те, щоб посісти місце Бога, котрий так і не з'явився. Страшний танок, що ведуть напівмерці навколо кактуса, пророслого з мертвого ґрунту, вирішився у ритмі дитячої співанки:

*Світ кінчається саме так,
Світ кінчається саме так,
Світ кінчається саме так,
Не вибухом, а вищанням.*

У цьому танку, в безглуздості якого втілилася дарована Еліотові істина про людину без Бога, пізнання космічного духовного вакууму людини, замкненої на собі, доводиться до межі. І коли викрита людська природа дотримувалася до мовчання, до німоти, коли світ остаточно розвалився на непоєднувані елементи (чому й присвячені останні строфи поезії), до охоплених нестямною танку «порожніх людей» хтозна й звідки долинув відгомін молитви «Отче наш». Докинув — і завмер, втішений хлипанням світового скону. Світ спустошених людей розпався зсередини, він знищив себе, зневаживши мораль, відкинувши красу, зруйнувавши природу. Еліот віщував апокаліпсис, виплеканий порожніми людськими душами. Але «порожнім людям» дарувалася певна надія; вони, подібно до пана Куртца, вмирають для неістинного життя у «безплідній землі», однак про те, яке «життя по смерті» їх очікує і хто його дарує, автор «Порожніх людей» не говорить.

1927 року поет таємно прийняв католицьку віру. Остання видавалася письменникові чимось на зразок прихистку традиції, якої він так пристрасно прагнув. Окрім

того, культ Диви Марії, котрий поєднав у собі тілесність та вишуканість, материнство та непорочність, близькість до людини та близькість до Бога, очевидно, обіцяв йому гармонізацію взаємин зі світом жінок. Слід думати, що поет віднайшов у образі Богородиці зернятка того необхідного синтезу сакрального та повсякденного світів, якого так прагнув. Принаймні саме вона стала чи не єдиним адресатом тієї палкої та змістової молитви, яка після опублікування 1930 р. стала поемою «**Великопісна середа**» (буквально: «Попеляста середа»). У постаті Марії той, хто молиться, віднайшов певне зрощення протилежностей в обіймах трансцендентного.

Діва для Еліота, аналогічно до Данте, хтось на зразок Беатріче, яка вкорінена у земному бутті й одночасно витає в недосяжних висотах емпірей. І ця Беатріче-Марія виконувала функцію проводиря, який відчинились покаянному поетові двері божественного одкровення, що донині були для нього за сімома замками.

Задум поеми простий: у ній втілюється процес поступового прощення гріхів, повільного проростання з людської тлінності паростків віри, одухотворення праху. Тут відчувалося невимовне, до якого Еліот упритул підійшов у фіналі «Порожніх людей». У «Великопісній середі» смерть, якою завершився відчайдушний танок «порожніх людей», виправдався й осмислився. Саме трактування смерті, її «місцезнаходження» в «Порожніх людях» — омріяний вихід, кінець, а у «Великопісній середі» це — відправна точка, початок.

Великопісна середа для католиків — день молитви, плачу й покаяння, пов'язаний із сорокаденним аскетизмом Христа в пустелі та його боротьбою із Дияволом; день визнання людиною своєї мізерності, належності до царства праху й смерті. На це католицьке самоприниження Еліот наклав концепцію іспанського містика Хуана де ла Круса, згідно з якою перехід від гріховності до прозріння та віри неможливий без смерті земних поводирів людини: пам'яті, волі та розуму.

Молитва Еліота мала на увазі саме життя, отож вона пройнята притаганим поетові жаданням синтезу, фокусу, який зібрав хаотичні явища у тугий пучок сенсу і одухотворив розкидані кістки того, що вмерло, для нового життя. Особливо пристрасне сподівання відчутне в тій частині молитви, де поет прохає в Бога дарувати йому нове слово, яке здатне було б поза звичною буденністю смислів, поза гуркотом порожніх словесних оболонок виражати набутий досвід доторку до трансцендентного. Вражений страхітливим безсиллям звичної поетичної ліри, яка бренькала про земне і для земного, письменник витворив образ мовчання, яке охопило універсальність тоді, коли старе слово (Пан) вже замовкло, а нове (Марія) ще не народилося.

Мабуть, саме слідуючи тим заповітам, видобутим із надр тиші, митець у «Великопісній середі» майже викоринив звичні для себе цитати (за винятком, мабуть, лише слів із Біблії та творів Данте). А водночас він наповнив словесні вібрації такою поліфонією смислів, що вони буквально стали схожими на ту «тисячу шепотінь із тисів», що їх підняв назустріч поетові вітер.

Поема завершилася цитатою з католицької меси: «Почуй, Боже, мій плач», — оскільки не готова істина, а саме молитва стала основним надбанням «католицького» періоду еліотівської життєтворчості. У Молитві злилися Слово та

У 1932—1933 рр. Томаса Стренза Еліота, на той час одного з найвпливовіших поетів у світі та найулюбленішого серед університетської професури, було запрошено прочитати курс лекцій у Гарвардському університеті.

Подорож виявилася вдалою: лекції мали успіх і були пізніше опубліковані як книжка «Призначення поезії та призначення критики». Окрім того, Еліот об'їздив

майже всю Америку, побував ще в кількох університетах, а також у рідному Сент-Луїсі.

А 1934 р. побачила світ містерія «Камінь», якій не судилося бути завершеною. Втім, і наявні хори з неї дали можливість простежити думку художника досить чітко: поет взявся до гармонізації соціального сегмента власного буття — і у тональності нових духовних орієнтирів розробив своє нове ставлення до людського суспільства (яке ніби протиставляється його раннім антиклерикальним віршам («Бегемот» чи «Заутрення пана Еліста») в Ідеї Церкви (у «Камені» це слово пишеться з великої літери).

Церква Еліота органічно увінчала його власні поривання, що зводилися, до пошуків абсолютної точки опори. Вже в першому хорі він порівняв Церкву з будинком, що його зводили старанні робітники, головна мета яких — звести міцно (міцність тут фактично дорівнювала істинності: міцно трималося істинне). Церква для письменника стала певним синонімом прилучення до віри, яку він розподілив з іншими істинними віруючими; до духовної праці, адже робітників, які будують Церкву, протиставлено безробітним, що безпритульно блукали пустою, не потрібні нікому; врешті-решт, до Бога та його дбайливої долоні.

Церква, отже, стала тим Каменем, який завершив всю будівлю віри і надав їй нечуваної донині кремезності. В середині Церкви світ для поета нарешті набуває єдності — не тільки через те, що Його підмурівком став Бог, але й тому, що кожен, належний до Церкви, пов'язаний з іншими і на його плечі впав тягар відповідальності за відлуння діянь та помислів у долях інших.

Після написання «Каменя»; світобачення поета суттєво не змінилося: адже тут універсам, що в «Безплідній землі» був хаотичною мозаїкою фрагментів, складено до купи і опертя у точці Бога. Еліот продовжив свій художній експеримент. Щодо нових відтінків, то з'явилося відчутне підсилення релігійних мотивів. Обстоюючи неангажованість як свідому позицію митця в світі, роздертому суперечностями міжвоєнної доби, Еліот був усе більше схильний бачити єдиний можливий порятунок у релігії. За порогом цієї приголомшливої єдності пролягала лише — досконалість.

«Чотири квартети» — цикл з чотирьох поем, що завершив поетичну творчість письменника став, — є згустком перфектної поезії, якій вдалося вмістити у слово — Слово. Це Слово звучало в унісон із музикою останніх п'ятичастинних квартетів Бетховена, де композитор прагнув подолати межі музики, що почали здаватися йому завузькими. Подібно до Данте, Еліот надав своїм одкровенням, мандрівкам, відкритими йому трансцендентними істинами, що мали, за його ж такі словами, сутність гранично летку та невловиму, жорсткої, вивірної форми. У її рамках уривки прозрінь чергувалися з невимушено зверненою до читача мовою, а пророчі, по суті, пасажі гаптувалися звабливими метафорами, за якими ледь чутно вібривало невимовне. У «Чотирьох квартетах» йому вдалося поєднати обертони молитви, представлені у «Великопісній середі», з проповіддю зразка «Каменя», сконструювавши з них вершинну форму звернення до світу з описом невіддільного мові досвіду пізнання трансцендентного. «Квартети» завершилися фінальним виправданням гріха, під яким поет, що надбав віру, розумів болісний досвід занурення у безвихідь «безплідної землі», досвід катастрофічного духовного опустошення. Через розуміння божественної любові цей досвід виштовхнувся на орбіту трансцендентного: констатована Еліотом пов'язаність людського вибору — гріха, до якого призводить будь-який вибір, і любові Провидіння, констатував щось на зразок вертикалі «зворотного, зв'язку» (мислимої лише у такій формі), яка звела кожен люд-

ський вчинок до рангу контакту з трансцендентним, кожному слову надала вагомості Слова, кожну, гадку підносить до рівня доконаного діяння. Любов породила гріх (така жорстока істина) — і вона ж його просила, ведучи людину сходинками духовного пекла до духовного чистилища. А на самісінькій маківці відбулося єднання з Богом.

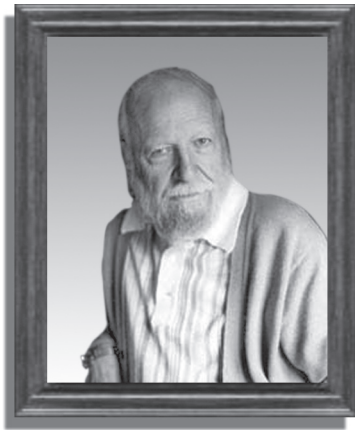
Отже, духовність і культура — це ті основні категорії, які визначили всю діяльність Еліота:

Культурологія Еліота, що становила собою окрему, ретельно розроблену царину його творчості, стала не лише поясненням, а й безпосереднім продовженням його поезії. Її нерозлучним поняттям була традиція., Це поняття для нього не літературознавче і навіть не філософське. Широкому діапазону явищ, які він назвав «традицією» в теорії, відповідав безперервний потік «час-культура-історія», що пронизав його творчість, надавши будь-якій події сенс позачасовий і водночас «усечасовий». Уся людська історія та культура існували тут ніби одразу, в одному синкретичному цілому. І така історія неподільна — вона в принципі не розчленовувався на «позитивне» і «негативне», на «прогресивне» і «реакційне». Цим і пояснилися скептичне неприйняття митцем будь-яких політичних систем.

Поверховому та випадковому Еліот протиставив вічне і всеохоплююче — культуру. «Під культурою я розумів передусім те, що антропологи називали способом життя певного народу, що мешкав в одному місці. Культура виявилася у нього в мистецтві, системі суспільних відносин, звичках і звичаях, в релігії. Але усе це, зібране разом, не складало культури, хоча ми часто говорили про це як про культуру. Усі речі — просто частини, на які культура може бути анатомована, мов людське тіло. Але подібно до того, як людина стала щось більше за купу органів, з яких складається її тіло, так і культура є чимось більшим за сукупність мистецтва, звичаїв і релігійних вірувань. Усі ці фактори вплинули один на одного, і для того, щоб зрозуміти щось одне, слід охопити все».

Традиція ж, за Еліотом, це спосіб поєднання культури з суспільною історією. В його очах поет — це медіум, через якого протікав потужний струм мови-історії-культури, а поетична свідомість стала «сприймаючим пристроєм», що вловила і організувала цей потік.

2. Загальна характеристика творчості В. Голдінга



В. Голдінга Лауреат Нобелівської премії 1983 року, послідовник традицій Дж. Свіфта, певною мірою однодумець Ф. Кафки, А. Камю, Кобо Абе. За його романом «Володар мух» відомий англійський режисер Пітер Брук зняв фільма, твори стали бестселерами.

МЕТА: Застерегти людство і людину від абсурдного навколишнього світу.

Про життя письменника, його характер, смаки та звички відома зовсім мало. Хоча Голдінг був не таким відлюдником, як його американський колега Джером Селінджер, проте він не любив давати інтерв'ю, а якщо і робив це, то дуже рідко і не розкривався у них. Швидше він вступав з читачем у своєрідну іронічну гру.

Народився Вільям Джеральд Голдінг 19 вересня 1911 р. у містечку Сент-Колам-Майнер (графство Корнуал) у родині провінційного вчителя середньої школи Алека Голдінга, блискучого ерудита, який сповідував раціоналізм. Мати була ерудованою та емансипованою жінкою, навіть феміністкою. Хлопець зростав в атмосфері інтелектуальних дискусій, у зацікавленості мистецтвом, у тому числі і стародавнім.

Закінчив мальборську середню школу та Оксфордський університет, де його багато довгий час учителював. За бажанням батьків протягом перших двох років під час навчання вивчав природничі науки, а потім зайнявся англійською філософією. У 1934 році, за рік до одержання ступеня бакалавра, видав збірку віршів. Після закінчення Оксфорду Вільям працював у соціальній сфері, а у вільний час писав п'єси, які сам же і ставив у невеликому лондонському театрі. Проте успіху вони не мали, хоч і були доброю школою лікарю-початківцю. У 1939 році він одружився з Анн Брукфілд, фахівцем з аналітичної хімії, а сам почав викладати англійську мову і філософію у школі єпископа Водсворта у Солсбері.

Життя письменника або розміреними, позбавленими яскравих зовнішніх ефектів. У 1955 році його обрали у Королівське товариство літератури, у 1966 — посвятили у рицарі. У 1983 році він став лауреатом Нобелівської премії. Разом з дружиною Голдінг виростив і виховав двох дітей: сина Девіда і дочку Джудіт.

Перерва у викладацькій діяльності була викликана Другою світовою війною. Під час війни служив у британських військово-морських силах. Під кінець командував ракетноносцем і взяв участь у висадці союзників у Нормандії. Досвід війни став найголовнішим імпульсом для створення «Володаря мух», роману-застереження й тривоги за долю людства. Війна стала головним чинником, який сформував його світогляд. Він говорив: «Людина, яка повернула з війни, скалічена духовно, навіть коли ця війна сприймалася як справедлива та патріотична. Коли людина змушена знищувати собі подібних, хай і заради найвищих ідеалів, вона переступила інстинкт самозбереження роду, стала нижче тварини, котра, незважаючи на всі суворі закони виживання, все ж таки ніколи не знище собі подібних».

Голдінг продовжив національні традиції англійської прози Але безперечно й те, що саме в нетрадиційності головна прикмета його манери.

«Немає сенсу писати новий роман, який би скидався на попередній», — говорив письменник. Протягом понад 30 років літературної роботи Голдінг написав більше десяти романів і повістей, що висунули його в перший ряд сьогочасних романів англійських прозаїків.

Крім романів та повістей, автор написав небагато — статті, подорожні нотатки. Ще студентом він опублікував збірку поезій, які пізніше оцінив дуже скептично: «Став прозаїком, бо не зумів писати вірші», — говорив він, жартуючи.

Визнання Голдінгові принесла його перша повість «Володар мух» (1954), опублікована, коли митцеві минуло вже за 40.

Наступний твір — «Спадкоємці» (1955);

— роман «Злодюжка Мартін» (1956);

— роман «Вільне падіння» (1959);

— повість «Шпиль».

Після 1967 р. почалася загадкова для критиків творча пауза. А потім вийшло 3 романи:

— роман «Видима темрява» (1979);

— роман «Ритуали плавання» (1980) (поверн. до притчі);

— «Паперові люди» (1983) — сатира на сучасну псевдолітературу та псевдокритику.

Твори У. Голдінга різні за тематикою, змістом, інколи навіть за манерою письма, однак його філософія залишалася незмінно безрадісною. «Життя, — сказав один з його персонажів роману «Піраміди», — обурливий фарс, поставлений до того ж поганим режисером».

У 1963 році на зустрічі європейських письменників у Санкт-Петербурзі У. Голдінг ототожнив творчість письменника з творчістю лікаря, бо найважливіше в обох професіях — визначити діагноз хвороби людини. Вбачаючи хворобу в самій природі людини, Голдінг спонукав читача протистояти здичавінню: *«Будь тильним! Чи не притаївся у твоїй душі Звір!»*

Новаторство У. Голдінга:

- сюжетні колізії, засоби образотворення, характери персонажів позначені філософською схемою та психологічною достовірністю;
- чіткість інтелектуальної схеми, правдивість розказаних історій;
- точність в окресленні психологічного стану персонажів, психологічна умотивованість їхніх дій.

3. Притчевий характер роману «Володар мух»

«Володар мух» — це не перший прозовий твір Голдінга. Йому передували чотири романи, які ніде не були надруковані. Та автор продовжив свої літературні проби. У 1954 році, після того як від опублікування «Володаря мух» відмовилися понад 20 видавців, він нарешті вийшов друком у видавництві «Фейбер енд Фейбер» і відразу став у Великобританії бестселером. Наступного року його було видано у США, але там пройшов непомічено. І тільки після його перекладу у 1959 році, а особливо після того, як у 1963 році за ним Пітер Брук зняв свій фільм, до Голдінга прийшов справжнє визнання англомовного читача. Здобув він популярність і в інших країнах.

У. Голдінг свій твір писав задля того, щоб застерегти людство і людину від абсурдного руйнування навколишнього світу. Загальний намір «Володаря мух» він пояснив так: «У цьому творі осмислено трагічний історичний досвід людства ХХ століття — Другу світову війну з її небувалою жорстокістю ядерних бомбардувань та винищення народів, тоталітарні режими, за яких людину було скинуто з п'єдесталу творця і зведено до ролі «гвинтика» в соціальному механізмі».

Твір був задуманий і написаний як пародія. У 1857 році англійський письменник Роберт Майк Баллантайн видав книгу «Кораловий острів». У ній розповідалося про те, як група англійських хлопчаків через аварію на кораблі опинилася на безлюдному острові. Але надзвичайні обставини не порушили міцних засад цивілізації у цих гідних представників британського суспільства. Вони з честю вийшов із складних ситуацій, дружно діяли, упевнено протистояли стихії.

У. Голдінг у своєму творі відтворив ситуацію Баллантайна: аварія, безлюдний острів, англійські діти, дав своїм героям ті самі імена, що і в «Кораловому острові» — Джек і Ральф, але вони поводити не так. Діти ХХ століття у складних обставинах не діяли дружно, а стали непримиренними ворогами. Джек прагнув фізично знищити Ральфа. Персонажі роману виродилися у дике плем'я, очолюване фанатичним ватажком.

За жанром — це роман-притча — твір з чітко вираженою мораллю, з конкретною повчальною ідеєю. Головна мета твору — застерегли, що всюди, де виникла ідея національної винятковості, може статися лихо. Автор роману вимагав від усіх, хто живе на землі, особистої відповідальності за те, що відбувалося навколо.

Рік написання	1954
Жанр	Роман-притча
Композиція	12 розділів
Пародія на «робінзонади»	Д. Дефо «Робінзон Крузо», Р. Стівенсон «Острів скарбів», Р. Баллантайн «Кораловий острів», Дж. Свіфт «Мандри Гуллівера»
Тема	Показ деградації людського суспільства під впливом цивілізації
Проблеми	Філософська проблема (життя і смерті), стосунків між людьми, лідерства, взаємоіснування і взаємостосунків людини і цивілізації, вплив цивілізації на становлення і розвиток особистості

Зав'язка роману — не просто катастрофа, а наслідок ядерного бомбардування, після якого дітей почали евакуювати, що не могло не позначитися на їхньому психологічному стані. Вибиті з колізії узвичаєного життя ще до авіакатастрофи, персонажі твору психологічно не здатні виробити послідовної лінії поведінки: з одного боку, позбувшись опіки дорослих, вони хотіли б повною мірою насолодитися свободою, з другого, — підсвідомо їм комфортніше почуватися у рамках вимог і зручностей, які «заклав» у них дорослий цивілізований світ.

Роман побудовано таким чином, що моральна деградація персонажів найяскравіше проявилася у певних ключових моментах композиції, які стали мікрокульмінаціями для сюжетних ліній кожного з них.

Образи головних героїв показані яскраво і неповторно. Саймон — улюблений герой У. Голдінга, антипод Рохи. У цій дитині жило природне світле почуття істини. Він стихійний філософ-гуманіст. Саме Саймон з власної ініціативи йшов на гору, де причаїлося зло, і з'ясував його суть. Єдиний Саймон щиро жив задля товаришів: будував курені, пішов обстежувати острів, погодився дізнатися таємницю звіра й поспішив донести її ближнім своїм. Та вони вже перетворилися на зграю — темною і безликою. Одкровення маленького месії не бути почуті у ревищі наговпу. Замість того, щоб знищити Звіра у собі, вчорашні товариші вбили Саймона. Його смерть — остання межа до повного здичавіння дітей.

З образом здичавіння пов'язаний символічний образ ритму (барабанів). Вони вперше появились під час пожежі, разом з відчуттям дикості. Згодом наголошувалося, що «діти звикли до ритму дня», але не спроможні цілком до нього пристосуватися. Ритмом здичавіння пройнято пісню мисливців та їхні танки.

Роха — інтелектуал-прагматик, втілення у творі здорового глузду. Він — ініціатор всіх «цивілізованих» починань на острові — скликання зборів, встановлення правил та колективних рішень, підтримування сигнального вогнища. Роха вірив, що, дотримуючись засвоєних у попередньому житті правил, можна усе впорядкувати. Тому саме він став носієм раціонального оптимізму в романі: беззастережно вірив у силу науки, спасіння, що обов'язково надійде з дорослого світу, заперечив існування Звіра як такого, що поставив під сумнів саму цивілізацію.

З Рохою пов'язано образ-символ окулярів, які, з одного боку, дали змогу розвести сигнальне вогнище, а з другого, — стали причиною, що ледь не знищило весь острів. Отже, знання, яке вони символізували, так само магли бути не лише корисними, а й руйнівними. Водночас окуляри Рохи символізували сліпоту раціонального оптимізму: герой загинув, вчасно не помітивши реальної загрози.

Ральф — типовий благополучний підліток, який самою своєю присутністю не-свідомо створив атмосферу «цивілізованості». Саме з ним у подальшому асоціюва-лося це поняття.

Джек — породження сірої маси. Темрява і фетишизм супроводжували образ впродовж усього тексту.

Образ Володаря мух — визначальний у творі. Це фактично дослівний переклад імені Вельзевула, тому Звір — образ символічний. Це втілення інстинктивного страху дітей перед невідомим і темного, звірячого начала у людині.

Висновки письменника з роману близькі до філософії екзистенціалізму: всі тра-гедії існування людини у світі невідворотні, їхні причини крилися у споконвічній меншовартості людської природи.

Образ-символ	З ким (чим) пов'язаний	Що символізує?
Володар мух	Головою першої вбитої мис-ливцями свині	Страх, який охопив дітей; звіряче начало у людській душі
Ріг-мушля	Ральфом	Демократію, справедливість, законність
Окуляри	Рохою	Знання, яке може бути не лише корисним, а й руйнівним
Вогонь	Ральфом-Рохою-Джеком	Єдність дітей, надію на порятунок
Ритм барабанів		Ознаку зграї
Маска	Джеком та його ватагою	Звільнення від сорому та людської самосві-домості

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Яка роль Т. Еліота у розвитку модерністської поезії?
2. Які твори Т. Еліота вам відомі?
3. У чому новаторство поета?
4. Які умови формували світогляд У. Голдінга?
5. Які ознаки відрізняли творчість Голдінга від творчості інших письменників XX століття?
6. Яка основна тема роману «Володар мух»?
7. Які образи-символи зустрічаються у творі? Що вони означають?





ЛЕКЦІЯ 10

НОРВЕЗЬКА ЛІТЕРАТУРА. Г. ІБСЕН, К. ГАМСУН

1. Історико-літературні передумови розвитку норвезької літератури.
2. Г. Ібсен — творець соціально-психологічної драми.
3. Кнут Гамсун — співець кохання.

1. Історико-літературні передумови розвитку норвезької літератури

Норвегія, яка у роки Першої світової війни зберегла нейтралітет, з одного боку, збагатила підприємців, а з іншого, — сприяла різкому погіршенню життя народу.

У період економічної кризи кінця 20-х — початку 30-х років у країні зріс вплив компартії, у той же час виник фашистський рух «Національна єдність» на чолі із В. Квіслінгом. Однак прийти до влади фашистам не вдалося: вони зазнали поразки на виборах. Десять років у країні правлячою була компартія, яка здійснила ряд соціальних реформ для поліпшення життя народу. У країні склався досить високий рівень життя, вона стала економічно розвиненою.

Про свій нейтралітет оголосила Норвегія і на початку Другої світової війни, але це не врятувало її від нападів німецько-фашистських військ. Встановлений окупаційний режим сприяв появі руху Опору.

Своєрідність історичної долі Норвегії пояснила специфічні риси розвитку її літератури в першій половині ХХ століття. Продовжувала розвиватися романтична лінія, пов'язана з іменами таких письменників, як Г. Ібсен і Бьорнсон.

До історичного жанру звернулися У. Дуун, Ю. Фалькбергет, С. Унсет. У їхніх творах романтичні традиції тісно переплелися з реалістичними, тонкий психологічний аналіз поєднався з філософськими осмисленнями стосунків людини і суспільства. Таємничий взаємозв'язок людини і природи теж став темою для роздумів. Це було характерним для творів К. Гамсуна та Т. Весоса.

З'явилася у літературу і тема народних страждань. Ю. Фалькбергет, К. Упдаль зроблять героями романів простих селян, робітників, рибалок.

У 30-ті роки під впливом гострої економічної кризи сили літераторів розмежувалися. Навколо драматурга-експресіоніста Р.Фангена об'єдналися письменники, які сповідували інтуїтивізм та індивідуалістичні цінності. Діаметрально протилежними були прагнення письменників, які згрупувалися навколо журналу «Мот Даг», який очолив З. Фальк. Важливу роль у духовному житті 30-х років відіграв журнал «Вейсн Фрем», який видавав поет, представник соціалістичного напрямку у норвезькій літературі Н. Гріг.

У роки німецько-фашистської окупації норвезькі письменники зайняли активну антифашистську позицію. Творчим винятком став Кнут Гамсун, який співробітничав з німцями. Частина письменників залишила батьківщину. Багато із написаного у той час було видано у повоєнний період.

Душею руху Опору у Норвегії, як і в інших країнах, стала поезія. Надзвичайно поширеними були нелегальні газети, в яких відчувався пульс боротьби з окупантами.

Кінець ХІХ — початок ХХ ст. характеризувався цікавими творчими пошуками у світовій літературі, позначеними виникненням нових літературних напрямів, жанрів і форм творів.

Норвезький драматург Г. Ібсен посів одне з перших місць у літературі свого часу і справив значний вплив на розвиток драматургії ХХ століття.

2. Ібсен — творець соціально-психологічної драми



Г. Ібсен, безумовно, — найбільший письменник Норвегії митця ХІХ ст. Та, мабуть, не тільки цього сторіччя. Саме він вивів новітню літературу своєї країни на світові обрії. Його драматургія мала великий вплив на театр його сучасників і наступних генерацій.

Творчість Ібсена була пов'язана з багатьма літературними напрямками, але не вклалася у межі жодного з них. У 60-х роках ХІХ століття він починав як романтик, у 70-х роках став одним із визнаних європейських письменників-реалістів, а символіка п'єс 90-х років зблизила його з символістами та неоромантиками кінця століття.

У центрі Осло, біля монументального Національного театру, стоїть пам'ятник — немолода людина у строгому сюртуку. Постаць Генріка Ібсена виглядала так само старомодно, як і сама масивна театральна споруда. Суворо і пильно вдивлявся у перехожих чоловік з пишними бакенбардами, схожий на урядовця чи гімназійного вчителя. Важко було уявити собі, що за життя він був темпераментним, неспокійним геній, бунтівником і борцем у царині мистецтва, невтомним шукачем свіжого, оригінального, глибокого в поезії і драматургії.

Г. Ібсен — ворог міщанського животіння, патетичних і фальшивих фраз, суспільного лицемірства та демагогії.

Головна тема його творчого доробку — доля особистості у тогочасному світі, безжалісним і об'єктивним аналітиком якого він виступ.

Ібсен — драматург-новатор. Він створив 12 п'єс на сюжети буденного життя. Найпомітніші серед них — гострі соціально-аналітичні драми «Стовпи суспільства» (1877), «Ляльковий дім» (1879), «Привиди» (1881), «Ворог народу» (1882) та витончено психологічні драми «Дика качка» (1884), «Жінка з моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890). У своїх творах драматург порушив вічні проблеми, закликав читачів проїнятися такими непростими цінностями та істинами, як людська гідність, щастя, кохання, сім'я, права людини, відповідь за скоєні злочини, моральна досконалість та внутрішня краса особистості.

Епіграфом як до творчості, так і до всього життя став один із його віршів:

*Жить — это значит все снова
С троллями в сердце бой;
Творить — это суд суровый,
Суд над самим собой.*

Генрік Ібсен народився 20 березня 1828 року в невеличкому норвезькому містечку Шіні в родині заможного комерсанта Кнута Ібсена. У 1836 році батько письменника збанкрутував і сім'я збідніла. З 15 років хлопець змушений був працювати. Було вирішено, що він стане фармацевтом. Щоб закріпити себе на цьому ґрунті, Генрік 27 грудня 1843 року відправив у Грімстад, де 6 років навчався, а потім працював у місцевій аптеці.

Життя у місті було нелегким. Низька платня, виснажена робота, самотність і разом з тим відсутність власного куточка. Але в кращу сторону змінилося становище юнака в 1847 році, коли аптека перейшла до інших рук. Генріх отримав окрему кімнату, у нього з'явилися друзі. Найбільш близькими серед них були Христофор Дюе та Уле Скюлерюд. Ібсен став керівником місцевої радикальної молоді і отримув певну популярність в Грімстаді. Він багато читав, використовував всі можливості, які знаходив у Грімстаді — зокрема, наявність в містечку (з 1835 р.) спілки для читання і гарної особистої бібліотеки старої англійки Крауфорд. Сам юнак говорив, що читав дуже мало, знайомився переважно з літературою, написаною латинською та норвезькою мовами. Таким чином, він прилучився до основних напрямків європейської думки і провідних літератур Заходу.

Літературну творчість розпочав як поет. У його ранніх віршах з'явився мотив, який згодом стало домінуючими у творчості: мотив покликання людини, іноді поєднаний із сумнівами щодо покликання самого поета. Перші вірші були надруковані 28 вересня 1848 в газеті «Кристіанія Постен».

Лілея

*Глянь, кохана, що приніс я, —
Білу квітку з зелен-листям!
Розцвіла вона, де плине
Тихо річечка в долині.
Ти вплети цю квітку в коси!
Серед плеса вона досі
Між лататтям красувалась,
На хвилечках колихалась.
Тільки стережись, кохана!
Страшно, страшно річка манить,
Водяник лихий чатує,
Білий скарб — лілей вартує.*

У ці роки він написав не тільки сентиментально-романтичну поезію, але й політичну лірику. У періодичних виданнях перші твори поета з'явилися у газеті «Кристіанія Постен» 28 вересня 1848 р. У Грімстаді Ібсен написав дві п'єси. Свою першу драму «Каталіна» писав із січня до березня 1849 року в умовах несприятливих. Пізніше він так згадував про це: *«Драма моя була написана вночі. Принципал мій був людиною доброю та порядною, але не знав нічого, крім своєї справи, і мені доводилось майже красти для себе вільний час для навчальних занять, а із часу, що лишався, ще й години для заняття поезією. Взагалі, черпати вільний час доводилося із нічного відпочинку. У цьому, мабуть, і криється причина того, що всі дії драми присвячені нічному часу».*

«Каталіна» — драма, наповнена волелюбним пафосом. Хоча матеріал п'єси історичний і взятий з епохи гострих громадських суперечок в Росії в I столітті до н. е., її основна проблема — проблема боротьби в духовному житті людини, протиріччя між покликанням людини і її можливістю реалізувати це покликання.

Доля першої драми автора склалася не досить вдало: Кристіанійський театр рішуче відмовився від її постановки. Жоден із видавців не погодився друкувати п'єсу за власний кошт. Тоді один із вірних друзів Генріка, Уле Скюлерюд, витратив одержаний ним невеликий спадок на те, щоб видати твір в кількості 250 примірників. Продано було лише 40 з них. Однак вихід у світ книжки не залишився непоміченим. З'явилася схвальна рецензія на неї в одній із газет. Книга справила враження

на студентську молодь, бо це був єдиний прямий відгук у норвезькій літературі на революційні події 1848 року.

Другу п'єсу «Норманни» драматург написав теж у Грімстаді. Після переробки у 1850 році вона була поставлена Кристіанійським театром під назвою «Богатирський курган». Але її пафос не революційно-визвольний, а гуманістичний. Темою твору стало скандинавське середньовіччя епохи вікінгів. Драматург бачив у цій добі риси варварства і жорстокості, протиставляючи їй новий гуманістичний ідеал.

28 квітня 1849 року. письменник залишив Грімстад і переїхав у Кристіанію. Його метою був вступ до університету, але знання виявилися недостатніми, і молодий чоловік вступив на курси Хельтберга, який готував молодь до складання іспитів на атестат зрілості, після чого можна було вступати до університету. Ці курси були дуже популярними. Хельтберг був людиною неординарною, і не тільки освіченою, а й передовою. Недарма на цих курсах, які називали «фабрикою студентів», перебували майже всі відомі норвезькі письменники.

Фінансове становище дозволило Г. Ібсену пройти лише 3-місячний курс підготовки (найкоротший). Іспити склав не досить успішно. Йому потрібно було повторно скласти їх з грецької мови і арифметики, щоб вступити до університету. Однак письменник отримав, незважаючи на це, право називати себе студентом і брати участь у суспільному житті студентства, і одразу ж скористався цим правом — став активним членом студентської спілки, а в 1851 р. навіть редактором тижневика цієї спілки, і активно боровся за створення студентського театру.

Г. Ібсен взяв активну участь і в політичному житті столиці. У цей час у Норвегії поширився робітничий рух. Його очолив молодий літератор Маркус Тране, за ім'ям якого весь норвезький робітничий рух 1849—1851 рр. отримав назву «рух транітів». Сусід Г. Ібсена, студент Теодор Абільгор, був тією людиною, яка залучила юнака до діяльності транітів. Не вступивши формально в об'єднання, письменник розпочав співробітництво в «Газеті робітничих об'єднань», редактором якої в 1851 році став Абільгор. Драматург три місяці викладав у недільній школі для робітників, яку Абільгор організував.

Радикальні політичні погляди молодого автора проявилися і в іншому руслі. Він взяв участь у політичному мітингу, який був організований, щоб виразити протест проти вислання з Норвегії Харчо Харрінга. Це був письменник, котрий взяв участь у революційних подіях як у Європі, так і на американському континенті.

Особливе значення мало для Г. Ібсена співробітництво в тижневику, який він створив у лютому 1851 року разом з Вінье та іншим своїм товаришем — Паулем Боти-Хансеном. Це видання спочатку не мало назви, але його спершу назвали «Людина» у зв'язку з зображенням на його першій сторінці іронічного чоловіка. Влітку 1851 р. цей тижневик отримав назву «Андхримнер». У скандинавській міфології таке було ім'я повара, котрий готував їжу для богів. Матеріал у тижневик надавали його автори. Г. Ібсен надрукував багато рецензій і статей, декілька поезій, невелику пародійну п'єсу і навіть виступив як ілюстратор.

Ударом для того стали липневі події 1851 року. Налякана успіхом робітничих союзів, влада розпочала жорстокі репресії проти учасників «руху транітів». Тране та інші члени руху були арештовані, а рух розгромлено. Під час обшуку в друкарні, в якій друкувалася газета робітничих союзів, одному із набірників вдалося сховати декілька рукописів, в тому числі й Г. Ібсена. Можливо, це і врятувало письменника від арешту.

Згодом життя прозаїка різко змінилося. За ініціативою відомого скрипаля Уле Бюлля, першого норвезького артиста, в Бергені на початку 1850 року було створено

національний театр. Тоді перед норвезькою літературою і драматургією, зокрема, постало завдання запропонувати публіці твори художнього рівня національної, тобто норвезькою, а не датською (бо Норвегія щодо культури залишалася провінцією Данії) і в такий спосіб зробити крок до духовної незалежності. І саме Ібсенові, як автору двох п'єс норвезькою мовою, було доручено створити репертуар Бергенського театру. Організатори справи, аби розширити досвід Г. Ібсена, влітку 1852 року влаштували йому подорож до Данії і Німеччини з метою ознайомлення з діяльністю тамтешніх театрів. Мандрівка виявилася корисною для драматурга: зустрівся з багатьма видатними літераторами, зокрема з Г. К. Андерсеном, пізнав нові театральні ідеї.

Він став не лише драматургом, а й одним із режисерів, взяв на себе зобов'язання кожного року писати для театру по одній п'єсі. Впродовж п'ятих років він писав нові твори: «Іванова ніч», «Фру Інгер із Ест рота» та інші. На жаль, вони не мали успіху.

«Іванова ніч» (1852) — комедія, у якій автор виклав свої погляди на мистецтво. Письменник прагнув такого мистецтва, яке мало б глибоке національне коріння і духовно виховувало б народ. Основний удар твору було спрямовано проти облудно-піднесених персонажів, котрі напускали на себе демонізм і чутливість, тоді як насправді керувалися у своїх вчинках лише буденними та корисливими мотивами. Один із таких персонажів, студент Юліан, був закоханий у фею норвезьких народних казок Хульдру, але відвернувся від неї, дізнавшись, що, за народними повір'ями, вона мала коров'ячий хвіст. В образі Юліана та її коханої драматург висміяв фальш, штучність національної романтики. Вони не кращі, а ще гірші від грубих та егоїстичних персонажів, що уособлювали собою практицизм суспільства того часу, бо ті, хто відкрито прагнув лише вигоди, принаймні не ховалися за романтичною фразою.

Хоча театр, яким він керував, спочатку працював успішно у фінансовому плані, загальний художній рівень був низьким. Драматургу так і не вдалося його підняти. Для серйозного репертуару в театрі не було відповідних сил. справи йшли все гірше і гірше. Дирекція усю відповідальність переклала на Ібсена, образливо дорікала йому. У 1862 році театр збанкрутів.

Загалом вплив тогочасної творчості драматурга на становлення норвезької літератури був позитивним: завдяки його діяльності утвердився новий національний репертуар та сучасні естетичні принципи. Але те, що зробив митець, не сприймалося театральним загалом і не мало широкої підтримки. На це були різні причини. Г. Ібсен не завжди виправдовував сподівання глядачів і критиків. Найбільшим успіхом письменника тієї доби був «Бенкет у Сульхауге» — романтична п'єса, яку він написав на основі народних балад. Цей успіх мав важливі наслідки в житті автора. Невдовзі після прем'єри він був запрошений відвідати дім священика Туресена, який мав доньку Сюзанну. Молоді покохали один одного і незабаром заручилися, але про одруження Ібсен зі своєю зарплатнею в театрі і боргами не міг і думати. Одружитися з коханою він зміг лише у червні 1858 року, в Кристіанії, куди його запросили влітку 1857 р. художнім керівником нового норвезького театру із більшою заробітною платою. Тільки від 1862 р. з постановкою «Комедії кохання» до драматурга прийшов справжній успіх і матеріальна стабільність.

І нарешті, ще одне коло випробувань Г. Ібсена — ідейні суперечки з сучасниками. Ще в юнацькі роки його вирізняли радикалізм і категоричність тверджень. Він пережив певні духовні етапи у своєму житті: критика Бога, захоплення національно-визвольними і революційними ідеями та розчарування в них. Його позиція за-

знала змін, але незмінним залишилася одне: неприйняття боягузтва в царині ідей, половинчастості філософів і провідних діячів будь-яких партій. Типовий персонаж драматурга — послідовна, самотня людина, яка воювала з цілим світом, кидала виклик спокою більшості і не боялася сказати навіть найнеприємнішу правду. Цей конфлікт у різних формах розроблявся письменником у драмах «Бранд» і «Ляльковий дім». Іноді полеміка між Ібсеном і оточенням набувала такої гостроти, що жити в рідній країні для нього стало неможливо. Саме така ситуація склалася 1864 р., коли він залишив Норвегію, розпочавши життя у добровільному вигнанні, здебільшого в Римі, Дрездені та Мюнхені. Так драматург прожив 27 років і лише двічі (у 1874 і 1885 рр.) відвідав Батьківщину.

Першою зі створених за межами Данії творів стала п'єса «Бранд» (1866). В основу покладено конфлікт між персонажем-максималістом і світом. Бранд-священик суворий і твердий. У п'єсі простежувалися мотиви покликання людини та її протиставлення світу міщанства. Високу репутацію п'єси закріпив наступний твір — драматична поема «Пер Гюнт» (1867). Вона вирізнялася гармонійним поєднанням сучасних проблем, казковістю і символікою.

Після «Бранда» і «Пер Гюнта» Генріх протягом десятиліття написав дві зовсім різні п'єси: комедію «Спілка молоді» (1869) — першу спробу змалювати сучасне життя в театрі та історичну драму «Кесар і Галілеянин» (1873), у якій виклав свої погляди на філософію історії. Упродовж 70-років світоглядна позиція автора зазнала великих змін, підготувавши період «нової драми» в його творчості, який розпочався 1877 року виходом у світ «Стовпів суспільства».

У 1891 році Г. Ібсен повернувся до Норвегії, де його вітали як живого класика. Написав серію із чотирьох п'єс, символістських за формою, де знову торкнувся теми покликання, а також моральної відповідальності індивіда перед іншими людьми. Це «Будівничий Сольнес» (1892), «Маленький Ейолф» (1894), «Йди, Габріель Боркман» (1896), «Коли ми, мертві, прокидаємось» (1899) — твори, спрямовані на пізнання глибин духовного життя людини. Своє 70-річчя в 1898 році письменник відзначив, перебуваючи у zenіті слави. Святкування ювілею набуло всесвітнього резонансу. У Норвегії воно перетворилося на національне свято. Минувши 70-літній рубіж, Г. Ібсен продовжував працювати, але невдовзі змушений був відкласти перо. Останні роки були затьмарені тяжкою хворобою.

23 травня 1906 р. драматург помер у Кристіанії, яка після повернення його на батьківщину стала постійним місцем проживання.

Твори Г. Ібсена мали великий вплив на всю світову драматургію. Критика соціальної дійсності та інтерес до внутрішнього життя героїв стала законом передової драми на межі XIX — початку XX століття. Під безпосереднім впливом письменника сформувалася творчість Б. Шоу, Г. Гауптмана. Його послідовником на ранньому етапі творчості став Стріндберг. Символіка ібсенівської драматургії надихнула М. Метерлінка. Навіть А. Чехов знаходився під його впливом.

Така характеристика творчості Г. Ібсена періоду «нової драми» довела, що він до кінця життя залишився суперечливим і наполегливим автором, зумів пережити складну еволюцію від романтизму до реалізму і модернізму.

Дві монументальні філософсько-символічні віршовані п'єси «Бранд» (1866) і «Пер Гюнт» (1867), написані Ібсеном в Італії, знаменували його відмежування і прощання із романтизмом, вони поставили його в перший ряд сучасної скандинавської літератури. Основна проблема названих творів — доля людини, особистості у сучасному світі, проте центральні фігури цих п'єс діаметрально протилежні.

Першою із створених за межами Данії п'єс стала п'єса «Бранд» (1866), в основу якої покладено конфлікт між персонажем-максималістом і світом. Спочатку виник задум написати цей твір у формі поеми, але згодом автор відмовився від цього наміру. До нас дійшло п'ять пісень поеми, у тому числі й вступ, який став прямим звинуваченням співвітчизникам. Письменник гнівно таврував захоплення давниною і нехтування справжніми завданнями сучасності. На його думку, поет повинен бути виразником прагнень народу, завжди йти попереду мас, долаючи перешкоди.

Слово «Бранд» означало «вогонь». Це людина життєвої мети і сили. Він священик приходу, який знаходився у найбільш віддаленому куточку Північної Норвегії, де колись народився і провів дитинство. Герой боровся за високий моральний образ людини. Його улюблене гасло — фраза «Все або нічого».

Спочатку Бранд зіткнувся з корисливістю своєї матері, яка заради грошей придушила почуття до бідного наймита. Перед смертю вона благаю стати спадкоємцем накопиченого багатства і відпустити їй гріхи. Бранд запропонував матері віддати своє майно бідним і померти жебраком. Коли ж вона не погодилася, син відмовив їй у відпущенні гріхів.

Грой вимогливий не лише до інших, а й до самого себе. Коли він дізнається, що його хвору дитину треба везти на лікування на південь, відмовився поїхати і залишити своїх прихожан, у яких вдалося пробудити тягу до добра. Померла дитина, а за нею і дружина Агнес, яка не змогла пережити смерті сина. Герой не відступив ні перед якими жертвами, не погодився на жоден компроміс, прагнув виконати свою місію — виховати цільних, позбавлених лицемірства й користолубства людей, здатних самостійно мислити. Він залишився самим собою, розвинув у собі неповторні риси людської особистості.

Бранд вступив у конфлікт із державою в особі місцевого поліцейського чиновника і та старшого священика. Відмовився від ордену і заохочення, якими ті намагалися купити його. Він захотів освятити і нову церкву, яку ж сам і будував. Вона вже не задовольняла його, як і сама релігія. Герой усвідомив, що своїм пасторським словом служив буржуазній державі. Полум'яними словами картав половинчастість, душевну в'ялість людей і вади сучасної держави. Надихав парафіян — бідних селян і рибалок, повів їх за собою у гори, але, на жаль, не зміг вказати народу мету. Люди повірили йому й пішли за ним до вершини гори в пошуках свободи духу. Фінал життя священика виявився трагічним: його закидали камінням, а люди повернулися до села, почувши радісну звістку про те, що до берега прибуло багато оселедців. Так Г. Ібсен показав перевагу матеріального над духовним, готовність буржуазного уряду і духовенства на будь-яку брехню. Бранд залишився один у товаристві з божевільною Герд. У божевільні героїні винна мати священика, яка покинула молодого коханого заради багатого старого. Від такого вчинку коханий втратив розум, пов'язав долю з циганами. Від шлюбу з циганкою і народилася Герд, успадкувавши божевільня батька. Замість церкви життя він побачив перед собою лише снігову церкву, тобто прокляте місце у горах, яке селяни вважали місцем перебування диявола. Герой загинув під сніговою лавиною, яку утворила пострілом божевільна героїня. В останні хвилини він почув голос, подібний до гуркоту грому: «*Бог — бог милосердя*». Ці слова ніби перекреслили його життєвий шлях. Герой не керувався милосердям, приніс у жертву обов'язку усіх близьких. І сумнівим видався той подвиг, якому священик присвятив життя. Г. Ібсен не засудив Бранда, він милувався ним. Конфлікт між суворим обов'язком і милосердям залишився нерозв'язаним.

У пристрасних монологів Бранда, звернених до народу, звучали революційні мотиви, але загалом його виступ залишився бунтом людини, яка не знала куди

спрямувати свій протест. Висунуте ним гасло «все або нічого» позбавлене конкретного соціального змісту. Цій п'єсі судилося стати переломним моментом у творчості драматурга оскільки вона ознаменувала перехід до творів, в яких вирішальну роль відіграла доля героїв.

Високу репутацію п'єси закріпила наступна драматична поема «Пер Гюнт» (1867). Саме нею Ібсен відкрив ряд творів, у яких на весь зріст показаний герой компромісів та пристосувань. Середня людина постала в символічному образі значного масштабу. Цей твір характеризувався гармонійним поєднанням сучасних проблем, казковості і символіки.

Поема дуже складна, оскільки поєднала різні мотиви і жанри — драматизовану народну казку, соціально-сатиричну комедію, політичний фарс і філософську драму. Герой її — веселий і безпутний селянський хлопець, який скоїв багато бід у рідному селі, хвалько і фантазер, який мріяв про багатство і славу. Він закоханий егоїст, його гасло: *«Будь задоволений собою»*. Мати героя Осе привчила захоплюватися казками та легендами, щоб забути про життєві неприємності. Тому не дивно, що господарство Гюнтів у занепаді, сам Пер ходив у старому, порваному одязі. Він міг виправити свої справи одним помахом руки. Його кохала Інгрід, дочка заможного селянина. Поки Пер без діла вештався у горах, Інгрід погодилася вийшла заміж за велетня Мансом Мона. На її весіллі героя зустрічали насмішками і погрозами. Тут хлопець зустрівся з Сольвейг — дочкою переселенця — сектанта, сором'язливою і скромною дівчиною. Вона сподобалася йому. Однак ображений її відмовою танцювати з ним, він увірвався до будинку Інгрід, яка не впускала до себе нареченого, якого не кохала, і втік з нею в гори. Цей вчинок Пер зробив для того, щоб дати вихід своєму озлобленню. В горах він розумів, що кохає Сольвейг, тому прогнав Інгрід. За викрадення дівчини героя оголосили поза законом і він не може спуститися у селище.

Пер Гюнт — втілення душевної слабкості людини. Життя у рідному селі його не задовольняло. Він вважав, що селяни, заклопотані лише буденними турботами, варті презирства. Чоловік мріяв стати королем хоча б підземного царства тролей (злих, потворних духів гір). Автор привів героя до тролів — фантастичних, ворожих людям істот — і показав, що Гюнт в душі ладен прийняти на все життя їхнє гасло: *«будь задоволений собою»*. Погодився одружитися з дочкою Доівоського діда, короля тролей, відмовився від гнівного світу і своєї людської сутності, навіть причепив собі хвіст. Він протестував лише тоді, коли йому хотіли виколоти очі. Герой не помітив різниці між гаслом людей «будь самим собою», який привів до морального вдосконалення особистості, і гаслом тролів, що виправдав індивідуалізм, самозакоханість, підкорення життєвим обставинам. Моральні риси Пера Гюнта сформувалися у перших трьох діях автора, а в четвертій — наслідки, до яких призвела життєва філософія тролів.

У лісі Пер побудував хатинку. До нього на ковзанах прибігла Сольвейг, яка покинула батьків, щоб навіки залишитися з коханим. Пер щасливий, проте в його життя знову втрутилися ворожі сили: з'явилася жінка в зеленому з потворою, яка виявилася його сином. Вона пригрозила оселитися з ним по сусідству. Наляканий Пер не наважився повернутися до Сольвейг. Після смерті матері він залишив будинок.

Мандруючи світом, Пер Гюнт зумів пристосуватися до будь-якої ситуації, втрапивши власні особливі риси. Торгуючи людьми, герой розбагатів. Перед ним плазували англієць містер Коттон, француз Баллон, німець фон Еберкопф і швед Трумперстрале. Пер був задоволений собою, але насправді нічого значного в його житті не відбулося, він ніяк не змінився, друзі викрадали його яхту і гроші, зали-

шивши на березі самого. Чоловік намагався пристосуватися до мавп, видав себе перед кочівниками за пророка, став імператором у будинку божевільних в Каїрі. Минуло ще два десятиріччя. Він став старим, пережив багато пригод, випробував багато професій. Повернувся додому без скарбу, але забезпечений до кінця життя. Біля норвезьких берегів Перу корабель, на якому герой знаходився, зазнав катастрофи, проте йому вдалося врятуватися. Позбавлений всього, повернувся у рідні місця і опинився на поминках Інґрід. Односельці не впізнали Пера Гюнта, а його розповідь про юнацьку пригоду сприйняли за вигадку. Він самотній, пішов до лісу. Коли наблизився до хатинки, почув голос Сольвейг. Усі ці роки вона берегла пам'ять про коханого і чекала його. Вражений, герой пішов до лісу, він передчував свою загибель. Тут настав час розплати за даремно прожите життя. У пустелі йому потрапили під ноги сухі листя, зламані соломинки, якісь клубки. Все це — думки, які Пер Гюнт не додумав, справи, які не здійснив, пісні, які не склав. Він не приніс ніякої користі, не оцінив життя людини. У п'ятій дії настало поступове прозріння героя, розпочалися пошуки свого втраченого «я», з'явилося прагнення відновити свою цільну особистість. Центральною символічною фігурою в цій дії став Гудзівник, який ходив світом з олов'яною ложкою і збирав у неї людей на переплавлення: цільні особистості зникли, тепер лише з багатьох людей, сплавлених разом, можна зробити одну справжню людину. І Пер Гюнт міг уникнути переплавлення, якщо довів би, що бодай колись був цілісною особистістю. У хвилину передсмертного відчаю його врятувала Сольвейг, яку герой забув, покинув в юнацькі роки. Він відродив у серці героїні велику любов. *«Ти піснею чудною зробив життя моє!»* — сказана йому стара, сліпа Сольвейг. Гудзівник залишив Пер Гюнта на землі до наступної зустрічі, даючи йому останню можливість переродитися. Герой помер на руках коханої під її колискову пісню. Він врятований від повного забуття, життя його, як з'ясувалося, пройшло немарно. Батьківщина і зв'язок з нею, материнська і подружня любов — ось ті сили, які були здатними врятувати людину, навіть якщо вона гине.

Автор розвінчив половинчастість і слабкість, готовність до компромісів і відсутність цілісного характеру. Його герой — втілення тих рис, які, на думку Ібсена, були властиві сучасному норвежцю.

У п'єсі **«Ворог народу»** (1882) чітко виражений перехід драматурга від окремої теми до широкої проблематики, до прямої характеристики епохи. Першопочатково в драмі йшлося про реконструкцію водолікарні, збудованої у містечку. Через неумілість та скупість тих, хто займався будівництвом, вона перетворилася у розсадник заразних захворювань. Лікар Стокман, який свого часу першим наголосив на цілющих властивостях джерел містечка і фактично перетворив його на курорт, виявивши це, вимагав перебудови закладу. Але він зустрічав рішучий опір з боку усіх зацікавлених осіб. Стокман, виступаючи на мітингу, розкрива глибинний зміст теми «водолікарні». Він довів до відома, що отруєні, забруднені і «всі наші духовні витoki» і, «що все наше громадянське, суспільне життя ґрунтується на забрудненій облудно землі». За жанром п'єса — трагікомедія, бо щира і добра людина, яка самовіддано вболіває за інших, стала об'єктом недобррозичливості, а потім проголосили «ворогом народу». Автор критикував буржуазне суспільство, вів образ бунтаря із інтелігентного середовища. Головний герой — курортний лікар Стокман. Він дізнався, що лікувальні води курорту забруднені сточними водами, небезпечні для людини. Як принципова особистість, професіонал він вимагав тимчасово закрити водолікарню і перебудувати водопровідну мережу. Проте міські керівники разом з рідним братом лікаря не поступилися своїми прибутками, відклали на деякий час експлуатацію курорту. Намагаючись закрити рота лікарю, отруїли його, організо-

ували проти нього громадську думку, використали для цього продажну періодику, оголосили ворогом народу. В його будинку розбили вікна, звільнили зі служби, відмовили в роботі доньці-вчительці, а молодшим дітям заборонили відвідувати школу. Господар вимагав звільнити квартиру. Проте ніщо не змогло залякати героя. Самотужки, за підтримки своєї родини і товариша, він продовжив боротьбу. У фіналі драми вирішив відкрити школу для виховання вільних і порядних людей. Окрім власних дітей, взяв з вулиці. У цьому відчувався інстинктивний пошук шляхів до народу, бо раніше лікар був впевнений в силі самотності. *«Найсильніша людина на світі та, яка найбільш самотня»*, — сказав він у фіналі п'єси.

Після бурхливого «Ворога народу» Ібсен написав твір про чисту й тиху душу. «Дика качка» — п'єса про 13-річну дівчинку Хедвіг, ще дитину, яка ледве стримала сльози, коли батько забув принести їй з гостин щось смачне. Водночас письменник змалював дівчину, яка без вагань убила себе в надії повернути втрачену любов батька, ледаря й балакуна, якого вона обожнювала.

Шлях до пізнання духовного життя людини намітився і в наступних п'єсах — «Жінка моря» та «Гедда Габлер». Центральні персонажі обох творів — жінки із травмованою психікою.

Героїня п'єси «Жінка моря» — Елліда — дочка доглядача маяка (її ім'я походить від назви корабля, що згадувалося в стародавній сазі). Вийшовши заміж за вдівця, лікаря Вангеля, вона відчула незадоволення усім, що її оточувало, і сумувало за морем. Це почуття ще більше загострило після втрати дитини. Ми дізналися, що Елліда вийшла заміж з матеріальних міркувань, але згодом покохала свого чоловіка. Зустрівши колишнього нареченого, вона ніби втратила волю і збиралася їхати з ним до Англії. Ставши повністю вільною, жінка відмовилася від невідомого, яке її так вабило, і повернулася всією душею до Вангеля. Героїня одержала повну свободу вибору, і саме це зупинило її від згубного кроку. Вона зщобила свій вибір на користь чоловіка, бо він не тільки любив, а й глибоко співчував їй, прагнув допомогти, заради неї готовий був змінити життя.

Улітку 1891 року закінчилося 27-літнє перебування Г. Ібсена за кордоном. У цей час драматург вже здобув світову славу. «Будівничий Сольнес» — перша п'єса, написана ним після повернення у Норвегію. Можливо, на створення цього твору його надихнула зустріч з 18-літньою Емілією Бардах, яка закохалася у знаменитого письменника, а він теж не лишився байдужим до неї. Згодом, після їхнього розриву, на прохання письменника припинилося і листування між ними. Не виключено, що деякі риси цієї дівчини автор відобразив в образі Хільди Вангель, героїні твору, молодій особи, яка стрімко увірвалася в усталене життя літнього будівничого Халвара Сольнеса. Усі оточуючі вважали героя щасливим, але насправді він перебував у постійній напрузі — весь час чекав, що його випередить хтось із молодих. Він вважав себе винятковою, вибраною натурою, якій мало належати все, чого тільки не забажає. Хільда кахана Сольнеса з дитинства і, ставши дорослою, приїхала, щоб відвоювати його собі. Але познайомившись з дружиною, котра під час пожежі втратила дітей, відступила. Останнє її бажання — щоб Сольнес, у якого навіть від невеликої висоти паморочилася голова, підійняв вінок на верхівку збудованої ним башти нового будинку. Коли герой підійнявся вгору, вона, хоча просили мовчати, закричала: *«Ура! Будівничий Сольнес»*. Він впав і загинув. Г. Ібсен поставив у творі запитання: чи може людина здійснювати своє покликання ціною власного життя і щастя інших.

У п'єсі «Привиди» сценічні події, де зайнято 5 дійових осіб, відбувалися у стінах одного дому впродовж однієї ночі. Єлена Алвінг — вдова лейтенанта-капітана-камергера Алвінга, проживала в своєму маєтку на березі великого Фіорда в Захід-

ній Норвегії. В пам'ять про свого покійного чоловіка повинна була відкрити на його гроші дитячий притулок. З цього приводу до неї приїхали гості. Її син Освальд, молодий і талановитий художник, проживав і працював у Парижі. Історія родини Алвінгів темна, брудна. Вона розкрилася у спогадах, натяках коли Освальд стурбований своєю хворобою, а сімейні історії його анітрохи не цікавили. Через гріхи батьків йому загрожувало розм'якшення мозку — повна ідіотія. У такому стані — впавши в дитинство — той, кого вразила ця хвороба — кара, може прожити ще багато років, постаріти і посивіти. Саме це, а не фізична смерть страшила Освальда.

Що ж це за гріхи батьків? Колись давно у дівчини Єлени було два наречених — пастор Мандерс та покійний Алвінг. Перший був бідним, а другий — заможним. Серце дівчини більше схилилося до Мандерса, проте життєва мудрість її матері й тіточок взяли гору, і дівчина вийшла заміж за блискучого військового. Просування чоловіка по службі було досить успішним, проте він виявився нікчемною людиною, позбавленою волі, рабом своїх нищих пристрастей. Таємничая пиятика, непристойне базікання, щоденне лежання на канапі і читання старого календаря, хронічний алкоголізм, втрата психологічного контролю над собою, пасивність призвели до моральної і фізичної смерті. Він шукав насолоди: намагався вступити в любовні стосунки з якомога більшою кількістю жінок. Алвінг мав позашлюбну дочку Регіну від служниці Йоханні. Алкогольний синдром від батька передався синові. Освальд — повний генетичний портрет свого батька, тільки ще складніший, бо мав наркотичну залежність, тобто був морфіністом.

Єлена Алвінг через рік подружнього життя втекла від чоловіка до пастора, але той, турбуючись про своє положення, умовив її повернутися додому. Вона виявилася жінкою невичерпної енергії. Завдяки її зусиллям збільшилися капітали чоловіка, вона підкорила його собі, прибрала до рук усі родинні справи. Після його смерті жінка намагалася врятувати сина від розтлінного впливу. Вигадала історію про Алвінга, яким він мав би бути. Вона роками описувала цей вигаданий портрет в листах до сина, намагаючись врятувати репутацію покійного чоловіка. Її брехня правдоподібна. Те, що сталося з ним, не його провина, а наслідок впливу на нього суспільного середовища: життя містечка, відсутність справжніх життєвих цілей, погана компанія гульвіс — пияк. З народженням сина, він трохи вгамувався, проте ненадовго.

Освальд жив у Парижі тривалий час. Про нього, як новатора мистецтва живопису, багато писали французькі газети. Хвороба і очікування смерті привело додому в Норвегію.

Весь час, що тривала дія в драмі, йшов дощ, за вікнами темно, сіро й туманно. У темряві людям здається казна-що — всілякі химерні подобі, привиди. Вони хвилювали і фру Алвінг, від неї їх навчився розпізнавати і син. Всім іншим персонажам вони невідомі. Таким чином, Ібсен підкреслив особливу сліпоту, нечуйність пастора, Регіни. Привиди — це фальшиві ідеї, якими люди помилково керувалися у різних ситуаціях буденного життя. Конфлікт фру Алвінг зі світом привидів — це, насамперед, зіткнення з пастором Мандерсом, з його мертвими схемами і правилами. Він ніколи не підтримав жодної людини, нікому не став другом, порадником чи духівником. Багато років потому на прохання теслі Енгстрана зробив у церковній книзі незаконний запис про те, що тесля став законним батьком Регіни. Покійна мати дівчини обдурила Енгстрана, сказавши, що батько її дитини — моряк-чужинець. За гроші чоловік дозволив офіційно записати дочку на своє ім'я. Коли ж дізнався, що саме Алвінг спокусив його дружину, що він ошуканий, той підпалив притулок.

Регіна бачила, що Освальд закохався у неї. Єднання з ним було єдиним і останнім шансом позбавитися свого непевного становища в будинку його матері. Молодий чоловік захопився Регіною, еротично закохався. Він згоден на будь-яку форму співжиття з нею: коханкою чи дружиною, вона мала поїхати з ним до Парижа. У ній він бачив єдиний порятунок від жахливої душевної хвороби, що розривала його зсередини. Перед Регіною з'явилася перспектива стати парижанкою. Проте не судилося бути щасливою: Фру Алвінг розкрила дівчині правду про таємницю її народження. Регіна вибухнула гнівом, її ошукано, з нею повелися нечесно, виховали неналежним чином, місце відвели нижче того, на яке вона мала право.

Молода жінка по-справжньому кохала Освальда, але не захотіла скористатися ним лише як рятівною соломиною, тому покинула разом з пастором і теслею-батьком фру Алвінг і її хворого сина. Настала катастрофа: за вікнами дому нарешті зійшло сонце. Фру Алвінг жертвувала на притулок стільки грошей, за яку суму вона була куплена Алвінгом. Як тільки притулок відкрився, привид Алвінга назавжди зник з дому. Але збудований на гроші страшного грішника він згорів. Освальд передрікав смерть у вогні всьому, що залишилося на світі від батька, в тому числі і самому собі — його синові.

Для саморозкриття героїні і засудження суспільної брехні автор незвичайно тонко і гостро дав психологічну характеристику героїні, яка відкрила у фіналі п'єси для себе те, що в її сімейній трагедії вагомою стала власна провина. Відкриттям для фру Алвінг стали слова сина про те, що у батьківському домі він був позбавлений радощів життя. Вона подумала, що така радість життя вирувала у молоді роки в її чоловікові. Саме вона вбила в ньому здатність радіти та насолоджуватися життям. Фру Алвінг стоїла на порозі вибору: чи полегшити страждання сина і дати йому отруту, як вона обіцяла, чи залишити все так, як є, тим самим поглибити свою провину перед сином.

Г. Ібсен — драматург «нової драми». Його драматичні твори стали є «п'єсами про людську душу», в яких йшлося, насамперед, про напружену, здебільшого трагічну боротьбу індивідуальності за власний унікальний світ.

У п'єсах «нової драми» відбулося зближення драматургічного простору з тією реальністю, в якій жили глядачі. Драматург буквально брав із сучасних персонажів їхню мову, поведінку, одяг, а також максимально наблизив декорації до місць їхнього проживання. Автор відкрив якісно нові джерела драматичного у звичайній прозі повсякденного існування. Він істотно збагатив коло тем, які можна було виставляти в театрі: різноманітні соціальні проблеми, становище жінок у суспільстві, спадкові хвороби, влада грошей.

У п'єсах «нової драми» не було чіткої межі між комедією і трагедією. Ця риса поезики стала наслідком бажання Ібсена максимально наблизитися до дійсності, повсякденне життя трагікомічне.

Композиція п'єс мала інтелектуально-аналітичний характер. Її аналітизм полягав у тому, що майже всі п'єси розпочиналися показом ілюзії щастя, а закінчувалися катастрофою. Драматург показав, що злагода, комфорт, в яких жили його персонажі, а також нібито добрі стосунки між ними — оманлива видимість. У такий спосіб він розкрив суперечності сучасного світу. Його драми називали інтелектуально-аналітичними, бо вони завершувалися інтелектуальним осмисленням персонажами власного життя. Герої промовляли те, що диктувала їм логіка власного характеру, який письменник розкрив з небаченою для нього майстерністю і психологічною глибиною.

Незавершена кінцівка — найвидатніший внесок «нової драми» в світову драматургію. У деяких п'єсах розв'язка не була розв'язанням проблем, а їхньою постановою.

вкою, конфлікт не вичерпувався після завершення дії, а дедалі більше загострювався. Така відкритість фіналу краще відповідала вимогам сучасного проблемного театру, який і намагався створити Ібсен.

Особливості «нової драми» Ібсена:

- Р ► вірогідність дійсності, яка зображена в п'єсах;
- створення образів типових, нерозривно пов'язаних з оточуючим їх
- И повсякденним світом:
 - вони підкреслено індивідуалізовані;
- С — пов'язані з життєвою реальністю;
 - справді значні;
- И ► контрастність світів — сьогодення і віддаленість;
 - місце дії зовсім не змінювалося або змінювалося незначно;
 - розрив між благополучною видимістю і крайнім неблагополуччям суспільства;
 - чіткість композиція, велике значення деталей; кінцівка п'єси незавершена, відкрита;
 - обминає експозицію драми, починає дію напередодні катастрофи; події переносить у передісторію;
 - відмова від зовнішнього драматизму дії і зосередження на аналітичному розкритті характеру, конфлікту і сюжетних таємниць.

Глибокий аналіз ідейно-художнього новаторства норвезького драматурга подав у статтях «Квінтесенція ібсенізму» (1891) і «Драматург-реаліст своїм критикам» (1894) відомий англійський драматург Б. Шоу. Він підкреслив головну особливість Г. Ібсена — повернення до сучасного життя, незалежність від забобонів свого часу, критику хибних ідеалів суспільства. За словами Б. Шоу норвезький драматург *«наполягав на тому, щоб вища мета була надихаючою, вічною, безперервно розвиваючою, а не зовнішньою, незмінною, фальшивою...не літерою, але духом...не абстрактним законом, а живим потягом».*

Усвідомлення і виділення письменником глибокого внутрішнього протиріччя між «ідеалом» та «дійсністю» і визначило художню структуру його п'єс про сучасність.

3. Кнут Гамсун — співець кохання



У світовій літературі Кнут Гамсун посів одне із найпомітніших місць як «поет кохання», який відкрив і відтворив нові його відчуття. Разом з тим його вважали славою і водночас — ганьбою Норвегії через те, що заплямував себе підтримкою тоталітарного режиму. Поет Нудель Гріг відзначив: *«...Гамсун віддав реакції головне, що в нього було: і своє ім'я. А ми зберегли ті скарби, які він подарував світові».*

А. П. Чехов назвав норвезького письменника «натхненним співцем кохання», який показав чарівність і драматизм бурхливих пристрастей. Дійсно, Кнута Гамсуна завжди цікавили процеси, що відбувалися в людській душі. Він вважав, що почуття і переживання — це *«особливе повітря, яким дихала*

кожна епоха, і головне, щоб воно завжди лишалося чистим і свіжим, наповненим ароматом трав і дерев, а не гірким смаком цивілізації». Його думки знайшли відображення і у його творах.

Основна тема: змалювання світу у процесі безпосереднього бачення, у мінливості, швидкоплинності

Справжнє прізвище Кнута Гамсуна — Педерсен. Літературний псевдонім автор узяв від назви хутора Гамсунд, де мешкала його родина. Випадково під час публікації однієї його газетної статті загубилася остання літера цієї назви. Утворилось прізвище Гамсун. Воно сподобалося письменникові, і під ним Кнут Педерсен увійшов у світову літературу.

Народився майбутній письменник родині на крайній півночі Норвегії в м. Ломі у Гадбрансдаленській долині, сільськогосподарському районі Центральної Норвегії. Його батько, Педер Педерсен, був сільським кравцем. Спочатку його батьки оселилися у Гармутреті на невеличкому хуторі, де в оточенні трьох старших братів і двох молодших сестер Кнут провів три перших роки життя. Згодом родина переїхала до Хамароя, містечка в Нурлані. Там вони орендували Гамсунд, маленьку ферму, що належала дядькові Кнута. Хлопець пас корів, насолоджувався красою норвезьких фіордів, укритих снігами вершин.

Невдовзі сім'я заборгувала велику суму господареві ферми. Дев'ятирічний Кнут змушений був працювати на свого дядька, людину сувору, який часто бив його і не давав їсти. Лише серйозна хвороба дядька звільнила хлопця від постійну приниження і нарікань. Юнак пішов у світ шукати щастя. Він змінив багато професій — був помічником прикажчика при лавці, дрібним торгівцем, рахівником. Освіту здобув у сільській школі, де лише опанував грамоту. Решту знань брав з книг, читаючи все підряд. По суті, був самоуком.

Перший твір — повість «Загадка людина» — був надрукований за гроші нурланського торговця у 1877 році. А через рік побачили світ велика балада «Побачення». Ці книги мали величезний успіх у читача, і Кнут Гамсун вирішив присвятити своє життя художній творчості. На гроші купця він вирушив до Копенгагена — культурного центру Скандинавії. Там він мав намір видати любовну повість із сільського життя «Фріда». Проте твір жоден із видавців не захотів опублікувати. З великими труднощами юнак повернувся у рідну Норвегію і зупинився у Кристіанії, нинішньому Осло. Він звернувся за допомогою до відомого письменника Бьорнсона, але той не оцінив «Фріду», і тому автор знищив рукопис.

Гамсун пережив неймовірно складні часи, бідність припинювала його, не давала змоги займатися літературною справою. Бідуючи, він став дорожнім робітником у Східній Норвегії. У 1882 році, заручившись рекомендаційними листами до впливових емігрантів з Норвегії, поїхав у Сполучені Штати, де працював спочатку наймитом у штаті Вісконсін, а згодом секретарем норвезького проповідника в Мінесоті. Серйозно хворим, він повернувся на батьківщину. Певний час жив у Вальдерсі, де під псевдонімом Гамсунд написав працю про Марка Твена. В Осло його літературна кар'єра не склалася, він бідував. У 1886 році знову поїхав до Сполучених Штатів, працював кондуктором трамвая, а влітку наймитував на пшеничних полях Північної Дакоти.

Повернувшись до Європи, Кнут переїхав до Копенгагена, показав нову повість редакторові щоденної газети Едвардові Брандеру, братові відомого літературного критика. Наприкінці того ж року повість з'явилася на сторінках одного з датських журналів, а в 1890 р. була опублікована під назвою «Голод». Автора твору помітили, стало зрозуміло, що в літературі з'явився сильний і самобутній талант. Цей ро-

ман приніс славу, про яку Гамсун давно мріяв. Після виходу в 1892 році «Містерій» стало зрозуміло, що талант письменника перейшов у нову фазу.

1894 року вийшов роман «Пан», написаний у формі спогадів Томаса Глана, який відмовляється від цивілізованого існування й жив життям мисливця і рибалки поблизу провінційного містечка. «Я спробував, за аналогією Ж. Ж. Руссо, представити щось на зразок культу природи, чутливості, точніше надчутливості душі», — зізнався Гамсун своєму другові, коли працював над «Паном».

У 1904 році письменник видав збірку поезій «Дикий хор», яка не поступилася найкращій прозі.

Незадовго до початку Першої світової війни прозаїк зі своєю родиною переїхав до себе на батьківщину — в Хамарей, а потім на південь у Грімстад. Це була не просто зміна проживання. Для письменника селянство з його патріархальними традиціями, органічним зв'язком із землею стало основним фактором стабільності, джерелом духовного здоров'я народу. Він написав один із найбільш монументальних епічних творів світової літератури ХХ століття — роман «Соки землі», за який у 1920 році одержав Нобелівську премію.

Нова повоєнна дійсність викликала у Гамсуна скептичне ставлення, про що свідчили такі твори, як «Жінки біля колодязів» (1920), та «Останній розділ» (1923). Роман «Коло замкнулось» (1936) показав духовну деградацію людини в умовах тогочасного світу.

Особисте життя письменника завжди було насиченим. У 1898 році він одружився з Берглют Бех, від шлюбу з якою народилася дочка. Через 8 років подружнього життя вони розлучилися, а в 1908 р. він одружився з актрисою Марією Андерсен, яка була молодшою за нього на 22 роки. У них народилося дві доньки і два сини. З Марією Кнут прожив до останнього свого подиху.

Друга світова війна відіграла фатальну роль у подальшій долі митця. Він співпрацював з нацистами, за що після визволення Норвегії був переданий суду. Кнут Гамсун висловив свою точку зору про нацистську державу в деяких опублікованих статтях. Він подарував Нобелівську медаль Геббельсу і захоплювався його дивовижними дітьми, виступав проти руху Опору, вважаючи, що молоді норвежці даремно жертвували життям — з гітлерівською військовою силою боротися неможливо. І нарешті зустрівся з Гітлером, про що повідомила німецька пропаганда. Тисячі читачів на знак протесту повернули авторові його книги. Але разом з тим він заступився перед Геббельсом за норвезького письменника, який заховався у Данії, і в такий спосіб врятував йому життя. Норвезький письменник захищав перед рейхскомісаром Тербовеном, однак без успіху, репресованих норвежців, надсилав телеграми і листи Гітлеру, Герингу, Геббельсу на захист своїх земляків. Його бесіда з Гітлером закінчилася розчаруванням. Він так і не вступив до національно-соціалістичної партії, на що гітлерівські кола мали великі надії. Коли це все відбулося, Кнута Гамсуну було за 80 років. У 1947 році після психіатричної лікарні прозаїк уник вироку лише через діагноз «інтелектуальна деградація». Але це не позбавило його розплати. Ні в'язниця, ні будинок для престарілих, ні повне обстеження у психіатричній лікарні не мали на нього такого впливу, як тавро «зрадник батьківщини». На нього поклали відповідальність за спричинені країні збитки. Старий, глухий, напівсліпий письменник був розорений. Однак йому залишили маєток Дормунд. Тут він у 90-то років написав чудову книгу про останні роки свого життя, про самотність без скарг і виправдань.

Треба віддати належне норвежцям, які вибачили свого співвітчизника Ганебне тавро було зняти і він знову посів належне місце на вершині письменницької піраміди однієї з найлітературніших країн світу.

Помер Кнут Гамсун 19 лютого 1952 року.

Час визначив і помилки, і цінність його доробку як художника, котрий змалював красу і силу кохання, із глибокою проникливістю відобразив складність людського життя і ті нові конфлікти, що висунуло ХХ століття.

Майстер психологічного аналізу, Кнут Гамсун назавжди увійшов в історію світової літератури як тонкий лірик і спостережливий реаліст, що вміло передав непомітні порухи людської душі.

Одним із перших творів став психологічний роман «Голод». Роботу над ним автор розпочав після повернення із Америки до Європи влітку 1888 року. Події охопили 1886 рік — один із найскладніших періодів життя письменника, коли він знаходився на межі голодної смерті. Його герой відчував не лише фізичний, а й духовний голод. Розповідь йшла від першої особи, яка стояла поза звичайним людським існуванням і не могла знайти в ньому свого місця. Голод загострив внутрішній зір героя, він помічав найдрібніші факти зовнішнього життя. Юнак відчував фізичну муку від голоду, зіткнувся з жорстокістю оточуючих людей. Лише десь «на дні» життя знайшов співчуття чи розуміння його становища. Суспільство не бажало нічого знати про тих, кого викинуло за межу життя, тому що кожна людина в цьому світі зайнята собою, власними думками і справами. Замкнутість людини в полоні своєї індивідуальності зробило майже неможливим людське взаєморозуміння.

У новелі: «Переможниця». Ліричний герой — кондуктор на лінії Холстед, а потім — Котедж. Він обслуговував состав із двох-трьох потягів. Напередодні Різдва відбулася невеличка пригода: увійшов у вагон пан і запропонував йому заробити десять доларів. На перехресті з Монро-стрин необхідно було зупинити трамвай і витягнути його з люка, хоча він буде чинити опір. Цей спектакль пан влаштував для своєї дружини, яка мала власними очима переконатися про його серйозний намір померти. Дружина поїде цим трамваем, буде сидіти в кабіні вагоновожатого. Це місце з усіх боків відкрите вітрам.

Водій попередив, що з лядою люку треба поквипитися, оскільки може наїхати інший трамвай, інтервал три хвилини. З вагоновожатим пасажир домовився теж. Кондуктор повинен, побачивши, як той висунувся з люка, дати сигнал зупинитися. Кондуктор став багатшим на 10 доларів, які йому були так необхідні. Усю зиму він проходив з прив'язаними до спини і грудей газетами, щоб не було так холодно. Тепер на ці гроші зможе пошити жилет, щоб було тепліше.

Нарешті у вагон увійшла молода, красива, з блакитними очима панна в коричневій шубі. Вагоновожатий щось прошепотів їй, хоча йому заборонялося розмовляти під час роботи. Під'їжджали до умовного місця. Кондуктор показав, збавити швидкість, але вагоновожатий не послухав. Кондуктор побачив людську голову, яка стирчала з-під землі, крикнув, що в колодязі людина — ніякої реакції. Він схопився за гальма, але було вже пізно. Голову нещасного знайшли під заднім вагоном, тіло у колодязі. Молода жінка кричала: «Жахливо!» В обличчі її не було провини, вона не неприємна, а просто пішла додому. Вагоновожатий пояснив кондуктору, що той мав зробити, щоб дібратися до станції самому.

Минув час. Одного разу під Новий рік кондуктор йшов по місту і зайшов у залізничний вокзал, де зустрів вагоновожатого, який їхав на Захід, щоб купити землю і стати фермером. Кондуктор дізнався, що гроші у його товариша від жінки, яка заплатила йому, щоб спекатися свого чоловіка. На ці гроші він і зібрався змінити життя на краще.

У буржуазному суспільстві нікому немає справи до іншого, кожен зайнятий лише собою. Людське життя нічого не варте. Заради збагачення, свободи, уникнення

відповідальності люди готові на ганебні вчинки, що свідчить про відсутність їх духовності і милосердя.

Не менш цікавою і повчальною була новела «Олександр і Леонарда». Автор зустрівся з Олександром у фортеці Аперсхюс, куди його заточили за розбій. Проте він помер, не витримавши в'язниці як міри покарання. Перед смертю розповів, як одного разу через нього загинула дівчина.

У Нурлані жив заможний рибалка Енса Олап. Одного разу на його пристані з'явився циганський табір. Він наказав циганам покинути територію, але син ватажка Олександр не захотів підкоритися. Тоді рибалка запропонував йому роботу вдома: допомагати дружині і дочці. Той погодився служити. Минув певний час. Енс Олап та його сини пішли у море, в маєтку залишилася дружина і 20-річна донька Леонарда.

Олександр поводився досить пристойно, взявся доглядати за коровами і кіньми. Дружина рибалки навіть поклала на нього око, хоча їй вже було близько сорока. Він відмовився від неї, посилаючись на те, що у човні батька в нього залишилася кохана, і ні про яку іншу він і думати не хоче. Ображена жінка стала шпигувати за донькою, а потім послала Олександра копати торф на болоті подалі від дому.

Леонарда розмовляла з Олександром байдужо, взагалі він мало що значив для неї. З її скрині стали зникати речі. У всьому дівчина звинуватила Олександра. Щоб поладити скриню, вона попросила цигана перевезти її на той берег до сина місцевого теслі Конрада. Хлопець з дитинства був знайомий з Леонардою. Саме це і роздратувало Олександра, він готовий убити юнака. Через тиждень скриня була поладжена і привезена в дім. Коли дівчина перекладала добро, знайшла усі речі, яких не було раніше. Після ремонту тесля став приходити до Леонарди майже щодня, але й Олександр приставав до неї. Поступово дівчина поступилася язичнику. Від ревності мати божеволіла, вона все зробила, щоб швидше одружити Леонарду з Конрадом. Коли рибалка повернувся з синами додому, то запропонував Олександру покинути родину. На прощання Леонарда попросила юнака перевезти її на той берег, оскільки вже почала готуватися до весілля з Конрадом. І, щоб героїня не дісталася іншому, Олександр спрямував човен на скелю, зламав весло, човен ударило об скелю. Цигану вдалося врятуватися, а Леонарда загинула. Були відсутні докази причетності героя до смерті молодой дівчини.

У новелі автор показав пристрасть, яка знищила на своєму шляху усе і стала причиною страждань не лише моральних, але й фізичних.

У 1894 році був написаний роман «Пан», який став помітним явищем тогочасного літературного процесу. Він відкрив епоху психологічного роману в норвезькій літературі. У творі відчувалися ідеї Ж.-Ж. Руссо щодо «гармонії природного життя». Але, якщо французький просвітитель вірив у безперечну перемогу почуття і природи над цивілізацією, то Кнут Гамсун трагічно сприйняв майбутнє.

Прикладом такого твору, як «Пан», в українській літературі стала повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».

Спільні риси творів:

- душевна піднесеність персонажів;
- певна загадковість обставин, у яких опинилися герої;
- зворушливе і невтримне прагнення героїв до свободи і справедливості;
- кристалева чистота їхніх душ.

Письменник цікавився Сходом та теплими країнами, тому опублікував у журналі «Самтиден» уривок, який мав назву «Смерть Глана». Це вважалося останнім розділом книги, дія якої відбувалася в Індії.

Не було ніякого сумніву, що образ Томаса Глана був навіяний Стриндбергом. У той час жодна людина не справила на Гамсуна такого враження, як Август Стриндберг. Він назвав себе твариною, яка прагнула назад до лісу.

Прототипом Едварда стала Лаура Валсе — перше кохання письменника. Спочатку він назвав твір «Едварда» — ім'ям головної героїні, але коли книга вже була готова до друку, змінив назву на «Пан», бо центральним образом, незважаючи ні на що, все д залишилася сила природи, бог Пан.

У класичній міфології Пан — син Гермеса, бог лісів, отар, пастухів, який переслідував німф у пориві закоханості. Коли народився великий Пан, то його мати, німфа Дріопа, глянувши на сина, втекла, бо той мав цапині ноги, роги і довгу бороду. Але батько, бог Гермес, зрадів народженню сина, узяв його на руки і відніс на світлий Олімп, де всі Боги гучно вітали народження бога. Пан не залишився жити на Олімпі, а пішов у тінисті ліси й гори, де пас стадо, грав на дзвінкій сопілці. Як тільки чули німфи її чудовий звук, одразу юрбами поспішали до нього і невдовзі веселий танок рухався зеленою відлюдною долиною під звуки музики Пана, який і сам любив брати участь у танцях німф. А коли настав жаркий полудень, він йде у гущавину лісу і відпочивав. Небезпечно його тоді турбувати. Пан запальний і міг у гніві наслати тяжкий гнітючий сон чи панівний страх. Але якщо бог не гнівається, то він милостивий і добродушний.

Схожість Глана з Паном у тому, що він мав безмежну владу над жіночими серцями. Поява Пана на порохівниці Глана засвідчила те, що як мисливець він знаходився під опікою бога. З богом Паном герой роману тісно пов'язаний невидимими ланцюгами. Для письменника людина — це передусім частина світу. Пан — втілення стихійного життєвого начала, яке живе у кожному з героїв: і в Глані, і в Едварді, і в Єві. Цю особливість роману помітив О. Купрін: *«Головна особа залишалася майже не названою — це могутня сила природи, великий Пан, дихання якого відчувалася і в морській бурі, і в білих ночах з північним сяйвом... і в таємниці кохання...»*.

За жанром «Пан» — це психологічний роман, бо автор сконцентрував увагу на психологічному боці кохання. Розповідь йшла від першої особи, від імені головного героя. Це своєрідні нотатки про те, що сталося з ним декілька років тому. Така форма розповіді надає більшій достовірності подіям, про які йшлося у творі. Роман став «сповідальною прозою» письменника, оскільки виявилось схожість головного героя і автора твору, позиція письменника вимірювалася через світогляд головного героя. Всі події відбувалися на лоні природи.

Головною темою стала тема кохання, кохання-страждання. Воно виникла як непереборна сила, яка не контролювалася розумом, не знало перепон, не зважало на моральні устрої та норми. Кохання у Гамсуна не привело до щастя і не дало спокою, а стало вічним двобоєм ворогуючих сил, котрі прагнули єднання.

Роман «Пан» складний за проблематикою. Він порушив філософські і морально-етичні проблеми: сенс людського буття, сутність щастя і страждання, стосунки людини і природи, їх взаємоіснування.

Останній прозовий твір Кнута Гамсуна 90-х років — **Роман «Вікторія»**. Він був написаний за надзвичайно короткий час: ще в липні 1898 року Гамсун не уявляв собі його повного обсягу, а в кінці вересня «Вікторія» була готова до друку.

Сюжетну основу твору склала історія трагічного кохання. Недаремно Кнут Гамсун зауважив, що «Вікторія» — *«це ліричний твір», у центрі якого любовний конфлікт, подібний до того, який був показаний у «Пані»*. У романі звучав не лише мо-

тив фатальної приреченості сильного почуття закоханих, а й мотив суспільної нерівності.

Син мірошника йшов і думав, що коли виросте, то буде виробляти сірники. Це робота небезпечна: вимастила руки в сірку і жоден сміливець не наважиться привітати. В лісі юнак провідав своїх птахів, які були його друзями.

Юханнес, так звали хлопця, був 14-річним підлітком, широкоплечим, загорілим на сонці, великим майстром вигадувати різні нісенітниці. Батько повідомив, що за ним послали із Замку. Хлопець зустрів молодих вельмож, допоміг їм розміститися у човні. Всі діти були взуті у чоботи і лише Вікторію, взуту в черевички, дівчинку 10 років, треба було перенести на руках.

Юханнес хотів це зробити, але Отто, молодик з міста, випередив. Хлопець хотів разом з усіма піти на острів, але йому треба було берегти човен. Він думав і уявляв, як рятує Вікторію.

Проїшли роки. Юханнес виріс, йому було двадцять, цілими днями сидів над книжками. Виросла і дівчина подорослішала, не впізнала Юханнеса. Між ними відбулася розмова. Юнак витягнув з води утоплену Камілли. Вікторія хотіла зробити спробу зізнатися, але не змогла. Минали дні, герой поїхав до міста і зустрів там Вікторію. Виявилось, що вона заручена з Отто, який випадково загинув під час полювання. Після цієї пригоди Вікторія стала вільною, але доля знову розвела шляхи двох закоханих людей. Юханнес одержав від коханої листа (його приніс учитель), якого та написала перед смертю. У ньому дівчина зізналася у коханні, з трепетом описала всі найтонші переживання та відчуття, що переповнювали її душу у моменти зустрічей з Юханнесом. Вона просила вибачення за неприємності, яких завдала коханому і не встигла вимолити пробачення. Вікторія обірвала листа і попрощалася з героєм назавжди.

Автор робить висновок, що трагедія головних героїв була обумовлена об'єктивними умовами життя.

Значення творчості Гамсуна надзвичайне. Він виступив як неоромантик. Його творчості були, властиві такі риси:

- відчуття природної краси світу;
- опис життя, людських почуттів, дисгармонії внутрішнього світу людини, конфлікту і антагонізму взаємин, прихованих за об'єднанням людських істот;
- насичений ліризм;
- пошук соціальної і історичної опори в традиціях і устоях норвезького селища;
- створення циклів романів, в яких відображено зміни нового в житті історичного процесу ХХ століття, погляди і думки людей;
- зображення масштабних, узагальнених характерів героїв;
- заперечення сірого, приземленого натуралізму;
- відтворення підсвідомого душевного буття людини;
- звернення до оригінального жанру суб'єктивно-психологічного роману, завдання якого — аналіз внутрішнього життя особистості;
- розроблення прийомів лірико-суб'єктивної, ритмізованої оповіді, в словесну тканину якої вплетені кругові лейтмотивні повтори одних і тих самих ідей, думок, почуттів.

Творчість Кнута Гамсуна близька українській літературі, в якій теж були подібні мотиви. Багато спільного знаходила в творчості норвезького романіста та М. Коцюбинського. Головним лейтмотивом їхніх творів стала любов і ненависть, життя і смерть, людина і природа.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що нового в розвиток драматургії ХХ століття вніс Г. Ібсен? Чим його драматургія відрізнялася від драматургії Б. Брехта, Б. Шоу, А. Чехова?

2. У чому, на думку Б. Шоу, міститься головна особливість «нової драми» І. Ібсена?

3. Назвіть п'єси драматурга. Яка головна проблема була покладена в їх основу?

4. Поясніть походження псевдоніма Гамсуна?

5. Чому за своє життя письменник змушений був перепробувати безліч професій?

6. За який твір Кнут Гамсун був удостоєний Нобелівської премії?

7. Чому свій роман «Пан» він назвав ім'ям давньогрецького божества? Як ця назва пов'язана з головним героєм? Яка основна тема, ідея та проблематика роману «Пан»?

8. Що спільного між романом К. Гамсуна та повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»?

9. У чому полягає новаторство Кнута Гамсуна? Чому його назвали «співцем кохання»?





ЛЕКЦІЯ 11

АМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА. ДЖЕК ЛОНДОН, ЕРНЕСТ МІЛЛЕР ХЕМІНГУЕЙ

1. Загальна характеристика американської літератури ХХ століття.
2. Життєвий і творчий шлях Джека Лондона.
3. Новаторство прози Е. Хемінгуея: лаконізм, «ефект айсбергу», відвертість сповіді від першої особи, лейтмотив («Прощавай, зброє!», «По кому подзвін»).

1. Загальна характеристика американської літератури ХХ століття

У ХХ столітті американська література пережила стрімкий підйом, пов'язаний, у першу чергу, з розквітом реалістичного мистецтва 20—30-х років. У цей час друкували свої твори такі класики світового мистецтва, як Т. Драйзер, Е. Сінклер, Е. Хемінгуей, Ш. Андерсон та інші. Соціальні умови розвитку країни виступом сприяли письменників з критичною переоцінкою буржуазних цінностей.

Письменники-реалісти чітко усвідомили, що криється за блискучим фасадом найбагатшої країни світу. Яскравим поясненням цього стала символічна назва найбільшого твору Т. Драйзера — «Американська трагедія».

Внутрішнім трагізмом просякнута і література американських письменників «втраченого покоління». У творах, які розкрили цю тему, відобразилася реалістична точність у описах долі покоління, чия юність та молодість пройшли у роки війни.

Незважаючи на це, у літературі також простежувався метод соціалістичного реалізму у творах Д. Ріда, Т. Драйзера, Ф. Боноскі та інших. У ХХ столітті американська поезія та проза висунули такі важливі теми, як становище робітників класу, расова дискримінація, соціальна боротьба, імперіалістична війна, небезпека фашизму та інші. Значний вплив на розвиток літератури мали прогресивні журнали «Ліберейтор», «Уоркерс манслі», «Нью Мессіз».

Одночасно незрозумілість ліберально налаштованої інтелігенції перед обличчям соціальних катаклізмів століття привела деяких письменників у глухий кут модернізму та авангардизму (група «імажистів» Е. Паунд). Вагомий вплив на розвиток модерністських течій мав фрейдизм. Ідеалістичні концепції були покладені також у основі творчості Томаса Стернза Еліота та Гертруди Стайн.

Намагаючись повернути втрачені позиції в галузі ідеології, американська буржуазія використала засоби масової інформації для реклами модерністських творів і всіляко підтримала розвиток власне розважальної літератури. Тому в кінці 20-х років відбувався розквіт «масової літератури», центром якої став Голлівуд.

Література США до 1945 року пройшла декілька етапів свого розвитку. У 20-ті роки у творах прогресивних письменників важливе місце займали теми соціального протесту та «втраченого покоління». Світова економічна криза, що розвивалася у 1929 році, призвела до появи нових тенденцій у літературі. Активізувалася літературна і публіцистична діяльність письменників соціалістичної орієнтації. З'явилася твори «жорстокого реалізму». У цей час посилилася антифашистська боротьба прогресивних письменників США.

У цілому розвиток американської літератури першої половини характеризувався домінуванням реалістичного методу зображення дійсності.

2. Життєвий і творчий шлях Джека Лондона



Серед американських письменників не було популярнішого письменника, ніж Джек Лондон. У своїх творах він виразив думки та настрої сучасного йому покоління.

За півроку до народження Джека газети Сан-Франциско схвилювали жителів міста жахливою історією про жінку, яка намагалася заповдіяти собі смерть. Причиною того став чоловік, який вигнав її з дому, не дозволяючи народити дитину. «Героями» цієї скандальної хроніки були Флора Уїлман та Уільям Чані. Дитиною, чия поява на світ була небажаною — Джон Гріффін Лондон, який народився 12 січня 1876 р. в Сан-Франциско.

Мати Джека вийшла із заможної родини торговця пшеницею в штаті Огайо, отримала гарну освіту і виховання. Але рано залишила батьківський дім, щоб ніколи вже не повертатися до нього, мандрувала Америкою разом із кузиною-актрисою, заробляла на життя тимчасовими заробітками: навчала музики, танцювала, шила. Захопилася астрологією, і саме це захоплення і зблизило її з «професором» Уільямом Чані.

Звання професора Чані присвоїв собі сам, вчитися йому не довелося. Його дитинство і юність минули в злиднях і поневіряннях. Він був здібною людиною. Захоплювався мовами, математикою, історією. Флора Уїлман не була дружиною «професора», а лише його черговою подругою, дитини він справді не хотів і своє батьківство заперечував. Галас, зчинений навколо скандальної історії, пов'язаної з народженням дитини, примусив «професора» поспіхом виїхати з Сан-Франциско, залишивши жінку саму, без будь-якого забезпечення. Мати Джека знайшла притулок у родині негритянки Дженні і заробляла на життя шиттям. Тоді ж вона познайомилася з удівцем Джоном Лондоном. Через 8 місяців вони побралися. Вітчим Джека був людиною працьовитою, доброю і порядною. Після одруження батьки Джека часто переїздили з місця на місце. У родині Лондонів було троє дітей — дві дівчинки вітчима від першої дружини і Джек. Старша з двох сестер Еліза доглядала хлопчика і назавжди залишалася його добрим другом. Через постійні переїзди родини дитина була позбавлена друзів, якихось сталих інтересів. Вже з дитинства він полюбив читання і це стало головним у його житті. Згодом він сказав, що не може пригадати, коли навчився читати, і взагалі не пам'ятав, щоб коли-небудь не вмів читати. До школи він пішов разом з Елізою, бо його ні на кого було залишити дома. Вчитель ставив маленькій дитині ослінчика, давав книжку з малюнками, яку той роздивлявся довго і уважно.

Після численних переїздів родина оселилася нарешті в Окленді — невеликому містечку, неподалік Сан-Франциско. Тут Джек потрапив до бібліотеки. Йому було 10 років, коли зустрів людину, по-справжньому освічену, закохану в літературу і поезію — поета Айну Кулбріт, яка завідувала місцевою бібліотекою і розвинула у Джека інтерес до читання.

Обставини життя склалися нещасливо. У 1886 році родина остаточно зубожіла, вітчим втратив роботу. Тепер сім'ю повинен утримувати десятирічний Джек, який влаштувався розносити газети. Потрібно було встати зранку, в будь-яку погоду, ще до школи рознести ранкові газети. Вечірня партія газет доставлялася після школи, за дванадцять доларів у місяць. Крім того, ще підробляв, де міг: розносив лід, прислужував у кегельбані. І навіть за умов такого напруженого режиму не покидав читати. Гарне життя і люди приваблювали Джека, і, зібравши певну суму, нарешті купив старий вітрильник і вперше вийшов у море. Але у 1891 р. вітчим потрапив під поїзд, і відтоді вже не міг працювати. Матеріальні нестатки змусили Джека працювати на консервній фабриці. Протягом року в нього вистачало сил лише на те, щоб після роботи дійти до ліжка. І хоча юнак був фізично здоровим, терплячим, проте таке «механічне» життя виявилось не під силу (11 год. робочий день). Він прагнув залишити роботу. Джек позичив у «мами Дженні» гроші, купив старий човен, сам полагодив його і пристав до «устричних піратів». Незаконна ловля устриць у каліфорнійській затоці була дуже прибутковим «промислом», проте досить небезпечним. І Джек у 19 років не тільки став рівним серед дорослих, але й дістав прізвисько «Короля піратів». Одна ніч «піратського промислу» давала прибутку набагато більше, ніж місяць важкої праці на фабриці. Гроші він віддавав матері, платив борг, а решту прогулював у портових шинках. Але в 1892 році йому запропонували служити в рибальському патрулі, і він погодився. Саме тоді повністю зіткнувся із «дном» життя суспільства. Джек зрозумів, що хоче бути моряком. І в 1893 році він найнявся матросом на шхуну «Софі Сазерленд», яка вирушила до далеких берегів за котиками. Повернувшись додому, застав там убогість і безробіття. Майже все, що він заробив під час плавання за рік, пішло на сплату боргів. У 1893 р. Юнак вперше спробував сили в літературі: вирішив взяти участь у конкурсі на краще оповідання автора-початківця, оголошеного сан-франциською газетою «Колл». За дві ночі оповідання «Тайфун біля берегів Японії» (1893) було готове. Юнак описав у ньому те, що сам бачив і пережив. *«Перша премія дісталася мені — писав Джек Лондон. — Другу і третю одержали студенти Стенфордського і Берклейського університетів».*

1894 рік — один з років масового голоду в Америці: застій у промисловості, масове безробіття, голод, відчай, безвихідь, смерть. Д. Лондон поповнив лаву безробітних Америки і приєднав до тих, хто пішов походом на Вашингтон, щоб домогтися справедливості, наполягати на прийнятті конгресом таких законів, які б давали змогу нормально працювати і чесно заробляти гроші. Джека заарештували за бродяжництво. Провів у в'язниці.

Повернувшись до Орлеана, заробляв на прожиття чим трапиться: мив вікна, підстригав газони, топив печі. Він вирішив вчитися і в 19 років вступив до середньої школи. Юнак незручно почувався серед підлітків. Значно краще відчував себе серед дорослих людей. Так він став постійним учасником, членом Дискусійного товариства Генрі Клея. У цьому місці збиралася інтелігентна молодь, що обговорювала проблеми суспільного життя, науки, культури. Тут зародилося кохання до дівчини з інтелігентної сім'ї Мейбл Епплгарт, котра згодом стала прототипом Руф Морз з роману «Мартін Іден».

Залишивши школу, Джек позичив гроші в сестри Елізи і за кілька тижнів пройшов дворічний курс підготовки до університету. У 1896 р. — зарахований на I курс Каліфорнійського університету. Але незабаром змушений залишити навчання через матеріальну скруту.

Коли в США поширилися чутки про те, що на Алясці є золото, Джек Лондон зібрався на Північ. 26 липня 1897 року він відплив на Аляску. Сестра, заставивши

свій будинок, позичила братові 1500 дол. Насамперед його вабила можливість швидко розбагатіти, одружитися з Мейбл Епплгарт, писати. До цього ж долучилося прагнення нових пригод та вражень. Клондайська епопея виявилася дуже важкою. Лондон проявив себе людиною відважною і витривалою. Золота він не знайшов, а от захворів на цингу і в 1898 році змушений був повернутися на батьківщину. На цей час вітчим помер і відповідальність за родину лягла на плечі юнака. Почав займатися літературною діяльністю, вивчив теорію сюжетоскладання і композиції, граматику і стилістику. Наполегливість давала позитивні наслідки. У 1899 році журнал «Оверленд манслі» прийняв до друку оповідання «За того, хто в дорозі». Через місяць цей же журнал надрукував «Білу тищу». Окремі оповідання з'явилися і в інших американських часописах.

У квітні 1900 р. вийшов збірка з дев'яти оповідань «Син вовка», у 1901 — наступна «Бог його батьків», 1902 — «Діти морозу» і роман «Дочка снігів». Цим твором фактично завершився I період письменницької діяльності Джека Лондона, період, який приніс йому популярність, успіх, перші солідні гонорари, змогу спокійно жити і писати.

Ставши членом соціалістичної партії, він познайомився з Анною Струнською, дочкою російських емігрантів, в будинку яких збиралися соціалісти. І вона, і її чоловік У. Уоллінг були також її членами. Анна познайомилася з Джеком Лондоном наприкінці 1899 року з цією жінкою прозаїк приятелював, був зачарований нею як жінкою і ще більше як людиною незвичайної чистоти і етичної цілісності. Дружба, духовне спілкування з Анною знайшли вихід не тільки у відвертих розмовах, листуванні, що тривало кілька років, а й у спільній творчості. Струнська і Лондон писали і видавали філософсько-літературний діалог про взаємини чоловіка і жінки в суспільстві — «Листи Кептона і Уейса».

У 1902 році Асоціація американської преси запропонувала Лондону поїхати кореспондентом на англо-бурську війну. Джек погодився, однак, доки дібрався до Англії, війна закінчилася. Письменник залишився в англійській столиці подивитися коронацію короля Едуарда. Та не коронацію описав у своїх нарисах про життя британської столиці. Вони називалися «На дні прірви» (1903), і темою стало життя лондонського дна, ізгоїв, серед яких було чимало людей і сильних, талановитих, і які все таки опинилися на задвірках цивілізації.

Другий період життя Д. Лондона був пов'язаний зі скандалом, що виник через його розлучення. Одружився у 1900 році з Бетті Мадден, яку не любив і яка, виходячи за Джека заміж, теж його не кохала. Митець вчинив так, як це робили люди, коли одружувалися, керуючись лише міркуваннями здорового глузду: Бетті розумна, лагідна, здорова дівчина. Вона була нареченою його товариша, втратила коханого, який помер на Філіппінах. Почуваючи себе самотніми, Джек і Бетті частіше зустрілися, шукали підтримки і співчуття одне в одного. Між ними виникла дружба, яка дала їм привід вважати, що вони можуть вступити в шлюб. За 2 роки у них народилося дві доньки. Але чоловік захопився іншою жінкою — Чарміан Кітредж. Чарміан була жінкою енергійною і сильною і до самої смерті письменника залишалася його вірним супутником. Через цю скандальну ситуацію письменник у 1904 році вирушив на російсько-японську війну військовим кореспондентом. Поїздка була невдалою. Спочатку письменник захворів, потім японці всіма засобами заважали кореспондентам, не допускаючи їх на фронт. Він без дозволу влади з ризиком для життя відправився на фронт, через що потрапив до японської в'язниці, ледве вибрався звідти і знову тяжко захворів. Повернувшись додому, зайнявся господарством. У цей час Лондон почав втілювати в життя свою давню мрію — буду-

вати вітрильник, щоб обійти на ньому весь світ, побувати в диких, незайманих кутках землі. На будівництво корабля пішло багато грошей і часу. Нарешті 2 квітня 1907 року недобудований, але вже ремонтований вітрильник був спущений на воду, і Джек з Чарміан вирушили в мандрівку. Здійснилися давні мрії Джека. Він побачив Гавайї, Маркізькі острови — найпрекрасніші місця, гостинний прийом жителів островів, прогулянки верхи, рибалка, спостереження за жителями Тубільці справили на Лондона незабутнє враження. У тогочасній пресі з'явилися нариси письменника, оповідання «Тайпі», «Колонія прокажених», «Незрозуміле і страхотливе». Митець почав замислюватися над життям, про що свідчили його твори: повість «До Адама» (1907) — роздуми про еволюцію життя; збірка оповідань «Дорога» (1907) — центром якої стали дорожні пригоди і роздуми над ними письменника; збірка оповідань «Любов до життя» (1907).

1907—1909 роки — робота над романом «Мартін Іден». Але тропічне сонце у надмірних дозах виявилось шкідливим організму прозаїка. Лондону довелося перервати плавання на «Снарку» і надовго лягти в лікарню в Сідней. Хвороба була невідомою медицині. Він дуже страждав — розпухли ноги і руки, не можна було не тільки писати, але й рухатися. 5 тижнів, що провів у сіднейській лікарні, нічого не дали. Стан здоров'я не покращився і протягом 6-місячного перебування у Сідней. Тільки тоді, коли чоловік повернувся до Каліфорнії, з'ясувалося, що в нього рідкісне захворювання шкіри, зумовлене незвичним для нього кліматом. Рідна земля і клімат вилікували митця. Він купив ділянку землі і заснував «Ранчо краси».

В останні роки вийшли такі твори:

- розважальний роман «Пригода» (1911);
- повість «Багряна чума» (1915);
- панегірик «Бунт на Ельсінорі» (1914);
- «Маленька господиня великого будинку» (1916);
- «Серця трьох» (1920);
- збірник «Казки південних морів» (1911).

Коли Джек Лондон дізнався, що Чарміан чекала дитину, вирішив розпочати будівництво «Вовчого дому» — створити маєток, родове гніздо який став би засновником династії. Він чекав сина — Чарміан народила дочку. Дитина прожила лише неповних 3 дні. Було, нарешті, закінчено будівництво дому, на який пішло коштів значно більше, ніж передбачалося. Пишно умебльований, унікально споруджений будинок чекав на ранок в'їзду свого господаря. Проте вночі його було підпалено. Припускали, що це було зроблено людиною з близького оточення Джека Лондона. Це стали ударом письменника. Зламало його не лише те, що фінансові збитки були непоправними, а й те, що його життєва програма, його життєва віра виявилася неспроможною. І 22 листопада 1916 р. Джек Лондон помер. Як заповідав, його було поховано серед прекрасної каліфорнійської природи, серед величезних секвой у Місячній долині. На уламку кам'яної брили, під якою закопано урну з останками, викарбувано лише «Джек Лондон».

Кожен, хто писав про нього певністю твердив, що письменник покінчив з собою. І кожен дослідник знав, що це факт недоведений. Твердження, що на нічному столику Лондона на ранок після смерті було знайдено обчислені смертельні дози отрути, ніхто не спростував, проте ніхто і не довів. Ніяких ознак того, що Д. Лондон збирався піти з життя, напередодні загибелі не було. Увечері він говорив про плани на майбутнє і не залишив ніяких прощальних листів і заповітів. Вночі у нього став напад хвороби. Невзможі перенести біль, він прийняв смертельну дозу наркотику. Можливо, прийняв її свідомо, бажаючи тим самим припинити свої

страждання і своє життя. Тепер не можливо довести жодну із версій. Але є підстави твердити, що прозаїк повільно вбивав себе протягом останніх років життя. Постійне насильство над собою призвело до повного нервового виснаження. Звичка і потреба в алкоголі зруйнували організм.

Проживши всього 40 років, Джек Лондон написав 19 романів, 18 збірок оповідань і статей, 3 п'єси, 8 автобіографічних творів, понад 30 віршів.

Особливості творчого методу

- Звернення до методів: натуралізму, романтизму, реалізму.
- Головна домінанта, що проходило крізь усю творчість Д. Лондона — людина.
- Людина — герой виступив у протиставленні з природою, як її органічною складовою частиною, продовження і розвиток всього живого.
- Оптимізм.
- Своєрідний письменницький стиль: зображення життя в його руках, контрастах, формах, реаліях, діалоги гранично стислі і лаконічні, мова творів позначена колоритністю та різноманітністю стилів.
- Джек Лондон — майстер оповідання — Short story — національного американського оповідного жанру. У його розвиток письменник зробив певний внесок: наповнив оповідання певним психологізмом; у центрі сюжету — не ускладнені колізії, а зіткнення характерів, виражених через дію.

«Північні оповідання» стали першими творами митця. Вони з'явилися на сторінках періодичних видань у кінці XIX ст., а потім були зібрані в збірку «Сни Вовка» (1900). Наступними вийшли збірки: «Бог його батьків» та інші оповідання (1901), «Діти морозу» (1902), «Віра в людину» та інші оповідання (1904), «Жага до життя» та інші оповідання (1906), «Смок Беллю» (1912).

Провідні теми «Північних оповідань»

- Романтичне протиставлення природи і буржуазної цивілізації.
- Негативний вплив на людську психіку.
- Протиставлення корисності капіталістичного суспільства і «північної моралі», яка заснована на товариській довірі і чесності.
- Засудження офіційної релігії.
- Тема аморального впливу цивілізації на побут і світогляд північної моралі.

«**Біла тиша**» — розповідь про драматичний момент з життя трьох людей — Мейсона, його дружини індіанки Руфі та чесного, мудрого, справедливого Мелмюта Кіда. Серед Білої Тиші подорожували ці троє, без запасів їжі, озброєні лише власною мужністю. У таких умовах собаки перетворилися на диких хижаків, лише сильні люди зберегли свої людські риси. Дерево впало на Мейсона, скалічила його, небуло жодної надії на порятунок. І тоді Мейсон попросив друга застрелити його, аби врятувати дружину і сина, якою вона носила під серцем.

«**Люди з сорокової милі**» — це оповідання можна було б назвати побутовою сценою, якби у ньому не піднімалася проблема життя і смерті. Проте на Півночі ця проблема теж побутова. Її успішно розв'язав Мелмют Кід, який завдяки своїй хитрості зумів примирити двох приятелів, здатних убити одного.

«**Північна одісея**» — розповідь про любов, вірність, мужність чоловіка з індіанського племені, який усе життя, ціною невимовних злигоднів, втрат ішов до заповітної мрії — повернути собі кохану, яку колись у нього вкрав білий чоловік.

«За того, хто в дорозі» — сцена з життя золотошукачів. Довга північна ніч, друзі, які зібралися у маленькій хатині на краю землі й пригадали різні епізоди свого життя. Вони з великим співчуттям прийняли випадкового подорожнього-мужнього, сильного, благородного. Виявилися, він завинив перед законом: вкрав 40 тисяч. Тільки це — половина правди, яка полягала у тому, що герой узяв грошей лише стільки, скільки було вкрадено в нього самого — отже, він не злодій. І йому, тому хто знову вирушив у дорогу, всі золотошукачі бажали, щоб вистачило їжі, щоб не стомилися собаки, щоб сірники були сухими.

У 1907 р., під час подорожі на «Снарку», письменник почав писати один з краших своїх творів — роман «**Мартін Іден**». Це найбільш зрілий і довершений твір. Зрілий за своєю думкою, довершений за його художнім втіленням. Він розповів про долю хлопця з робітничої сім'ї, який став відомим і визначним письменником, але, розчарувавшись у житті, до якого прагнув, покінчив життя самогубством. Певною мірою — це роман автобіографічний. У ньому знаходимо ряд автобіографічних ознак — портрет героя, історія першого кохання, окремі деталі. Однак провідна спільна риса — спільність долі, пошуків і прагнень Дж. Лондона та його героя. Головна тема — роздуми про місце митця в суспільстві. Трагічна історія Мартіна Ідена перетвориться на розповідь про загибель таланту в американському суспільстві. Образ героя подано у розвитку. Спочатку це незграбний, грубуватий, погано вдягнений молодий чоловік. Але витривалість і працездатність змінили його: він за короткий час опанував стільки, що йому не соромно з'явитися у товаристві друзів та оточенні Рут.

Оповідь у творі письменник розпочав з певної сцени: Мартін Іден врятував під час бійки Артура, сина багатой родини Морзів. Саме хлопець привів у цей респектабельний будинок Мартіна, де все йому, плебеєві, видалося втіленням елегантності, витонченості та високої культури, того, чого йому так бракувало. У багатому будинку і відбулося знайомство героя із сестрою Артура Рут, котра привабила моряка як фізично, так і духовно. Таке кохання було близьким до поклоніння. Під впливом почуття, прагнучи стати гідним дівчини, хлопець внутрішньо і зовнішньо змінився, відійшов від людей свого кола, почав жадібно читати, особливо поезію. Він працював над своїми манерами, зовнішністю, старався не вживати брутальних, жаргонних слів, прислухався до порад коханої, котра керувала його читанням та освітою. Приваблював Рут і Мартін, оскільки став втіленням чоловічої сили та безпосередності, був несхожим на юнаків її кола.

Але в міру того, як духовно та інтелектуально зростав Іден, перед ним розкривалося лицемірство та егоїзм Морзів, їхні самовдоволеність та претензії на культурну зверхність. Зрозумів він і те, що Рут розділяла погляди свого середовища, що уявлення її про життя — обмежені та вузькі. Він заручився з коханою, хоча старші Морзи цьому перешкоджали, оскільки вважали його негідною партією для своєї дитини. Врешті-решт дівчина і сама збагнула це.

Головним сенсом життя Мартіна стало бажання стати письменником. Покинувши кар'єру моряка, на мізерні заощаджені ним кошти він працював у своїй скромній комірчині,кладаючи в оповідання та нариси свої знання про життя. Але в Рут, з якою він ділився, герой не знайшов однодумця. Визначаючи безумовну силу його оповідань, дівчина бачила у них «грубість», а іноді «бруд». Світ людських пристрастей, ним зображений, залишився для неї чужим. Не менш трагічним стало для молодого письменника і те, що видавці журналів одностайно відхилили його рукописи. У ту саму мить, коли він знаходився на порозі визнання, кохана відмовилася від нього та розірвала їхні заручини. Це стало черговим ударом.

Але невдовзі доля посміхнулася героєві, його есе було прийнято до друку. Видавці, які раніше відмовили прозаїкові, зрозуміли, що його творіння матимуть прибуток. Мартін Іден швидко розбагатів, хоча не писав нічого, а жив попереднім багажем. Молодого чоловіка почали запрошувати на прийоми та звані обіди, багатії запевняли його, що він «великий письменник». Але він не надто облещувався подібними похвалами, розуміючи, що слава-ефемерна, що цими людьми керувало «сліпе стадне почуття». Тому героя охопила спустошеність та розчарування. Рут, яка колись його покинула, сама повернулася з каяттям. Але письменник уже не бажав відновлювати колишні стосунки.

Розчарувавшись у житті багатіїв, Мартін уже не міг повернутися до життя простих робітників, яким і сам був колись. Щоб звільнитися йому від такого життя, відправився у морський круїз на пароплаві «Маріпоза». Там у хвилину непереможної туги він викинувся з ілюмінатора у відкритий океан.

Трагедія Мартіна Ідена:

- Неприйняття героя сучасним йому суспільством.
- Мета написання творів — здобуття слави і отримання грошей, щоб забезпечити своє майбутнє. Це зумовило його поразку у двобої з суспільством, яке змушувало талановиту людину жити за виробленими ним законами.
- Він не знайшов себе в жодному з полярних світів роману: буржуазне суспільство позбавило його віри в людей, розтоптало його почуття і мрії, повернутися до рідного звичного середовища не може.

Сюжет роману «Мартін Іден» побудовано навколо головного героя, і будь-які другорядні сюжетні лінії відсутні. Інші персонажі додатково розкривають і відтінюють центральний образ.

Роман не мав експозиції, а починається з дії.

«Мартін Іден» — це роман виховання, радше — роман кар'єри. Це ніби подвійна історія — звичайного хлопця, що досягнув багатства і слави завдяки власній праці, з одного боку, і визрівання митця, пошуки ним свого місця в житті — з другого. Обидві історії нанизано на стрижень любовної лінії. І попередній життєвий досвід, і новітні філософські вчення формують Мартіна-індивідуаліста, який вірив лише у силу власних рук, м'язів і переконань.

Послідовно Лондон розкрив перед читачем процес становлення Мартіна-письменника. На початку твору — це людина з багатою уявою й динамічним образним мисленням, але недорікуватість, відсутність культури і знань зробили його скутим і незграбним у рухах і мові. Та у фіналі роману його мова, не втрачаючи виразності і барв, набула логічності, яскравості, гнучкості. І все це викликало кохання до дівчини Рут Морз, яка надихнула героя на досягнення культурних здобутків, на очищення, на реалізацію найсокровеннішого ядра власного «я». Проте побачена Мартіном як уособлення американської мрії, як символ багатства, перетвореного на красу, Рут насправді виявилася не такою.

Вже з першої появи на сторінках роману Мартін виділився з буденного потоку життя. Роман, у свою чергу, «обрамлено» океаном. Океанський простір, в якому втілено безмежну волю, виступив як романтичний символ, такий характерний для Америки. Океан з'явився і у фіналі, в ньому зник навіки Мартін — море служить немовби масштабом, знаком вищого життя для героя. І в такій іпостасі, з цієї височини, Мартін врешті-решт зрозумів, що його «золотава квітка» — просто пересічна жінка, неспроможна розуміти прекрасне.

Крім океану, через увесь роман невидимо проходив образ Свінберна. У фіналі саме поезії Свінберна підказали героєві трагічний вихід з життя: адже справжнє

мистецтво абсолютно непотрібне в тому суспільстві, яке вдавало із себе інтелектуальне. Так само йому годі знайти аудиторію серед народу. Митець завис у безповітряному просторі. Мартін Іден зазнав запланованої автором поразки, але, переможений, він залишився чи не протягом сторіччя улюбленцем читачів, бо письменник змалював його образ живим, переконливим, чистим, сильним. У листах до друзів автор наголосив, що його біографія не збігалася з життєвим шляхом героя, котрого він змусив покінчити життя самогубством, покаравши таким чином за індивідуалізм.

Творчість Джека Лондона користувалася популярністю і в Україні. Серед перших українських перекладів творів письменника — оповідання «Батар», «Син вовка», «Непохитність жінки», «Бог його батьків». У різні часи твори письменника перекладали В. Гладка, С. Куликівна, К. Корякіна, М. Рябова, Ю. Лісняк, Ф. Яцина, М. Рильський, І. Стешенко, Е. Хоменко, О. Терех, Є. Попович, П. Соколовський та інші.

3. Новаторство прози Е. Хемінгуей: лаконізм, «ефект айсбергу», відвертість сповіді від першої особи, лейтмотив («Прощавай, зброе!», «По кому подзвін»)



Ернест Міллер Хемінгуей народився 21 липня 1899 року в містечку Оук-Парк, на Середньому Заході США. Він був другим із шести дітей лікаря Кларенса Едмунда Хемінгуей та його дружини Грейс Ернестіни Холл. Ернест виріс у досить заможній сім'ї, а життя в Оук-Парку було таке, що довкола він за дитячих та юнацьких років не бачив злиднів. Це містечко США населяли середні та дрібні буржуа, досить заможні, щоб побудувати собі житла якомога далі від гомінкого і розбещеного міста.

Сім'я письменника була своєрідною. Дід по лінії матері, Ернест Міллер Холл, був добрим, обізнаним у різних галузях англійським джентельменом, який займався виготовленням і продажем товару у фірмі «Рендол, Холл і компанія». Бабуся Кароліна була

маленькою бадьорою жінкою з сильним характером і твердою волею, яка скеровувала життя чоловіка та двох дітей.

Дід зі сторони батька, Ансон Тайлер Хемінгуей, безпечний власник нерухомого майна, надавав перевагу життю на чистому повітрі. Бабуся Аделаїда, вольова, цілеспрямована жінка, владно керувала сім'єю, не знаючи спокою і відпочинку.

Батько майбутнього письменника після занять у школі вивчав фотографію, захоплювався футболом, але головним його захопленням була природа. Одного разу він провів три місяці з індіанцями племені сіу в Південній Дакоті, осягаючи науку природи та захоплюючись їхнім життям. Іншим літом, на студентських канікулах, прозайк побував у топографічній експедиції в Аппалачських горах. Батько любив життя на природі, але головною його справою залишалася медицина.

Мати письменника, яка замолоду мріяла про оперну сцену, згодом усі свої музичні здібності віддала виключно родині. Вона змушувала дітей, незалежно від їхніх особистих уподобань, навчатися музиці і виступати на родинних прийомах. Так

і Ернеста навчили грати на віолончелі, і йому довелося згаяти чимало часу на немилу науку, перш ніж мати переконалася у марності цього навчання.

Дитинство майбутнього письменника не було ні важким, ні безрадісним. Велику роль у його вихованні відігравав батько, який був не лише прекрасним хірургом, а й захоплювався природою, був чудовим мисливцем і рибалкою. Любити природу, берегти і користуватися її дарами він привчив дітей з ранніх років. Кожного літа Ернест жив у літньому батьківському котеджі на березі озера Валлун, тоді ще не заселеному і просторому. Тут виявилось захоплення мами романами Вальтера Скотта, і володіння назвали Уіндермір. Найкращим місцем в Уіндермірі був берег озера. Тут хлопець навчився рибалити і стріляти, пізнав природу, звичаї і минуле рідного краю. Разом з батьком він ходив не лише на полювання і рибалку, а й відвідував індійські селища, де Кларенс Хемінгвей безкоштовно лікував поселян. Своему стоїцизму Ернест навчився саме тут. Тільки-но дитина піросла настільки, щоб тримати граблі та мітлу, вона одержувала на день певне завдання. Пляж потрібно було кожного ранку розрівнювати, іншим місцем роботи був спуск від котеджу до берега. Ернесту доручали приносити молоко з сусідньої ферми та носити туди порожні бідони. Хоча в ті роки, коли хлопець навчався у школі, фінансове становище родини Хемінгвеїв було досить міцним, щодо кишенькових грошей дітей обмежували. Батько був вихований у дусі розумної економії, він вважав, що шлях до пекла вимощено легкими грішми, тому давав гроші своїм дітям тільки за виконання певних робіт, до того ж за дуже низькими розцінками. На фермі він домовлявся з Ернестом про всі види робіт, не обмежуючи його певним часом і не вимагаючи, щоб Ернест занадто напружувався. Саме спогади про дитячі роки та відвідини індійського селища лягли в основу одного з перших оповідань письменника «В індійському селищі».

Любов до рідного краю прищепив хлопцеві і дід по батьковій лінії, який був учасником громадянської війни Півночі з Півднем. Коли Ернестові виповнилося 12 років, він подарував хлопчикові перший у його житті «дорослий» подарунок — рушницю. І відтоді і на все життя мисливство, як і рибалка, стало одним з найулюбленіших занять Хемінгвея. Єдиний учбовий заклад, що його закінчив Ернест, була школа в Оук-Парку. Чотири роки навчання у цій школі дорівнювали двом рокам навчання у коледжі. Її випускники легко і просто вступали до кращих університетів країни.

Здоровий, міцний, тренований хлопчик, Хемінгвей у шкільні роки серйозно захоплювався спортом, був кращим спортсменом школи: грав у футбол, у водне поло, займався боксом і плаванням. Поряд із цим захоплювався і літературою.

Європа і події в ній завжди привертали увагу Хемінгвея. У 1917 році, щойно юнак закінчив школу, Америка вступила у Першу світову війну. Юний Ернест домігся взяти участь у цій боротьбі. Через поганий зір (одне око було ушкоджене під час занять боксом) його не взяли до армії. Але один із співробітників газети «Стар» — Тед Брамбек — допоміг письменникові вступити до американського Червоного Хреста і одержати призначення у Європу. Наприкінці травня 1918 року друзі відпливли з Америки і прибули до Парижа. Столицю Франції обстрілювали німці. Е. Хемінгвей кинувся шукати найрізноманітніших пригод. Прибувши до Парижа, він одразу знайшов таксі і вмовив водія об'їхати найнебезпечніші місця, щоб зібрати матеріал і написати репортаж для «Стар» безпосередньо з війни.

Е. Хемінгвей не міг довго лишатися у Парижі. Йому хотілося бути ближче до фронту, і тому домігся призначення в Італію. Спочатку прозаїк був далеко від передової, але згодом отримав переведення на фронт. Він ходив окопами, розмовляв з

солдатами, роздавав сигари, шоколад. Під час однієї такої експедиції на річці П'яве 18-річний юнак потрапив під мінометний обстріл. Двох солдатів, що були поруч, убило відразу, третього тяжко поранило. Було легко поранено та контужено і Хемінгуея. Незважаючи на це, він узяв на плечі непритомного італійця і поніс до медпункту. Дорогою його обстріляли з кулемета і поранили. Та він не залишив своєї ноші, а прибувши на медичний пункт, сам знепритомнів. Кілька днів Хемінгуей пролежав у польовому лазареті, потім його перевезли до міланського госпіталю. Він був поранений в обидві ноги. Зробивши одна за одною кілька операцій, лікарі вийняли з ніг 28 осколків. За мужність і відвагу, виявлені під Фоссальтою, письменника удостоєно італійських військових нагород: військового хреста і срібної медалі. Після лікування він на пароплаві «Джузеппе Верді» 21 січня 1919 року прибув до Нью-Йорка. Спочатку перебування вдома було безхмарним, але батьки вимагали, щоб син обрав собі шлях у житті (літературну діяльність при цьому до уваги не брали). Непорозуміння з сім'єю скоро призвели до розриву з нею. Ернестові заборонили жити у Уіндермері і приїздити туди без запрошення.

Взимку 1919 року митець працював і друкував свої твори в Торонто — у «Вік-лі стар» і «Дейлі стар». Це забезпечило йому хоч якийсь прожитковий мінімум. Восени 1920 року він разом з приятелем Біллом Смітом наймав кімнату у Чикаго, писав для газети в Торонто, працював у тижневику «Кооперейтив команвелс». У той же час серйозно задумувався над письменницькою працею, віддавав їй увесь вільний час.

У Чикаго Хемінгуей жив серед молоді. На його квартирі вечорами точилися розмови про мистецтво і літературу. Тут він познайомився з відомим на той час письменником Шервудом Андерсоном. Під його впливом у Хемінгуея виникла думка, що писати треба вчитися. І у зв'язку з цим він захотів поїхати у Європу. Саме тоді Ернест зустрівся з піаністкою Хедлі Річардсон, яка згодом стала його дружиною. Разом з нею у 1921 році, діставши від торонської газети вигідну для себе пропозицію бути її європейським кореспондентом і надсилати матеріал на свій розсуд, письменник поїхав до Європи і на кілька років оселився у Парижі. У Європі став політичним журналістом, був у центрі всіх політичних подій, зустрічався і брав інтерв'ю у відомих державних діячів. Ернест одним із перших зумів побачити основну небезпеку, яка насувалася на Європу — фашизм. Як кореспондент газети, він поїхав до Малої Азії, де в 1922 році розгорнулися воєнні події між Грецією і Туреччиною. Знову намагався потрапити у центр воєнних дій. Під впливом воєнних подій і розходжень у поглядах з редакторами торонської газети у 1923 році відбувся розрив Ернеста з журналістською справою. І у грудні 1923 року Хемінгуей повернувся у Париж вільним художником. У 1924—1925 роках, доки до нього не прийшла письменницька слава разом з гонорарами, його життя було сутужним. Через багато років він згадуватиме, що тієї паризької зими, коли нічим було платити за дрова і їжу, часто доводилося працювати цілий день за чашку кави. Хоча все-таки паризький період був для Хемінгуея плідним і насиченим, він познайомився з такими письменниками, як Форд Медокс Форд, Езра Паунд, Томас Еліот, Гертруда Стайн, зустрічався з Джеймсом Джойсом. Рекомендаційний лист Шервуда Андерсона відчинив юнакові двері не лише паризьких літературних салонів американської колонії, а й надав можливість користуватися бібліотекою Сільвії Біч (бібліотека, де була представлена світова класика). Ернест читав твори В. Шекспіра, Ф. Стендаля, О. де Бальзака та інших письменників. Особливо велике враження справило на нього знайомство з творчістю І. Тургенева, А. Чехова, Л. Толстого, Ф. Достоєвського.

У 1923 році паризьке видавництво тиражем у 300 примірників випустило маленьку книжечку письменника «Троє оповідань і десять віршів». У 1924 році зовсім маленьким тиражем у Парижі вийшла наступна книга — «У наш час», де були зібрані 24 мініатюри на близькі письменникові теми: репортаж про бій биків, замальовки військового кореспондента. 1925 року побачила світ невелика книжечка «Весняні потоки», а у 1926 — у Нью-Йорку роман «І сходить сонце», що засвідчив появу в американській літературі зрілого письменника.

На початку 1927 року Хемінгуей розлучився з Хедлі Річардсон і одружився з іншою американкою — Поліною Пфайфер. У той час він був уже визнаним письменником: його оповідання друкувалися одне за одним. А у жовтні 1927 ці твори вийшли у Нью-Йорку окремою збіркою «Чоловіки без жінок». Свої міркування про війну і про те, що пережило за тієї війни його покоління, він вклав у свій наступний роман — «Прощавай, зброе!». Твір вийшов великим тиражем в Америці, був перекладений німецькою мовою, а в 1931 його було екранізовано. Такий успіх приніс письменникові не лише славу, а й матеріальну стабільність. Разом з Поліною, можливою жінкою, вони купили будинок в рибальському селищі Кі-Вест, перебудували його і оселилися там. У селищі Ернест займався боксом, полюванням, рибальством. Зовсім поряд протікав Гольфстрім, і Хемінгуей полював на велику рибу. З цією метою він замовив і обладнав власну яхту «Пілар» і на ній виходив — іноді з друзями, іноді сам — на рибалку. Його захоплення марліном (велика риба, що водиться коло берегів Куби) було таке серйозне, що в 1937 він створив офіційну групу по реєстрації рекордних уловів, що стала зародком «Міжнародної риболовної асоціації». В експедиції Хемінгуей запрошував з собою фахівців іхтіологів з Філадельфійської Академії Наук для вивчення звичок марліна у Гольфстрімі. Узимку та навесні письменник їздив у північно-західні штати Айдахо, Вайомінг і там полював на оленів, лосів, перепелів.

У 1934 році разом з дружиною вирушив у своє перше сафарі — полювати на великого звіра в Африку. Вони купили дозвіл практично на всі види полювання. Разом із мисливцем-провідником письменник пройшов шлях від Найробі до плато Серенгеті. У них були багаті трофеї — три убитих леви, один буйвол і двадцять сім інших тварин. І Ернестові, — хоч протягом всієї мандрівки він хворів, — ця подорож принесла насолоду. Повернувшись з Африки, мріяв заробити достатньо грошей і вирушити туди знову.

Після роману «Прощавай, зброе!» прозаїк публікував оповідання, що широко друкувалися в американських журналах, а потім вийшли окремою книжкою під назвою «Переможець не одержує нічого» (1933).

У цей період він майже не зустрічався з письменниками, бо вважав, що ті не розуміли його, оскільки не були на війні.

У 1935 році вийшла книга нарисів «Зелені горби Африки» — це спостереження ліричного героя за племенами, що населяли Африку, за її тваринним світом. А головне — роздуми автора про мистецтво, про письменницьку працю, про сутність життя і смерті. До питання письменницької майстерності він звернувся й у нарисі «Маестро ставить запитання (лист із бурхливого моря)» (1935); роздуми про долю і обов'язок письменника з'явилися в оповіданні «Сніги Кіліманджаро» (1936) та у романі «Маєш і не маєш» (1937).

У січні 1937 року Хемінгуей підписав угоду з генеральним директором Північноамериканського газетного відомства і, як військовий кореспондент 60 провідних газет Америки, готувався до поїздки в Іспанію. У лютому 1937 року відплив у Париж, а звідти полетів до Барселони. За два роки (1937—1938) Хемінгуей чотири ра-

зи відвідав Іспанію. Фактично письменник виїздив з Іспанії до Штатів не для відпочинку, а для того, щоб оформити своє перебування в країні надалі чи одвезти готову роботу і зібрати кошти для допомоги Республіці. Приїхавши до США, намагався домогтися від уряду допомоги Іспанії. Цього ж літа познайомився з Мартою Гелхорн — журналісткою, яка приїздила брати інтерв'ю до нього. Цього ж літа сталася ще одна незвична для нього подія: виступ з політичною промовою на Другому конгресі американських письменників. Він був єдиним американським письменником, який взяв участь в іспанських боях за свободу і демократію.

У серпні митець повернувся до Іспанії. Він об'їздив фронти і місяцями жив у обстріляному Мадриді. Працюючи над романом «По кому б'є дзвін», митець жив у Гавані, куди до нього приїздила Марта Гелхорн. Він розлучився з Поліною Пфайфер, і, одружившись з Мартою, оселився біля Гавани, у старій сторожовій садибі Фінка Віджія, де й прожив до кінця життя.

Коли розпочалася Друга світова війна, він разом з Мартою поїхав у подорож на Далекий Схід, у Китай. І вже у 1941 році уклав збірку кращих творів про війну і сам написав до неї передмову.

1944 року воєнним кореспондентом Ернест прибув у Англію, звідки на літаках королівського повітряного флоту разом з льотчиками літав над Німеччиною, Францією. І навіть тоді, коли потрапив у автомобільну катастрофу, і багато газетних агенств помилково вмістили про нього некролог, сам потерпілий, повністю не одужавши, з незагоєною раною на голові вже літав на винищувачі-бомбардувальнику. Готуючись до висадки на Нормандському узбережжі, Хемінгуей приєднався до частин Червоної піхотної дивізії, з якою дійшов до закінчення війни.

Під час війни сталися події, які визначили його подальше особисте життя. У Лондоні зустрівся письменник з військовою кореспонденткою журналу «Таймс» Мері Уелш. Ще з 30-х років, працюючи в «Чикаго трібюн» разом з молодшим братом письменника, вона цікавилась Ернестом, глибоко шануючи його талант, намагалася дізнатися якнайбільше про нього самого. Зустрівшись у Лондоні, вони сподобались один одному. У березні 1945 року Е. Хемінгуей повернувся в Америку, розлучився з Мартою, і разом з Мері оселився біля Гавани, у своїй садибі Фінка Віджія. У цей час твори письменника великими тиражами видавалися за кордоном. Зібравши достатньо грошей, Ернест з Мері виїздить у Європу. Він мріяв побувати там, де минула його молодість. Сім'я поїхала до Італії. Але тут їх спіткала невдача. На полюванні у венеціанських болотах пиж потрапив в око Ернестові, почалося дуже небезпечне зараження, внаслідок якого чоловік на деякий час втратив зір.

1952 року Е. Хемінгуей видав повість «Старий і море», за яку одержав першу в житті і найвищу літературну нагороду США — премію Пулітцера. У цьому ж році Іспанію дозволили відвідувати туристам, і Ернест з дружиною знову поїхали туди. Із Іспанії Ернест поїхав у Францію, а звідти в Африку.

У 1954 році письменник нарешті отримав всесвітнє офіційне визнання своїх письменницьких заслуг, йому присуджено Нобелівську премію. Одержував її американський посол, бо сам автор за станом здоров'я не міг вирушати у далекі подорожі.

1960 року в нього з'явилися ознаки шизофренії і манії переслідування. Довгий час лікувались і нарешті виписавшись з клініки, Ернест Хемінгуей покінчив життя самогубством 2 липня 1961 року.

Доля не обділила Хемінгуея увагою жінок та до жінок. Він був переконаний, що почуття кохання допомогло залишитися на злеті творчих сил, працювати окрилено, талановито.

Перше кохання прийшло до нього, коли виповнилося 15 років і йому дозволили носити довгі штани. Ернест записався у танцювальний клас і познайомився з Дороті Девіс.

Агнес фон Куровські була наступним захопленням юнака. Перебуваючи у госпіталі Червоного хреста у Мілані, поранений Хемінгуей вподобав медсестру, яка доглядала за ним. І хоча у дівчини особливих почуттів не було, юнак, молодший за неї на кілька років, палав справжнім коханням.

1920 року, через рік після повернення з війни, він познайомився з Елізабет Хедлі Річардсон, яка через півроку стала його дружиною. Хедлі була старшою від нього на вісім років. Струнка, висока, симпатична, з золотим волоссям, з посмішкою, готовою зірватися з вуст. Молодята поїхали до Парижа, де на них чекало хоч і не завжди сите, однак інтенсивне та цікаве життя. Ернест працював тоді європейським кореспондентом двох канадських газет, у службових справах йому доводилося знайомитися з багатьма видатними людьми свого часу. Разом з Хедлі Ернест виїздив до Німеччини, Іспанії, деякий час вони жили у Канаді. У них народився син, якого назвали Джон Хедлі Никанор Хемінгуей — друге ім'я дали на честь матері, а третє — на честь відомого іспанського матадора, мужністю якого захоплювалися Ернест і Хедлі.

У 1925 року прозаїк познайомився з Полін Пфайфер, яка через два роки стала його офіційною дружиною. Разом з Полін Ернест відвідав Швейцарію, Париж, Іспанію. Дружина народила йому двох синів. Але в 1940 році він пішов від неї до іншої жінки, відомої журналістки і красуні Марти Геллхорн, з якою побував в Іспанії, відвідав Мадридський фронт. В цей час він багато писав, говорив, що «найкраще пишеться, коли закоханий». 1941 року остаточно розірвав стосунки з Поліною і одружився з Мартою. Проте їхнє подружнє життя не витримало випробування часом — через два роки шлюб розпався. Марта була вольовою натурою, активною журналісткою, вона «витягувала» Ернеста на різні військові об'єкти, вважаючи, що ніхто краще за нього не зможе висвітлити події. Одного разу, виїхавши за домовленістю з Мартою на чергове репортерське завдання, Ернест познайомився у Лондоні з американською журналісткою Мері Уелш і захопився нею. Їхній шлюб тривав найдовше — 15 років. Незважаючи на складний характер чоловіка, Мері зуміла, завдяки властивим їй рисам характеру: терплячості, делікатності, тактовності налагодити гарні родинні стосунки і стати вірною супутницею до кінця його днів.

Останнім захопленням письменника стала Адріана Іванчич. Зустріч із нею надихнула його на створення повісті «Старий і море». Знайомство відбулося 1948 року, коли прозаїк відвідував Італію. Його приймав барон Нануккі Франчетті, спортсмен, аристократ, який запросив Ернеста порибалити на березі ріки Тальяменте. Єдиною жінкою серед мисливців була красива 18-річна італійка Адріана. Ця високоосвічена дівчина, аристократка, писала вірші, малювала. Між нею і Хемінгуеем склалися романтичні дружні стосунки, які протягом п'яти років їхніх зустрічей не виходили за межі платонічних. Письменник відразу став називати її донькою (Адріана рано втратила батька), він ніби намагався замінити їй батька, до того ж сам мріяв про дочку (у письменника були лише сини).

Існує декілька версій самогубства Е. Хемінгуея:

- письменник часто повторював, що коли він вичерпає себе як чоловік — застрелиться;
- лікарі оголосили, що він захворів на рак. Хемінгуей застрелився, але рак у нього не виявили;
- третя версія дуже популярна — він покінчив з життям у нападі білої гарячки;

• це спадкове, його батько Кларенс Едмунд Хемінгуей, лікар, застрелився у віці 40 років. Лестер, рідний брат, застрелився у віці 67 років, онучка Марго покінчила життя самогубством за допомогою снодійного.

Ернеста Хемінгуея можна назвати людиною ризику і відваги. Його життя було сповнене різних подій, навіть катастроф. Професія журналіста, яка дуже добре відповідала активній вдачі письменника, кидала його в різні куточки світу. Перегони на велосипедах, бої биків, іспанські фієсти, африканські сафари, п'ять воєн, на яких довелося побувати художникові, — усе це не тільки дало багатий матеріал для репортажів і літературних творів, а й змусило постійно перебувати на вістрі небезпеки.

Письменник постійно наражав себе на небезпеку. Так жили і його герої, що виявили мужність, силу волі і стійкість як єдиний можливий варіант поведінки в екстремальних ситуаціях.

Е.Хемінгуей ввів у літературу поняття «втрачене покоління».

Поняття «втрачене покоління» з'явилася у літературу в ХХ столітті. Цей термін запровадив з подачі американки Гертруди Стайн Е. Хемінгуей. «*Усі ви — втрачене покоління*», — кинув власник паризького гаража механікові, який погано відремонтував автомобіль Гертруди Стайн. Вона підхопила ці слова, поширила загалом на молодь, що скуштувала боїв на Марні й під Верденом. Відтак його використовували для характеристики всіх тих, хто був скалічений Першою світовою війною. Вперше у літературі це поняття використав Е. Хемінгуей як епіграф до роману «Фієста» і дав тим самим назву цілому літературному напрямку.

«*З'явилось покоління, яке зросло на те, щоб знайти всіх богів мертвими, всяку віру в людину — порушеною*», — так ще 1920 року в романі «По цей бік раю» писав Френсіс Скотт Фіцджеральд.

«**Втраченість**» — це зневіра в прийдешньому, відсутність ідеалів, розчарування, духовна спустошеність тощо.

Тему «втраченого покоління» розкрили у своїх творах англієць Р. Олдінгтон «Смерть героя» (1929), Е. Хемінгуей «У наш час» (1925), «Фієста» (1926), «Прощавай, зброє», Е. М. Ремарк «На західному фронті без змін» (1929), «Повернення» (1931), «Три товариші» (1938).

Такої масової і страхітливої війни, як у 1914—1918 роках, історія доти ще не знала. Та причина не лише у цьому. Перша світова війна на початку уявлялася багатьом «священною битвою» — чи то за «німецьку культуру», чи то за «європейську демократію», а виявилось, що це цинічна боротьба за поділ світу, за ринки збуту, за сфери впливу. І в тих, хто йшов в атаку під кулеметним вогнем, хто мокнув і мерз в окопах, хто задихався у жовтих хмарах газу, неначе спала з очей полудя. Разом з вірою вони втратили і надію.

Передусім така зневіра стосувалася образу повоєнного світу. І через те, що юнаки навчилися бачити й розпізнавати істину, і через те, що змінився, деградував сам світ. І ось що ще знаменне: настрої «втраченого покоління» не були пов'язані з приналежністю до переможців чи переможених. Американці Фіцджеральд і Хемінгуей, французи Дюамель і Доржелес, англієць Олдінгтон були не менш розчаровані, ніж німці Ремарк і фон дер Врінг, ніж австрієць Рот. Усі вони зазнали поразки — не від ворожої армії, а від життя як такого. Неправдиво почали звучати слова «священний», «славний», «жертва». Те, що здавалося стійким і незмінним — культура, гуманізм, розум, наука, індивідуальна свобода особистості — розвалилося, як картковий будинок, обернулося пустотою.

Е. М. Ремарк вустами свого героя Пауля Боймера так характеризував це покоління: «*Ми вже не молодь. Ми вже не хочемо завойовувати світ. Ми втікачі. Така-*

ємо від самих себе. Від свого життя. Нам було лише 18 років, ми тільки починали любити життя і світ, а нам довелося стріляти в них. Перший снаряд влучив у наше серце. Нас відрізало від справжньої діяльності, від прагнень, від процесу. Ми вже не віримо в них: ми віримо у війну».

Письменники самі пережили страхіття війни і реально зобразили їх у своїх прозових творах, які належали до творів про війну і мали певні особливості.

Характерні риси романів «втраченого покоління»:

- Письменники розмірковували не так про саму війну, її причини і перебіг подій, а про те, що війна коїть з людиною.

- Проза письменників засвідчила, що людина, яка опинилася на фронті, призвичаїлася до війни, як до щоденності. Людина на війні стала її часткою, «гарматним м'ясом».

- Ті персонажі, які пройшли через війну, зіткнулися з єдиною істиною смерті, втратили «звичні істини». Вони почали болісно реагувати на фальш, лицемірство суспільства, прагнули створити власні аксіоми життя.

- Чоловіча дружба, загартована війною, залишалася для них тим найкращим, найдосконалішим, справжнім, що могла бути в людському житті у повоєнний час.

Таким чином, «втрачене покоління» — досить типове породження історичної доби ХХ століття. Йому властива певна двоїстість, суперечливість світовідчуття. Поряд з невірою бачимо готовність вірити, поряд із жорстокістю життєвої позиції — вболівання за ближнього.

Риси творчості письменника:

- Рушієм сюжетної лінії в нього частіше був не розвиток конфлікту, не зіткнення протиріч, а посилення незадоволеності, внутрішнього дискомфорту героя. Звідси — наростання емоційної напруги, гра висловленого і невисловленого. Ідейна, проблемна сторона конфлікту виносилася автором за межі сюжету, про неї можна лише здогадуватись, адже вона рідко формувалася явно і не стала основною у сюжеті;

- У більшості творів відсутня чітка композиційна схема. Звичайно читач нічого не знав ні про життя героя, ні про його уподобання та інтереси. Зав'язка виходить ніби за межі сюжету. У багатьох творах такою зав'язкою стала війна, що визначала драму людського життя. Дія розпочалася власне у момент кульмінації — це апогей суму і тривоги. Розв'язка конфлікту також здебільшого відсутня, оскільки для самого героя вирішення проблем було неможливим;

- Використання прийому контрасту. Життєві катастрофи, трагічні переживання різко контрастували з побутовими діями, звичайними справами і розмовами людей. На контрастах і були побудовані романи Хемінгуей;

- Передача роздумів героя не від першої, а від другої особи, що сприяло напруженості внутрішнього монологу, непомітно втягувало в ситуацію і самого читача;

- Лаконізм;

- Психологічна майстерність;

- Чіткість і виразність описів природи чи людської діяльності;

- Його твори — приклад служіння митця ідеям справедливості і людяності, чесності і мужності;

- Лексика творів досить проста, розмовна, герої Хемінгуея часто вживали і не зовсім «джентельменські» слова, вони не приховували за респектабельною поведінкою своїх справжніх почуттів;

- Автор не тяжів до метафор, здебільшого використовував слова не в переносному, а у прямому їх значенні. Порівнянь небагато, і вони прості й конкретні, тобто передавали внутрішній стан героя. Мова відзначалася простотою, виразністю і лаконізмом (так званий «телеграфний стиль»).

- Метою Хемінгуея було не повне розкриття мотивів поведінки людей. Він намагався дати поштовх до розвитку уяви читача, викликати не просто цікавість до долі героя, а й прилучити до співучасті у вирішенні його життєвих проблем. Автор нічого не підказував, лише подавав скупі факти, надаючи читачеві можливість самому дійти певних висновків;

- Герої письменника — «герої кодексу». Якими б не були теми і сюжети творів, він завжди залишався у колі загальнолюдських морально-етичних категорій: честь, мужність, людська самоповага, велич кохання. Письменник сповідував філософію своєрідного стоїцизму, витримку під ударами долі, стійкості у найнебезпечніших ситуаціях. Це був хемінгуеївський моральний кодекс, і його персонажі стали «героями кодексу», як їх згодом стали називати літературні критики.

- Введення у літературу «принципу айсберга», який на одну восьму височів над водою, а сім восьмих його заховані під поверхнею. Прозаїк вважав, що саме так має творити митець: він не повинен говорити все, більша частина змісту має бути закладена у підтексті. Поетика Е. Хемінгуея характеризувала натяками та недомовками. Він змалював тільки факти, але за ними легко вгадувалися складні психологічні процеси, душевні драми героїв. Уникаючи деталізованих описів, авторських пояснень, «саморозкриття» персонажів, він перетворив багато оповідань на короткі драматичні сцени, зменшив додаткові відомості до майже драматургічних ремарок. Слова, байдужі й нейтральні, часто допомагали не виявити, а навпаки, приховати думки і переживання. Коли людині стадо вкрай погано, коли її душила біль і туга, вона говорила про якісь дріб'язкові речі — про їжу, дорогу, погоду, спорт. Внутрішня напруга відчувалася лише в інтонаціях, у розірваній синтаксисі, у багатозначності пауз, у настійливому, ніби автоматичному повторі однієї і тієї самої фрази. Тільки у моменти найвищого емоційного напруження приховане виривалося зовні у якомусь слові чи жесті. Хемінгуей — майстер відбору і продуманої послідовності фактів. Він тяжів до виразності й лаконізму, зосереджуючи увагу на деталях, які несли у собі велике емоційне навантаження. Добре володіючи складним мистецтвом натяків, досягав максимальної виразності художньої деталі. Символічна деталь дала змогу авторові не тільки відобразити певний факт чи явище, а й передати внутрішній пафос оповіді. Реалістична символіка посилила ліричне звучання творів, надала їм філософської багатозначності.

- Війна і смерть стали предметом.

- Час, простір, герої — все звучувалося так, щоб увійти в «магічне коло» головного персонажа. Але водночас специфіка реалізму полягала у тому, щоб це вузьке коло не замкнуло в собі читача, щоб герой виявився не тільки як певна людська особистість, але й як продукт своєї епохи.

Роботу над романом «Прощай, зброе!» Ернест розпочав у березні 1928 року і повністю закінчив у США у червні 1929-го року. Під час роботи над цим твором, закінчив життя самогубством батько автора. Ця подія ще раз нагадала письменникові про трагізм людського життя і наклала трагічний відбиток на його власну долю. Вона відобразилась і на символіці назви нового роману: в англійській мові ви-

раз «A farewell to arms» одночасно означав і «прощавай, зброє» і «прощавайте, руки» (руки тих, хто нас любив). Таким чином, з перших сторінок роману звучала тема втрат, які переслідували головних героїв.

Дія роману «Прощавай, зброє!» безпосередньо була пов'язана з війною. Сюжет твору заснований на реальному факті із життя автора — фронтового кохання між пораненим лейтенантом і сестрою милосердя. Ця історія залишила такий слід у душі автора, що минуло декілька років, перш ніж він зміг про неї розповісти. Даний твір — розповідь про війну і кохання. Відштовхнувшись від власних реальних переживань під час Першої світової війни, митець використав їх не стільки як основу сюжету, скільки як джерело, що забезпечило художньо переконливу достовірність переживань героїв. Твір написано в тій самій манері і витримано в тому ж композиційному ключі, що і «Фіеста». Це роман з однією дійовою особою, одним героєм, розповідь про декілька місяців його життя.

Цього справедливо вважали одним із найбільш соціально значущих творів автора. Перша світова війна стала трагічним фоном книги, на якому відбулося становлення характеру героя. Але не війну зображував автор. Епоху пропущено через свідомість її рядового учасника, через долю звичайної людини — «негероїчного героя». Е. Хемінгвей свідомо уникав епічності, описовості та філософської об'єктивності, натомість він свою ліричну розповідь доводив до трагічного звучання. Такий тип оповіді не тільки збагатив антивоєнний пафос книги, а й посилив звучання стоїчного песимізму, що ним був на той час позначений світогляд митця.

Війна і кохання, життя і смерть — усе органічно переплелось творі. Війна показана лише через призму сприйняття головного героя і тих, з ким йому доводилося безпосередньо зустрічатись: італійських солдатів, полкового священика, лікаря з госпіталю. «Хай їй чорт, цій проклятуцій війні» — говорили водії санітарних машин. Головний герой роману у ставленні до війни пройшов кілька етапів. На початку твору досить іронічно розповідалося про війну і мету, задля якої вона відбувалася: «На початку зими дощі полили не вищуаючи, а з дощами прийшла холера. Та її скоро припинили, і зрештою у війську від неї померло всього сім тисяч чоловік». Головний герой Генрі знав, що війна — це страхіття, а проте треба воювати до кінця. Молодий і недосвідчений солдат, — він був впевнений у своїй недоторканості, у своєму особистому безсмерті. Та ось і його поранено. Діалог зі священиком дещо змінив погляди героя на війну. Італієць-священик побачив війну зсередини, вона понівечила його землю та народ. Американець Генрі, навіть поранений, побачив її збоку, лише споглядав її наслідки.

Повернувшись із госпіталю до своєї частини, Генрі з жахом усвідомив, що війна калічила людей не лише фізично, а й морально: блискучий хірург, делікатна людина, Рінальді втратив любов до життя, спустошився духовно. Його оточили «морок і порожнеча, і більше нічого».

В результаті роздумів про війну Генрі дійшов висновку, що солдатів — цих простих італійських селян, — «побито щойно почалася війна. Тим селянин і мудрий, що на самому початку познав поразки. Дайте йому владу і побачите, який він мудрий!». Та про селян у цій війні ніхто не дбав. Жахливі сцени розгрому італійської армії під Капоретто, свідком і учасником яких Хемінгвей зробив свого героя, змусили лейтенанта Генрі по-новому глянути на війну і по-справжньому її відчутти, війну, в якій гармат було надто мало, щоб їх втрачати, а розстрілювати своїх простіше, ніж зупинити наступ супротивника; війну, в якій втратили зміст усі високі слова — «священний», «славний», «жертва», «не мине марно»: «Ми чули їх часом, стоячи під дощем десь віддалік так, що до нас долинали самі ті слова, вигукувані

*щодо духу, і читати на плакатах, що їх наліплено на інші плакати; але я не бачив до-
вокола нічого священного, а те, що називали святим, не гідне було слави...».*

І, вжахнувшись такої сутності війни, Фредерік Генрі вийшов з неї, уклавши «се-
паративний мир». До цього він був самотній у чужій країні, армії та війні. І коли
зникло те єдине, що зв'язувало його з війною — добра воля, — залишився один
проти всього ворожого світу. Коли герой розповідав про своє дезертирство, втечу і
врятування від польової жандармерії, автор кожне його речення розпочинав із за-
йменника «я». Діставшись берега, герой знову почувався серед людей страшенно
самотнім, навколишній світ став для нього невблаганно жорстоким. З нагнітанням
туги самотності, тривоги і відчаю людини, що втратила всі орієнтири, герой зрікся
будь-якого обов'язку перед світом, порвав усі зв'язки, усі стосунки з ним. Навіть
«гнів зміло в річці разом з будь-якими обов'язками». Тільки кохання — наче острі-
вець людяності, доброти — залишився у героїв. Закохані не могли сваритися, не
тому, що вони такі духовно споріднені. Мабуть, єдине, що їх об'єднало, — це чистота і
щирість, така дивна в цьому наскрізь облудному світі. Через те, — каже Кетрін,
*«нас тільки двоє в цілому світі, серед чужих людей, якщо між нами щось западе —
нам кінець, вони здолають нас»*. Кетрін і Генрі сховалися від усього світу в
горах Швейцарії.

А проте війна весь час незримо була присутня у цій безхмарній ідилії. Генрі
примушував себе не думати про неї, намагався зосередитися на чомусь зовсім ін-
шому. *«Я знов узявся до газет та до війни на їхніх сторінках і потроху лив содову
на лід у склянці з віскі...»*.

За романом для Е. Хемінгуея, війна — найстрашніший і найяскравіший, але ціл-
ком закономірний прояв ворожості всього світу до окремої людини. Адже це в ми-
рний для них час герої зазнали трагедії. Єдина опора у ворожому світі — кохан-
ня — вбило Кетрін. І більше для Генрі не існувало нічого, і все, що було, виявилось
марним. Людина залишилась наодинці з собою.

Незважаючи на юний вік Фредеріка Генрі, якраз він виявився тим персонажем,
від імені якого автор висловив свої зрілі думки про війну і долю «втраченого поко-
ління». Головна з них полягала в тому, що для людини, яка побачила війну хоч
один раз, вона ніколи не закінчувалася, розділивши її свідомість на «денну» — но-
рмальну, і «нічну», яка живе страхами та кошмарами. Фредерік Генрі говорив:
*«Война была где-то очень далеко. Может быть никакой войны и не было. Здесь не
было войны. Я вдруг понял, что для меня она кончилась. Но у меня не было чувства,
что она действительно кончилась. У меня было такое чувство, как у школьника,
который сбежал с уроков и думает о том, что сейчас происходит в школе»*.

Таким чином, у цьому романі Е. Хемінгуей звернувся до теми «втраченого по-
коління», яке викинула війна у життя без ідеалів і надії. Твір гнівно її засуджував,
як явище антилюдяне, спрямоване проти всього живого на землі. Письменник до-
вів, що жодна з проблем, спричинених війною, не варта нічого, порівняно з людсь-
ким життям. Війна калічила душу і тіло людини. Навіть ті, хто вижив, не могли на-
далі залишатися звичайними людьми, — вони втратили все, і насамперед, самих
себе.

1926 рік — дата виходу першого хемінгуейвського роману «І сходить сонце».
Він з'явився водночас у Нью-Йорку і Лондоні під назвою «Фієста». Ця книга при-
несла авторові світову славу. «Фієста» — розповідь про групу американських екс-
патріантів, які жили в Європі після Першої світової війни. Герої роману перебували
у постійному русі, кудись їхали або йшли, роз'їжджалися, з'їжджалися, сварилися,
майже без упину пили. Це зображення «безнастанного» руху і склало більшу час-

тину твору. Саме цей талановито зроблений пласт роману і відмітили його рецензенти.

Роман зустріли, як ще одну майстерну розповідь про покоління, травмоване війною. Причетність твору до «втраченого покоління» визначив епіграф, який Ернест Хемінгуей взяв зі слів Гертруди Стайн.

«Втрачене покоління» у романі — це, насамперед, леді Брет та її оточення. Вони шукали забуття у дурмані. Але навіть їхня невлаштованість, розбещеність підносилися над «добропорядністю» обивателів, яких не торкнулася війна. Леді Брет та її оточенню було властиве почуття товаришкості, справжній демократизм, причетність до драм і трагедій своєї епохи.

До «втраченого покоління» значною мірою належав і головний герой роману — оповідач Джейк Барнс. Це стриманий і мужній, але чуттєвий чоловік, життя якого було скалічене війною. Пережиті ним травми настільки тяжкі (Джейк Барнс після поранення перестав бути повноцінним чоловіком), що говорити про них дуже важко. Якраз з цієї причини роман розпочався з розповіді про Роберта Кона — людину середньостатичну. Такий початок («*Роберт Кон когда-то был чемпионом Принстонского университета в среднем весе. Не могу сказать, что это звание сильно импонирует мне, но для Кона оно значило очень много...*») провів межу між «своїми» і «чужими», тими, хто воював, і тими, хто ні. Його приваблювали розваги, йому була притаманна збентеженість, болісне бажання зрозуміти світ. Жив він звичайними радощами простого життя. Йому важко, але намагався не зневіритися до кінця, відшукати для себе духовну опору. Цьому сприяв і фах кореспондента. І ще — Джейкове вміння бачити навколишній світ, знаходити спільну мову з іспанськими селянами, пантеїстичне ставлення до природи. Незважаючи на трагізм становища, герой залишився непереможеним до того часу, доки його внутрішній світ близький світу природи. Він тамував душевний біль тишею гір і дзюрчанням річок, шумом моря. Мужність, з якою герой переносив фізичну неповноцінність, не відмежовуючись від життя, дозволила посісти йому домінуюче місце серед інших героїв. До того ж Джейк виявився справжнім уболівальником бою биків — кориди. У романі її образ багатоплановий. З одного боку, кориди асоціювалася з сучасним життям, що вимагало від людини такої ж нервової зібраності і граничної напруги, як від матадора арена. Тут акцентовано насамперед героїчне й ідеальне начало кориди. З другого боку, це всенародне свято, що до нього завжди прагнув і весь світ, і кожна душа, своєрідний світ відродження чогось світлого і святкового.

Образ Педро Ромеро, матадора, якраз уособив героїчне і святкове начало у кориді. Людина мужня, благородна, він сміливо дивився в очі смерті. Загалом Педро такий, яким хотів бути Джейк Барнс, тому герой зразу протиставив ідею кориди, яка оголила закони життя. Якраз кориди стала перевіркою на зрілість і повноцінність для кожного із героїв твору. У зв'язку з цим вибудувалася своєрідна ієрархія героїв:

— першу сходинку складала ті з них, кому не притаманне справжнє відчуття життя — це Роберт Кон;

— другу — люди, скалічені війною, але все ще здатні відгукуватися на все справжнє — Брет Ешлі, Джейк Барнс, граф Міппіпопуло та інші.

Ще одним випробуванням, яке виявило сутність героїв, було кохання. Центром «притягування» для всіх героїв-чоловіків стала Брет Ешлі, на перший погляд, доступна і розбещена, але насправді — незалежна і самотня, яка кохала тільки Джейка Барнса. В минулому — сестра милосердя, Брет пройшла всю школу мужності. Трагедія Джейка стала причиною її приреченості на нещастя, яке тепер, коли

пройшли роки, топилося у вині і розмінювалося у хвилинних захопленнях. Але вразило те, що зовнішні ознаки розкладу не торкнулися внутрішньої сутності героїні. Вона все ще надзвичайно красива, і краса відобразила багатство її душі і здатність на глибокі почуття.

Таким чином, впевненість в тому, що в будь-якій ситуації людині потрібно зберегти честь, не залишила Е. Хемінгуея. Його герої дуже самотні, це «герої кодексу», тому що справжня трагедія небагатослівна, а кредо особистості виявлялося у їхніх вчинках. За долями головного героя та його друзів читачі побачили долю цілого покоління, чия юність загинула в окопах Першої світової війни, хто, не встигнувши побути юним, одразу відчув себе старим і розчарованим в усьому. Хлопцям, які пішли на війну «захищати свою батьківщину», відкрилися очі на ту мораль, яку не можна назвати мораллю. Втративши віру, вони нічого не придбали. «Наші ідеали зазнали краху, наші мрії розбито, і ми рухаємося в цьому світі добродесних людей та спекулянтів, наче донкіхоти, що потрапили в чужу країну», — так говорив і один з героїв Е. М. Ремарка.

Роботу над темою наступного роману «Маєш і не маєш» прозаїк розпочав 1934-го, а завершив влітку 1937 року, приїхавши на короткий час на Флориду з республіканської Іспанії. Американські критики зустріли роман недобррозичливо, більшість їх вважала, що це — «найневдаліший із усіх романів Хемінгуея».

Як художнє ціле, роман цей значно відрізнявся від попередньої великої прози автора. Він розпадався на кілька частин, адже виріс із трьох оповідань. Значною мірою автор відійшов у романі від звичної йому техніки: замість ліричної оповіді, яку веде близький письменникові герой, маємо ліро-епічний твір, кожну частину якого довірено оповідати іншій особі.

Роман ознаменував нове осмислення життя, а відтак і новаторські підходи до його відтворення у мистецтві. Тут ми вперше зустрілися з американською дійсністю 30-х років у зображенні Е. Хемінгуея. Вимальовувалася дуже сумна картина: злиденне життя рибалок Флориди, трагедія ветеранів війни, розбещеність і марність життя багатих власників яхт, нице буття модного курорту. Змальовані письменником соціальні зрізи підкреслено контрастні і забарвлені авторською іронією та щирим співчуттям.

Після поразки республіканської Іспанії художник, переповнений враженнями, роздумами, болем повернувся до Америки. Йому хотілося якнайшвидше розповісти людству правду про Іспанію, про фашизм. Оселившись у Гавані, 1 березня 1939 року він узявся за роботу, а 21 жовтня роман «По кому подзвін» уже вийшов друком. Через багато років він так сказав про цей твір: *«По кому подзвін» — одна з восьми моїх основних книжок, я люблю її найбільше, але вона ще не закінчена. Я написав її одним подихом після того, як майже два роки щовечора передавав телефоном в Нью-Йорк дві шпальти про жахи громадянської війни. В романі багато шлаку»*. Одна з головних ознак роману — непримиренна і войовнича ненависть Е. Хемінгуея до фашизму. Тема роману — зображення подій громадянської війни в Іспанії, а герой — американець, що віддав життя за Іспанську республіку. Зображення даної теми було нетрадиційним. Автор не створив широкої картини громадянської війни. Роман побудовано як класицистичний твір за принципом трьох єдностей — часу, простору і дії. Дія роману розгорталася у горах Гвадаррами в останній тиждень травня 1937 року, охопила лише три доби, а точніше — 68 годин, і була зосереджена навколо вибуху мосту, який мав здійснити підричник Роберт Джордан з участю партизанського загону. Міст необхідно висадити у повітря у суворо визначений для цього час, аби забезпечити наступ республіканських військ. За 68 годин герої —

колишній викладач іспанської мови в американському коледжі, а нині боєць республіканської Іспанії — встиг так багато пережити, передумати, відчутти, що за своєю насиченістю вони дорівнювали цілому людському життю. Тому доречно нагадати епіграф до роману — рядки поета-метафізика Джона Донна, які стверджували, що немає людини, яка б існувала сама по собі, що кожна людина — це частка материка — людства. І це дійсно так, бо покладений в основу роману епізод не тільки служив організатором сюжету, а й виростав у своєму значенні до події великого масштабу: *«Джордан думає, що міст може стати саме тією точкою, навколо якої обернеться доля не лише даної операції, а й доля Республіки, і навіть більше того — людства».*

Головний герой роману, як і завжди у Е. Хемінгуея, — людина, близька йому духом, поглядами, навіть наділена біографічними даними письменника. Дід Джордана, як і дід письменника, брав участь у громадянській війні в Америці на боці антирасистських північних штатів. Дід для нього багато в чому залишився взірцем, дорогою пам'яттю, саме він навчив хлопчика, що за волю варто боротися, її треба обстоювати зі зброєю в руках. Батько Джордана — теж близька йому людина, але виявив легкодухість, так само, як і батько письменника, покінчив життя самогубством. Віддавав письменник героєві і свою безмежну любов до Іспанії, до її народу. Так само, як і автор, герой теж не належав до жодної партії. Він вважав своїм обов'язком чесно і самовіддано боротися з фашизмом там, де той найбільш небезпечний. Але понад усе герой підніс свободу і скорився дисципліні тільки вимушено, тільки на час, з необхідності. Цією особливістю, а також ступенем політичної і громадянської зрілості головного героя були позначені всі смислові лінії роману.

У романі виведено жіночий образ Марії, який взятий з життя. Письменникові розповіли про історію дванадцятирічної дівчинки. Саме її страту батьків і вчинену над нею фалангістами наругу — розповів автор.

Роки боротьби за іспанську республіку були періодом найближчого зближення Е. Хемінгуея з комуністами, і тому змалювання їхніх образів у романі цілком законне. Воно далеке від ідеалізації і продиктоване ставленням самого Хемінгуея до революції, до її перспектив. Для нього характерне бажання проникнути в сутність процесів, які відбувалися у суспільстві, а звідси — намагання неоднозначно, в усіх аспектах показати революцію — громадянську війну в Іспанії. Цьому сприяв той факт, що керівні сили Республіки зображені через призму сприйняття розумної, освіченої і неупередженої людини — Роберта Джордана. Ще вплинуло те, що в цьому творі прозаїк розповів про те, чого ніяк не міг ані бачити, ані знати головний герой. Так з'явилися сцени, яким у загальному ідейному задумі роману відведена досить значна роль.

Вибір центральної ситуації твору, трагічної за своєю суттю, тісно пов'язаний з тим, що він писався під свіжим і гострим враженням від поразки республіканців у боротьбі проти франкістів. Смысл операції, дорученої Джордану, зводився до того, що вона мала відбутися у точно визначений строк, загибель багатьох людей, якою оплачено її успішне виконання, не буде марною тільки в тому випадку, коли наступ відбудеться раптово для франкістів. Але ж Джордан у ворожому тилу перший побачив, що заколотники добре обізнані з планами республіканського командування, а коли так, то зовсім необов'язково підривати міст удень, ризикуючи життям партизанів, адже фашисти вже сконцентрували свої війська там, де мав початися наступ республіканців. Посилаючи Андреса до командування, герой не лише хотів попередити про нові обставини, а й сподівався одержати наказ, що відповідав би новій ситуації.

Проте змінити вже нічого не вдалося. Ніхто не міг зупинити воєнну машину. Залишилося тільки виконати наказ, що вже втратив будь-який сенс, виконати свій обов'язок. І Джордан виконав його до кінця. Разом з ним на смерть пішли і партизани.

Хемінгуей напружено шукав причин поразки Республіки, однією з яких він вважав так зване «невтручання» західних країн, що розв'язувало руки фашистам, а ті одержували підтримку грошми, зброєю, військами.

У «По кому б'є дзвін» вперше і востаннє з'явився у творчості Е. Хемінгуея узагальнений образ — образ народу — складний, суперечливий, створений з глибоким проникненням у сутність національного характеру. Зі сторінок роману постало важке життя іспанських селян. Особливе значення мав уривок, у якому розповідалося про наругу, вчинену фашистами над Марією та її батьками. Це своєрідна новела, що не просто протистояла розповіді про страту фашистів, а внутрішньо обумовлювала цю страту, зробила зрозумілим гнів народу проти фашистів. І хоча Хемінгуей обстоював думку, що насильство породжував тільки насильство, що насильством не можна перемогти насильства, він розумів, що в боротьбі з фашизмом іншого виходу немає.

Вихід у світ цього твору став літературною подією. Реакція на книгу була неоднозначною. У гітлерівській Німеччині її спалили на вогнищах. Водночас своє невдоволення романом висловила і прогресивна громадськість Америки. Автора звинуватили в тому, що він зобразив дійсність у викривленому світлі, не у всіх випадках правильно показав боротьбу іспанського народу. Але вже під час Другої світової війни цей твір з повним правом було взято на озброєння в антифашистській боротьбі людства.

Перше знайомство читача з творчістю Ернеста Хемінгуея відбулося у 30-х роках ХХ століття, коли твори митця почали перекладати російською мовою. Українською мовою 1957 року вийшла його п'єса «П'ята колона», 1961 р. — роман «За рікою, в затінку дерев» у перекладі К. Суханенка та Н. Тарасенко, 1968 р. — збірка новел «Сніги Кіліманджаро» (переклад однойменної новели зроблено І. Драчем, а інших 19 новел збірки — письменником В. Митрофановим). 1968 р. у перекладі В. Брюггена була опублікована українською мовою книга спогадів молодшого брата Е. Хемінгуея Лестера «Мій брат Ернест Хемінгуей».

В. Митрофанов переклав повість «Старий і море».

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що вам відомо про особистість Джека Лондона?
2. Чому деякі твори письменника мали автобіографічний характер?
3. Що нового вніс Е. Хемінгуей у розвиток світової літератури?
4. У чому суть «ефекту айсбергу»?
5. Як розкривалася проблема «втраченого покоління» у романах Е. Хемінгуея «По кому подзвін», «Прощавай, зброе!»?
6. Які образи-символи зустрічаються у повісті «Старий і море»?



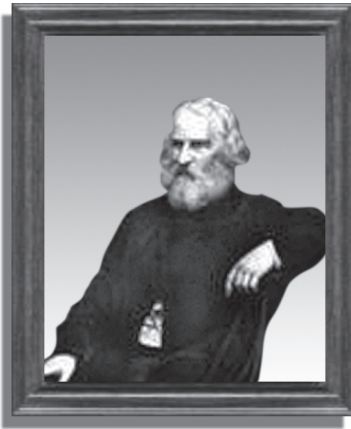


ЛЕКЦІЯ 12

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

1. Поетичний переказ індіанських міфів у поемі Г. Гонгфелло «Пісня про Гайавату».
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»).
3. Т. Драйзер — майстер реалістичної прози. Особливості творчого методу.

1. Поетичний переказ індіанських міфів у поемі Гонгфелло «Пісня про Гайавату»



Поема «Пісня про Гайавату» написана в 1855 році на основі легенд північноамериканських індіанців, у яких йшлося про людину дивного походження, послану до них, аби розчистити річки, ліси, рибальські угіддя і навчити людей ремесел. Племена знали її під різними іменами. Та всі вони вважали цю людину пророком, учителем. Так розповідав про основу поеми її автор.

Творчість Генрі Лонгфелло була пов'язана з пізнім етапом розвитку романтизму в літературі США.

Письменник народився у родині адвоката 27 лютого 1807 року. У родині хлопчика готували до юридичної кар'єри, але вже у коледжі він захопився вивченням нових європейських мов та поезією. Закінчивши курс 1825 року, він здійснив мандрівку у Європу, де провів три роки. Повернувшись, почав викладати іноземні мови у тому коледжі, в якому навчався. Пізніше

слухав лекції в Геттінгенському університеті, побував в Італії, Іспанії, Франції, Англії, Голландії і Швейцарії. Близько двадцяти років прозаїк був професором кафедри європейських мов Гарвардського університету і після цього повністю присвятив себе літературній творчості. Коло його науково-літературних зацікавлень було широким та різноманітним. Він писав ліричні вірші, поеми, балади, нотатки, укладав поетичні антології, займався перекладами. У 70-х роках підготував 31-томне видання віршів, присвячених природі різних країн: «вірші різних місцевостей».

У житті поета були і тяжкі моменти — передчасна смерть першої дружини та загибель другої під час пожежі у 1861 році.

Перша збірка поезій «Голоси ночі» зробила ім'я автора відомим, а потім слава зростала з виходом кожної нової збірки: «Балади й інші вірші» (1841), «Вежа у Брюгге та інші вірші» (1845), «На березі моря та біля каміну» (1850).

У своїх віршах Лонгфелло звертався і до недавнього минулого Америки, і до життя перших поселенців. Гуманістичним співчуттям до пригноблених пронизані «пісні про рабство», в них — галерея образів невільників, людська гідність яких зневажена білими господарями. Поет створив картини життя і праці негрів-рабів:

перевезення рабів у трюмах, продаж їх на невільницьких ринках, виснажлива праця на плантаціях, жорстокі знущання.

Про долю Гайавати ми дізналися з оповіді індіанського Оссіана — музики Навадага. У далекі часи жив могутній чарівник і богатир Меджеківіс, найголовнішим подвигом якого було викрадення Священного Вампума у Великого Ведмеда Міше-Мокви, що був схожий на величезну скелю; що обросла мохом, і його боялися всі народи.

Сам Гонгфелло пояснив, що «Пісні про Гайавату» — це індійська «Едда», написана на основі легенд, які панували в середовищі індіанців. Дослідники твердили, що в жодному іншому творі не знайшла такого повного відображення міфологія, яку не лише всі скандинавські народи, але й усі інші народи германської мовної групи вважали своєю найціннішою культурно-історичною і мистецькою спадщиною.

За жанром — це епічна поема; ліро-епічний віршований твір, у якому зображені значні події та яскраві характери. У творі не було ліричних відступів, автор не виявив свого ставлення до вчинків героїв. Поема складалася з 22 частин і післямови.

В образі головного героя — індійського вождя Гайавати — можна знайти риси героїв і богів античного світу (Орфея, Геркулеса, Прометея, Діоніса, риси героїв європейського епосу і руських богатирів). Основна ідея твору Г. Лонгфелло — вираження одвічного прагнення людей жити в мирі, злагоді, добробуті, це заклик до братерства і єдності. «Пісня про Гайавату» — це славетний гімн миру, пройнятий думкою про подолання незгод між людьми, відмову від воєн в ім'я праці на щедрій землі. Батьком героя був Західний вітер Меджеківіс, матір'ю — місячна донька Венона. Герой вивчав мову і звички птахів і звірів. Коли виріс, осягнув усе розумом, збагнув таємниці природи, мав прудкі ноги і могутні руки. Під час посту завжди молився про щастя і благо всіх народів.

Перший український переклад творів Лонгфелло належав М. Павлику. «Пісню про Гайавату» вперше переклав О. Олесь. у різні часи його поезії переклали Олена Пчілка, П. Грабовський, Панас Мирний, Микола Зеров, Н. Забіла, М. Гаско, Д. Павличко.

Творчість американського поета, зокрема поему «Пісня про Гайавату» високо цінував Микола Хвильовий (згадував про цей твір у романі «Вальдшнепи»).

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»)



О'Генрі (1862—1910 рр.), або Уільям Сідні Портер — відомий американський новеліст та неперевершений майстер оповідання. З провінційного аптекаря та невдалого видавця він перетворився у короля світової новели.

Народився 1862 року на півдні США, поблизу містечка Грінсборо, до якого родина Портерів переїхала, коли хлопчикові виповнилося 3 роки. Батько Уільяма був лікарем і винахідником-невдахою, який до того ж мав пристрасть до віскі. Мати була освіченою жінкою, писала вірші, малювала, але дуже рано померла. Вихованням хлопчика займалася тітка Евелін, у приватній школі якої навчався Уільям. Потім було навчання у середній школі Грінсбо-

ро, де хлопець багато читав творів класиків світової літератури (Шекспіра, Бальзака, Флобера), що у майбутньому вплинуло на формування його літературних смаків.

З 1878 року юнак став учнем свого дядька — аптекаря. В аптеці, де працював дядько, можна було не тільки замовити ліки, поговорити про свої хвороби, й почути останні плітки і новини. Дуже часто відвідувачі аптеки знаходили на столі карикатури на себе і на своїх друзів — веселі дружні шаржі, які дотепно підкреслювали ту чи іншу рису характеру. Хтось сміявся над собою, а хтось скаржився і шукав веселого художника. Ним був малий Уільям, який навчався у дядька фармацевтичного ремесла.

Змалку хлопець бачив навколо себе страждання людей через бідність, мріяв про світле майбутнє, в якому не буде поділу на бідних і багатих і житимуть лише щасливі люди. У 1881 році він отримав офіційне посвідчення, яке дало змогу працювати фармацевтом. У березні 1882 року захворів на туберкульоз. Щобвилікуватися, поїхав до штату Техас, де прожив 2 роки на скотарському ранчо, вивчав іспанську мову, звичаї ковбоїв та інших мешканців Південно-Західної Америки. Саме там почав писати. Це були гумористичні додатки до листів.

За період 1881—1895 років Уільям змінив чимало професій: працював аптекарем, клерком з питань продажу нерухомості, креслярем в управлінні штату, бухгалтером і касиром у банку. Паралельно із роботою у банківській конторі він публікував свої перші літературні твори, які свідчили про хист гумориста.

У березні 1894 року Портер почав видавати гумористичний щоденник «Роллінг Стоун» («Перекотиполе»), на який покладав великі сподівання. Однак у зв'язку з фінансовими труднощами газета проіснувала недовго. У 1895—1896 рр. Письменник створив низку нарисів, оповідань, фейлетонів, які з'явилися у техаських періодичних виданнях.

У березні 1895 року сталася подія, яка справила важкий вплив на його подальше життя. Портер був змушений залишити банк, бо ревізія виявила розтрату значної суми грошей (кілька тисяч \$) і в усьому його звинуватили Портера.

Пізніше сюжет про те, що банківська ревізія може розкрити відсутність грошей, але це не завжди свідчило про нечесність касира, буде не раз використаний у його новелах, найвідоміша з яких «Друзі з Сан-Розаріо». Понині невідомо, чи був він винен у тому злочині. Спочатку здалося, що прозаїк зумів уникнути судової відповідальності, але 10 лютого 1896 року його було заарештовано. Після звільнення під заставу він втік до Нового Орлеана, де працював репортером під чужим ім'ям.

Звідти поїхав до Гондурасу — країни, що стала притулком усім, хто мав проблеми з американським законом. Уільям планував прожити в Гондурасі три роки (саме таким був термін відповідальності за такі злочини, як розтрата), але був змушений повернутися до США після того, як отримав звістку про смертельну хворобу дружини Атол. Цей період перебування Портера у Центральній Америці пізніше знайшов відображення у його новелах та романі «Королі і капуста». На Батьківщині новеліст добровільно віддав себе в руки правосуддю, але ще раз його звільнили під заставу. Похоронивши дружину, став перед судом, де не визнав себе винним. Однак присяжні засудили до п'яти років ув'язнення.

Тридцять місяців перебування у в'язниці — найтяжчий період у житті Портера. Його врятувало знання аптекарської справи — з 25 квітня 1898 року — аптекар у в'язниці Каламбуса. Одним із обов'язків стало нічне чергування у в'язничній лікарні. Тоді у цього з'явився вільний час і чоловік активно почав писати. У Каламбусі написав чотирнадцять оповідань, із яких було опубліковано три. Саме тоді і вирішив стати професійним письменником. Протягом цих років, що минули за ґратами,

сформувалось його художнє світобачення. Прозаїк не хотів, щоб його донька Маргарет, яка виховувалась у родичів, відчувала його відсутність. Наближалось Різдво, коли всі діти отримували подарунки від батьків. Але де взяти гроші на подарунок доньці бідному арештанту? Ув'язнений № 34 627 згадав, що незадовго до втечі видавав гумористичну газету, в якій друкував власні оповідання і гуморески. І ось в 1899 році в одному з журналів з'явилося оповідання «Різдвяний подарунок Свистуна Діка» підписали О'Генрі. Так донька отримала свій подарунок від батька. Псевдонім взято від імені автора фармацевтичного довідника Стенса Оссіна Генрі.

24 липня 1901 року митець звільнився з в'язниці. Замість 5 років він провів 3 роки 3 місяці, термін ув'язнення було зменшено «за зразкову поведінку». Поїхав до Нью-Йорка, де поринув у літературу.

Період 1902—1903 років став часом напруженої праці та матеріальних труднощів, а з кінця 1903 року розпочався період популярності.

У 1904 році він опублікував 66 оповідань, протягом наступних років темп роботи дещо знизився, бо виснажлива праця перевищувала фізичні сили.

Вийшов роман у новелах «Королі і капуста», збірки: «Запалений світильник» (1907); «Чотири мільйони» (1906); «Серце Заходу» (1907); «Шляхи долі» (1909); «На вибір» (1909); «Ділові люди» (1910); «Кружляння» (1910). Три збірки видано після смерті автора: «Усього потроху» (1911), «Під лежачий камінь» (1912), «Залишки» (1917).

Останні місяці життя О'Генрі минули на самоті в номері готелю, в глибокій депресії. Він відмовився вживати їжу, майже не пив води. Це було повільне самогубство. Помер 5 червня 1910 р. в нью-йоркській лікарні у віці 47 років. Його останніми словами були: «Запалить вогонь, я не хочу вмирати в темряві».

За бажанням другої дружини, тіло було поховане у містечку Ешвілль, в якому він жив перед смертю і яке нагадувало місто дитинства Грінсборо.

Літературний спадок становить 273 новели і один роман. Новели О'Генрі можна розподілити на кілька **циклів**.

Перший — головний і найчисельніший (близько 150 новел) був присвячений велетенському місту Нью-Йорку з 4 млн його мешканців, починаючи з вуличних злидарів і закінчуючи королями біржі, банкірами. Саме в цих новелах можна побачити риси таланту автора — людяність, демократизм, гумор і ліризм, трагікомізм і вміння зображувати світ пересічних людей.

Другий — твори про Техас та інші штати Заходу і Південного Заходу США. (близько 100 новел). Герої техаських новел: ковбої, скотарі, бандити, пройдисвіти. У них автор відтворив романтику життя, вільного, мов степ. Людина тут не відчувала впливу великих міст, вона — втілення сили, мужності, енергії.

Третій — новели, які розповідали про Південь США — батьківщину (близько 28 новел).

Письменник залучив до своїх творів численних персонажів з усіх прошарків американського суспільства і в, такий спосіб, перетворив свій доробок на своєрідну гумористичну енциклопедію американської дійсності поч. ХХ століття.

Особливості новелістики О'Генрі

- Герої — типові «маленькі» люди, але надзвичайно сильні, мудрі, щасливі;
- Показ справжньої Америки, дух життя і людей, спосіб їх мислення, а також пісні, легенди, казки;
- Частині творів притаманні рефлексія і роздуми;

- Частина новел ґрунтується на комічній ситуації, хоча твір не був власне гумористичним;

- Чітко виражений динамізм композиції та гумор. Динамічність композиції посилювала загостренням сюжету, коли звичайна логіка подій порушена і читач переходив від однієї несподіванки до іншої;

- Має місце такий комедійний жанр казки, як гіпербола;

- Найбільшого значення сюжетна напруга у набула у фіналі. Саме тут відбулася різка раптова зміна читацьких очікувань, зруйнувала емоційно-психологічна тональність. Такий тип фіналу мав назву кінцівки-педант (фр. «крапка»).

- Тема «маленької людини», подавленої скрутою. Звернувшись до своїх читачів, О'Генрі ніби промовив їм: *«Ви чекаєте на скарби, які ніби манна небесна, упадуть до ніг у вигляді золотих доларів чи хрустких кредиток, а між іншим у кожного з вас є величезні скарби, які ви мало цінуєте»*. І письменник створив розповіді про скарби душ маленьких людей, яких подавляла скрута.

Дія новели **«Дари волхвів»** відбулася перед Різдвом. Делла, маючи лише 1 долар 87 центів, мріяла купити особливий, рідкісний та дорогоцінний подарунок для коханого Джеймса. Делла перерахувала тричі і єдине, що залишилося, — просто впасти на ліжко і плакати. Делла так і зробила. Звідси напросилася філософське питання і висновок: *«Життя складається зі сліз, суму і усмішок, причому сум переважає»*. Делла з Джеймсом мешкали в невеличкій квартирі за 8 доларів на тиждень: *«В обстановке не то чтобы вопиющая нищета, но скорее красноречиво молчащая бедность»*.

Героїня заспокоїлась і тихо ходила по кімнаті, розмірковуючи про те, що завтра — Різдво, а вона ще не купила подарунок коханому Джеймсу. Раптом підійшла до трюмо і у неї одразу з'явилась надія. Швидко витягла шпильки з волосся і розпустила його — це був **скарб Делли**, тоді як **скарбом героя** був золотий годинник, що колись належав його батькові й діду.

Дівчина побігла на вулицю. Зупинилася біля вивіски: «Різноманітні вироби з волосся» і піднялася на другий поверх:

— *Чи не купите ви моє волосся?* — запитала у мадам

— *Я купую волосся. Зніміть капелюха, треба подивитися товар... 20 доларів.* — сказала мадам, зважуючи в руці густу масу.

— *Давайте швидше,* — сказала Делла.

Делла літала, мов на крилах, у пошуках подарунка для коханого. Зупинила свій погляд на платиновому ланцюжку для годинника, який придбала за 21 долар. Щаслива дружина благала бога про те, щоб вона не перестала подобатися Джеймсу.

Зморений після роботи Джеймс прийшов додому і на його обличчі Делла помітила не зовсім зрозумілу реакцію. Тоді вона сама швидко все почала розповідати. Джеймс дістав із кишені згорток і поклав на стіл:

— *Ніяка зачіска не може примусити розлюбити мою дівчинку. Розгорни цей згорток, і тоді ти зрозумієш, чому я одразу розгубився.*

Чоловік купив дорогі гребінці, на які давно дивилась дружина. Тільки тепер вона зрозуміла, що не подарувала коханому ланцюжок. Але виявилось, що він не знадобиться поки що йому, бо він продав годинник.

— *Делл, доведеться нам поки сховати наші подарунки... Вони для нас зараз дуже гарні...*

Волхви, ті, що принесли дари немовляті в яслах, були, як відомо, надзвичайно мудримися. Саме завдяки їм на Різдво роблять подарунки. Найкращим буде той пода-

рунок, який став для того хто дарує, найдорожчим. З усіх, хто дарував і приймав дари, істинно мудрими будуть лише подібні до героїв. Вони і є волхви.

«Коли любиш Мистецтво, ніякі жертви не тяжкі», — саме так розпочав новелу «**З любові до мистецтва**» письменник.

Твір розв'инчив цю ідею думками та діями головних героїв: Джо Лерребі, закоханого у живопис та Ділії Керузер — усім серцем люблячу музику. Саме Мистецтво допомогло їм зустрітися, вони закохалися один в одного і не вагаючись вирішили одружитися. Джо і Делія були просто щасливі, бо належали один одному, а Мистецтво — їм. Мешкали у невеличкій квартирці, але будинок, у якому царювало щастя, не може бути занадто тісним.

«Пусть комод, упавший ничком, заменит вам бильярд, каменная доска — трюмо, письменный стол — комнату для гостей, а умывальник — пианино! И если все четыре стены вздумают надвинуться на вас, — не беда! Лишь бы вы со своей Дилией уместились между ними...»

І Джо, і Делія брали приватні уроки у відомих майстрів до того часу, поки не закінчили гроші.

Делія заявила, що буде давати сама приватні уроки доньці багатого сеньйора. Джо соромно було сидіти вдома без заробітку, але найматися на роботу, відірвану від Мистецтва, дружина не дозволяла. Тоді він почав приносити заробіток аргументуючи тим, що продавав доволі вдало свої ескізи.

Таємниця розкрилася, коли Делія прийшла додому з опеченою рукою. Виявилось, що вона вже давно працювала у пральні, а Джо — у котельні тієї ж пральні.

«Оба рассмеялись, и Джо начал:

— Когда любишь Искусство, никакие жертвы...

Но Дилия не дала мужу договорить, зажав рот рукой.

— Нет, — сказала она. — Просто: когда любишь...»

Читач прийшов до висновку, що щасливою була та людина, яка пізнала силу справжнього кохання.

Автор у новелі «**Незакінчене оповідання**» змалював долю дівчини, для якої не залишилось нічого іншого, як відмова від своєї честі.

В центрі — Делсі, яка служила в універсальному магазині, де отримувала тільки 6 доларів на тиждень. Вона погодилась піти обідати з Піччі, який мав гроші і не дуже пристойну репутацію. На цей раз Делсі зупинила якась внутрішня сила. Але пізніше Піччі знову запросив її, коли та «буде відчувати себе особливо самотньою і тоді...».

Тема «благородного пройдисвіта», людини, вільної від забобонів міщанського середовища прозвучала у новелі «**Вождь червоношкірих**».

Це розповідь про те, як здорова натура, любов до романтики і безстрашність життєрадісного хлопчика одержала перемогу над планом викрадачів дітей. Твір ввійшов у збірку «Коловорот».

Сем і Біл хотіли провести шпигунську спекуляцію земельних ділянок. Для цього їм необхідно було 2 тисячі доларів, а 600 доларів спільного капіталу в них уже було. Тоді виникла ідея викрасти сина багатого видного чоловіка на ім'я Ебінезер Дорст.

Хлопчик був непосидючим розбишакою і назвався викрадачам Вождем Червоношкірих, грози рівнин. Сема він тут же охрестив індіанським іменем Зміїне Око. Йому дуже сподобалося в лісі, оскільки він:

— не любив ходити до школи;

— не любив дівчат;

— бешкетував, кидав каміння у ката, який сидів на паркані, поцілів каменем в око Біллу;

— цікавився різного плану деталями.

Одного разу він мало не зарізав уночі Білла, а Семові пригрозив, що вранці підсмажить його не вогнищі.

Злодії написали батькові листа з вимогою викупу єдиного сина у розмірі дві тисячі доларів. У відповідь вони отримали лист, у якому йшлося:

«... Вы приводите Джонни домой и платите мне 250 дол. наличными, а я соглашюсь взять его у вас с рук долой. Лучше приходите ночью, а то соседи думают, что он пропал без вести, и я не отвечаю за то, что они сделают с человеком, который приведет Джонни домой».

Тема Нью-Йорка, де прості люди прагнули звичайного щастя, що не вимірявся лише однією міркою долара, теж мали місце у творчому доробку новеліста. О'Генрі знайшов і змалював романтику справжніх людських почуттів: кохання, дружби, самопожертви, подвигів. Ці новели складала «Голос великого міста».

Дія новели «**Персики**» відбувалося одного зимового вечора. У центрі твору — молоде подружжя, яке тільки-но повернулося з весільного турне. Медовий місяць ще був у розпалі. Молода наречена та її чоловік, відомий боксер Малий Мак-Гаррі, сиділи у своїй квартирі. Раптом їй забажалося персика. Мак-Гаррі мовчки встав і вийшов, що дістати той «скарб». Він обійшов кілька крамниць, але персиків ніде не було, йому пропонували лише соковиті апельсини. У відчаї герой дістався до одного знатного закладу. Там він вступив у бійку, використавши свої професійні можливості, і йому вдається знайти персик саме тут. Тоді на душі у Малиго одразу стало легше Коли чоловік підніс персик своїй коханій, вона люблячим голосом сказала:

— *Разве я просила персик? Я бы гораздо охотнее съела апельсин.*

Новела закінчилася словами: «*Благословенна будь, новобрачная!*»

Дива на цьому світі ще не вичерпалися. Є романтика, значить було кохання, а тоді й життя здалося просто чудовою казкою. Дана тема прозвучала у таких новелах: «Поки чекає автомобіль», «Квадратура круга» та ін.

3. Т. Драйзер — майстер реалістичної прози. Особливості творчого методу



Теодор Драйзер (1871—1945) зробив значний внесок у розвиток американської літератури, розширивши горизонти реалістичного мистецтва.

Відомий американський критик і публіцист Генрі Менкен писав після смерті митця у 1945 році: «*Он был великий художник, ни один другой американец его поколения не оставил такого прочного и прекрасного следа в нашей национальной словесности... Он был человеком огромной оригинальности, глубокой отзывчивости и непоколебимой храбрости. Всем нам, кто пишет, легче оттого, что он жил, работал и надеялся».*

Заслуга: Був першим в американській літературі, хто в своїй художній творчості керувався думкою про антигуманність усієї системи капіталізму.

Теодор Герман Альберт Драйзер народився 27 серпня 1871 р. в маленькому містечку Терре Гот (штат Індіана). Він був 12-ю дитиною в родині робітника місцевої ткацької фабрики — Джона Пауля Драйзера. Батько приїхав із Німеччини до Америки в 1844 р., щоб уникнути призову до армії, окрім цього тут він сподівався розбагатіти. Спочатку справи йшли непогано, він придбав власну фабрику, але до моменту народження Теодора збанкрутував. Велика родина Драйзерів жила у постійних злиднях. На ній, як писав далі Драйзер, лежав відбиток бідності та невдач: *«Я народився бідняком. Були часи, коли я в листопаді і в грудні ходив босоніж. Я бачив, як страждала від злиднів моя люба мати і у відчай заламувала руки. І мабуть, саме тому я, незалежно ні від чого, виступаю за таку соціальну систему, яка може бути й буде кращою за нашу».*

Скрутно і тяжко доводилося матері майбутнього письменника — Сарі Драйзер. У неї на руках було 9 дітей — 4 хлопчики і 5 дівчаток (перші 3 померли). Щоб урятувати сім'ю від голоду, вона брала прати білизну. Ще важче довелося жити, коли батько хворів. В один із таких моментів брат Поль потрапив у поліцію. Від тюремного ув'язнення його врятував відомий місцевий юрист і чиновник, з яким познайомилася одна із сестер майбутнього письменника (сюжет роману «Дженні Герхард»).

«В моїй пам'яті встають довгі, сірі і холодні дні. Жалюгідна їжа — одна смажена картопля, інколи каша. Дитиною я не раз був голодний».

Діти змушені були допомагати дорослим. Разом зі своїми братами й сестрами збирав вугілля на залізниці, а інколи просто крали його з вагонів.

Батько письменника, ревнотний католик у питаннях релігії, був справжнім деспотом. Саме він влаштував Теодора в католицьку школу. Релігійний фанатизм у викладанні викликали у хлопця відразу до католицизму і релігії. Мати не поділяла думки свого чоловіка у цьому відношенні, її Т. Драйзер завжди називав «мудрою і ніжною».

Хлопчиків довелося досить рано почати своє трудове життя. Зовсім маленьким він продавав газети. Бідне становище родини змусило Теодора думати про постійний заробіток. Йому лише виповнилося 14, як він найнявся до володаря ферми сапати город за 60 центів на день. Але робота під пекучим сонцем була занадто важкою для дуже міцного хлопця, і, заробивши 1,5 долара, покинув фермера. У віці 16 років Теодор Драйзер поїхав до Чикаго, там він працював у ресторані — прибирав столи і мив посуд; служив у торгівця скоб'яних товарів; був збирачем плати за квартири в одній із компаній, розвозив білизну у пральні. І скрізь результат був один — Теодора просто викидали на вулицю. Вже тоді він назавжди зберіг любов до людей праці і ненависть до експлуататорів.

За все життя юнак зміг лише рік провчитися в університеті. У 1888 році він з допомогою своєї колишньої вчительки Мілдред Фільдінг, яка заплатила за рік 300 доларів, вступив до університету штату Індіана. За час перебування у закладі (1888—1889 рр.) Теодор багато читав і саме тоді прокинулася у нього любов до літератури. Особливе враження на юнака справили твори Л. Толстого. *«Я был так потрясен и взволнован теми картинами жизни, которые они воссоздали, что мне вдруг пришла в голову как будто совершенно новая мысль — как замечательно быть писателем. Уметь писать подобно Толстому, чтобы слушал тебя весь мир».*

В університеті письменник-початківець познайомився і з іншими невідомими йому творами американських та зарубіжних письменників. Тут він знову гостро відчув ту соціальну стіну, яка відгородила його від більшості студентів — вихідців з багатих родин.

Прагнення літературної діяльності привело Драйзера в газету. У квітні 1892 року йому довелося влаштуватися репортером чиказької газети. За три роки роботи в пресі він мав широкі можливості по-справжньому пізнати життя своєї країни. Все це стало неабиякою життєвою школою.

З 1895 р. Драйзер співробітничав з різними журналами — редагував, писав нариси, есе, нотатки, вчився літературної майстерності. Багато писав про театр і був навіть редактором театрального відділу.

Газета, в якій працював письменник, оголосила конкурс серед вчителів штату Міссурі, пообіцявши переможцям поїздки на Всесвітню виставку в Чикаго. Від редакції екскурсію вчителів супроводжував Теодор, який написав статтю про цей візит, а заодно і про Всесвітню виставку. Під час цієї поїздки молодий чоловік познайомився з учителькою Сарою Осборн Уайт, з якою одружився в 1898 році.

Саме у цей час він працював у газеті невеличкого американського містечка Толедо і познайомився з одним із редакторів — Артуром Генрі, з яким подружився. А. Генрі допоміг Драйзеру стати письменником. У статтях молодого журналіста він побачив літературний таланти й порадив спробувати сили у художній творчості. Роки газетної роботи залишили глибокий слід у житті майбутнього письменника: *«Я пошел работать в газеты, и с этого времени началось мое настоящее столкновение с жизнью — с убийствами, поджогами, насильями, гомосексуалистами, взяточничеством, коррупцией, надувательством и лжесвидетельством в любых формах, какие только можно себе представить»*. Перед ним відкрилась панорама життя американського суспільства, він став свідком багатьох людських трагедій і намагався відшукати істину, але йому постійно заважали.

Молодий журналіст не міг примиритися з вадами, що панували в американському друці і в 1895 р. вирішив піти з газети: *«Однажды я заключил сам с собой священный договор — немедленно бросить эту печать-проститутку, как я назвал ее про себя, — и никогда больше не братья за перо репортера в газете, даже если буду умирать с голода»*.

Кинувши роботу в газеті, Драйзер дійсно опинився на межі голодної смерті. Кілька місяців він блукав Нью-Йорком у пошуках роботи. Йому допоміг брат Поль — композитор, який умовив своїх видавців почати публікацію невеличкого журналу, редактором якого став Т. Драйзер за 10 доларів за тиждень.

Цей журнал був присвячений питанням музики і був розрахований на жіночу аудиторію. У ньому друкувалися і статті Теодора, у яких він висвітлював різні сторінки життя. Рубрику «Огляд місяця» підписав псевдонімом «Пророк».

Взагалі, у Т. Драйзера були різні підписи-псевдоніми: Едуард Ел, Т. Д. (ініціали), «Цинік» (рубрика «Ті, хто переслідує відчай»), С. Дж. Уайт (дружина) та інші. Посварившись із братом Полем, він у жовтні 1897 р. кинув роботу редактора і став співпрацювати у різних журналах. У 1897—1900 рр. опублікував більше сорока статей і нарисів.

Драйзер відчував справжню прірву, яка відокремила реальне життя від світу буржуазного друку: *«Ничто меня так не смущало, как противоречие между тем, что я наблюдал, и тем, что я прочитал. В книгах все было красиво, безмятежно и никогда ни намек на жестокость жизни и ее грубость и пошлость... Начиная с 1898 г. — с того времени, как я начал находить себя в литературе, — я пытался писать вещи такого рода, которые если и устраивали какие-нибудь журналы, то очень немногие. Поэтому мои литературные заработки были небольшие, а мой путь по большей части был тернистый»*.

Влітку 1899 р. прозаїк із дружиною поїхав із Нью-Йорку в село Моми до свого друга А. Генрі. Там він написав кілька оповідань, але А. Генрі наполягав написати роман. *«Наконець — в сентябре 1899 г. я взял кусок желтой бумаги и, чтобы угодить ему, написал наобум заглавие — «Сестра Керри» и начал писать»*. В основу сюжету митець поклав історію однієї із своїх сестер — Емми. 29 березня 1900 року роман був завершений — це важлива дата в американській літературній історії і перший великий твір молодого письменника (29 років Т. Драйзеру). Подавши матеріали до друку, довелося чекати 7 років, щоб Америка почула його. Роман був виданий спершу в Англії, де мав успіх, а в США у дійсності побачив світ лише у 1907 р. Його автора називали аморальним, «соромом Америки». Але він продовжував працювати, хоча перебував у спражніх злиднях.

З великими труднощами Т. Драйзеру довелося у 1901—1902 рр. опублікувати кілька оповідань, а в 1903 р., опинившись без засобів існування, змушений перервати роботу над романом «Грішник». Вів жебрацький спосіб життя, не раз з'являлася думка покінчити з життям. Одного разу пішов до річки з твердим наміром померти самогубством. Чоловік, що працював на поромі, погодився перевезти, вирішивши, що той втікав від дружини. Його слова викликали іронічний сміх і зміну настрою, яка врятувала Т. Драйзера.

Здоров'я було підірване, і брат Поль відправив до санаторію, після якого Теодор влаштувався різноробочим на залізницю (червень-грудень 1903 р.).

У 1904 р. повернувся до літературної діяльності, але працював у журналах. Після конфлікту в редакції у 1910 р. пішов з журналу, щоб повністю віддатися роботі над романом «Грішник», який був виданий в 1911 р. під назвою «Дженні Герхардт».

Після цього Драйзер почав збирати матеріали для нового твору про світ мільйонів — «Фінансист». Роман побачив світ восени 1912 р. Це був початок втілення задуму автора написати епопею для викриття імперіалістичної Америки під назвою «Трилогія бажань». У 1914 — друга книга «Титан», а в 1915 — закінчив роботу над романом «Геній».

Новий успіх прийшов до романіста у 1925 р., коли побачила світ «Американська трагедія», яка відкрила глибину реалістичного методу Драйзера. Роман знаменував певний період в розвитку реалістичної літератури США в 20-ті рр. і став розквітом критичного реалізму в США.

7 листопада 1927 р. Т. Драйзер відвідав Москву і свої враження висвітлив у книзі «Драйзер споглядає Росію» (1928). Пробув у СРСР 77 днів: Ленінград, Горький, Ясна Поляна, Київ, Харків, Донецьк та інші міста.

У роки II Світової війни прозаїк вів активну антифашистську боротьбу, брав участь у міжнародних рухах за мир. Драйзер залишився вірним високим ідеалам. 28 грудня 1945 Теодор Драйзер помер. Останнім словом був заповіт, у якому йшлося по те, що невеликий спадок, який залишиться дружині — Елен — після її смерті піде на будинок для негритянських сиріт.

Над романом «Дженні Герхардт» Драйзер почав працювати ще взимку 1901 р., до літа 1901 вже були написані дві треті роману. Після цього 1,5 року відпрацьовував написане, назвавши твір «Грішник». Автор не міг продовжити роботу через реакційну критику до 1910 р. Тоді повернувся до рукопису, який був завершений у грудні 1910 р. Після доопрацювання в 1911 р. роман був виданий. Цією книгою автор знову кинув виклик буржуазній Америці — він продовжував йти шляхом, що позначився у романі «Сестра Керрі».

«Сестра Керрі»

«Дженні Герхардт»

— доля дівчини із трудової родини
в капіталістичній Америці.
— прототипами героїнь стали сестри
Т. Драйзера (Мері Франсіс та Сесілія)

Керрі піднялась високо,
але втратила кращі моральні якості;

Дженні зберегла високі переваги душі
і стала жертвою буржуазного світу.

У романі автор показав долю людини із трудової родини, яка володіла величезною силою почуттів. Автор по-новому підійшов до змалювання образу головної героїні, де домінував теплий ліризм: *«Духовный облик Дженни — как его описать? Бывают такие редкие особенные натуры, которые приходят в мир, не ведая зачем, и уходя из жизни, так ничего и не поняв. Жизнь всегда до последней минуты представляется им бесконечно прекрасной, настоящей страной чудес, и если бы они могли только в изумлении бродить по ней, она была бы для них не хуже рая. Открывая глаза, они видят вокруг совершенный мир, который им так по душе: деревья, цветы, море звуков и море красок. Это — их драгоценнейшее наследство, их лучшее богатство. И если бы никто не остановил их словами: «Это мое», они, сияя счастьем, могли бы без конца странствовать по земле с песнью, которую когда-нибудь услышит весь мир. Эта песнь доброты».*

Дженні була донькою складува Вільяма Герхардта, який втратив роботу і з трепетом зустрічав кожен ранок, не відаючи, що він принесе його родині. Сам Герхардт дуже хворів. Його старший син — Себастьян (Басс) працював помічником в вагонобудівних майстернях, але одержував лише чотири долари на тиждень.

Дженев'єві (Дженні) — старшій доньці — минуло 18 років, але її ще до цього часу не навчили ніякого ремесла.

Інші діти — Джорж (14 років), Марта (12 років), Вільям (10 років) і Вероніка (8 років) були ще зовсім малі, щоб працювати і всіх їх треба було годувати. Герхардта мучили борги, які оточили сім'ю: лікар надіслав рахунок; відсотки на заставу будинку давно не сплачені; час розрахуватися з м'ясником і булочником.

Місіс Герхардт не була малодушною жінкою, вона стала брати білизну для прання, якщо вдавалося знаходити клієнтів, а в інший час — шила і ремонтувала одяг дітям, готувала їжу.

Життєвий поворот Дженні настав у той час, коли вона з матір'ю найнялася прибирати в готелі, де зупинялися великі політичні і суспільні діячі. Саме тут Дженні познайомилась із сенатором Брандером, який поставився до дівчини з великою душею, з глибоким щирим розумінням. Дівчині було соромно зізнатися, де вона живе і що сім'я терпить нужду. Сенатор прийшов до них, і це дуже вразило місіс Герхардт. Сенатор був багатий, але у свої 52 роки — надто самотній.

«Пятьдесят лет! — часто думал он. — И один, один, как перст...»

Між сенатором і Дженні зав'язалася міцна дружба, яка переросла у пристрасть. Дженні, яка примушувала себе не бачитися з ним, вирішила відійти від цих принципів. (Басса схопили під час краді вугілля). Дженні вночі пішла просити допомогти за брата саме до сенатора.

Вільям Герхардт заборонив доньці бачитися з сенатором, щоб уникнути зайвих неприємних розмов. Але у сенатора були щирі наміри, проте батько, надавши трагічних наслідків від таких зв'язків, стояв на своєму. Усе йшло до того, що коли Дженні дізналась у газеті про смерть сенатора Брандера (він тим часом виїхав зі штату Колумбус) вона чекала дитину. Вільям Герхардт, який в душі обожнював доньку, вигнав її з дому, а потім, тікаючи від сорому, поїхав працювати до іншого міста.

Мати забрала Дженні додому, бо вона скоро мала народити дитину.

В мире, куда в такую трудную для нее пору была брошена Дженни, добродетель всегда, с незапамятных времен, тщетно отстаивала свое право на существование; ибо добродетель — это способность желать людям добра и делать им добро. Добродетель — это великодушье, с радостью готовое служить всем и каждому, но общество не слишком дорожит этим качеством. Оцените себя дешево — вами станут пренебрегать, станут топтать вас ногами. Цените себя высоко, хотя бы и не по заслугам — и вас будут уважать. Общество в целом на редкость плохо разбирается в людях. Единственный его критерий — «что скажут другие». Единственное его мерило — чувство самосохранения.

«Ее ребенок! ...Ее дитя, ее дочка! Дженни жаждала жить и работать для нее, и даже сейчас, совсем слабая, радовалась».

Брат Басс поїхав до Клівленда, знайшов там собі роботу і запросив Дженні. Місіс Герхардт дала згоду, вона потурбувалась про дівчинку. Героїня знайшла роботу служниці; а потім написала матері, щоб та негайно переїхала сюди. Родина оселилась у будинку, про який місіс Герхардт лише мріяла. Дженні була годувальницею, але батько ще до цього часу не міг їй вибачити. Проте він наполіг охрестити дівчинку, яку назвали Вестою. В глибині душі він любив і доньку, і її маленьку Весту.

В будинку, де працювала Дженні, вона познайомилась із Лестером Кейном, який зацікавив її вперше за ці роки після трагедії з сенатором. І цей молодий чоловік, який був багатий і вихований на диво теж зацікавився Дженні.

— Ты моя, — сказал он. — Я давно искал тебя. Когда мы встретимся?

— Не говорите так, — сказала она, в волнении прижав пальцы к губам. — Я не могу встречаться с вами... я...я...

— Давай объяснимся сразу. Ты мне нравишься. А я тебе?

— Не знаю, — задыхаясь, выговорила она пересохшими губами.

— Посмотри на меня.

— Да... — сказала она.

Дженні не розуміла, чому вона так повелась, чому вона знову підкорилася чоловікові.

«Лестер Кейн, безусловно, дорожил ею, хоть и не мог вырваться из замкнутого круга условностей того мира, в котором был воспитан, однако любил ее не столько, чтобы наперекор мнению света обвенчаться с ней по той простой причине, что он выбрал себе жену по душе».

Дженні залишилась із Лестером, вона була щаслива, вихована в усіх витончених манерах поведінки. Але продовжувала приховувати від нього таємницю її життя — доньку. Ще збрехала батькові (який жив у їх будинку, коли обпік руки, втратив дружину (померла), доглядав за Вестою, яку обожнював), що вони одружені.

Розкриття таємниці стало розколом у стосунках Дженні з Лестером. Але він кохав її і зміг полюбити дівчинку. Проте серйозною причиною стала інша — різний соціальний статус. Родина Кейна стала проти і батько позбавив Лестера (улюбленця) спадку. Їхні дороги розійшлися, хоча сила кохання залишилася. Розлучення з Лестером було не таким болючим, як втрата найдорожчого, що залишилася — дошки. Веста померла.

Дженні вела тихе і спокійне життя, взявши на виховання з дитбудинку дівчинку.

У Дженні не сложилось никакого четкого представления о смысле жизни. Она не умела мыслить аналитически. Вместо знаний у нее было смутное ощущение, что мир устроен неладно и непрочно. Люди рождаются и умирают. Но что-нибудь, наверное, должно быть, какая-то высшая сила создала всю окружающую нас красоту — цветы, траву, деревья, звезды. Природа так прекрасна! Жизнь порою кажется жестокой, но красота природы непреходяща. Эта мысль поддерживала Дженни, которая часто и подолгу утешалась ею в своем одиночестве.

Вона зустрілась з Лестером, який покликав її, щоб піти з життя, попрощавшись з нею і попросивши вибачення.

Вона знову відпустила у той світ чергову свою любов і задумалась про життя, про те, що буде далі.

В Дженні втілені найкращі риси, притаманні простим людям. Глибока народність роману — крок вперед у творчій еволюції Драйзера. Письменник кинув виклик святенництву і лицемірству американського буржуа.

Сила реалізму Т. Драйзера — реально і правдиво змалював тяжку долю благородної і чесної натури, яка стала жертвою нелюдяних законів буржуазного світу.

У 20-х роках буржуазна преса США оспівувала «процвітання» країни. Серед потоків і наперекір лестошам з'явилася книга, яка розкрила правду про те, що приховується за фасадом видимого благополуччя. Вона називалася суворо і просто «Американська трагедія» Т. Драйзера.

Горе життя простої людини в Америці завжди хвилювало письменника-гуманіста. Уся його творчість пройнята відчуттям трагізму долі людей із народу.

Сюжет, покладений в основу роману «Американська трагедія», зацікавив митця ще на початку його літературної діяльності, коли опублікував «Сестру Керрі». Працював над «Американською трагедією» 5 років, з 1920 по 1925 рік.

Елен Драйзер пригадувала, у письменника був рукопис, названий «Американські трагедії». Там містилися описи 15-ти випадків, подібних до того, який показано в романі. І для кожного з них характерним було прагнення американських юнаків розбагатіти, одружившись на багатій дівчині. Заради цього вони йшли на злочин.

Вивчивши ці матеріали, прозаїк вирішив взяти за основу історію вбивства 1906 року Честером Джиллетом його коханої Грейс Браун. Процес цієї справи був тоді оприлюднений і в «Американській трагедії», у якій автор використав документи і факти газетних публікацій.

Т. Драйзер не лише показав прагнення здобути легке щастя, а й розкрив вади системи.

«... Это была особенно правдивая история о том, что жизнь делает с личностью и как бессильна личность против нее. Моей целью было не морализировать — да простит Бог, а дать, если возможно, фон и психологию действительности, которые если не оправдывают, то как-то объясняют, как случаются такие убийства, а они случаются в Америке с поразительной частотой».

Письменнику вдалося показати відповідальність суспільства за знищення долів пересічних американців. Поклоніння культу долара привело до трагічної загибелі двох молодих людей, які могли б бути цілком щасливі.

Головний герой роману — Клайд Гріффітс — звичайний американський юнак (ця типовість і губить героя). Доля Клайда трагічна саме тому, що він засвоїв закони буржуазної Америки і, по можливості, виконував їх. Клайд — син вуличних проповідників — не любив заняття своїх батьків, оскільки і його примушували разом з іншими людьми співати псалми під час виступів його батька. *«Другие мальчишки не занимались такими вещами, и к тому же в этом было что-то жалкое и даже унижительное»*, — думав Клайд. Клайдом оволоділа мрія «вбитися в люди» у нього було прагнення легкого життя. *«Клайд был столь же тщеславен и горд, как и беден. Он был из тех людей, которые считают себя особенными, не похожими на других»*. *«Мечтал о том, как он выбился бы в люди, если бы ему повезло, о том, куда бы он поехал, что повидал бы и как по-иному мог бы жить, если бы все было не так, а так»*.

Клайд пішов працювати помічником продавця содової води, потім розсильним в готелі. Саме в готелі він був уражений розкішною атмосферою і «легкістю заробітку», коли отримав перші чайові. Терой почав приховувати від матері справжню суму чайових, щоб мати можливість гарно одягатися — і якнайшвидше. Його все більше вабило яскраве життя, краса, нехай безсоромна, суто плотська, оголена й доступна (ніч, проведена з дівчиною в одному із готелів). В душі Клайда відбувалися суперечки, але він заспокоював себе тим, що заробляв гроші і ладен розпоряджатися ними як захоче. Юнак вирішив знайти собі одну дівчинку. Нею стала Гортензія, яка все ж надала перевагу чоловікам і юнакам більш досвідченим, які не так легко підкорялися б їй. Клайд помічав, що Гортензія ставиться до нього нещиро і байдуже. Клайд змушений був «зникнути», виїхати з міста після аварії, коли вони з хлопцями взяли в готелі автомобіль і збили при цьому людину. Клайд, зрозумівши, до чого приведе арешт, — усі його мрії про радісне життя закінчаться ганьбою і, певно, ув'язненням до тюрми — кинувся тікати.

Подальше його життя було пов'язане з родиною дядька — Семюела Гріффітса (брат дядька), який мешкав у Лікурзі. Дядько влаштував Клайда на фабрику по виготовленню комірців, якою керував син Гілберт. Дядько Семюел давно вже не підтримував зв'язків з братом, якого вважав жалюгідним невдахою, а от його син — Клайд — видався Семюелові симпатичним, сподобався. Клайд завідував цехом, куди прийшла працювати Роберта Орден. Вона вирізнялась з-поміж робітниць, Клайд вирішив познайомитися з нею. Він відчував себе щасливим поряд з дівчиною, але за однієї умови — не одружуватися. Клайд перебував ніби під гіпнозом: він одружитися на дівчині із кола Гріффітсів. Це допомогло б, на думку юнака, здійснитися його мрії. Роберта цілком залежала від нього, і, хоч вона була «чистою дівчиною строгих правил», Клайдові пощастило домогтися її недорогими подарунками, які він робив для Гортензії, а щирими почуттям Роберти до нього.

Зустріч з багатогою Сондрою Фіналі заполонила думки Клайда про можливість увійти у бажаний світ, але йому заважала Роберта. Хоча Роберта більше подобалась йому, вона була ніжніша і не так холодна. Якщо ставлення Клайда до Роберти диктувала пристрасть, то до Сандри його тягли розрахунок, думки про багатство — вищий світ. Усе-таки пристрасть до Роберти була вбита пристрастю вбитися в світ багатих.

Проблема спекатися Роберти зростає ще більше, коли Роберта завагітніла. Життя її вже тоді було підірване.

Клайд, прочитавши газетні повідомлення про загибель чоловіка і жінки на озері вирішив покінчити таким чином стосунки з Робертою. Хлопець ударив її, дівчина кликала на допомогу, але він холодно тікав.

Погубивши Роберту, Клайд згубив і себе — на нього чекав електричний стілець, якого він так боявся: *«за дверима залишається все земне життя, яке він встиг звідати»*.

Творчий метод Т. Драйзера:

— створив свій романтичний світ і розробив свою типологію роману, у якому показав реалістичне американське життя;


— відтворив ідеологію так званої «американської мрії» — і шлях її перетворення на американську трагедію;

— у центрі романів герої різних психологічних формацій: «середнього» американця, художника, фінансиста;

— висвітлив тему несумісності особистості і держави, закони якої призводять до трагедії. У цьому сила реалізму Т. Драйзера.

— тонкий знавець людської душі;

— творчий пошук письменника розвивався у двох напрямках:



тяжіння до панорамності;
створення всебічної
картини суспільства

посилена увага автора
до психологізму, глибоке проникнення
у внутрішній світ героїв.



Започаткування самобутньої американської «людської комедії»

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Що служило причиною звернення О' Генрі до літератури?
2. У чому полягала своєрідність новелістики О' Генрі порівняно з іншими представниками цього жанру в літературі ХХ століття?
3. Яка новела О' Генрі була особливо актуальною перед Різдвом?
4. Чому тема «американської трагедії» зайняла провідне місце у творчій спадщині Т. Драйзера?
5. Як саме біографія письменника була відображена у його творчості?
6. У чому полягало відмінність двох головних героїнь першого та другого романів американського прозаїка?



ЛЕКЦІЯ 13

ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКА ЛІТЕРАТУРА. Г. Г. МАРКЕС

1. Г. Г. Маркес — теоретик «магічного реалізму».
2. Загальний огляд творчої спадщини письменника.
3. Проблеми духовності і моралі у новелі «Стариган з крилами». Приреченість героїв у романі «Сто років самотності».

1. Г. Г. Маркес — теоретик «магічного реалізму»



«Магічний реалізм» у широкому значенні — це напрям, у якому органічно поєдналися елементи дійсного та уявного, реального і фантастичного, побутового та міфологічного, ймовірного і таємничого, повсякденного буття і вічності. Подібне визначення подав і літературознавчий словник-довідник.

«Магічний реалізм» — це також умовна назва модерністської течії в літературі Латинської Америки другої половини ХХ століття.

У широкому значенні «магічний реалізм» виявився на різних етапах розвитку літератури (Ф. Рабле, П. Кальдерон, Й. Гете, Е. Т. А. Гофман, Е. А. По, Ф. Кафка, М. Гоголь, М. Булгаков).

У вузькому значенні найбільше цей напрям розвинувся у латиноамериканській літературі ХХ століття (А. Карпентьєр, Ж. Амаду, Г. Г. Маркес, М. Варгас, М. Астуріас та інші). Особливу роль у творчості цих авторів відіграв міф, який виступив основою твору. Митець, намагаючись осмислити різноманітні явища (реальні, свідомі, культурні та інші), прагнув до універсальності своїх образів і створення загальної моделі буття. Класичним зразком такого методу став роман Г. Г. Маркеса «Сто років самотності», де в міфічно-реальних образах було відтворено історію Колумбії та всієї Латинської Америки.

Термін «магічний реалізм» уперше застосував німецький мистецтвознавець Франц Рот у 1925 році стосовно німецького експресіонізму, якому він присвятив монографію «Постекспресіонізм. Магічний реалізм. Проблема нового європейського живопису». За Ф. Ротом, «магічний реалізм» — це така концепція, що протистояла футуризму і, не відмовляючись від мімізису, тобто відтворення дійсності, виявила внутрішню притаманний буденності «магічний зміст».

У 30-ті роки ХХ століття італійський письменник Массімо Бонтемпеллі вжив цей термін стосовно літератури сюрреалізму. «Магічний реалізм», за Бонтемпеллі, — це знищення межі між реальним і фантастичним, поєднання галюцинації з реалістичною концепцією деталі, зміщення закономірностей дійсності. На основі буденних фактів письменник створив фантастичну реальність, прагнув передати ілюзію звільнення від дійсності силою творчої уяви.

Термін активно використовували європейські критики в 30-ті роки ХХ століття для характеристики явищ модернізму, але пізніше він зник з наукового обігу.

У 1948 році в Латинській Америці венесуельський письменник і критик А. Улас-П'єстрі відродив його з метою характеристики своєрідності креольської літератури. Найбільшого поширення термін «магічний реалізм» набув у 60—70-ті роки стосовно літературних реалій латиноамериканського континенту.

Засновником «магічного реалізму» в латиноамериканській літературі став лауреат Нобелівської премії в галузі літератури гватемальський письменник, романіст, новеліст, поет, драматург Мігель Анхель Астуріас. Письменник вважав, що головним завданням його творів було знайомство читачів інших країн з особливим світосприйняттям індіанців, з їхньою психологією, з могутнім природним даром уяви. Тому витоки «магічного реалізму» слід шукати в світогляді, соціально-історичній дійсності індіанців.

Отже, «магічний реалізм» Астуріаса — це естетичне освоєння дійсності за допомогою засобів індіанської міфології та фольклору.

Незалежно від Астуріаса цієї думки дійшов видатний кубинський письменник, мистецтвознавець, теоретик літератури, один із творців нового латиноамериканського роману Алехо Карпент'єр.

Прикладом поєднання міфологічних уявлень і реальності стала повість «Царство земне» (1949). У вступі до неї автор висунув концепцію «чудесної реальності». Вона пов'язана з міфотворчістю гаїтянських негрів та індіанців. Карпент'єр вважав, що письменник може будувати свою оповідь таким чином, щоб «чудесне», тобто народжене народною уявою, могло переплестися з дійсністю. Таким чином, терміни «магічний реалізм» та «чудесна реальність» мали багато спільних рис:

- існування двох реальностей;
- анімістичні, пантеїстичні уявлення про світ;
- перехід уявного образу в реально пережитий.

На думку А. Карпент'єра, специфіку латиноамериканського «магічного реалізму» зумовила прихильність письменників до барокових форм, які дозволили створити дивовижний і яскравий світ, *«де поєднались усі раси й культури і зустрілись усі епохи»*.

В українській літературі явище, споріднене з «магічним реалізмом», отримало назву «хімерний роман» (О. Ільченко, В. Земляк, В. Шевчук та інші).

Автори намагалися осмислити історичний досвід людства у широкому міфологічному і культурному контексті, не зосередились на окремих фактах чи подіях, а висвітлюючи загальні тенденції духовної та суспільної еволюції.

Представники «магічного реалізму» у своїй творчості використали такі міфологічні елементи:

- Своєрідне вільне поводження латиноамериканців із часом і простором, яким не властиві послідовність і хронологія, розміреність і лінійність;
- До життя і смерті вони ставляться як до природних явищ; смерть для латиноамериканців — це лише перехід до іншого світу.

Для існування «магічного реалізму» обов'язковою умовою стала специфічна трансформація об'єктивної реальності в художньому творі.

Риси «магічного реалізму» латиноамериканської літератури

- Звернення до національних джерел, традицій;
- Використання потенціалу усної народної творчості;
- Широке використання міфа (міфологізм і міфотворчість);
- Синтез побутового і чарівного, сучасності та історії, дійсного і уявного;
- Філософська спрямованість творів;
- Узагальненість, універсалізм образів та ситуацій;

- Прийом очуднення (полягав у тому, щоб «вивернути дійсність навиворіт, щоб розглянути, яка вона зі зворотного боку»);
- Осмислення історичного, культурного, соціального досвіду людства в конкретних художніх образах;
- Використання традиційних сюжетів та мотивів (одіссея, робінзонада, міф про Сізіфа тощо);
- Атмосфера чарівного, фантастичного, містичного, що супроводжує буденне, звичне тощо;
- Активне включення до своїх творів образів тотемних тварин, рослин, анімістичні уявлення тощо;
- Яскраве використання символіки чисел, кольору;
- Особлива образна система, героями творів «магічного реалізму» стало корінне населення Латинської Америки, яке відрізнялося від європейців іншим типом мислення, світосприйняття; вони — виразники латиноамериканської самотності; в героях особистісне начало приглушене; вони виступили носіями колективної міфологічної свідомості, яка і стала об'єктом змалювання;
- Дійсність висвітлювалася крізь призму міфологічної свідомості;
- Поетичне сприйняття навколишнього, що базувалося на особливому ставленні до часу і простору, якому не притаманні послідовність і хронологія;
- Характерна манера письма, що ґрунтувалася на народній образності (грі слів, паралелізмі, алітерації, ритміці, метафорах).

Представником «магічного реалізму» у латиноамериканській літературі був Габріель Гарсія Маркес. Колумбійський письменник Габріель Хосе Гарсія Маркес (Габо — так звали Маркеса у дитинстві) народився у 1928 році в провінційному містечку Аракатаці на березі Карибського моря. Він був старшим із 16-ти дітей телеграфіста Еліхіу Гарсія, одруженого з Луїзою Сантьяго Маркес. В Аракатаці після тривалої боротьби лібералів з консерваторами, що спустошила і виснажила Колумбію, оселився дід майбутнього письменника Ніколас Маркес, що впродовж війни, виступаючи на боці лібералів, дослужився до полковника. Невдовзі до тихого патріархального містечка дотяглася всесильна американська фруктова кампанія, принісши з собою «бананову лихоманку»: вирощування і продаж тропічних фруктів обіцяли казкові прибутки, і до містечка злетілися шукачі легких заробітків. Серед них був і телеграфіст Габріель Гарсія, котрий закохався у дочку полковника Маркеса. Історія кохання матері і батька Габо була романтичною. Луїза закохалася у колишнього студента-медика з першого погляду. Але її батьки, особливо батько, були проти шлюбу з «недостойним» молодим чоловіком, який ще й до того мав репутацію волоцюги. Але, незважаючи на ворожість родичів, Ехіліо кожного вечора приходив під вікна кімнати коханої і на повен голос співав серенади. Розгніваний дон Ніколас стріляв у порожнечу ночі. Його дружина скликала всіх духів, щоб ті провчили нареченого дочки. А сусіди, яким серенади заважали відпочивати, вмовляли полковника видати дочку заміж, щоб нарешті настали бажані тиша і спокій. Кохання перемогло, батько погодився, і молоде подружжя переїхало до іншого міста, а маленький онук залишився у родовому гнізді, де й провів перші вісім років свого життя.

За ці роки «бананова лихоманка» занепала, занепали плантації, містечко виглядало спустошеним. Мешканці жили спогадами про громадянську війну і примарний розквіт. Осередком цієї напівлегендарної атмосфери був величезний будинок Маркесів, населений чудовими людьми і привидами минувшини. Хлопчика виховувала бабуся Транкіліна, на якій тримався весь дім. Завжди в роботі і турботі, ця малень-

ка жіночка була бездоганим джерелом казок, легенд, різноманітних фантастичних історій.

Проте найголовнішою людиною для хлопчика став дід, скептик і життєлюб водночас, старший товариш і найбільший авторитет. Від нього майбутній письменник дізнався про події громадянської війни.

Після смерті діда (1936 рік) Гарсія Маркес певний час навчався в єзуїтській школі в Барранкілі, а набувши трохи знань, відвідував школу в місті Зіпакіра, де й здобув ступінь, який приблизно відповідав диплому випускника коледжу в Сполучених Штатах. До Колумбійського університету на юридичний факультет він вступив у 1947 році. Під час навчання читав твори В. Шекспіра, Ф. Рабле, М. Сервантеса, Д. Дефо, грецьких трагіків, Ф. Достоєвського, Л. Толстого та інших. Тоді ж у газеті «Спостерігач» була опублікована його перша повість «Третя відмова».

У 1948 році зчинився черговий заколот, який переріс у тривалу громадянську війну, що охопила на той час багато латиноамериканських країн. Університет було закрито. Юнак переїхав до Картахена, де продовжив свою юридичну освіту і через два роки став репортером у «Геральді». На цей час він уже став автором кількох оповідань, а у 1951 році розпочав роботу над повістю «Опале листя», дія якої відбувалася у Макондо, що, здається, просто так списано з рідної Аракатаки. Один з критиків, рецензуючи цю повість на прохання видавництва, написав, що автор позбавлений літературного хисту, і порадив йому знайти собі іншу справу.

У 1954 році прозаїк переїхав до Боготи, де працював репортером «Спостерігача», друкував статті з морського життя. Ці матеріали, де він викривав факти перевезення контрабанди колумбійськими військовими кораблями, були досить скандальними. Газету заборонили друкувати, а репортер залишився без засобів для існування. 1955 року побачили світ кілька оповідань, нарешті було опубліковано повість «Опале листя». Помітного успіху ці твори авторові не принесли, проте привернули увагу критиків і читачів. Як кореспондента газети, Маркеса було відряджено до Європи. Там, у Парижі, він зостався на тривалий час.

У 1958 році одружився з Мерседес Барча, онукою єгипетського емігранта, у яку був закоханий ще юнаком, і яка також чекала його довгі роки. Як виявилось, чекала не даремно, бо у подружжя розпочалося щасливе і безтурботне подружнє життя. З дружиною мав двох дітей — синів Годріго і Гонсаліса.

Пропрацювавши два роки в Європі позаштатним журналістом, Г. Маркес влаштувався на роботу в Кубинське урядове агентство новин, а в 1961 році переїхав до Мехіко, де заробляв на прожиття сценаріями та журнальними статтями. У вільний час писав книжки: через рік після виходу повісті «Полковнику ніхто не пише» (1961) з'явилась збірка оповідань «Похорони Мама-Гранде».

У 1967 році комерційного успіху набув роман «Сто років самотності». Перше видання цього твору розкупили за тиждень. Як висловився перуанський письменник Варгас Льоса, то був «літературний землетрус». У цьому творі вигадане селище Макондо символізувало всю Латинську Америку, а її засновник Буендіа зі своїми нащадками — історію світу.

Продовжуючи жити в Мехіко, Маркес часто відвідував Картахен, свою батьківщину.

У центрі наступного роману письменника «Осінь патріарха» (1975) — гіперболізований образ вигаданого американського диктатора. У новаторському за формою романі «Хроніка оголошеної смерті» (1981) розповідалося про вбивство, що неоднаково сприймається різними і ненадійними свідками.

Почався період популярності митця. Йому надали почесний ступінь Колумбійського університету у Нью-Йорку, французький Орден Почесного Легіону, про його творчість написано монографії. А через рік Маркесу було присуджено Нобелівську премію з літератури «за романи та оповідання, в яких фантазія та реальність, поєднуючись, відображають життя і конфлікти усього континенту». Дізнавшись про присудження йому почесної нагороди, письменник зауважив: «Все писатели хотят получить Нобеля, но для меня это стало бы неудачей, так как я больше всего хочу оставить как можно больше пространства для моей частной жизни». Пізніше в інтерв'ю він сказав такі слова: «Иногда мы с женой Мерседес вечерами остаемся дома одни, и нам хотелось бы, чтобы нас кто-нибудь пригласил ужинать или еще куда-нибудь. У нас масса друзей, но они не решаются запросто позвонить, потому что думают, что в этот вечер у нас двадцать праздничных встреч. И иногда оказываешься в настоящей изоляции, это и есть одиночество, которое приносит слава, и оно очень похоже на одиночество, которое приносит власть». Зупинившись у своїй нобелівській лекції на умовах життя в Центральній та Південній Америці, автор торкнувся теми експлуатації корінного південноамериканського населення.

Останній з надрукованих творів Маркеса, роман «Кохання під час холери» (1990), мабуть, перший його твір, присвячений коханню. Працював також над книгою спогадів під назвою «Прожити і розповісти».

Останнім часом Г. Маркес з дружиною жив у Колумбії, в одному із найпрестижніших районів Боготи. Вони займали просторі апартаменти на двох поверхах чотирьохповерхового будинку з видом на парк, а подорожували у власному седані з куленепробивними вікнами і дверима. Декілька агентів спецслужб слідували за ними на іншій машині. Такі міри незазвичайно в країні, де кожного місяця викрадають майже двісті чоловік і більше ніж дві тисячі вбивають.

З 1999 року поширилась інформація про те, що Г. Г. Маркес хворий на рак лімфи, а в червні 2000 року декілька видань повідомили навіть про смерть письменника. Виявилось, передчасно, бо в кінці 2000 року він живий з'явився на книжковій ярмарці в Гвадалахарі, де сказав: «Моя лимфа отступила, я снова полон сил».

2. Загальний огляд творчої спадщини письменника

У 1965 році письменник розпочав роботу над романом «Сто років самотності» і закінчив навесні 1967 року. У той час коли Маркес перегорнув останню сторінку свого першого роману і підняв від рукопису очі, він побачив диво. Двері у кімнату тихо відчинилися і до неї увійшов абсолютно синій кіт. «Не інакше як книга витримає пару видань», — подумав письменник. Аргентинське видавництво «Судамерикана» випустило книгу накладом у шість тисяч примірників, розраховуючи, що вона як-небудь розійдеться до кінця року. Наклад розлетівся за кілька днів. Видавництво швидко випустило повторний наклад, але і його спіткала така ж доля. Так розпочалася всесвітня слава роману.

Загалом книга перекладена більше, ніж на тридцять мов світу, видано понад тринадцять мільйонів її примірників.

Цей твір передав історію шести поколінь роду Буендіа — від початку до кінця, від кохання його засновників Урсули і Ауреліано Буендіа до виродження роду, ознаменованого народженням дитини з поросячим хвостом. З появою кожної нової генерації в роман ввійшли герої зі складним внутрішнім життям. Окрім того, це й історія містечка Макондо від часів заснування Буендіа до повного його занепаду.

Використавши досвід реалістичного «сімейного роману» XIX—XX століття та свій власний письменницький досвід, Г. Г. Маркес зробив спробу представити до уваги читачів багатогранні характери героїв, що сформувалися під впливом родової спадковості (генів), соціального середовища, біологічних законів розвитку. Щоб підкреслити належність членів родини Буендіа до одного роду, він наділив їх не лише спільними рисами зовнішності та характеру, але й спадковими іменами, піддаючи читача небезпеці заблукати у «лабіринті родинних взаємовідносин».

«*Сто років самотності*» — лише поетичне відтворення мого дитинства», — неодноразово зазначав сам автор. Неподалік від Аратаки в Колумбії, рідного містечка Макондо, знаходилося зачароване місце, звідки не повертали. У дитячій пам'яті залишилися розповіді, легенди, казки бабусі Транкиліни та діда Ніколаса Маркеса, відставного полковника. Згодом Габріель, вже будучи учнем школи-інтернату, приїхав на канікули і був вражений занепадом патріархального містечка, до якого довела грабжницька політика північноамериканської компанії «Юнайтед фрутс». «Бананові барони» перетворили повнокровне щасливе життя макондовців у вертеп наживи і дешевих насолод, виснажили сили мешканців селища. Про це через чверть століття розповів у своєму романі автор. Він змалював історію та побут Латинської Америки через долю одного селища, одного його роду. Завдяки майстерності автора твору у невеликій краплі дійсності вмістився цілий Всесвіт.

За останні півстоліття жоден художній твір не зустрічав настільки бурхливих та суперечливих відгуків критики. Порівняно невеликий за обсягом роман у буквальному розумінні завалений монографіями, есе, дисертаціями. Вони містили чимало слушних спостережень та глибоких думок, проте зустрічалися у них спроби витлумачити твір Маркеса у традиціях сучасного західного «роману-міфу», залучити його або до біблійного міфу із його творенням світу, або до античного міфу із його трагедією року, фатуму.

Спочатку Гарсія Маркес радів вражаючому успіху твору. Потім почав глузувати над критиками, запевняючи їх, що вони потрапили у «пастки», майстерно ним розставлені. Дещо пізніше тон його висловлювань набув ознак роздратування. Справа навіть дійшла до того, що прозаїк відмовився на той час від улюбленого свого творіння.

В основу роману покладені дитячі спогади Габріеля. «*"Сто років самотності"* — це цілісний літературний доказ усього того, що цікавило мене в дитинстві», — зазначав Г. Маркес. Саме з дитинства хлопчик Габо приніс до роману свою безпосередню уяву, не затьмарену і не ускладнену ані наукою, ані міфологією.

Деякі епізоди роману мали асоціативну схожість із подіями, що відбулися безпосередньо в родині Маркесів. Однак визначальними для роману стали не окремі факти біографії цих людей, а сам спосіб їхнього мислення, ставлення до світу і самих себе у ньому. Таким чином, ця стихія казково-міфічних уявлень про дійсність, у якій прекрасне сприймалося як звичне, а у звичайному відкривалося джерело поетичного та дивовижного.

«*Сто років самотності*» — сімейна хроніка, роман-притча, роман-міф, насичений фольклором, мотивами біблійного міфа про створення світу, всесвітній потоп та апокаліпсис.

МІСЦЕ ПОДІЙ — Простеження життя провінційного колумбійського містечка Макондо протягом ста років — із середини XX століття. Описані події достовірні: боротьба політичних угруповань, громадянська війна, колонізація, криваві розправи зі страйкарями.

ГОЛОВНІ ГЕРОЇ — Представники шести поколінь роду Буендіа: засновник роду Хосе Аркадіо, його дружина Урсула, їхні сини — полковник Ауреліано Буендіа, Хосе Аркадіо, донька амаранта та їхні нащадки.

ТВОРЧИЙ МЕТОД — «магічний реалізм».

ТЕМА — Показ сенсу життя, щастя звичайної людини.

ПРОБЛЕМА — самотності, краху надії, любові, кохання, фатуму, прокляття.

ВИСНОВОК: Це роман-притча: Маркес попередив землян про катастрофу, що очікував світ, якщо у стосунках людей візьмуть гору відчуження та роз'єднаність.

У романі чітко накреслені дві сюжетні лінії — історія мешканців Макондо та історія сімейства Буендіа, тісно взаємопов'язані та об'єднані спільною участю — долею Макондо.

Макондо — це «селище великих дітей», це спогади діда Ніколаса Маркеса про щасливе, дружнє, працелюбне селище Аракатака у тому вигляді, у якому їх сприйняв та зробив своїми власними спогадами хлопчик Габо. Спочатку макондівці знаходилися поза межами історичного часу, проте у них був свій, домашній час: дні тижня та доба, а в добі години відпочинку, роботи та сну. Це — час так званих «трудоих ритмів». Поступово на Макондо напосіли стихії історії та природи: громадянські війни та нашестя бананової кампанії, багаторічний дощ і страшна посуха. Майже всі ці трагічні перипетії макондівці пережили, залишившись у душі дітьми із характерною дитячою уявою. Саме цим можна виправдати дивне ставлення мешканців селища до кінематографу та інші кумедні випадки.

Незважаючи на беззастережний опір, гонитва за збагаченням та прагнення виокремитися зробили своє — населення відірвалися від землі, втратило свою моральну опору.

Останній удар нанесла природа. До того ж тема співжиття людини та природи, що була характерною для творчості латиноамериканських письменників, набула у Маркеса масштабів небесної кари — дощового потопу. Тлумачення даного епізоду дозволило зрозуміти авторську позицію — дощ постав єдиним засобом змити, та й то протягом незліченного часу, людську аморальність та бездуховність. Люди топили у морі крові та бруду своє високе людське призначення.

На перших сторінках роману автор розповів про засновника Макондо — Хосе Аркадіо Буендіа та його дружину Урсулу Ігуаран. Вони були двоюрідними братом і сестрою, побралися всупереч попередженням батьків. Проте страх, що від їхнього шлюбу може народитися «дитина з поросячим хвостом», змушував Урсулу і після весілля зберігати цнотливість. Така поведінка жінки дала привід Пруденсіо Агіляру, їхньому односельцю, смертельно образити Хосе, що призвело до трагічних наслідків. Той вбив його, а потім, відчуваючи докори сумління та рятуючись від кровної помсти, забрав дружину і поїхав далеко, де заснував нове селище. У подружжя народилися сини Хосе Аркадіо та Ауреліано, а значно пізніше — дочка Амаранта. Діти були нормальними, але починаючи з другого покоління, в них виявилася спільна риса — схильність до самотності, яка до того ж передавалася у спадок.

Основним прийомом зображення життя людей у романі виступив прийом подання звичайного та потойбічного світів. Ще на початку роману покійник Пруденсіо Агіляр переслідував молоде подружжя Буендіа. Саме це вирішило їхню подальшу долю: Хосе Аркадіо Буендіа та його дружині Урсулі довелося назавжди залишити домівку та рідний край. Наслідком тривалих блукань стало заснування нового поселення під назвою Макондо, де всі дива сприймалися як щось буденне і звичайне.

Роман наповнений численними героями, яких автор наділив казковими, фантастичними, надприродними силами. Так, казкових велетнів-богатирів нагадував Мелькіадес, якому нічого не важить заважало коня, схопивши його за вуха.

Не позбавлений роман Маркеса і так званого «прогностичного характеру». У творі мали місце легендарні пророцтва, проте реальна життєва доля, якою відав письменник, інколи суперечила їм. Наприклад, Ауреліано Хосе карти пообіцяли довге життя, сімейне щастя, шістьох дітей, а натомість він отримав кулю в груди.

Тема смерті, яку так часто намагалися обминути у своїх творах представники європейської літератури, набула у творчості латиноамериканських письменників, зокрема у творчості Г. Маркеса, особливого звучання і тлумачення. Смерть не тільки беззастережно існувала майже у всіх проявах зображеного, проте й функціонувала на рівні з іншими, реальними та не менш абстрактними поняттями. Смерть у творі змальована нетрадиційно: вона дозволила собі вступити в діалог з полковником Ауреліано, наказала Амаранті шити собі саван, щоб спробувати ввести себе в оману, розтягнувши шиття на довгі роки.

Ці епізоди призвели до висновку, що необхідною умовою розуміння індивідуального стилю письменника стала усвідомлення нерозривної єдності реальної дійсності з її міфізованими відтінками.

Досить іронічного звучання набув у творі опис епідемії безсоння, що, з одного боку, стало джерелом безлічі комічних ситуацій. Макондівці з метою утримання в пам'яті назв та призначень найнеобхідніших предметів, почали наклеювати на них папірці з написами, які пояснювали їх значення. Це відбувалося доти, доки подібні заходи не спричинили появи на церкві таблички із написом «Бог є». З іншого боку, життя в химерному, невловимому світі, позбавленому пам'яті, стало своєрідною метафорою людського відчуження та ізольованості.

Основна домінанта, яка пронизувала роман — це мотив самотності. Самотність у Маркеса — це психологічний стан людини, її внутрішнє захворювання. Воно зсередини підточувало її фізичні та моральні сили і врешті-решт звело у могилу. Самотність — визначальна риса кожного представника роду Буендіа.

Полковник Ауреліано Буендіа у дитинстві був мовчазним і замкненим, згодом *«доктор визнав його безнадійно непридатним для дії, сентиментальним невдахою з пасивним характером і цілком визначеною схильністю до самотності»*. Очолюючи багатотисячну повстанську армію, він не мав біля себе друзів-однодумців. Полковник нікому не довіряв, усіх підозрював, тому прийняв рішення *«не підпускати до себе ближче ніж на три метри жодну людську істоту, навіть Урсулу...»*.

Не менш самотніми була решта представників роду та й усі інші герої роману.

Закінчив своє життя прив'язаним у дворі під деревом найстарший з Буендіа — Хосе Аркадіо. Його вважали божевільним.

Самотньою пішла в інший світ мудра Урсула, так і не довіривши нікому з рідних тасмниці статуї святого Йосифа, наповненої золотом.

«Певно, йому дуже важко, — сказав Хосе Аркадіо Буендіа дружині, — Мабуть, він страхотливо самотній» — про Пруденсіо Агільяра.

«Він справді побував на тому світі, але не зміг винести самотності і повернувся назад», — про Мелькіадеса.

«... єдине, що збереглося у близнюків спільне, був самотній вигляд, властивий усій родині...» — про Хосе Аркадіо Другого і Ауреліано Другого.

«...надто багато років вона страждала і бідувала, завойовуючи собі привілеї самотності...» — про Ребекку.

Отже, мотив смерті у романі «Сто років самотності» тлумачився як:

- «самотність смерті»;
- самотність як неможливість виправдати доцільність свого існування;
- самотність як результат нехтування законами природи і моралі;
- самотність як стан втрачених надій;
- самотність як прояв невміння і небажання пізнати переваги простого життя;
- самотність як прояв «нищоти буття»;
- самотність як причина виродження роду Буендіа;
- самотність як єдино можливий спосіб віднайти душевний спокій;
- самотність як наслідок закоханості;
- самотність як єдино можливий і необхідний спосіб існування людини

Г. Г. Маркес робить зі свого роману певні **висновки**:

• замкненість роду, відірваність від реального часу призвела до його самотності, а далі — вимирання, знищення — така логіка того художнього світу, який зображено у романі;

• як тільки герої відірвалися від землі і почали займатися справою індивідуальною — «підприємництвом», вони втратили свою моральну опору і врешті-решт зникають у «біблійному вихорі»;

• людина, родина, рід, якщо вони самотні, приречені на самознищення. Людство, вражене вірусом індивідуалізму, може врятувати лише духовне єднання. А шлях до цього починається з любові.

«**Полковнику ніхто не пише**» За жанром це повість, написана у 1958 р. Відомо, що вона увійшла в однойменну збірку його творів, куди були вміщені ще оповідання 1947—1972 рр. Книга була видана в Боготі на кошти, зібрані друзями.

Залишившись практично без засобів для існування, Маркес переїхав до Парижа, де спочатку навіть збирав порожні пляшки, щоб якимось прогодувати себе, а у вільний час працював над повістю. Згодом друзі допомогли письменнику переїхати до Латинської Америки і оселитися у Венесуелі.

Головний герой твору — 75-річний полковник, ветеран громадянської війни, яка закінчилася вже 56 років тому. Дев'ятнадцять років тому, коли Конгрес прийняв закон про пенсії, розпочався процес визнання, який тривав вісім років. Після цього пройшло ще шість років, перш ніж героя включили до списку пенсіонерів «12 серпня 1949 року». Так було написано в останньому листі, якого одержав чоловік. Увесь цей час він разом зі своєю дружиною чекали на повідомлення про довгоочікувану пенсію. Подружжя жило у страшних злиднях, до того ж дружина була хвора на астму. Болю обом додала втрата єдиного сина Агустина, який помер дев'ять місяців тому (його вбили), після чого батьки відчували себе сиротами. У будинку ще жив півень, на якого теж витрачали певні кошти, як на повноправного члена родини.

Не маючи засобів для існування, вони почали продавати речі з власного будинку. Гроші дружина зберігала під матрацом, зав'язавши їх у хустку. Ці гроші вони одержали, продавши швейну машинку Агустина. Протягом дев'яти місяців з чоловіком рівномірно розподіляли їх між собою та півнем.

Щоразу, коли полковник відправлявся зустрічати в порту поштовий катер, у їхньому домі спалахувала надія, котра згасала після його повернення. З величезним трепетом у душі старий чоловік спостерігав, як катер швартувався біля берега, а потім з нього виносили торбинки з листами. *«Інспектор продовжував розкладати пошту. Полковник дивився на ящик з його літерою. Лист «авіа» із блакитною смужкою по краях тільки підсилив його напругу. Лікар зірвав печатку на паці з га-*

зетами. Він проглядав головні новини, а полковник не відводив від ящика очей — чекав, коли інспектор зупиниться на ньому. Але цього не відбулося. Лікар відірвався від газет. Подивився на полковника. Потім підвів погляд на інспектора, який підсів до телефонного апарата, і знову подивився на полковника, показавши очима, що час вже йти». П'ятнадцять років чекання загострили інтуїцію і тривогу. У такі хвилини йому доводилося просто брехати, що він нічого і не чекав, оскільки йому було просто нікому писати.

Повертаючись додому, він довгий час не міг опритомніти, а потім брався переглядати газету з надією знайти там замітку про ветеранів. Однак хоча тут нічого про це не писали, десять років такого читання навчили героя вірити, що найкращі новини ще десь попереду.

Полковник намагався знайти правду, для цього він у черговий раз пішов до адвоката. Проте той не зміг знайти важливого документа — угоди, і до всього додав, що минуло занадто багато часу.

Мінорного звучання повісті надала ще й картина осені. Дія твору відбувалася у жовтні місяці, постійно падав дощ, на вулиці прохолодно і сиро. У такі дні полковник відчував себе недобре і сподівався, що усе це через дощі і холодну осінь. Він так думав, щоб лише заспокоїти себе, адже дійсно вірив у те, що йому обов'язково необхідно дочекатися того дня, коли нарешті надійде довгоочікуваний лист.

Наступну надію на виживання герой поклав на півня, якого дружина просила продати, щоб він не нагадував їй про втрату сина. Того вечора — 3 січня — син пішов на чергові бої півнів, з надією заробити гроші у вигравші, і не повернувся. Полковник категорично відмовився це робити, оскільки через три місяці, знову у січні, почнуться бої півнів і вони зможуть виграти. А зараз залишалось лише чекати.

Маркес намагався донести до своїх читачів, що у Латинській Америці було дві хвороби в суспільних взаємостосунках — це насилля та самотність. Отож, провідною темою повісті стала тема самотності.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Коли і де зародився напрям «магічного реалізму»?
2. Хто у літературі представляє цей напрям, у чому полягають його особливості?
3. Хто вплинув на формування та становлення маркеса-письменника?
4. Які провідні теми його творчості?
5. Чому відомий роман Г. Г. Маркеса називається «Сто років самотності»?





ЛЕКЦІЯ 14

ЛІТЕРАТУРА СХОДУ. ЯПОНІЯ, КИТАЙ

1. Ісікава Такубоку. Жанр танка у творчості поета.
2. Я. Кавабата — класик сучасної японської літератури.
3. Кобо Абе — письменник післявоєнного покоління, творець роману-параболи: «Жінка в пісках», «Людина-коробка».

1. Ісікава Такубоку.

Жанр танка у творчості поета



Особливості розвитку літератури Сходу:

Японія завжди була країною, яка, за словами Кобо Абе, стояла «осторонь світу». Її тривала історична відокремленість обумовила мовну та духовну своєрідність нації. Географічне розташування Японії стало причиною її ізоляції від світової спільноти. Японія намагалася подолати ізоляцію і розпочати новий період історії, але колоніальна політика іспанців і португальців викликала у японців такий жах, що вони знову майже на триста років відсторонилися від усього світу. Відокремленість допомогла Японії уникнути долі колоніальних країн і зберегти етнічну однорідність та самобутність культури.

Наприкінці XIX — початку XX століття Японія сама розпочала колоніальні загарбання, виробивши ідеологічне виправдання такої політики. Винятковість Японії, її «призначення» правити світом були оформлені у концепції «духу Ямато» (Ямато — давня назва Японії). Однак після Другої світової війни, після Хіросіми та Нагасакі «дух Ямато» для об'єднання нації вже не підходив. Змусити японський народ повірити у винятковість своєї країни допомогли нові ідеологічні орієнтири: «японське економічне диво» і «небачена японська працелюбність». Уже в 70-х роках XX століття більша половина дорослого населення вважала себе вищими за американців та європейців. Японці знову стали пишатися своєю країною.

Проте світ, що відкрився японцям після Другої світової війни, був уже іншим. Світова економіка потребувала розширення торгово-грошових відносин між країнами, тому в новій конституції Японії з'явилися закони, що забезпечували зв'язки країни зі світом. Однак входження у «світовий вимір» виявилось для японців нелегким. Широка пропаганда американського способу життя, прагматичне розуміння сенсу людського існування не тільки підривали засади «духу Ямато», а й створювали загрозу духовного зубожіння японців і втрати ними моральних традицій. Японія більш гостро, ніж будь-яка інша країна, відчула зворотний бік технічного прогресу: забруднення навколишнього середовища, агресія з боку американської технотронної культури, що почалася з атомної атаки, а головне — технічне рабство людей, які ставали гвинтиками машин і втрачали здатність на свої думки та почуття, перетворюючись на бездумні прагматичні істоти.

«Епоха цивілізації та просвіти» позначилася на літературному процесі Японії. Наприкінці XIX століття японські читачі ознайомилися з кращими творами захід-

ноєвропейської та російської літератур, оскільки в результаті європеїзації значно зросла кількість перекладів. Твори російських класиків, а також ідеї письменників-демократів Белінського, Чернишевського, Добролюбова помітно вплинули на японську літературу.

Нова епоха вимагала й нових форм у поезії. У поезії збільшилася кількість перекладів з європейських мов. Але злет японської лірики обумовлений не тільки інтенсивністю перекладацької діяльності. Річ у тім, що перекладати довгі вірші західних поетів традиційними короткими формами хоку й танка виявилось неможливим. У системі японського віршування з'явилася нова форма «сінтайсі» (дослівно — «вірші нової форми»). Японські вірші нової форми уподібнювалися європейським «білим віршам», до того ж вони могли мати необмежену кількість рядків.

У 80-ті роки XIX століття в Японії виник рух «за нову форму вірша», на чолі якого стояли Тацудзіро Іноуе, Рьокіті Ятабе і Масакадзу Тояма. Видана ними у 1882 році «Збірка віршів нової форми», в якій автори здійснили спробу опанувати принципи європейського віршування, став першим досвідом нової поезії. Багато японських поетів пробували свої сили у формі «сінтайсі». Разом із новою формою у лірику прийшов і новий зміст: у японській поезії утвердився романтизм, сповнений пафосу боротьби проти соціальної несправедливості, мілітаризму, феодального ладу, що заважали вільному розвитку особистості.

В японській поезії кінця XIX — початку XX століття поширився новий вільний вірш, що спирався на розмовну мову — «дзіюсі», який згодом став основною формою японської поезії XX століття.

Гордістю японської поезії XX століття називали Ісікава Такубоку. Він прожив коротке і складне життя, але його внесок у японську літературу був дуже вагомим.

28 жовтня 1885 року в сім'ї священика Ісікава Іттея народився син, якого назвали Хадзіме («перший»). За деякими японськими джерелами, днем народження Такубоку вважався 20 лютого 1886 року — дата реєстрації його народження. Ісікава — прізвище поета, Такубоку — літературний псевдонім. Псевдонім у Японії замінив разом і прізвище і ім'я, але досить часто згідно з традицією перед псевдонімом ставиться ще й прізвище.

Такубоку був першим і єдиним хлопчиком у родині. Його родина жила на північному сході острова Хонсю, в префектурі Івате, у селищі Сібутамі, де батько служив настоятелем у буддійському храмі. Саме із Сібутамі пов'язані перші дитячі враження Хадзіме. Це селище Хадзіме назве своєю батьківщиною (хоча народився він у сусідньому селі — Тамаяма). Хлопчика любили й пестили в сім'ї. У п'ять з половиною років Хадзіме висловив бажання вчитися у школі, і батько не заперечував. Хоча дівчина і не досягла шкільного віку, проте була гарним учнем. Крім природних талантів вирізнявся винахідливістю, гостротою думки, швидкістю реакції, тому чотирирічну школу закінчив з відзнакою. Учителі та односельці назвали його «дитиною з Божою іскрою».

Наступні три класи початкової школи Хадзіме закінчив у столиці префектури — місті Моріюка, де він мешкав у будинку свого дядька. У квітні 1898 року хлопець успішно склав іспити до гімназії. Батьки надзвичайно пишалися своїм сином і покладали на нього великі надії, оскільки стати гімназистом щастило не кожному сільській дитині.

І в гімназії Хадзіме продовжував дивувати вчителів та однолітків своїми здібностями, судженнями, пам'яттю. Завдяки Хадзіме у популярних тоді рукописних шкільних часописах почали дедалі частіше з'являтися переписані ним від руки статті та вірші з «Ранкової зірки», а також перші п'ятивірші й сінтайсі самого юнака.

На жаль, захоплення поезією завадило опануванню Хадзіме інших наук, він став часто пропускати заняття, одержував далеко не кращі оцінки. До того ж юний поет палко закохався. Його серце та уяву полонила дівчина-сусідка — Хоріаї Сецуко. Згодом він одружився з нею.

Романтичні мрії та нестримне бажання обов'язково стати поетом були, напевне, причиною невдачі на чергових іспитах в гімназії, і він залишив навчальний заклад, хоча залишалося півроку до завершення освіти. Втім сімнадцятирічний юнак був сповнений надії на майбутнє. Один із його віршів надрукували у «Ранковій зірці», і це надихало на подальшу творчість. Упевнений у собі та своїй щасливій зірці, Хадзіме у жовтні 1901 року поїхав в Токіо.

Талант Ісікави, справді, був помічений. Схвальні відгуки відомих поетів надзвичайно вплинули на юнака. Йому здавалося, що перед ним відчинилися двері у велику літературу. Познайомившись із подружжям Йосано, Хадзіме отримав можливість постійно друкувати свої вірші в «Ранковій зірці». Проте необхідних для існування прибутків улюблена поетична справа не приносила. Для Ісікава настали тяжкі часи: напівголодне існування, втрата житла за несплату боргів, тривалі хвороби. Дізнавшись про негаразди сина, батько, приїхав до Токіо і забрав його у рідне село. Перебуваючи у Сібутамі й відновлюючи здоров'я, що похитнулося, Такубоко наполегливо займався самоосвітою, багато читав, а головне — наполегливо писав. Ще в Токіо Йосано Теккан порадив йому писати довгі вірші — сінтайсі. Перші сінтайсі, опубліковані на сторінках «Ранкової зірки» у грудні 1903 року, вперше були підписані псевдонімом Такубоку (буквально «клюйдереву»).

1904 рік приніс поету широку популярність. Його вірші друкували майже в кожному номері «Ранкової зірки», а його ім'я стало відомим у літературних колах Японії. Натхнений, сповнений нових планів і надій, Такубоку знову вирушив до Токіо.

Через кілька місяців після повернення поета до «Східної столиці», у травні 1905 року, побачила світ його перша поетична збірка — «Жадання». Вірші, що увійшли до неї, написані в дусі мрійливого романтизму. І хоча вони не відзначались оригінальністю ні в тематиці, в якій переважали мотиви туги і самотності, ні в мові, переобтяженій архаїзмами й декоративними засобами, написані вони були все ж таки натхненно й щиро. У віршах знайшло відображення велике бажання осмислити навколишній світ, знайти своє місце в ньому. Такубоку тонко сприймав природу, намагався осягнути тлінне й вічне, визначити призначення людини.

Як бачимо, поезія і життя у сприйнятті поета — нерозривна єдність. Для нього без життя не було поезії, бо тільки життя дає поезії реальну основу, а поезія — ще один засіб жити й одухотворювати життя.

У червні 1905 року Такубоку отримав із дому нерадісну звістку: батько, щоб морально підтримати сина, продав кріптомерії (вічнозелені хвойні дерева), що належали храму, за це його обурені прихожани відсторонили від посади настоятеля. Сім'я втратила засоби для існування. Юнакові знову довелося залишити Токіо. Ситуація була надзвичайно складною: передбачалось одруження з Хоріаї Сецуко, його першим коханням, а тут на його руках фактично опинилася вся сім'я — батьки та сестри. Доля молодого поета різко змінилася, настали тяжкі часи й для всієї сім'ї Ісікава. Незважаючи на зусилля, Такубоку до самої смерті так і не зміг подолати злидні.

Ісікава Такубоку повернувся у рідне селище Сібутамі й учителював у місцевій школі. Мізерного заробітку не вистачало на велику сім'ю, і тому з надією на великий гонорар Такубоку пізніми вечорами писав роман про сільських учителів. Але

опублікувати свій перший твір у прозі йому не вдалося. До того ж робота в школі принесла нові проблеми. Директорові школи не сподобалося, що молодий учитель збирав у себе вдома учнів і довірливо, як старший брат, вів з ними бесіди про Французьку революцію, про революційні події в Росії, виконував для них на скрипці мелодії, що надихали на боротьбу. «Мене вважали бунтівником, а я був будівничим душі», — напише пізніше Такубоку. Врешті-решт, його звільнили з посади вчителя. Перед тим як піти зі школи, у квітні 1907 року, Хадзіме організував страйк учнів, чим викликав неабиякий переполох у селі.

Матеріальне становище сім'ї дедалі погіршувалося. До того ж у молодих Ісікава народилася донька. Батько Хадзіме, щоб позбавити родину зайвого рота, пішов із дому, не маючи ніяких шансів вижити у далеких мандрах. Незабаром батька знайшли і повернули додому, але для Такубоку ця подія стала великим потрясінням. Він зрозумів, що ніхто, крім нього самого, не зможе дати рідним матеріального достатку, але розбагатіти літературною працею було неможливо. Він змушений шукати інші засоби для виживання.

«Наче камінням гнаний», чоловік вирушив на острів Хоккайдо: він був менш заселений порівняно з іншими місцями, і там було більше можливостей знайти пристойну роботу. Узявши з собою молодшу сестру, 4 травня 1907 року Такубоку перетнув Сангарську протоку. Спочатку оселився у місті Хакодате. Члени місцевого товариства поетів допомогли Хадзіме влаштуватися вчителем початкової школи. Згодом з'явилися й інші джерела заробітку: його запросили завідувати редакцією місцевого поетичного журналу, пізніше знайшлася робота і в газетному видавництві. Життя потроху налагоджувалося. На початку липня 1907 року Такубоку запросив до себе дружину й доньку, а через місяць — матір.

Втім, доля не була прихильною до нього. У ніч на 25 серпня трапилося нещастя: величезна пожежа знищила дві третини міста Хакодате, де жив Такубоку зі своєю родиною. Згоріло все: і школа, і редакція, і видавництво, де він працював. Ця пожежа зруйнувала й усі надії поета на краще життя.

Покинувши Хакодате, Такубоку переїхав у Саппоро, де прожив усього два тижні, оскільки робота коректора у газетному видавництві не дала пристойного заробітку. Про творче задоволення не могло бути й мови. Не довго затримався Хадзіме і в місті Отару. Влаштувавшись у редакцію нещодавно відкритої газети, він незабаром звільнився через постійні суперечки з начальством. Нарешті Такубоку переїхав до Кусіро, міста на півночі Хоккайдо:

Я на останній станції зійшов.

Від снігу видно...

В містечко глухе

Йду я

Тихими кроками.

У Кусіро Хадзіме посів посаду головного редактора місцевої газети. І хоча майже в кожному номері друкували його матеріали, написання статей для провінційної газети надзвичайно пригнічувало автора. Та й загальна атмосфера на Хоккайдо не влаштовувала його. Сюди приїздили люди, які не могли прогледувати себе на давно обжитих островах Японії, але замість бажаного достатку вони зустрічали тут нові біди. Життя людей котилося у прірву, спивалися, зводили рахунки із життям. Трударі бідували, а нечисленна інтелігенція сподівалася на революційні зрушення.

Хадзіме мріяв про Токіо. Там, на його думку, був простір для творчості.

У літературі Японії почали з'являтися риси натуралізму. Ісікава Такубоку в статті «Гілка на столі» радісно вітав появу нових тенденцій в літературі: «*Натура-*

лізм народився, щоб змінити літературу, величезною вадою якої є виключна увага до формальної майстерності». У сінтайсі, що писав поет під час мандрів по Хоккайдо, теж з'явилися реалістичні мотиви, які стали провідними в останній період творчості митця, коли він переїхав до Токіо.

Наприкінці квітня 1908 року, перевізши сім'ю з Отару до Хакодате і залишивши її під опіку свого приятеля, Хадзіме знову прибув до столиці. Один товариш ще з юнацьких років ввів хлопець у коло талановитої молоді, що мріяла про розвиток рідної культури. Такубоку багато працював. Майже не виходячи зі своєї маленької кімнати у дешевому готелі, він за півтора місяця написав п'ять нових повістей. Видавці не взяли їх до друку і всі надії на отримання гонорарів виявилися марними. Борги зростали, допомагати сім'ї було нічим, віра у власний талант похитнулася. У Такубоку з'явилися думки про самогубство.

Розмірковуючи безсонними ночами про своє мистецьке призначення, Такубоку знову повернувся до поезії. Почав писати вірші, схожі на його ранню лірику: прості, щирі роздуми про дитинство і прикрощі долі, про своїх сучасників і Японію, яку поет любив понад усе. За дві доби він написав понад п'ятсот танка.

У душі поета відбувся злам: остаточно зрозумів, що людям потрібні такі вірші, що могли б стати духовним хлібом кожного. Такубоку став провідником реалізму в японській літературі, розкривав почуття простих людей, розповів про долю бідних і знедолених. Але про що б не писав поет, він завжди шукав смисл у всьому, що бачив довкола. Його лірика сповнена глибоких роздумів про існування людини у світі і ідеями перетворення реальності. Його ліричний герой чинив так, як усі, але він завжди прагнув кращого.

Із липня 1908 року вірші поета постійно з'являлися у різних періодичних виданнях Японії. 1910 року вийшла його збірка «Жменя піску», а в 1912 (посмертно) — збірка «Сумні іграшки». Саме ці збірки зробили автора найулюбленішим поетом Японії і принесли йому заслужену славу.

В останні токійські роки творчості письменник багато працював: написав кілька повістей, десятки літературно-критичних і публіцистичних статей, сотні віршів. Завдяки зростанню його популярності матеріальне становище Такубоку покращилося, він навіть зміг викликати до себе в Токіо матір і дружину з дітьми, трохи згодом приїхав і батько. Але здоров'я значно похитнулося. Через напівголодне існування попередніх років у сім'ї з'явився туберкульоз. Спочатку помер маленький син, який народився в жовтні 1910 року, потім мати Хадзіме. Ці втрати наблизили смерть і самого Такубоку, який помер 13 квітня 1912 року. Друга донька письменника народилася через два місяці після його смерті, а через рік вона стала круглою сиротою — у травні 1913 року померла Сецуко, вірна дружина поета.

Давня класична поезія Японії створила особливі форми мистецтва ліричної мініатюри: танка і хоку. П'ятивірші і тривірші — національна творчість японців, принципи якої склалися впродовж століть. Танка і хоку не визнали римування, але звуки в них все одно немовби перегукувалися завдяки тому, що в японській мові після кожного приголосного звука йде голосний, тому в японській мові практично немає закритих складів. Народившись із народної пісні й перейшовши у літературу, ці давні жанри японської поезії не втратили своєї музичної основи, вражаючи читачів гармонійністю побудови.

Особливості жанру танка:

- експромт;
- іноказання;
- лаконізм форми;

- психологічний паралелізм;
- концентрація почуттів в одному — двох образах.

Узявши за основу жанр класичної ліричної поезії — танка, — Такубоку надав йому зовсім нового змісту, що яскраво засвідчила збірка «Жменя піску». Письменник не обмежився лише темами природи та самоспоглядання. Об'єктом зображення митця став увесь навколишній світ. На сторінках збірки пройшли спогади поета про його нелегке дитинство, роки навчання, блукання по країні. Ліричний герой — це сам поет, син свого народу, який добре знав усі його біди.

У своїх танка він вихопив з усього розмаїття тем найголовніше — те, що його найбільше хвилював, що дало привід для роздумів і переживань. Нерідко вірші будувалися так, що у центрі постала якась одна виразна деталь чи образ, що набув узагальненого значення.

*У Східному морі,
На острівці,
На прибережнім білім піску
Я, не втираючи сліз,
Бавлюся з крабем.*

Крабєня — частинка природи — нав'яло поету спогади. Так само, як він грав з маленькою морською істотою, доля грала з ним самим. Художній простір у творі окреслений лише кількома виразними штрихами: море, білий пісок, острів. Основний настрій цього танка сумний. Ліричний герой відчував якусь неясну тривогу, печаль, відчуженість. Його сльози — знак трагізму долі, що вповні пізнав поет.

Провідними мотивами збірки «Жменя піску» стали мотиви туги, смутку, самотності, трагедії людського існування. Ліричний герой не приховував своїх сліз, він часто плакав чи то від згадки про своїх рідних, чи то від прикрощів долі. Його вірші — своєрідний ліричний портрет автора, що чутливо сприймав світ і все, що відбувало у ньому.

*Та осінь в Саппоро
Дала мені
Печаль-журбу,
Яку несу я
І донині.*

Однак, незважаючи на трагізм світосприйняття, Такубоку не втратив жаги до життя. Він любив природу, вмів палко кохати, цінував кожну мить земного існування. Тому у збірці можна знайти й інші образи: гори, море, сакура, червоні квіти тощо. Вони нагадували про вічну гармонію, яку вмів бачити поет, про високі почуття, що не згасли у його естві. Ряд віршів збірки пройняті світлою ідеєю любові до своєї дружини, до матері та батьківщини.

Природне в людське буття органічно поєднано у ній. Через образи природи поет розповів про свій душевний стан. Природа — його співрозмовник, щирий друг і мудрий порадник. Осінь, дощ, падолист, хмари, вода стали традиційними образами у ліриці японського поета:

*Осені прихід —
Це... як вода!
Умиєшся — і всі твої думки
Новими стануть.*

Кожний танка Такубоку мав два плани: зовнішній, в якому зображували образи, факти або явища реальної дійсності, і внутрішній, в якому приховували почуття й

переживання ліричного героя. Вірші поета відзначали глибоким психологізмом, вони відтворили всю гаму людських переживань.

У його віршах порушували питання життя і смерті, природного і людського буття, кохання і сенсу існування.

Назва збірки «Жменя піску» досить промовиста. Більшість своїх танка поет написав на острові Хоккайдо, де любив ходити по піщаних дюнах. Жменя піску — це символ безнадійного, безцільного «плину» днів, символ швидких втрат, нездійснених мрій, символ горя, стражденної душі.

*О мертвого піску печаль!
Варто лиш
Стиснути в руці —
Уже й зашурхотів
Між пальцями додолу.*

Водночас образ жмені піску мав й інше значення. Це символ прихованого смислу, який немовби зник і який намагався втримати поет зусиллями свого серця.

*Вранішній вітерець
Задує у трамвай
Вербовий листочок.
Я поклав його на долоню
І розглядаю...*

Поет Ісікава Такубоку називав свої танка «сумними іграшками», тому, що вони втілювали весь сум митця з приводу його власної долі й усього людського існування. Але найбільш трагічними стали вірші з однойменної збірки «Сумні іграшки», написаної в останній період творчості, коли він важко хворів і підводив підсумки свого життєвого шляху.

Книга створена у формі ліричного монологу, що склалася з окремих фрагментів, які передали внутрішнє напруження в душі поета. Осінь — основне тло роздумів Такубоку — не тільки пора року, а й сумна пора у його душі.

*Як глибоко зітхну —
Лунає
В грудях звук,
Сумніший
За осінній вітер!*

Поет намагався знайти в пережитому певний смисл.

*І знов сьогодні
Біль у грудях.
Коли вже помирати —
Поїду в рідний край
І там помру.*

Із відчуттям смерті кожний день, кожна мить сприймали надзвичайно гостро. Тому у цій збірці безліч виразних деталей, що набували символічного значення. Погляд поета зупинився на квітах, що нагадували про повноту і водночас про швидкоплинність буття; на небі, що стало символом високого недосяжного ідеалу; на дитячих іграшках, що втілили думку про сімейний затишок і щастя.

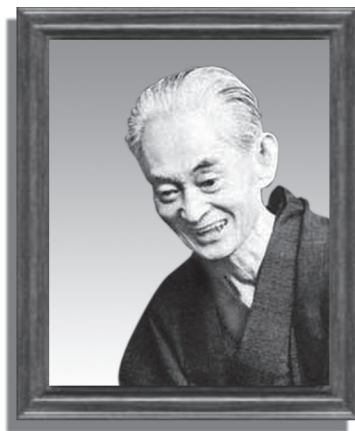
Образ ліричного героя збірки «Сумні іграшки» постав надзвичайно трагічним. Він увесь час сумував, тужив за нездійсненими ідеалами. Його мрії та надії на краще не збулися. Однак не можна сказати, що це слабка духом особистість. Ліричний герой Такубоку відзначається особливою піднесеністю й натхненністю.

У ньому була внутрішня сила. Він знав, що реальність жорстока до людини, але не відмовився від неї.

Особливу роль у збірці відіграв образ дитини — доньки Такубоку, якій він, захоплений ідеями російських демократів, дав ім'я Соня. Вона стала втіленням не тільки думки про безмежну любов поета, відряду його серця, а й про майбутнє. Незважаючи на драматизм буття, митець вірив у краще майбутнє і для своєї доньки, і для своєї Японії. Тому образ дитини у книжці побудовано за контрастом до всього художнього світу збірки. Образ дитини розширив поняття часу, надавши певного змісту всьому земному існуванню. Поет помер, проте залишилася його донька, у майбутнє якої Такубоку вірив усією душею.

Стиль танка автора відзначав простотою, невимушеністю, задля якої він нерідко порушував усталену форму. Поет часто зменшував або збільшував кількість складів у рядках всупереч нормі. Використовував слова розмовного стилю, надаючи поезії характеру широкій розмови. Якщо раніше поети використовували жанр танка тільки для оспівування краси природи і кохання, то Такубоку наповнив його всіма проявами життя. Для письменника не було заборонених тем, він сміливо вводив у свої танка і факти реальності, і свої почуття, і враження. І в цьому він набагато випередив свій час, поклавши початок новій ері в японській літературі, де традиція відтепер поєдналася з реальністю.

2. Я. Кавабата — класик сучасної японської літератури



Ясунарі Кавабата — один із визначних прозаїків ХХ століття, якому в 1968 році була вручена Нобелівська премія за «письменницьке мистецтво, що виражає сутність японського мислення». Талант Ясунарі Кавабата одночасно відобразив і традиційне, і нове у житті японського народу, знаходячи для відтворення цього синтезу найбільш природні і виразні форми.

Ясунарі Кавабата народився 11 червня 1899 року в місті Осака у родині лікаря. Батько майбутнього письменника, крім своєї спеціальності, цікавився літературою та мистецтвом. Однак, коли хлопчику виповнилося лише два роки, він, а ще через рік померла й мати. Ясунарі виховували бабуся та дідусь (батьки матері); після смерті бабусі та сестри він залишився з дідусем, якого дуже любив.

У шкільні роки Кавабата захоплювався живописом, мріяв стати художником. Але у 12 років змінив своє рішення і спробував сили в літературі. Перший твір — «Щоденник шістнадцятирічного» (1914, опуб. 1925) — передав щирі й безпосередні почуття дитини, на очах якої відбулося стільки трагедій і поступово згасали дні дідуса, останньої близької людини. Ще в юнацькі роки у поета виявився талант спостереження за іншими людьми. На сторінках його творів з'явилось багато цікавих думок про тих, хто його оточував, про їхні співчуття, безкорисність, душевну щедрість.

Великий вплив на становлення майбутнього письменника справили твори японської класики, насамперед «Гендзі-моногатарі» — роман про принца Гендзі. Однак не тільки середньовічні епопеї з їхніми батальними сценами й кодексом честі саму-

раїв привертала увагу юнака. Він із захопленням читав твори зарубіжної літератури, особливо скандинавських та російських авторів. Серед російських класиків надав перевагу Л. Толстому, Ф. Достоєвському, І. Тургенєву, А. Чехову. Вступивши у 1920 році до Токійського університету, значно розширив коло своїх мистецьких уподобань. Він серйозно займався вивченням не тільки літератури, а й шедеврів світового мистецтва. Ознайомився з творами Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рембрандта.

В університеті разом з іншими студентами Я. Кавабата видавав літературний журнал «Сінто» («Новий рух»), в одному з випусків якого було надруковане оповідання «Картина для поминання», що привернуло увагу японських літераторів. По закінченні університету в 1924 році взяв участь у створенні журналу «Бунгей дзідай» («Сучасна література»), з яким в Японії пов'язали початок нового літературного напрямку — сіканкакуха (неосенсуалізм). Великий вплив на засновників видання мали модерністські письменники Заходу (Дж. Джойс, Г. Стайн). Із точки зору японських сенсуалістів, література не повинна бути тільки копією об'єктивної дійсності, вона, на їхню думку, — завжди плід суб'єктивних вражень, переживань, почуттів, сумнівів автора. Однак Я. Кавабата у цій групі молодих митців посів особливе місце. На відміну від інших, він не відмовився від національних художніх традицій, класичних уявлень про прекрасне. Пізніше він писав: *«У захопленні від літератури Заходу я намагався наслідувати краці її зразки. Але по суті я — східна людина і ніколи не втрачав свого власного шляху»*.

Невелика повість Ясунарі Кавабата «Танцівниця з Ідзу» (1925, опуб. 1926), створена у традиціях класичної японської літератури, одразу привернула увагу японської літературної критики й здобула авторові популярність серед публіки. По суті, це перший його значний твір, в якому виявилися характерні риси стилю митця — задушевність, м'якість, спокійність.

Однак справжній успіх і заслужене визнання прийшли до автора після появи нової повісті — «Снігова країна» (1934—1947). Цей твір визнано одним із найкращих у прозі Японії. Таємниця людського кохання і природа снігового краю стали предметом філософських роздумів митця, котрий намагався знайти ключ до відкриття вічної гармонії світу. Твір написаний на основі принципу вабі (неяскравові, приглушеної краси). Цей принцип дозволив письменникові показати цінність кожної миті людського життя і неповторність природи. Взаємини токійця Сімамури та сільської гейші Комако зображені на тлі різних пір року, як цього вимагала дзен-буддійська естетика. Крім реального плану, у повісті велике значення мав психологічний план. Автор заглибився у підсвідоме, у світ почуттів і вражень, які для нього не менш значущі, ніж навколишній світ. Кавабата заявив про себе як талановитий майстер ліричної прози, в якій знайшла відбиток духовна суть сучасного японця.

Під час Другої світової війни і в повоєнні часи письменник багато подорожував по Маньчжурії, приділив увагу вивченню класичного японського роману XI століття.

У 1960 році Ясунарі відвідав кілька американських університетів, де читав семінари з японської літератури. У своїх лекціях наголошував на неперервності її розвитку з XI до XIX століття, а також на тих змінах, які відбулися в японському мистецтві XX століття, коли особливо посилівся вплив Заходу.

У повістях «Тисячокрилий журавель» (1951), «Голос гір» (1954), «Давня столиця» (1962), що розвивають усталені традиції класичної японської словесності, прозаїк порушив проблеми моралі й краси, намагаючись врятувати суспільство XX століття від бездуховності. Тривоги й хвилювання цілих поколінь, їхні моральні та естетичні ідеали дали поштовх для творчих шукань митця, для якого завжди бу-

ли близькими і духовні традиції світової літератури, і цінності японського народу. Він впевнений, що зв'язок часів не розпався, що минуле існувало в теперішньому, пронизавши його невидимими променями. Кавабата володіє здатністю відтворювати цей ланцюг часів, відчуваючи світ у трьох часових вимірах: у минулому, теперішньому і майбутньому. Ця тривимірність нерідко виступала як єдність спогадів, вчинків і марень його літературних героїв. Найбільш відчутно це виявилось у повісті «Тисячокрилий журавель».

Письменник завжди зберігав політичний нейтралітет, але наприкінці 60-х років порушив цей принцип, підписавши петицію проти «культурної революції» в комуністичному Китаї.

16 квітня 1972 року важкохворий Ясунарі Кавабата покінчив життя самогубством у себе вдома в Дзусі. Мотиви самогубства залишилися нез'ясованими.

Композиційна побудова повісті «Тисячокрилий журавель» пов'язана з традицією чайної церемонії. Саме з цього ритуалу в храмі древнього міста Камакура (де Кавабата жив тривалий час) і починалося знайомство читачів із головними героями: Кікудзі і Юкіко, доля яких і становить основу сюжету. Чайна церемонія — загальне тло, а точніше, художня тканина, переплетіння «ниток» які з'єднали минуле і теперішнє всіх персонажів.

Сутність чайного обряду — старовинної традиції, доведеної японською естетикою до рівня високого мистецтва, — полягала в тому, щоб дати можливість людині поміркувати над своєю долею, очистити душу від повсякденних турбот і суєти, нагадати про гармонійну єдність людини з природою та іншими людьми. Існувало чотири правила чайної церемонії:

Гармонія. Це умова існування, основа основ; постійність можлива лише тоді, коли є рівновага. Наслідуючи красу, людина вдосконалює себе та свої взаємини зі світом. Пошуки гармонії — призначення традиційного мистецтва японців.

Чемність. Вона передбачала щирість стосунків між людьми, співзвуччя серцець, «зустріч почуттів» не за правилами поведінки, а через те, що душа людини, яка потрапляє у світ краси та натуральності, прихильна до добра. Чайний дім — це обитель миру та спокою, сюди немає доступу людям із поганими думками.

Чистота. Вона повинна бути абсолютною, починаючи від почуттів та думок, закінчуючи чистотою в буквальному розумінні.

Спокій. Головне в чайному домі — тиша та спокій, необхідні для рівноваги духу, для бесіди «серцями».

Як неодноразово підкреслював сам Кавабата, його мета — не докладний опис чайної церемонії, а застереження від вульгаризації її сучасністю. Небезпека духовного знецінення давньої традиції у повісті йде від Тікако Курімото, яка «здобула собі неабияку славу вчительки чайної церемонії». Із нею пов'язані всі життєві труднощі головних героїв повісті. Колись Тікако була коханкою батька Кікудзі, котрий вже дорослому осмислював свої дитячі спогади про неї. Пізніше ця жінка змогла увійти в довіру до його матері, ставши незамінною помічницею в родині Кікудзі, допомагаючи влаштовувати чайні церемонії і навіть прислужуючи на кухні, коли збиралися гості. Тікако опікувалася і вже дорослим Кікудзі, котрий втратив батьків. Вона вплинула на розвиток його стосунків із нареченою Юкіко Інамурі й чинила перешкоди його контактам із пані Оота та її дочкою Фуміко. Тікако пересувала людей та їхні доля, як чашки: спочатку підсунула Кікудзі Юкіко і відсунула пані Оота, потім її дочку Фуміко, врешті-решт, і Юкіко, повідомивши, що обидві дівчини вийшли заміж.

Слід зазначити, що на сторінках повісті чайний посуд і взагалі вся кераміка — вази, чашки і чайники — жили немовби власним особливим життям, пов'язаним із

минулим. Старовинні речі, яким по кількасот років, відтінили швидкоплинність людського існування, втілили віковичну мудрість, нагадали про неминущі цінності.

Огорнений романтичним серпанком образ Юкіко, котра тримала в руках крепдешинову хустку із зображенням літаючих журавлів, заповонив уяву Кікудзі з самого початку твору. Він закохався в неї, шукаючи в ній втілення своїх мрій. Іншу сюжетну лінію повісті становили досить складні стосунки (у тому числі й любовні) Кікудзі з пані Оота та її дочкою Фуміко. Із пані Оота його пов'язали спогади про батька. Оота-сан шукав у синів риси батька, люблячи його і шануючи пам'ять про нього. Зближення з Кікудзі викликало в неї почуття провини, а сам Кікудзі відкривав в Оота невідомі раніше привабливі риси й краще розумів тепер почуття свого батька. Оота не чинила перешкод запланованому шлюбу Кікудзі з Юкіко. Однак піклування і співчуття самого Кікудзі до дочки Оота — Фуміко (після раптової смерті її матері від паралічу серця) і зближення з нею, а також наполеглива турбота Такако про Кікудзі зробили дівчину з літаючими журавлями на фуросікі недосяжною мрією для хлопця.

Образ журавлів у творі — символічний. В японській символіці — журавлі — символ надії, благополуччя і щастя. Малюнок із зображенням білосніжних птахів на рожевому фоні мав глибокий смисл: героїня повісті повинна мати щасливу долю. Мрія про щастя взагалі стала провідною ідеєю твору, але вона лишилася недосяжною.

Природа у творах Я. Кавабата посіла особливе місце. Життя природи і людини його на думку, поєднані невидимими ланцюгами. Рядки про природу — це своєрідне тло, на якому взаємодіяли герої, проте нерідко природа набувала і самостійного значення, ставши одним із образів твору. Я. Кавабата закликав вчитись у природи, проникати у її нерозгадані таємниці, він бачив у спілкуванні з нею шлях до морального та естетичного вдосконалення людини. У зображенні поета природа прекрасна й велична, через показ змін в ній автор відтворив порухи людської душі, тому майже всі його твори багатопланові, мали прихований підтекст. У повісті «Тисячокрилий журавель» природа ніби співчувала героям. Ця лірична повість написана на основі давнього естетичного принципу японського мистецтва — міябі (яскрава краса). Краса у творі показана всебічно: і як чуттєва, земна, втілена в образі пані Оота, і як вишукана, вічна, уособлена в образі дівчини Юкіко, і як прихована, внутрішня краса, втілена в образі Фуміко. Автор передав відчуття краси за допомогою особливого прийому — натяку (йодзю), який створив настрій, викликав «надпочуття», змусивши працювати думку й уяву читача.

Повість «Тисячокрилий журавель» мав глибокий гуманістичний зміст. Назва твору промовиста: тисячокрилий журавель — це символ чистоти та щастя, яких шукала кожна людина, інколи не здогадуючись, що вони зовсім поруч.

Значення творчості Ясунарі Кавабата

- Основна тема — тема самотності людини у світі; змалювання японської душі і стосунків людини з природою.

- Особливості художнього мислення письменника пов'язані з естетикою дзен-буддизму, яке заперечило розумове сприйняття світу і ствердило принцип природності і безпосередності.

- Використовував своєрідну триєдність: єдність спогадів, вчинків і марень.

- Велику роль приділив природі; через її образи Кавабата розкрив рухи людської душі.

- Використання прийому підтексту.
- Експресивність, незвичайне бачення світу, щирість інтонації.
- Основа письма — це органічне поєднання надбань західноєвропейського модерну з традиціями японської класичної літератури, зокрема «школи жіночого письма», яка відзначалася вишуканістю стилю, глибиною чуттєвого переживання, простотою і прозорістю образів, кожен з яких приховував глибинний підтекст, частково символічний.
- Піднесеність думок та вірність вченню про прекрасне.

3. Кобо Абе — письменник післявоєнного покоління, творець роману-параболи: «Жінка в пісках», «Людина-коробка»



Кобо Абе — один із найталановитіших письменників Японії ХХ століття. Його творчість відзначалося філософським поглядом на сучасні проблеми, умінням вирізняти найголовніше, найсуттєвіше, проникати в саму сутність речей. У творах Кобо Абе знайшли відбиток не тільки проблеми японців, а й всієї земної цивілізації другої половини ХХ століття.

Кобо Абе (справжнє ім'я Кіміфуса, в китайській транскрипції — Кобо) народився 7 березня 1924 року. Дитинство та юність провів у Маньчжурії, де його батько працював на медичному факультеті Мукденського університету. У 1943 році у розпал Другої світової війни за вимогою батька Кобо поїхав у Токіо, де вступив на медичний факультет Токійського Імператорського університету. Але вже через рік повернувся в Мукден, де став свідком поразки Японії. У 1946 році Абе знову поїхав у Токіо, щоб продовжити освіту. Там, ще будучи студентом, одружився. Його дружиною стала художниця, дизайнер за професією, пізніше буде ілюструвати книги письменника.

Ще під час навчання в університеті Абе почав сумніватися у правильності вибору професії, і грошей на навчання не вистачало. Але університетський диплом він отримав. Кобо не працював лікарем жодного дня, бо всі свої сили віддавав літературі. На це було дві причини. Важливу роль відіграло перебування у Маньчжурії: життя в країні з іншою культурою розширило кругозір майбутнього письменника. Другий суттєвий момент — прекрасне знання світової літератури, а особливо російської.

Перше оповідання письменника «Шляховий знак у кінці вулиці» з'явилося 1948 року. Повість «Стіна. Злочин. Карума», опублікована 1951 року, принесла авторові визнання публіки і вищу літературну премію Японії — премію Акутагави. У 1962 році Кобо Абе отримав ще одну премію — газети «Іоміурі» за роман «Жінка в пісках».

У 60-ті роки прозаїк серйозно захопився політикою, навіть деякий час був членом японської компартії. Але незабаром він взагалі віддалився від неї, повністю присвятивши себе літературі. Одним за одним виходили його романи «Чуже обличчя» (1964), «Спалена карта» (1967), «Людина-коробка» (1973), що також стали широковідомими не тільки в Японії, а й за її межами.

Кобо Абе приваблювали різні жанри. Він пробував свої сили, і досить вдало, не тільки у прозі, а й в драматургії. Написав велику кількість п'єс, серед яких особливо

популярними стали «Фортеця», «Полювання на рабів», «Привиди серед нас». Він створив власну театральну студію («Студію Абе»), де здійснив постановки своїх п'єс. Великий успіх у читачів пояснював багатогранністю його таланту, великою майстерністю митця, вмінням зосередитися на найбільш важливих питаннях сучасності.

В японській літературі 1960—1970-х років на перший план вийшла тема відчуження, яка вимагала від письменників не тільки реалістичних описів, а й глибокого проникнення у внутрішній світ героїв. Для того, щоб знайти відповідь на запитання, чому ж сучасна людина переживала трагедію відчуження, митці звернулися до засобів не тільки реалізму, а й модернізму. Філософськими засадами японської літератури того часу стали психоаналіз та екзистенціалізм.

Кобо Абе ввійшов у літературу як засновник жанру роману-параболи. **Особливості цього жанру:**

- поняття «параболічного роману» виникло із терміна «парабола», який в перекладі з грецької означав «зіставлення, порівняння, наближення» і тлумачився як притча;
- твір параболічного змісту виник недавно і складний для розуміння;
- романи-параболи різнобічно характеризували певну епоху, відбивали складні людські стосунки, глибокі соціальні протиріччя, показали духовний зріст чи падіння своїх героїв;
- це романи — дуже складні за будовою. Вони вміщували експозицію (іноді кілька сюжетних ліній, велику кількість персонажів), притчу з усіма її складовими, велика кількість роздумів, діалогів героїв, описів і авторських коментарів;
- дія в параболі розгорталася по кривій, що створило особливий внутрішній підтекст, віддаляючись від конкретної ситуації і обов'язково повертаючись до неї;
- у таких творах виник мотив єдності минулого і сучасного історичного досвіду;
- твір-парабола носив символічний, інтелектуальний чи аналітичний характер.

Тема відчуження в літературі розкривалося або в плані відчуження людини від суспільства, або в плані відчуження людини від самої себе, від власного духовного потенціалу, тобто нереалізація себе як особистості. У творчості письменника знаходимо різнобічне зображення трагедії відчуження. Він намагався проникнути не тільки в соціальні проблеми, що привели людину до її відокремлення від суспільства, а й у внутрішній світ персонажів, у глибини їх непізнаного і загадкового «я». Яскравим прикладом такого багатогранного підходу митця до важливих питань сучасності став роман «Людина-коробка», де тема відчуження звучало особливо виразно.

У романі дія розгорталася на тлі викинутого, нікому не потрібного, мотлоху: порожніх пляшок, зім'ятих обгорток, розмоклих коробок, поіржавілих залізак тощо. Усе це склало «принадність звалища сміття», як говорив головний герой роману. Але, якщо дивитися на все це через отвір ящика, то речі, вже відкинуті зовнішнім світом, не помітні під ногами раніше, набули тепер особливого значення.

Виникло враження, що значущість кожної окремої речі непомітна у світлі общинного духу; вона стало помітною тільки у вузькому промінчику особистої точки зору, що відокремилася від колективної свідомості. На думку автора, саме уважно-ставлення до одиночного, особливого, неповторного — ось чого не вистачало для відчуття справжньої свободи.

Письменник використовував незвичайну ситуацію: змусив людину надіти на себе картонний ящик. На перший погляд, ця абсурдна затія — примха фантазії автора. Але насправді за нею приховувана спроба осмислення японського способу життя і духовного стану сучасної людини і суспільства. Надіти на себе ящик для японців означало виокремитися з колективу, тобто добровільно вийти з общини, прирікаючи тим самим себе на відчуження й відторгнення людьми. Ця ситуація фа-

ктично означала добровільну смерть. До речі, японець відмовився жити, коли втрачав взаєморозуміння з колегами, членами родини, коли не мав нікого, хто міг би його підтримати й утішити, саме це відчуження, а не самі по собі матеріальні негаразди, хвороби чи інші прикрощі долі штовхали японця до самогубства. Отже, надіти на себе коробку означало для персонажів роману Кобо Абе добровільну смерть в очах суспільства. Справді, люди начебто домовилися між собою не помічати людей-ящиків, не говорити про них, хоча вони добре їх бачили. Байдужість оточуючих є свідченням повного відчуження людини-коробки.

«Невидимий, але такий, що здається видимим, привид — це просто антиіснування», — такого висновку дійшов головний герой роману. За свідченням людини-коробки, жебраки й волоцюги, люди соціального дна, ставилися до таких, як вона, надзвичайно вороже, ще гірше, ніж люди, котрі мали свій будинок і живуть на чесно зароблені кошти. Ворожість представників найнижчих прошарків пояснювалася, що «стати людиною-коробкою означає опуститися ще нижче рівня жебрацтва», тому вони й намагаються відмежуватися від людей-коробок.

Автор роману вже безпосередньо написанням твору «Людина-коробка» здійснив певний вчинок, що суперечить общинному духу: він звернув увагу на те, що вважають за краще не помічати, зважитися на оригінальне, художнє бачення проблеми, важливої як для японців, так і для всього світу. Людина, котра заховалася від суспільства в коробку, на думку Кобо Абе, певним чином утікає від суспільства. Але при цьому вона йде сама до себе, до відкриття в собі чогось нового, раніше не знаного. Головне, що відбувається з людиною-коробкою, — це вивільнення від інерції накопичення.

Суспільство відкинуло людину, проте й людина теж відштовхнула суспільство — така основна думка роману. Сил, щоб боротися з таким суспільством, у однієї людини замало. Її сил вистачило тільки на те, щоб протиставити себе йому, сховавшись у ящик, як у нору. Рішення перейти у цей вимір люди приймали із різних причин. У романі людей-ящиків троє:

- 1) колишній фотокореспондент, головний оповідач;
- 2) лікар клініки, він «не є справжньою людиною-коробкою»;
- 3) військовий лікар, чиє місце в клініці посів інший герой, «несправжня людина-коробка».

У романі було ще одна героїня. Це медсестра Йоко Тояма. За задумом митця, в ній втілений образ оголеної жінки як символу життя у його первісному стані, не ускладненому суперечливими людськими стосунками. Жінка-життя — це своєрідний центр, довкола якого розвивався сюжет. Значення цього образу широке. Вона не просто об'єкт кохання або плотської насолоди. Вона — єдина, хто може врятувати людину від коробки, дати їй силу витримати ворожого до людини суспільства.

Через увесь роман паралельно проходили два символічні образи: образ людини, що заховала себе в коробку, й образ оголеної людини. Кобо Абе у своєму творі показав, що для тих, хто вихований у душі недовіри до людини, природність викликав жах бути осміяними або покараними.

Письменник, котрий володів рідкісним даром психологічного спостереження, помітив головну духовну хворобу сучасного суспільства — неухважність до людини, знецінення індивідуального начала.

У 1960 році вийшов роман «Жінка в пісках». Цей роман незвичний як за сюжетом, так і за стилем викладу — скупому, лаконічному, і в той же час виразному. Герой твору Нікі Дзюмпей випадково опинився у селищі, оточеному піщаною пустелею. Він за-

лишився переночувати в одній хатині, влаштованій внизу ями, з якої неможливо вибратися самотійно. Так Нікі став полоненим сільської громади, які потребували чоловіків. Своє перебування у випадковому ув'язненні він розділив з жінкою, мовчазною і покірною. Врешті-решт герой роману змушений змиритися зі своєю долею і разом із жінкою вести виснажливу боротьбу за існування серед пісків, які постійно насувалися.

Але коли Нікі все ж таки отримав можливість вибратися з ув'язнення, він прийняв, на перший погляд, дивне рішення — відмовився від волі. Щось змінилося у його свідомості і ставленні до життя. Боротьба за виживання виявилася стимулом набагато сильнішим, ніж прагнення до свободи і зовнішнього благополуччя. Нікі зрозумів, що доля — жити тут, у селищі.

Кобо Абе — письменник шифрування, алегорії. Все, про що він говорив, потребувало глибокого осмислення. У романі «Спалена карта» також виникло проблема відчуження. Людина, яка пропала безвісти і яку за проханням дружини розшукує приватний детектив, відноситься до тих людей, які намагаються піти з дійсності.

Кобо Абе відомий не тільки як прозаїк, але й як драматург і режисер. У 1980 році театральний колектив, яким він керував, побував на гастролях у США, давав вистави у великих містах, таких як Вашингтон, Чикаго та інші.

Біографам завжди складно було описувати життя Кобо Абе. По суті, у його біографії не було якихось яскравих моментів. Спосіб життя вів замкнутий, зайвих людей до себе не підпускав, жив справжнім самотником у котеджі у районі гірського курорту Хаконе. У 1992 році він був одним із кандидатів на Нобелівську премію з літератури, лише смерть 12 січня 1993 року позбавила його цієї нагороди.

Сьогодні в Японії у Кобо Абе репутація швидше письменника елітарного, ніж популярного.

Особливості творчості Кобо Абе:

- основна ідея творів — зіткнення людини з ворожим їй суспільством і марність будь-яких спроб втекти від нього, що породило почуття глибокої безвиході;
- у романах існував взаємозв'язок вигаданого та реального світів. Автор використав документи, газетні статті, тобто реальні факти, і спроектував їх на ситуацію вигадану, щоб підкреслити, що вигаданий світ його романів — не фантастичний, а тільки деформований уявою реальний світ;
 - головний герой — людина — «билінка, яка неспроможна визначити свою долю»;
 - широке використання символіки, підтексту та алегорії;
 - провідна тема — тема відчуження, самотності людей, ворожості буржуазного суспільства особистості людини;
 - головний принцип творчості — зображувати світ не таким, яким він здавався, а таким, яким він був насправді;
 - герої Кобо Абе часто постали не живими людьми, а символами, покликаними особлювати те або інше явище.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У чому особливості розвитку японської літератури?
2. Що таке жанр хоку? Назвіть риси цього жанру.
3. У чому новаторство Ісікава Такубоку?
4. У чому своєрідність жанру роману-параболи? Хто був його засновником?
5. Які образи-символи використовував Кобо Абе у своїх романах?



ЛЕКЦІЯ 15

РОМАН-АНТИУТОПІЯ ХХ СТОЛІТТЯ

1. *Поняття «утопії» та «антиутопії» у світовій літературі.*
2. *Основні риси, тематика та проблематика роману-антиутопії.*
3. *Загальний огляд романів Є. Замятіна «Ми», Дж. Оруелла «1984», О. Хакслі «Чудовий новий світ».*
4. *Жанр антиутопії в українській літературі.*

1. Поняття «утопії» та «антиутопії» у світовій літературі

Літературний жанр антиутопії став своєрідним літописом трагедії, попередженням суспільству про небезпеку духовної деградації та насильства.

Антиутопія — це супутник утопії.

Слово «утопія» означало прекрасне, але нездійсненне майбутнє з елементом соціальної міфології. Утопія трактувалася як країна, яка була досконалою, країна мрій про щастя, зображення досконалого суспільного устрою, позбавленого наукового обґрунтування; довільне конструювання ідеалів; загальна назва планів, проектів для реалізації яких немає практичних підстав, нездійсненні плани соціальних перетворень; сукупність соціальних ідей, лозунгів, цілей, які мають відтінок популізму.

М. Бердяєв назвав утопію «прокляттям нашого часу». З'явилося це слово з волі англійського письменника і громадського діяча Томаса Мора, який назвав написану латиною в 1515—1516 роках книгу «Утопією», утворивши це слово з двох коренів «и» і «topos» (тобто місце, якого ніде немає), а, можливо, з інших коренів — «ен» — благо і «topos» — місце (тобто блаженне місце).

В «Утопії» Томас Мор змалював ідеальну, з його точки зору, державу, де все збудовано за законами розуму, де всі люди рівні і урівнені в усьому: в праці, відпочинку, навіть одязі; де все регламентовано і всі підлягало суворому розкладу й дотриматися дисципліни. Утопія Т. Мора — країна щастя, можливого на землі, до того ж була заселена пересічними земними людьми, тільки дуже розумно організованими.

Утопія як одна із своєрідних форм суспільної свідомості втілила в собі такі риси:

- осмислення соціального ідеалу;
- соціальна критика існуючого ладу;
- прагнення бігти від похмурої дійсності;
- спроби передбачити майбутнє суспільства.

Першопочатково історія утопії тісно переплелася з легендами про «золоте століття», про «острови блаженних», а також з різними теологічними і етичними концепціями.

Потім, у часи античності і в добу Відродження, вона набула форми опису досконалих суспільств, які начебто існували десь на землі або які існували в минулому, в XVII—XVIII ст. велике поширення отримали різні утопічні трактати і проекти соціальних і політичних реформ. У середині XIX століття, а особливо в XX столітті, утопія все більше перетворилася на специфічний жанр полемічної літератури, яка присвячена проблемі соціальних цінностей.

Утопія як літературний жанр — це абстрактна модель ідеальної соціальної системи, що відповідала уявленням письменника про гармонію людини і суспільства. Коріння жанру сягали фольклору, біблії, філософських трактатів та інших творів.

Еволюційний огляд утопії дозволив простежити жанрові перетворення, яких зазнала утопічна література протягом століть.

Розвиваючись спочатку як публіцистичний та науковий трактат (Платон «Держава», Мор «Утопія», Т. Кампанелла «Місто Сонця», Ф. Бекон «Нова Атлантида», С. Хартліб «Макарія», Дж. Уінстенлі «Закон свободи», Дж. Харрінгтон «Океанія», У. Годвін «Дослідження про політичну справедливість»), утопія, починаючи з XVIII століття, стала дійсно художнім твором і найчастіше виступає в жанрі роману (Д. Дефо «Робінзон Крузо», Л.-С. Мерсьє «2240 рік», Дж. Свіфт «Мандри Гуллівера», Е. Кабе «Подорож до Ікарії», Е. Белламі «Через сто років», В. Морріс «Звістка нізвідкіля»). Утопічні екскурси знаходимо, наприклад, у романі Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», в п'єсі В. Шекспіра «Буря».

У Платона твір мав назву «Держава», у ньому автор показав державу, яку вважав вершиною досконалості:

- жорсткий розподіл праці;
- чітке дотримання принципу абсолютної влади;
- постійна готовність до війни;
- насильницьким чином підтримувана стабільність, бо будь-яка зміна порушує порядок, встановлений раз і назавжди.

Різні варіанти земних утопій пропонували людству час від часу впродовж подальшої його історії («Місто Сонця» Т. Кампанелли, «Нова Атлантида» Ф. Бекона).

Найголовнішою проблемою утопічної літератури у XX столітті стала проблема здійсненності-нездійсненності утопії, яка, загалом, призвела до прояви антиутопії.

Порівняно з позитивною класичною утопією проблема визначення антиутопії ускладнилося тим, що вона й донині не мала єдиної назви: у працях сучасних вчених у різних співвідношеннях вживалися терміни «какотопія» (погане місце, держава зла), «негативна утопія» (альтернатива позитивній утопії), «контрутопія» (свідоме протиставлення іншій, написаній раніше утопії), «дистопія» (погане місце, перевернута утопія), «квазіутопія» (уявна, несправжня утопія) та інші.

Антиутопія існувала як явище філософсько-художньої думки з античності, тобто з того часу, коли виникла сама утопія.

Антиутопія з'явилася тоді, коли держава і суспільство виявилися свої негативні риси, стали небезпечними для людини, не сприяли прогресу. Це критичне зображення державної системи, що не відповідало принципам механізму. В антиутопії завжди виражався протест проти насильства, абсурдного соціального устрою, безправного становища людини. Автори антиутопій, посиляючись на аналіз реальних суспільних процесів, за допомогою фантастики намагалися передбачити тим самим про небезпечні наслідки існуючого порядку або утопічних ілюзій.

Однак на відміну від гострої критики соціальної дійсності антагоністичне суспільство антиутопій за своєю суттю практично стало сатирою на демократичні і гуманістичні ідеали, воно покликане морально справдити історичний соціальний устрій, який виливається в пряму або в додаткову аналогію антагоністичного суспільства.

Формально антиутопія веде свій початок від сатиричної традиції Дж. Свіфта, Ф. Вольтера, І. Ірвіна, С. Бутлера.

Антиутопічні елементи знаходимо:

- у комедіях Аристофана (як сатиру на утопічну державу Платона);
- у творах багатьох письменників XVII—XVIII століття як своєрідну поправку на реальність до утопії Т. Мора, Ф. Бекона, Т. Кампанелли, де вони в більшості випадків виступали лише як сатиричний допоміжний засіб деологічного і практично-го коментарю до утопічних побудов;
- у фантастичних творах письменників XIX століття (М. Шеллі «Франкенштейн», С. Батлер «Едін», «Повернення в Едін», Г. Уеллс «Машина часу», «Сучасна утопія» та інші). Інший підхід акцентував увагу на виникненні антиутопії як масового явища, як сформованого літературного жанру. До антиутопії першої половини XX століття традиційно відносили романи «Ми» Є. Замятіна, «Сонячна машина» В. Винниченка, «Котлован» А. Платонова, «Цей дивовижний світ» О. Хакслі, «Безглузда погоня» Ф. Уррена, «1984» Дж. Оруелла.

У XX столітті антиутопія отримання ще більше поширення. Англієць Ч. Уоллі, який написав книги «Від утопії до кошмару», зауважував: «Все зменшуючий відсоток уявного миру — це утопії, всезростаючий його відсоток — кошмари». Причини такого повороту утопічної літератури, перш за все, обумовлені складністю історичного процесу розвитку людства у XX столітті, насиченому потрясіннями за відносно короткий час, який дорівнює життю одного покоління, що увібрало у себе економічні кризи, революції, мир і колоніальні війни, виникнення фашизму, суперечливих наслідків НТР, яка стала міцним двигуном математичного прогресу і яка виявила катастрофічне відставання соціального і духовного прогресу в буржуазному світі. Логічним наслідком подібних настроїв і стала переорієнтація соціально-утопічної літератури на антиутопію. Вона в зображенні майбутнього виходить з принципово інших послань, хоча й дає подібно утопії більш розгорнуту панораму суспільного майбутнього.

Страх буржуазії перед комунізмом і соціалізмом, які втілили в собі головні ідеї утопістів, знайшов своє вираження в антиутопії, але вже явно реакційного спрямування. Серед них твори, які пройняті чуттям всесвітнього песимізму і невіри в людину, зображуючи страшні наслідки технізації, які критикували традиційні утопічні і соціалістичні уявлення про майбутнє суспільство і виражали відкрито антикомуністичні погляди авторів.

Класичну антиутопію характеризували абстрактність, художні моделі ідеального суспільства, установка на результат соціального розвитку, принцип просторово-часової символічності, підвищена емоційність стилю. Світ майбутнього в антиутопії представлений гірше, ніж той, який критикують, справжній. Антиутопія показує картину трагічної реальності, апокаліптичного буття, тому якщо утопія являє собою позитивну модель соціальної системи, то антиутопія дає тотальне заперечення і дійсного, і можливого варіанта майбутнього.

Фантастика склала основу поетики антиутопії, але не будь-який фантастичний твір є антиутопією. Фантастика виконала в антиутопії дві функції:

- фантастичні ситуації допомогли розкрити недосконалість існуючого порядку;
- показала негативні наслідки тих чи інших суспільних процесів.

Але антиутопія перестала бути антиутопією поза зв'язком з реальністю і соціальною проблематикою.

Антиутопія в самому смислі — це критичне зображення державної системи, яка протирічило принципам справжнього гуманізму. В антиутопії виражений протест проти насильства, абсурдного існуючого устрою, безправного становища особистості. Автори антиутопій, спираючись на аналіз реальних суспільних процесів, за до-

помогою фантастики намагалися передбачити їх розвиток в майбутньому, попередити тим самим про небезпечні наслідки існуючого порядку.

Таким чином, утопія і антиутопія мали спільне перш за все у своєму генезисі, їх поєднував комплекс соціально-політичних проблем, серед яких, як людина і суспільство, особистість і держава, свобода і насильство, та інші, які мають філософський характер. Істотною особливістю утопії та антиутопії є те, що вони моделюють певний тип державного устрою. Утопія і антиутопія як художні моделі зорієнтовані на дослідження соціальної системи державного устрою, на вивчення стану людини і відношень між людьми в тих чи інших умовах.

Важливою ознакою утопії та антиутопії став її прогностичний характер. Вони націлені на реальність, яку треба змінити, вказали, як треба проводити ці зміни.

2. Основні риси, тематика та проблематика роману-антиутопії

Антиутопія — це антижанр, особливий вид літературного жанру, або, як його іноді називають, «пародійний жанр». Він характеризувався, як і всі жанри даного дослідження:

- відповідністю його зразків певній традиції;
- набором конвенціональних способів і інтерпретацій.

Якщо до утопії зверталися у порівняно мирний, передкризовий час в очікуванні майбутнього, то антиутопії писали в складний період невдач. Антиутопічний роман — це роман, у якому розкрито абсурдність і безглуздість нового порядку.

Роман-антиутопія показав неспроможність ідей утопістів. Не можна побудувати ідеальне суспільство, де було б щастя для всіх.

Ознаки антиутопії:

- змалювання певного суспільства або держави, їх політичної структури;
- зображення дії в далекому майбутньому (передбачається майбутнє);
- у поданий світ із середини, через бачення його окремими мешканцями, що відчують на собі його закони і представлені в якості ближніх;
- показ негативних явищ у житті соціалістичного суспільства, класової моралі, нівелювання особистості;
- ведення розповіді від імені героїв, у формі щоденника, нотаток;
- відсутність опису домашнього житла і родини, як місця, де панують свої принципи і духовна атмосфера;
- мешканцям антиутопічних міст притаманні такі риси, як раціоналізм і запрограмованість.

Якщо взяти за основу класифікації своєрідність фантастики, яка стала основним засобом, заперечуючим утопічну мрію, абсурдну дійсність і домінуючу поетику антиутопії, то можна умовно виділити такі різновиди жанру:

- соціально-фантастична антиутопія (Є. Замятін «Ми», М. Булгаков «Майстер і Маргарита», А. Платонов «Котлован»);
- науково-фантастична антиутопія (М. Булгаков «Рокові яйця»);
- антиутопія-алегорія (М. Булгаков «Собаче серце», Ф. Іскандер «Кролики і удави»);
- історико-фантастична антиутопія (В. Аксьонов «Острів Крим», А. Гладілін «Репетиція в п'ятницю»);
- антиутопія-пародія (В. Войнович «Москва 2042», Лао Ше «Нотатки про кошаке місто»);
- роман-попередження (П. Буль «Планета Мавп», Г. Уеллс «Війна в повітрі»).

Таким чином, утопія і антиутопія мають спільні риси і риси, які відрізняють їх одна від одної. Зокрема, такі риси відмінності:

Утопія	Антиутопія
Ґрунтується на міфах	Розвінчує різноманітні міфи різного роду. Зіткнення міфу та антиміфу, або міфу і реальності — основа антиутопії
Конфлікт гарного і прекрасного	Конфлікт людини і держави. Головна проблема — духовна деградація людини в умовах насильства
Утопія — особливий різновид фантастичної літератури (але особливого роду пов'язаного з прогнозуванням суспільства)	Антиутопія — не є різновидом фантастики, хоча й використовує її елементи. Фантастика в антиутопії має 2 функції: розкрити соціальний абсурд і дати художній прогноз суспільству. Антиутопія завжди пов'язана з реальними процесами, які читач повинен впізнати
Зовнішнє зображення суспільства («світ усіх»)	Зображення суспільства «із середини» очима людини, котра переживає конфлікт з державою
Позитивна модель суспільної системи	Негативна модель суспільної системи

3. Загальний огляд романів Є. Замятіна «Ми», Дж. Оруелла «1984», О. Хакслі «Чудовий новий світ»

Кожен письменник світового рівня вніс у розвиток літературного процесу свій вклад. Не винятком тому стала російський письменник Євген Іванович Замятін, котрий отримав у літературному середовищі прізвисько «англієць». Сам Є. Замятін підкреслював, що він не емігрант, оскільки його від'їзд був вимушений. Увесь час він сподівався на повернення і на «пом'якшення» політичного режиму на батьківщині. Уся його творчість ніби поділилася між прихильністю до російської природи, і любов'ю до європейської літератури, яка й сформувала його художні смаки. Парадоксально, що Є. Замятін (як мало хто із російських письменників ХХ століття) значно вплинув на європейську літературу. Протягом півстоліття його твори не друкувалися в Росії, проте ім'я звучало як символ чесності письменника перед тиранічною владою.



Народився Є. І. Замятін 20 січня (1 лютого) 1884 року у місті Лебедяні Тамбовської губернії (нині Липецька область РФ), в родині священика. Дитинство майбутнього письменника пройшло на березі Дону у містечку, де було «сонне царство, де за парканами дрімало своє непорушне і дивне життя». Пізніше він буде згадувати: «У середині карти — коло: Лебедянь — та сама, про яку писали Л. Толстой та І. Тургенев. Народився в Лебедяні... Ріс під роялем: мати — прекрасний музикант. Гоголя в чотири — уже читав. Дитинство — майже без друзів: друзі — книги. До цього часу пам'ятаю тривогу... від тургенівського «Першого кохання»... Гоголь — був другом... «Саме з цієї землі беруть початок ті враження, котрі набагато пізніше дали матеріал для майбутніх творів письменника: «Уездное» (1912), «Алатир» (1914) та інші.

Подальше життя Євгена Замятіна було пов'язане з Петербургом, куди він поїхав вступати до Політехнічного інституту. Студентські роки збіглися з революційними подіями в Росії початку 1900-х років. Юнака чекали найнесподіваніші події, які надовго закарбувалися у його пам'яті: студентське життя, практика на заводах, закордонні поїздки на тебплоході «Росія», «епопея бунту на «Потьомкині» (яскраво відображена в оповіданні 1913 року «Три дні») тощо. Є Замятін був з більшовиками, сам був більшовиком, за що був заарештований у грудні 1905 року. Згодом на нього чекало вигнання через нелегальне проживання в Петербурзі. Цьому романтичному періоду свого життя Є. Замятін пізніше скаже: «Революція була юною, з вогняними очима коханкою, — і я був закоханий в Революцію...».

У часи, коли письменникові доводилося переховуватися від поліції, змінювати адреси проживання, він наполегливо самотужки вивчав теорію суднобудівництва та корабельну архітектуру. Тонкий інженерний талант буде розкритий пізніше, коли прозаїк перебуватиме у відрядженнях у Англії. Поки ж Є. Замятін свої праці оформляв у спеціальні статті, що час від часу з'являлися на сторінках петербурзьких журналів. Поряд із тим він усе більше відчував необхідність писати, хоча літературний дебют у 1908 р. (рік закінчення Політехнічного інституту) був невдалим. Успіх на літературній ниві прийшов до нього у 1912 році, коли побачила світ повість «Уездное».

З того часу життя Є. Замятіна вкрай змінилося. Поява перших творів письменника, а особливо повісті «Уездное», була сприйнята як літературна подія. Критика схвально відгукнулася про твори, свідченням чого стали заголовки в газетах: «Сила, що наближається», «Новий талант». Він познайомився із багатьма провідними письменниками і літературознавцями: А. Ремізовим, М. Пришвіним, критиком Р. Івановим-Розумником тощо. Учителями (хоч і дещо переосмисленими) для письменника стали М. Гоголь, Ф. Достоєвський та інші. У сучасній для Є. Замятіна російській літературі близькими для нього виявилися не реалісти — М. Горький, І. Бунін, А. Купрін, а письменники, що робили наголос на символізм і «модерн» — А. Бєлий, Л. Андрєєв, Ф. Сологуб. Саме це, можливо, і вплинуло на звернення автора до антиутопії як жанру літератури модернізму.

Із появою першого твору одразу стало помітним те, що Є. Замятін прагнув виробити свій власний стиль творчості. Творчий пошук дав можливість письменнику вийти у світову літературу автором нового жанру — антиутопії. Його будуть наслідувати провідні митці світової літератури ХХ століття. Адже митець уперше використав синтезований метод (неореалізм) у жанрі антиутопії, відкривши іншим письменникам шлях до подальших пошуків. Його роман «Ми» став своєрідною предтечею антиутопій англійських авторів О. Хакслі «Цей дивовижний світ» (1932) і Дж. Оруелла («1984»). Однак порівняно із західними зразками твір російського автора більш психологічний, що стало загальною рисою класичної російської літератури. Окрім того, роман насичений конкретним історичним матеріалом. Це доводило те, що Є. Замятіну ніколи не була байдужа доля батьківщини, яка, на жаль, не завжди була до нього прихильною. Шлях до перемоги чекав на письменника за кодоном.

У березні 1916 року Є. Замятін поїхав у відрядження до Англії. Там, на заводі Ньюкаслі, за безпосередньої його участі проводили будівництво льодоколів для Росії. Він розробив проекти, жоден із яких без його підпису не потрапляв до майстерень. Талановитий корабельний архітектор був закоханий в льодоколи, красу їх форми, жіночність лінії («Як Іван-дурень з російських казок, льодокол тільки здається незграбним, — писав він, — а якщо його витягнути з води і подивитися на нього,

коли той стоїть в доці, ви побачите, що обриси його тіла стали більш округліші та жіночніші, ніж у багатьох інших кораблів»). Є. Замятін створював їх із думкою про Росію і для Росії. Йшла війна і країна потребувала міцного флоту.

На той час у чоловіка було два захоплення: література і техніка, кораблебудівництво. Два таланти одного майстра не просто жили в ньому, а й позитивно впливали один на одного. Художня фантазія допомагала створювати креслення; світ точних чисел та геометричні лінії, у свою чергу, вривалися в «хаос», «сон» творчості, допомагали створювати сюжети та викристалізовувати характери. Саме тому на сторінках роману «Ми» знаходимо числа (імена головних героїв), формули (роздуми про щастя, людські цінності) тощо.

Два роки закордонного відрядження, здається, вплинули на Є. Замятіна. Революцію письменник зустрів у Петербурзі (Петрограді). На той час йому виповнилося 33 роки і вже тоді став визнаним письменником. Майстер очолив літературне угруповання молодих і обдарованих петербурзьких (петроградських) письменників — «Серапіонові брати». Позаду залишився шлях бунтаря, революціонера, еретика («Єретик» було його улюбленим словом). Саме у постреволуційний період Є. Замятін створив один із кращих своїх творів — роман «Ми». Однак твір вийшов друком у 1925 році за кордоном, у перекладах. На батьківщині письменника роман був сприйнятий сучасниками як жорстока карикатура на соціалістичне, комуністичне суспільство майбутнього.

До кінця 20-х років навколо постаті прозаїк складалася ворожа «смуга відчуження». Восени 1929 року у празькому журналі «Свобода Росії», без відома автора (у перекладі з англійської), був надрукований, зі скороченнями, роман «Ми». Скоро у Художньому театрі було знято з репертуару п'єсу «Блоха» (з успіхом йшла чотири сезони). Видавництво «Федерація» зупинило друк зібрання творів автора (на четвертому томі). За усім цим стояли вожді РАПП, що претендували на гегемонію в літературі та мистецтві. Змушений до творчого мовчання Є. Замятін звернувся з листом на ім'я Й. В. Сталіна з проханням виїхати за кордон. Це рішення далось йому нелегко, однак під безпосереднім впливом М. Горького радянський уряд у 1931 році задовольнив прохання Є. Замятіна.

Покидаючи батьківщину, у нього жевріла надія на повернення. Він жив у Парижі із радянським паспортом. Якийсь час навіть пересилав секретарю видавництва письменників у Ленінграді З. А. Нікітіній гроші на оплату своєї квартири. Коли в Парижі у 1935 році було відкрито Міжнародний Конгрес письменників, він ввійшов у склад радянської делегації.

Письменник любив нову Росію, можна сказати, жив нею, однак свій письменницький обов'язок і обов'язок громадянський вбачав не в написанні хвалебних од, а в іншому. Є. Замятін звернувся перш за все до болючих точок часу, за допомогою гострої критики та жорстокої правди: «Головне у тому, що справжня література може бути лише там, де її творять не покірні та благонадійні чиновники, а безумці, еретики, бунтарі, скептики. А коли письменник повинен бути покірним..., не може бити усіх, як Свіфт, як Анатоль Франс, — тоді немає літератури бронзової, а є лише паперова, яку читають сьогодні, а завтра загортають глиняне мило... Мене хвилює те, що справжньої літератури у нас не буде доти, доки не зупиняться дивитися на демос російський, як на безпомічне немовля. ..., доки ми повністю не вилікуємось від якогось нового католицизму, котрий не менш за старого боїться еретичного слова».

Письменник не був песимістом, з яким його часто намагалися ототожнювати (приводом для того, зрозуміло, може бути його гірка антиутопія «Ми»). У пізньому

есе «Про моїх жінок, про льодоколи і про Росію» він виклав своє ставлення до Батьківщини: «Льодокол — така ж специфічна російська річ, як і самовар. Жодна європейська країна не будує для себе таких льодоколів, жодній європейській країні вони не потрібні: всюди моря свободи, і лише в Росії вони закуті кригою лютої зими — і щоб не бути відрізаною від світу, доводиться розбивати ці кайдани».

Росія рухалася вперед дивним, складним шляхом, не схожим на рух інших країн, її шлях — нерівний, тривожний, вона йде вгору — і зривається у прірву, вона рухається, розрушаючи». Роман «Ми», який прославив ім'я автор на весь світ, досить точно показав той «дивний рух», про який він говорив письменник. До того ж саме цей твір відкрив нову сторінку в літературі саме завдяки своїй жанровій своєрідності. Його поява вплинула на вихід відомих романів-антиутопій зарубіжних авторів, що наслідували Є. Замятіна.

Твір датовано 1923 роком. Написаний він у Радянському Союзі, виданий на Заході і сприйнятий як страшна картина тоталітарної держави, на яку перетворилася тоді наша держава. Автора було піддано нищівній критиці на батьківщині, а згодом так зацьковано, що він змушений був емігрувати.

Роман назвав «попередженням про подвійну небезпеку, яка загрожувала людству». Словом «ми» оправдовувалось насильство над деякими людьми.

Тема: зображення загальної структури тоталітарної держави, яка є небезпечною для людства і суспільства.

Ідея: протест проти тиранії, заклик до відновлення свободи у суспільстві, до духовного пробудження особистості.

Дія роману віднесена в далеке майбутнє — десь через тисячу років після ХХ століття, коли на Землі минули всі війни і започаткувалася Єдина держава, збудована на засадах математичних законів: і небо очищене від хмар, і міста обнесені непроникними зеленими стінами, за якими бує вільна природа, і їжу готують згідно з хімічними рецептами з нафти, і люди мешкають у великих світлих скляних будівлях, кожний на видноті у всіх, і любов замінено на розмірений секс, і всі рівні настільки, що не мають імен, відрізняючись один від одного тільки номерками.

Щоденні нотатки, які ми читаємо, вів математик, будівничий Інтегралу, повітряного корабля, що його готували до першого польоту у Космос. З цього приводу у державній газеті надруковано звернення до громадян. Варто звернути увагу: все, що автори вважали запорукою щасливого існування, мало здійснюватися примусово.

Головний герой — Д-503 — математик, тож не дивно, що для нього вища гармонія, краса — у числах. був щирим рабом того ладу, який встановлено благодійником, де вищим благом проголошено неволю, зречення власного «я», власної особистості. Д-503 — людина освічена, добре обізнана з історією і культурою минулого. «Мікроб» людських почуттів дрімає у ньому десь у глибині душі. Зустрівшись з неординарною жінкою, він, нормальний Громадянин Єдиної держави, почав піддавати сумніву те, що йому здавалося найвищою красою розуму. І дізнавшись від жінки про існування за Великою стіною природного потаємного життя, готовий допомогти цим вільним людям піднятися в космос на Інтегралі. Та як завжди, знайшлися зрадники. Д-503 був підданий психологічній обробці настільки, що не лише виказав кохану жінку, а й щиро повернувся до власної великої віри в Єдину державу як найвище досягнення людства. «Адже розум повинен перемогти» — так завершується роман.

Чимало у творі продиктовано роздумами Є. Замятіна про радянську дійсність, де відбулося спрощення людської особистості, насаджено культ вождя, знецінення неповторного життя в «ім'я щастя мас».

Ця книга сприймалася багатьма як політичний памфлет на соціалістичне суспільство. У 1921 році це все було лише здогадами та майже фантастичними передбаченнями. Хоча дещо вже почало здійснюватися, і свої охоронці в образі Всеросійської Надзвичайної комісії (ВЧК) починають слідкувати за комуністичним порядком, починаючи із 1917 року.

Однак автор стверджував, що «этот роман — сигнал об опасности, угрожающей человеку и человечеству от власти машин и государства». Поява тоталітарних режимів викликала у нього серйозні сумніви щодо можливості існування, нехай і у далекому майбутньому, ідеального суспільства, підірвало віру в розсудливі витoki людської природи загалом. Письменник першим відчув страшну загрозу майбутньої тиранії. Він зрозумів, що коли людина «в єдиному потоці» втратила себе, свою волю, свою індивідуальність, — це може призвести до загальної трагедії суспільства. Обдарований унікальною здатністю до передбачення, Є. Замятін зрозумів, яку небезпеку приховувало в собі нівелювання особистості, надмірна жорстокість, руйнування класичної культури та інших тисячолітніх традицій.

Передуючи першому виданню роману в Росії — у 1988 році, Володимир Лакшин, критик, відомий умінням читати у літературі таємно вимовлене слово політичної правди, відмітив, що більшість із того, що було передбачено Є. Замятіним, виправдалось. Аж до подій трагічного голодомору в Україні — адже в романі перемога над голодом досягалася шляхом голодної смерті більшості. Аргументів щодо доведення своєї тези дослідник творчості Є. Замятіна наводив достатньо, що, безперечно, не дозволило сумніватися у майстерності автора як талановитого прогностиста, передбачення якого не безпідставні.

Наївність наукової фантастики у даному випадку, напевне, пояснювалася не тим, що уява Є. Замятіна не простягалася за межі того, що йому, як інженеру, було досить добре відомо. Він не вигадував жодних вражаючих технічних вдосконалень, оскільки не ставив перед собою такої мети. Настільки схильний до пророцтва, здатний до передбачень у тому, що стосувалося побудови держави та характеру відносин у ній, письменник ніби свідомо не дає волі своїй інженерній фантазії. Навіть зазначаючи, як буде виглядати місто майбутнього, він дозволяє собі наслідувати описи, наявні у так званих класичних утопіях: міста-комуни (за Томасом Мором), міста сонця (за Томазо Кампанеллою) або алюмінієвого раю зі сну Н. Г. Чернишевського «Що робити?». Є. Замятін, на нашу думку, навмисне звертається до повторів в деталях, описаних в літературі, так схожих на комуністичні, утопій. Ніби підкреслюючи, що його завдання полягає у перевірці усієї сукупності утопічних ідей, що мали місце в історії європейської суспільної та політичної думки протягом багатьох століть.

Це стало причиною народження роману-антиутопії, прогнозу на майбутнє, якщо теперішнє виявить бажання ним стати. Основна **тема** роману — зображення духовної деградації людини в умовах насильства, зображення загальної структури тоталітарної держави, яка стала надзвичайно небезпечною для людства і суспільства. Головна **ідея** полягала у показі протесту проти тиранії, застереження від деградування, заклику до відновлення свободи у суспільстві та духовного пробудження особистості.

Автор для свого роману вибрав просту, проте досить промовисту **назву** — «Ми». Слово «ми» стало своєрідним гаслом, покликаним об'єднати принижених та ображених, яких Є. Замятін прагнув зробити політичною силою, що вибудує новий світ. Таким чином, слово стало символом свідомості мас. Такий вибір назви не випадковий, оскільки на той час більшість літературних груп претендувала говорити від імені мас.

Наприклад, майже вся пролетарська поезія звернулася до цього «промовистого займенника»: «Все — мы, во всем — мы, мы — пламень и свет побеждающий, // сами себе божество, и Судья, и Закон» — В. Кириллов; «Мы — одно, мы — одно, мы — одно...» — В. Крайський; «Мы и Вы — едино Тело. Вы и Мы неразделимы...» — И. Садоф'єв. Ці гасла увійшли у тканину головної книги автора. Хоч він зробив дещо інше: показав реальну суть утопії, що ніби здійснилася від імені більшості і заради її блага. У категоричності «ми» звучала заборона на «я». Якщо давній рід являв собою колективну особистість, то сучасна маса «ми» — колективну безликість, агресивну, ту, що пригнічує. Такого висновку Є. Замятін прийшов не тільки під впливом гіркого досвіду революції, але й споглядаючи досвід патріархальної, селянської Росії, про яку написані його ранні повісті. У романі «Ми» ніби перевірили реальність мрії, що протягом віків супроводжувала людську цивілізацію і тепер набула рис реальності. Втілення в життя теорії, яка обіцяла світле майбутнє, випередило навіть фантастику, яка відрізнялася похмурою гамою. Є. Замятін одним із перших у світовій літературі передбачив неминуче перетворення утопії — при спробі її здійснення — на антиутопію.

«Ми» — роман про майбутнє, що настане через тисячу років. Дія у творі відбувалася у майбутньому — у ХХ столітті. У романі згадував минулий час, тобто ХІХ століття. Вождь мріє про те, як ІНТЕГРАЛ буде збудований і за його допомогою зможе підкорити інші планети. Сучасність Єдиної Держави є жахливою по відношенню до ХХ століття, але ще страшнішим, на думку автора, буде прийдешнє, коли тоталітаризм стане панувати не тільки на Землі, а й у Всесвіті.

Автор на свій розсуд виклав проблему майбутнього людства. Людина ще повністю не взяла гору над природою, проте відмежувалася від неї стіною, за межі якої заборонено виходити. За іронією, вона називалася Зеленою стіною. Це єдина зелень, що залишилась у місті. Пагінець конвалії можна дістати лише у Ботанічному музеї. Навесні «из-за Зелёной стены, с диких невидимых равнин ветер несёт жёлтую медовую пыль каких-то цветов. От этой сладкой пыли сохнут губы... Это несколько мешает логически мыслить».

Дитина «страшних років Росії», він критично ставився до всього, що відбувалося навкруги. Ще у 1918 році письменник говорив про те, що «партия организованной ненависти» та «организованного разрушения» не здатна «созидать». У тих, хто фанатично вірить в таку партію, немає майбутнього.

Роман дав привід негативно ставитися не лише до політичних настроїв Є. Замятіна, а й до його письменницької діяльності — його експерименту словом. Особливості жанру вимагали від автора особливого методу зображення. Є. Замятін випрацював свій особливий метод, співзвучний стилю епохи, «неореалізм», що можна розуміти як поєднання реальності й фантастики. У своїх критичних працях митець розробив теорію неореалізму і визначив основні риси нового методу. Є. Замятін майстерно використав набутки світового письменства, запозичивши елементи різних напрямків і течій:

реалізм	правдивий показ психології людини, її відносини із суспільством, соціально-історичний детермінізм
футуризм	погляд у майбутнє, створення своєрідної моделі прийдешнього, космічний, глобальний характер порушених проблем, динамічність фраз, неологізми
символізм	особлива знаковість роману, розмаїття символіки, заглиблення у внутрішній світ людини
імпресіонізм	контраст кольорів у романі, звукова стихія
експресіонізм	зображення процесів відчуженості особистості

Фантастичним було суспільство прозорих стін, гігантська, надпотужна космічна машина «Інтеграл», небачені дива техніки майбутнього. Реальними ж були людські характери та долі, їхні почуття та думки, що не могли бути закресленими волею верховного правителя — Благодійника. Такий художній сплав створив «ефект присутності», зробив оповідь більш захоплюючою та яскравою.

Що стосується природи у самій собі, людина доклала вже достатньо зусиль для її остаточного викорінення (харчується продуктами, що отримують із нафти). При цьому, щоправда, вижило всього лише «0,2 населення земного шара», але ж це були найкращі, найсильніші, що пройшли природний відбір. Саме вони збудували Велику Єдину Державу. Життя у ній підкорене Годинній Скрижалі, що визначало, о котрій годині усім — одночасно — спати, вставати, працювати, кохати. Для того, щоб керувати Державою, «есть искусная, тяжкая рука Благодетеля» — таку назву має верховний правитель (вождь). Для того щоб слідкувати за виконанням щоденного регламенту, «есть опытный глаз Хранителей...». Бути щасливим — обов'язок кожного. Щастя — це дріб, чисельником якого є «блаженство», а знаменником — «зависть» [6; 321].

Є. Замятін розумів, що можна збудувати небачене космічне аеро (слово, типове для тієї епохи), проте неможливо на ньому прилетіти до щастя. Від себе не втечеш. Прогрес знання — це ще не прогрес людства, а майбутнє буде таким, яким ми його сьогодні підготуємо.

Дія роману перенесена до далекого майбутнього. Після закінчення Великої Двохсотрічної війни між містом та селом люди стали громадянами Єдиної Держави. Новий порядок, що розпочався з війни зі своїм народом, був націлений на знищення. Щоправда, вижила невелика частина населення, проте це були найкращі, найсильніші. Побут ідеальний, вичищений, прибраний — необхідна умова існування в Єдиній Державі. Однак, разом з ідеальною чистотою та порядком до людських осель прийшов і нагляд за приватним життям громадян. Перед нами постали «стеклянные купола аудиториумов», «стеклянный, электрический, огнедышащий «Інтеграл», «божественные параллелепипеды прозрачных жилищ». Скляні оселі проглядалися наскрізь. Штори на вікнах можуть бути опущеними лише на певний час, тоді, коли мешканцям дозволено займатися коханням. Людина, що приходила із цією метою (байдуже, чи чоловік це чи жінка), мала право бути допущеною до приміщення лише за наявності так званого «рожевого квитка».

Не лише люди, але й кольори, барви у цій Державі позбавлені колишньої свободи. Так, рожевий — завжди був символом материнства й дитинства — і саме у рожевий колір пофарбовані квитки, що видавалися на період одноразового кохання. Блакитний — колір неба, і саме в блакитні комбінезони одягнені люди — номери Єдиної Держави, а їхні номерні бляхи сяють золотом. Підтверджені такого посиленого оперування кольоровою асоціативністю достатньо. Кольорова символіка роману, а точніше її майже цілковита відсутність, допомогли глибше відчуті ідейний задум твору.

Письменника цікавили не стільки ознаки матеріального благополуччя та прогресу, скільки духовний стан майбутнього суспільства і перш за все взаємовідносини особистості та держави. У цьому розумінні роман «Ми» не фантастична мрія художника епохи соціалізму, а швидше перевірка більшовистської мрії на її здатність реально втілитися, на її «людяність». Саме з цим пов'язана ідея твору, що мала своїм підґрунтям авторські спостереження за долею тих, хто складав народонаселення кришталево-алюмінієвого раю майбутнього.

На перший погляд, усі рівні і щасливі. І перш за все, герой, від імені якого йшла оповідь, Д-503 — будівничий «Інтегралу». Це людина, позбавлена імені, один із

математиків Єдиної Держави. Він обожнював «квадратну гармонію» суспільного устрою, яке турботливо забезпечує «математично безпомилкове щастя» для будь-кого, хто живе на цій землі. У суспільстві покірних «номерів» кожен отримав спокій, відповідне заняття та цілковите задоволення фізичних потреб. Натомість необхідно відмовитися від усього того, що відрізняло тебе від інших, позбутися своєї індивідуальності та стати безликим «номером». Приймавши ці умови, можна отримати «повноцінне» існування: це життя за законами Годинникової Скрижалі, відмежованість від світу Зеленою стіною, постійний нагляд з боку Охоронців зі служби безпеки. У такому суспільстві все контролювалося і підкорене надміру строгому управлінню: музика замінена Музичним заводом, література — Інститутом Державних Поетів, преса — Державною Газетою тощо. Найважливішою подією в житті Єдиної Держави був День Єдиної Згоди, коли щасливі від усвідомлення влади Благодійника люди підтверджували радість від свого рабського становища.

Д-503 вів щоденник (увесь текст роману — щоденникові записи героя) і писав його з тією метою, щоб за допомогою математичних методів довести мудрість тих принципів, на яких засновано Єдину Державу. Почав свою оповідь піднесено, вдаючись до повторів істин, що вкарбовані в думки кожного номера — громадянина: «Ведь ясно: вся человеческая история, сколько мы её знаем, — это история перехода от кочевых форм ко всё более оседлым. Разве не следует отсюда, что наиболее оседлая форма жизни (наша) есть вместе с тем и наиболее совершенная (наша). Если люди метались по земле из конца в конец, так это только во времена доисторические, когда были нации, войны, торговли, открытия разных америк. Но зачем, кому это теперь нужно?».

Д-503 вважав життя суспільства Єдиної Держави цілком нормальним, а себе — абсолютно щасливою людиною. Він працював над будівництвом гігантського космічного корабля «Інтеграл», покликаною підкорити «благодетельному игу разума» мешканців сусідніх планет, що знаходяться у «дикому стані свободи».

Герой роману постав перед читачем задоволений життям. Його не дивувало, не викликало жодних підозр, що місто-держава, у якому він жив, оточене скляною стіною. У цьому місті не було живої природи: не чути співу птахів, не вигравали сонячні промені у калюжах на асфальті. «Квадратна гармонія» вулиць та майданів, жахлива до абсурду, вражаюча однаковість життя «номерів», доведена до абсурду рівність людей викликали захоплення оповідача. Всі «номери» однаково одягнені, мешкали в однакових кімнатах величезних багатопверхових будинків. Ці кімнати у будинках із прозорими стінами нагадували клітки-камери, за мешканцями яких вівся постійний нагляд.

Підстав для задрощів один до одного у них немає. Можна припустити, що всі задоволені життям і щасливі. Проте деякі ситуації та аспекти дозволили нам у правдоподібності удаваного щастя засумніватися.

Герой зник не відокремлювати себе від інших: «Я пишу, что думаю, точнее, что мы думаем», — говорить він, уявляючи себе гвинтиком державної машини. Мораль держави наступна: «Да здравствует Единое Государство, да здравствуют номера, да здравствует Благодетель!».

Діти — «номери» виховувалися у жорстоких умовах. Щойно народжених немовлят забирали у матерів, і вони більше ніколи не бачитимуть своїх батьків, а ті — своїх дітей: «Каждое утро с шестиколесной точностью в один и тот же час, в одну и ту же минуту миллионы людей встают, как один, и начинают работу. И, сливаясь в единое тело, в одну и ту же секунду подносят ложки ко рту, выходят на прогулку и идут в зал Тэйлоровских экзерсисов, отходят ко сну». Наука і техніка використовуву-

валися в Єдиній Державі для виховання в «номерів» так званого «єдиномыслия». «Я улыбаюсь, — я не могу не улыбаться: из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко и пусто», — записує в щоденнику Д-503.

Проте несподівано спалахнуло кохання, що призвело його до бунту. Саме кохання, а не просто захоплення, що регламентувалося законом сексуальних відносин («Les sexualis»), відповідно до якого «всякий из Нумеров имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер». Відображаючи людські стосунки на рівні математичної фіксації та статистики, автор до граничної точки знизив поняття духовної близькості, що мало бути покладене беззастережно в основу подібних взаємин.

Є. Замятін навмисне вжив слово «номер» замість «номер», ніби підкреслюючи іноземне походження цього слова. Цим самим пояснювалася його надзвичайна увага до звучання слова, його фонові оболонки, до кожного окремо взятого звуку, впізнаючи у цьому натяк на можливі асоціації та смислові можливості. Ю. Анненков пригадав, що під час однієї з лекцій, прочитаної Є. Замятіним саме протягом роботи над романом, письменник розмірковував на тему: про що говорять звуки?

«...Д и Т — о чём-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхломе... С А — связуется широта, даль, океан, море, размах. С О — высокое, глубокое, море, лодка. С И — близкое, низкое, стискивающее и т. д.».

Чи можна прийняти точку зору, що це випадкове тлумачення? Припустити можна, проте ігнорувати подібні твердження не варто, тим паче, що більшість із цих звуків вибрана ним в якості імен для персонажів роману.

Перша супутниця героя — О-90. У даному випадку графічна закругленість, що повторювалися і в літері, й у номері, створив відчуття жіночності. Принаймні ця законослухняна героїня, не надто розумна («скорость языка» у неї завжди перевищує «скорость мысли»), теж порушить наказ «Les sexualis», втілюючи в життя омріяну думку про дитину.

У Єдиній Державі право на материнство та батьківство надавалося тільки «номерам» із певними фізичними даними. О-90 до їх числа не відноситься, і її мрія — своєрідний бунт проти пригнічення в людині справжнього її єства.

Ім'я іншої героїні — І-330. Перше враження: «тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст...». Як батіг, і графічне накреслення літери в її імені — латинське І, яке одночасно читалося і як цифра І, — знак особистості, індивідуальності у світі, де панує «ми». Зустріч із нею розбудила у героя дещо дійсно недозволене і тому для нього страшне — у ньому прокинулася душа.

З одного боку, І-330 виконувало покладене на неї завдання, пов'язане із пробудженням у Д-503 так званого «важкого» кохання. Проте, чи закохана вона? Це питання суперечливе. Появу І-330 Ю. Тинянов, дослідник творчості Є. Замятіна, прокоментував наступним чином: «В утопию волился «роман» — с ревностью, истерикой и героиней». Д-503 відчайдушно ревнує кохану і до Охоронця — S, і до поета — R. А ревності — почуття недозволене у Єдиній Державі. Та й сам герой раніше вважав його властивим тільки дикунам, які колись дуже давно проживали на цій території.

Тим відрадливіше пролунала для героя правда, що він почув її на допиті з вуст Благодійника, який вимагав назвати імена бунтівників: «Им вы нужны были только как строитель «Интеграла»...». Однак тоді Д-503 ще не виказав нікого, не зміг переступити через так нещодавно набуту душу. Все виявиться простим і зрозумілим незабаром — після виконаної над ним операції по видаленню Фантазії. Тоді він перелічив всіх, тоді ж побачив смерть тієї, яку кохав, тоді ж зміг знову отримати на-

солоду від неминучої перемоги та всезагального щастя: «Я уверен — мы победим. Потому что разум должен победить».

Посуті, у романі чітко простежуються три сюжетні лінії:

— історія любовного трикутника Д-503, О-90, І-330.

— боротьба підпільної організації «Мефі» проти Єдиної Держави (закінчилася трагічно для першої, що свідчило про неможливість будь-якого інакомислення в умовах насильства);

— психологічна лінія — показ духовних змін у свідомості головного героя Д-503.

Трагічною іронією звучала у фіналі роману така обіцянка перемоги та щастя, але це формально. Д-503 відкрито виступу проти вождя. За його допомогою члени «Мефі» викрали космічний апарат ІНТЕГРАЛ, щоб вирватися за межі Єдиної Держави. Проте ця спроба завершилася трагічно. І-330 померла під Газовим Дзвоном. У Д-503 «вирізали душу», а інші одностудці теж загинули. Фактична перемога залишається на боці героїв, котрі не хотіли жити за законами зла і насильства..

Відчувалося, що позиція автора різко відрізнялося від точки зору Д-503, і чим більше той захопився образом життя «нумерів», тим страшнішого вигляду набули змальовані ним картини.

Надзвичайно показовою у плані жорстокості «нумерів» у відношенні один до одного стала історія так званої Великої Операції. Це найвищий щабель насилля над людиною, до якого вдавалася Єдина Держава з метою вивільнення та повного знищення тієї частини мозку, у якій народжувалася фантазія.

Однак, жахливе знищення людської плоті — це знищення людського духу, умертвіння душі. Цій операції були піддані примусово всі «нумери» після того, як було придушено повстання членів «Мефі», які виступали проти тоталітарного режиму. Таким чином, Єдина Держава надійно застрахувала себе від повторення революцій та інших небезпечних проявів вільної волі громадян.

Читач став свідком втручання держави у потаємний світ особистості, до її найтонших душевних сфер.

У щоденнику Д-503 розповів і про своє кохання до революціонерки І-330 і про раптову хворобу — виникнення у нього душі. Під впливом І-330 багато що змінилося у його світовідчутті. Розпочався процес пробудження душі. Це був для нього єдиний шанс стати людиною, тобто відчуті всі муки і радощі людського буття.

Проте після операції Д-503 втратив свої благородні риси та особистісні уподобання. Він перетворився із людини мислячої на людину, якою легко керували, тобто таку, що відповідала усім вимогам «достойного» громадянина Єдиної Держави.

Такому пекельному світові протистояв в романі світ за Стіною. Там мешкали нащадки тих небагатьох, хто пішов після Великої Двохсотрічної війни у ліси, проте їхнє суспільство знаходилося на примітивній стадії розвитку.

Є.Зам'ятін вважав, що лише на первісно-суспільній стадії, коли державної влади ще не було, можна знайти суспільство, члени якого користувалися майже цілковитою свободою. Він звернувся до «давно минулої» історичної епохи, а не фантазував про те, якою вона буде у далекому майбутньому.

У романі автор сказав, що не може бути щасливим суспільство, яке не враховувало запитів та схильності своїх громадян.

Однією з основних **проблем**, порушених у творі, стала пошуки людиною щастя. Саме вони призвели людство до тієї форми існування, яка зображена в романі. Однак, і така форма всезагального щастя виявилися недосконалою, оскільки щастя це виражене інкубаторним шляхом, всупереч законам органічного розвитку. Світ, ви-

гаданий автором, здавалось би, мав бути досконалим і абсолютно влаштовувати усіх людей, які в ньому проживали. Але це світ технократії, у якому людина — гвинтик величезного механізму. Все життя людини у цьому світі підкорене математичним законам і розкладу за годинами, про це вже зазначалося вище. Щастя втратило у такому житті свою основну значущість — на нього не чекали, його не шукали, воно навіть не сприймалося як щось дане — такої категорії як носія певної абстракції у житті «номерів» немає і за таких умов життя необхідність у ній навряд чи виникне.

Наступну проблему роману «Ми» можна окреслити як проблему влади. Показовим у даному аспекті вважаємо епізод, пов'язаний зі специфікою проведення щорічного Дня Єдиної Згоди та із вибором Благодійника. Найцікавіше, і однак найстрашніше, те, що люди навіть не намагалися поміркувати про те, щоб на посаду Благодійника обрати когось іншого, окрім самого Благодійника. Їм здавалося смішним те, що у давніх людей результати виборів не були відомими передчасно. Для них Благодійник — це не тільки втілення якоїсь божественної, вищої влади, це сам Бог, який зійшов на землю. Благодійник — єдина істота, якій дозволено мислити. Для нього поняття любові та жорстокості невіддільні. Він суворий, несправедливий і користується безмежною довірою мешканців Єдиної Держави.

Не менш важливою проблемою стала проблема співвідношення влади та релігії. Для громадян Єдиної Держави їхній правитель — Благодійник — і був втіленням божественної влади, Богом. Така точка зору притаманна для більшості тоталітарних держав. Теократія у видозміненій формі була наявна і в Радянському Союзі, і у фашистській Німеччині: мала місце заміна релігії офіційною ідеологією та догматикою. Злиття влади та релігії вважалося необхідною умовою міцності держави, проте воно ж виключало будь-яку можливість присутності свободи у суспільстві.

Кульмінацією роману стала розмова головного героя Д-503 із Благодійником, котрий повідомив йому формулу щастя: «Истинная алгебраическая любовь к человеку — непременно бесчеловечна, и непрременный признак истины — ее жестокость».

Щоб остаточно вирішити поставлене завдання, автор ввів до сюжету роману революційну ситуацію. Знаходилася частина робітників, яка не могла і не бажала миритися зі своїм рабським становищем. Ці люди в таких «машинних» не перетворилися на гвинтики, не втратили людської подобості та готові боротися із Благодійником, щоб вивільнити людей від влади технократії. Вони вирішили захопити космічний корабель, використовуючи можливості Д-503, будівничого «Інтегралу». Саме з цією метою І-330 спокусила його, Д-503 закохався і, дізнавшись про їхні наміри, спочатку злякався, а потім погоджується допомагати їм. Після відвідин Давнього Будинку та спілкування з живою природою у героя з'являється душа, наявність якої порівнюється до важкої хвороби. В результаті вибухнула Зелена стіна, і звідти «все ринулось і захлестнуло наш очищенный от низшего мира город».

У розв'язці роману загинула кохана жінка головного героя у газому Колоколі, а він після операції з видалення фантазії набуває втраченої рівноваги та щастя.

Як результат святкувала перемогу ідея механізованого, позбавленого якої б то не було поезії, світу: «С закрытыми глазами, самозабвенно кружились шары регуляторов; мотыли, сверкая, сгибались вправо и влево; гордо покачивал плечами балансир; в такт неслышной музыке приседало долото долбежного станка. Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета...». Це спостереження за одноманітною, рівномірною роботою машини — своєрідний апофеоз несвободи, закладеної в основу Єдиної Держави, яка перетворює окреме «я» на безлике «ми».

Фінал роману повернув нас до його назви, що мав особливий, покладений в її основу зміст.

«Допускать, что у «я» могут быть какие-то «права» по отношению к Государству, и допускать, что грамм может уравновесить тонну, — это совершенно одно и то же. Отсюда — распределение: тонне — права, грамму — обязанности; и естественный путь от ничтожества к величию: забыть, что ты — грамм, и почувствовать себя миллионной долей тонны...». Ці роздуми героя майже повністю співвідносилися із висновками самого автора: тоталітарна держава спиралася не на суму окремих «я», а на мільйонні долі величезного й монолітного цілого, що називалося «ми». Ідея солідарності, рівності, братерства, виголошена свого часу більшовиками, у країна набула характеру антиутопії, що визначив жанрову своєрідність твору. Це дійсно антиутопія, що відображала пагубні та непередбачені наслідки сліпого наслідування соціального ідеалу як догми, що претендував на абсолютну істину.

У зв'язку з особливостями письменницького методу варто звернути увагу на **стиль** автора. Перш за все це іронічне, а подекуди й сатиричне забарвлення монологів головного героя, що дозволяло простежити авторське ставлення до них. Наводимо розмірковування Д-503 про «відсталих» предків: «Не смешно ли: знать садоводство, куроводство, рыболовство (у нас есть точные данные, что они знали все это) и не сумеешь дойти до последней ступени этой логической лестницы: детоводства». До цього варто додати особливу динаміку оповіді: в романі багато суто кінематографічних прийомів зображення (достатньо згадати вже зазначену сцену «машинного балету»). Динамізм стилю відповідав прогресу модернізації, індустріалізації, яким була охоплена вся країна, що переживала соціальну революцію. Такий стиль дозволив увиразнити життя у його русі, розвитку, дав можливість зобразити картини майбутнього у напруженій динаміці буденностей Єдиної Держави.

Своєрідність «зам'ятінської» стилістики наклала відбиток і на відбір **мовленнєвих засобів** оповіді. Привертало увагу надмірна кількість науково-технічних термінів: «касательная асимптота», фонолатор, нумератор, поршневиі шток тощо. Все це дозволило глибше, змістовніше, а головне, переконливіше, передати атмосферу, що панувало у технократичному суспільстві, позбавленому істинних уявлень про прекрасне. Згадаємо роздуми Д-503 у 12-тому записі: «Я думал: как могло случиться, что древним не бросалась в глаза нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал, о чем ему вздумается. Так же смешно и нелепо, как то, что море у древних круглые сутки билось о берег, и заключенные в волнах миллионы килограмметров уходили только на подогревание чувств у влюбленных». Герой-оповідач постійно щось доводив, обгрунтовував, пояснював самому собі, будучи абсолютно впевненим у найвищій гармонії нового часу. Звідси — багатство риторичних емоціональних конструкцій, які робили монологи живими та сповненими полемічності. Тому, незважаючи на хибність багатьох роздумів головного героя, весь час відчуваєш його живою людиною, нещасливою у своїй сліпій вірі в дива тоталітарного прогресу («Сердце во мне билось — огромное, и с каждым ударом оно выхлестывало такую буйную, горячую, такую радостную волну»). Поетичне начало, що прокинулося у безіменному «номері», створило різкий контраст із непорушним світом техніки: «Я — один. Вечер. Легкий туман. Небо задернуто молочнок-золотистой тканью, если бы знать, что там — выше?». Таким чином, мова і стиль роману тісно пов'язані з його проблематикою та образною системою.

Спостереження над текстом роману — антиутопії призвели до висновку і про високі художні переваги твору. Крім того, мова і власне проблематика роману

сприймалися сьогодні не менш гостро, ніж у двадцяті роки. На жаль, більшість із здогадів та фантазій Замятіна стали в нашій історії суворою реальністю: це і культ особистості, і надокучливі «свободные выборы», і всемогутній Архіпелаг ГУЛАГ тощо. Суперечки, пов'язані із долею посткомуністичних, зокрема пострадянських, країн тривали і до сьогодні. Піддані сумніву різноманітні шляхи реформування, потрібність або непотрібність так званої «залізної руки» в управлінні державою. У цьому плані роман письменника був і залишився книгою — попередженням, слушним аргументом сучасної боротьби ідей. Ті, хто мав можливість ознайомитися із романом «Ми», розуміли, як важливо вміти розгледіти за голосними лозунгами сутність того, що відбувалися у суспільстві. Важливо завжди і скрізь залишатися особистістю, не наслідувати сумнівних «віянь часу», залишати за собою право на сумнів.

Саме тому, на нашу думку, антиутопічна фантастика Є. Замятіна для нас була і залишилася реальністю сьогочасного, багато в чому «пронумерованого світу».

Драматичною виглядала і доля мистецтва у тоталітарному суспільстві. Єдине його призначення — оспівування Благодійника та мудрого влаштування життя під беззастережним спостереженням Охоронців. Мистецтво, таким чином, — це частина бюрократичної машини, що керувала Державою (Державне Бюро поетів).

Авторська позиція в романі визначена досить чітко — письменник підкреслив антигуманність такого суспільства; на його думку, антигуманність — синонім антиморальності. Є. Замятін впевнений, що не було і не могло існувати ідеального суспільства. Все наше життя — це лише прагнення до ідеалу.

Автор передбачив поетапний розвиток тоталітаризму в світі. «Ми» — роман-попередження про страшні наслідки відмови від власного «я», навіть заради прекрасних теорій. Є. Замятін відобразив, як трагічно та пагубно може обернутися життя людей в такій тоталітарній державі.

Отже, перед нами тоталітарна держава, на жаль, не така вже й віддалена від реальних прикладів, що мали місце у реальній практиці. Справа в тому, що автор у своїх прогнозах не помилився: щось подібне було дійсно збудоване у Радянському Союзі, для якого було характерне зверхнє ставлення держави до особистості, примусовий колективізм та придушення легальної діяльності опозиції. Ще один приклад — фашистська Німеччина, у якій добровільна свідомо діяльність людини зводилась до задоволення лише тваринних інстинктів.

Роман Євгена Замятіна «Ми» став попередженням для його сучасників та їхніх нащадків. Він застерігав від небезпеки втручання держави у всі сфери життя громадянського суспільства, що могло бути забезпеченим за рахунок жорсткої регламентації «математично досконалого життя», всезагальним високим рівнем так званої системи «доносу» та досконалою технікою.

Таким чином, письменник у своєму романі відобразив майбутнє тоталітарної держави, що розпочала свій розвиток у Росії у двадцяті роки, таким, яким він його бачив крізь призму своїх власних думок щодо проблем, які хвилювали людство протягом тисячоліть. Це і зробило даний твір актуальним і на сьогодні. На жаль, подальші події, що відбулися в Росії та у світі, показали, що занепокоєння письменника були виправданими: радянські люди пережили і сталінські репресії, і епоху «холодної війни», і так звані «застій»... Залишалось лише сподіватися, що жорстокий урок минулого буде сприйнятий правильно, відповідним чином, і ситуація, описана прозаїком у романі «Ми», не буде мати аналогів у подальшому.



Олдос Хакслі (Гакслі) (1894—1963) нащадок славнозвісної родини, есеїст, поет, журналіст, на час виходу у світ «Прекрасного нового світу» був вже автором кількох відомих романів: «Жовтий Кролі» (1921), «Хоровод блазнів» (1923), «Контрапункт» (1928). У 1932 році (під впливом роману «Ми») з'явився роман «Прекрасний новий світ».

Олдос Леонард Хакслі народився 26 липня 1894 р. в Годалмінгу (графство Суррей), в родині, яка належала до наукової і творчої еліти Великої Британії: його дід, Томас Гакслі — відомий англійський біолог, мати — сестра романістки Хамфрі Уорд, племінниця поета Метью Арнольда і онука відомого педагога Томаса Арнольда.

Такий вражаючий родовід разом з прекрасним вихованням і освітою вже самі собою давали можливість Олдосу проявити всі свої здібності, що він блискуче і продемонстрував, навіть не зважаючи на те, що в 14 років залишився без матері, а в 17 років ледве не став сліпим. Під час медичних дослідів він поранив дуже серйозно очі. Родина зробила все для того, аби хлопцеві повернути зір. Після дворічного лікування зір частково відновився, і Хакслі зміг навчатися в Оксфордському університеті. До своєї хвороби Олдос завжди ставився з гумором. Якось він навіть підмітив, що порушення зору, на щастя, «не дало йому перетворитися на типового англійського джентльмена, випускника приватної школи».

Після закінчення університету юнак деякий час працював на педагогічній ниві, пізніше став працювати в лондонському літературному журналі «Атенеум». У 1920 р. він здійснив навколосвітню подорож, вперше відвідав США.

В літературі Хакслі дебютував 1919 року збіркою віршів. Як зазначив відомий англійський критик У. Аллен: «Неможливо уявити 20-ті рр. без Хакслі. Він доклав усіх зусиль для створення духовної атмосфери тих років, це він же готував перелом, який настав у кінці десятиліття».

Справжньою літературною сенсацією стали перші романи молодого письменника — «Жовтий Кролі» (1921), «Жартівливий хоровод» (1923). Уже в перших книгах автор висміяв мораль лондонських багатіїв, їх живопис і поезію, англійську систему освіти того часу. Але справжній талант романіста проявився у наступному романі «Контрапункт» (1928), в якому представлена ще більш гостра критика «високологобого» середовища. Хоча письменник і говорив про наявність в Англії «іншої нації» (народу), ідейно він залишився зі своїми егоїстичними героями.

У 1937 р. Хакслі разом зі своєю родиною (дружина Марія і син) виїхав до Америки, прийняв американське підданство. У США став працювати сценаристом в Голлівуді. У його романах 30—40-х рр. сатира відійшла на другий план, а концепція людини зблизилася з модерністською, яка трактувала людину як ницу і брудну тварину (роман «Мавпа і сутність» (1948)). Твори цих років стали серйознішими, навіть дещо з нахилом до містицизму.

З 1938 р. Олдос Хакслі підпадав під вплив індійського мислителя Крішнамурті, а тим самим почав захоплюватися східною філософією і містицизмом. Отже, світогляд письменника еволюціонував від раціоналізму до містики. Ідейна безвихідь призвела до тупика художнього.

У 50-ті рр. прозаїк захопився наркотиками, щоб «втекти від себе і не постраждати при цьому фізично». Свої наркотичні дослідження він описав у книгах «Ворота

сприйняття» (1954), «Небеса і пекло» (1956), у романі «Острів» (1962). Письменник писав, що побачив речі у новому вимірі, вони відкрили своє початкове, глибинне, вічне існування. Для нього галюциногени стали засобом більш глибокого розуміння в релігійній і містичній сферах, свіжого сприйняття великих творів мистецтва. Для художника ці препарати стали «ключами» до медитації, ізоляції, йоги.

22 листопада 1963 р. письменника не стало, він покінчив життя самогубством у Каліфорнії. Його прах був похований у родинному склепі у Великій Британії.

Для більшості читачів ім'я Олдоса Хакслі асоціювалося з романом «**Чудовий Новий Світ**», написаного для «синів і дочок». Своєю появою він частково зобов'язаний роману Є Замятіна «Ми». Про те, що Хакслі використав художній досвід антиутопії Замятіна, свідчило вже те, що в обох творах розповідалося про бунт природного людського духу проти раціонального, механізованого, бездумного світу, в обох дію перенесено на шістсот років уперед, «атмосфера обох книжок схожа, і змальовується, грубо кажучи, один і той самий тип суспільства...».

Назву роману письменник взяв із шекспірівської драми «Буря», де героїня Міранда, потрапивши на чарівний острів, викрикнула «О, чудовий Новий Світ, в якому є такі люди!». Проте, в цю обірвану фразу Хакслі вклав значну долю іронії, оскільки змальований ним світ — який завгодно, тільки не чудовий.

Основна **тема** роману — зображення загального механізму світової держави, чий девіз «Спільність. Ідентичність. Стабільність», зображення духовної деградації людини в умовах насильства.

Ідея — протест проти тиранії і механізованої «Фордовської Америки», викриття і засудження «комуністичного раю», з притаманними йому тенденціями зрівняння, стирання індивідуальності, ідентичності думки.

Дія відбувалася у майбутньому — у 632 р. Е. Ф. Ера Форда брала свій відлік з початку епохального виробництва Моделі Т автомашин Форда. У романі згадалося і минуле, «дофордівський світ», тобто ХХ ст., коли у кожній людині були батьки, рідний дім, але це не приносило людям нічого, окрім страждань. «Світ переповнився батьками, а отже й стражданнями, кишів матерями, що призвело до найрізноманітніших збочень — від садизму до непорочності; переповнився братами, сестрами, дядьками, тітками, сповнився збожеволілими й самогубцями. Почуття мало один вихід — моя любов, моя дитина...».

Сучасність Світової Держави була жахливою по відношенню до ХХ ст. Повністю контрольоване суспільство жило тільки сьогоднішнім, минулого не існувало. Один із лозунгів: «Історія — повна нісенітниця». «Започаткували похід проти Минулого, позакривали музеї, попідривали історичні пам'ятники... Були вилучені книжки, видані до 150 р. Е. Ф.». Головний девіз сучасності: «Кожен належить всім іншим». Тому емоції, пристрасті, кохання — все, що може завадити людині жити щасливо, — замінене стадним духом.

Головні події у романі відбувалися у вигаданій Світовій Державі, яка жила за законами і нормами супер'європейської цивілізації:

- Позаутробний розвиток ембріона.
- Неопавлівське виховання: нелюбов до природи, захоплення всіма видами замиського спорту, еротична гра між дітьми, формування класової свідомості, читання лише довідникової літератури.
- Навчання — за принципом гіпнопедії (уві сні).
- Стабільність у суспільстві забезпечувалися вживанням легкого наркотику — соми та переглядом стереоконтактних фільмів.
- Чистота, стерильність і комфортабельність — запорука фордності.

- Молодість зберігалися до шістдесяти, а потім — кінець.
- Нерозбірливість і вседозволеність статевого життя, «кожен належить іншим».
- Відсутність самотності й індивідуальних розваг, всі жили разом.
- Привчання до стадності і співдії.
- Кондиціонування проти страху смерті; смерть — природний процес.
- Відсутність воєн. «Сома притлумить вашу злість, примирить з ворогами. Тепер кожен може бути добродійним».

Дітей тут не народжували — штучно запліднені яйцеклітини вирощували у спеціальних інкубаторіях. Тут також визначали долю, випускали дітей як соціалізованих людських істот — майбутніх каналізаційних робітників або майбутніх директорів Інкубаційно — Кондиціювальних Центрів. Завдяки різним режимам розвивалися різні особи — альфи, бети, гамми, дельти і епсилони. Тобто, ще будучи ембріонами, люди посідали чітко визначені їм місця у суспільстві — від альфа-плюсів, високоінтелектуальних лідерів, до епсилон-мінус-ідіотів, потворних мавпоподібних істот, які виконували всю брудну роботу. «Чим нижча каста, — пояснював Фостер, — тим менше кисню. Нестача його в першу чергу діяли на мозок, а вже потім на кістяк. При 70 % кисневої норми виростають карлики. Менше 70 % — безокі виродки, які вже ні на що не придатні...».

Від народження дітям прищеплювалися ненависть до нижчих каст і покірність перед вищими. Навіть колір одягу каст мали чітко визначений: «Діти-альфи носили сіре. У них робота важча за нашу, тому що вони страшенно розумні. Як гарно, що я бета, що не працюю так тяжко. А ще — ми набагато кращі від гамм і дельт. Гамми дурні. Вони носили зелене, а дельти — хакі. А епсилони ще гірші. Вони занадто тупі і тому не вміли ні читати, ні писати. Крім цього, вони в чорному, такому бридкому кольорі».

З раннього дитинства малят вже знайомили з еротичними іграми, вчили займатися «взаємокористуванням» і отримувати від цього насолоду. І бажано, щоб партнери змінювалися якомога частіше: адже, «кожен належить іншим». Вірність одній людині не схвалювалася у суспільстві, бо нормою життя у Чудовому Новому Світі була нерозбірливість у зв'язках.

Головний принцип Світової Держави — ідентичність суспільства, стадне виховання. Будь-які прояви індивідуальності ще в дитинстві пригноблювалися: дітям під час сну повторювалися «по сто разів три рази на тиждень протягом 4-ох років» рецепти щастя, які стаяли «істиною». «Промиванням мозку», тобто навчанням уві сні, займалася ціла армія гіпнопедів, які в разі дрібних порушень «істини» дали денну дозу соми, легкого наркотику.

Найбільш сварливими словами тут були слова «мати» і «батько», тому що в «дикій старовині» (XX ст.), ще до штучного запліднення і стадного виховання, фактично існувало приватне і некероване кохання між людьми, через що люди «були приречені на страшні переживання».

Простір Чудового Нового Світу замкнутий. За дротяною огорожею існував світ, де людям дозволено жити як дикунам, поза впливом супер'європейської цивілізації, але мешканці Світової Держави, окрім інтелектуальних кіл, не мали права туди потрапити. «560 000 квадратних кілометрів, поділені на чотири райони, кожний оточений дротяною огорожею під високовольтною напругою. Торкнутися огорожі означало смерть». Це так звані резервації, заборонені зони в пустелі, де дикі люди живуть так, як жило все людство до Ери Форда: вони народжувалися від справжніх батьків. «Ті, що народжуються в резервації, приречені там і вмерти — приблизно 60 000 індіанців і метисів... геть дикі... ніякого зв'язку з цивілізованим світом...».

Для того щоб відвідати хоча б одну із таких заповідних зон, необхідний дозвіл, який отримати не так вже й просто.

Одного разу в одну з таких резервацій, яка знаходилася в Нью-Мексико, поїхали Бернард і Леніна. Бернард Маркс знайшов високе положення в інтелектуальних колах, а тому мав доступ до резервації. Саме він запропонував Леніні поїхати туди на уїк-енд.

В індіанському поселенні Малпайсі вони зустріли дивного дикуна — він не схожий на інших індіанців: у нього світло-сині очі й біла засмагла шкіра, говорив правильною, проте незвичною англійською мовою і постійно цитував Шекспіра. Дикуна звали Джоном. З його вуст Бернард і Леніна дізналися, що він — син Лінди, яку привіз сюди Директор Інкубаторія, бо вона завагітніла від нього в результаті помилки із запобіжними засобами. Її прийняли до себе жити дикуни. Але в поселенні Лінда дуже швидко призвичаїлася до горілки, оскільки у неї не було соми, яка допомагала забути всі проблеми; вела себе вульгарно і легко вступала у зв'язки з чоловіками, за що індіанці стали її ненавидіти. Не злюбили вони і Джона через його білий колір шкіри.

Джон перебував у двоякій позиції. Народжений від білих «високоцивілізованих батьків», був вихований на пуританській «дикунській» моралі. Джон-інтелектуал від природи, — займався самоосвітою і ніколи не розлучався з книгою творів У.Шекспіра, яку в дитинстві знайшов в одному будинку. Мати навчила його читати, але найщасливішими для хлопця були хвилини, коли вона розповідала про Світову Державу, про світ за огорожею. «Там усе таке чисте й зовсім немає смороду й бруду, і люди там не знали самоти, а жили разом і такі веселі й щасливі, як на літніх танцях у Малпайсі, але набагато щасливіші, і щастя там кожен день...».

Основна **проблема**, яка цікавила автора: чи можна бути щасливим за умов тоталітарної системи. Виявилося, у Чудовому Новому Світі була одна нещаслива людина — Бернард Маркс. Він належав до вищої касті альфа-плюс, але від інших представників своєї касті різко відрізнявся. Особливу увагу привертала незвичайна зовнішність і поведінка Бернарда: задумливий, меланхолійний, романтичний, на зріст трохи вищий за карлика. Тому, дізнавшись, що Лінда і Джон теж нещасливі у поселенні дикунів, він забрав їх з собою у цивілізований світ, сподіваючись хоч якось допомогти їм. Але й у Світовій Державі вони виявилася чужими суспільству, яке сприйняло їх як модну дивину, дикунів. Джон відмовився приймати сому, постійно цитував Шекспіра і протестував проти вільного «взаємокористування».

Життя в супер'європейській цивілізації Джона не захопило, він як і раніше, відчував, що Шекспір, страждання, материнство і Бог — це важливі людські цінності. Його дуже гнітило те, що мати перебувало постійно під сомою, але, незважаючи на це, він часто навідував її у госпіталі для вмираючих і не боявся проявляти свою синівську любов і прихильність. «Лінда лежала в довгому ряду ліжок останньою, під стіною. Опершись на подушки, вона дивилася півфінал чемпіонату з тенісу й тупо, безтямно посміхалася. На її блідому обрешклому обличчі застиг вираз ідіотського щастя». Але найбільше Джона вразило те, що його помираюча мати стала об'єктом кондиціонування дітей проти страху смерті. Восьмирічні діти-близнюки «товпилися у ногах ліжка, вдивляючись з дурнуватою цікавістю тварин» в обличчя Лінди, при цьому їм дали солодощів і змусили сміятися. «Близнята, близнята... Як черва, що опоганює все навкруг, вони роїлися, оскверняючи таїну Ліндиної смерті».

Вражений смертю матері, Джон пішов на пункт видачі соми і вмовив людей відмовитися від наркотику. Він намагається знищити коробки із сомою, але розгнівані дельти трохи не вбили його.

Дикун, не сприйнявши людські пристрасті у Чудовому Новому Світі, вирішив піти від цивілізованого суспільства. Герой поселився на старому покинутому аеромаюку і вів усамітнений спосіб життя. Він зробив собі лук і стріли для мисливства, розбив територію під сад і час від часу батожив себе, коли відчував пристрасний потяг до Леніні.

Невдовзі, «як стерв'ятники на мертву душу», налетіли кореспонденти; чутки про самопобиття дуже швидко рознеслося по околицях, і натовпи людей, «притягнені чарівним видовищем страждання від болю, привчені до стадності і співдії», почали збиратися і «повторювати несамовиті рухи Дикуну, бити один одного так, як Дикун бив своє власне збунтоване тіло...». Одного разу серед натовпу спостерігачів Джон помітив Леніну, і тоді в пориві злості забив її батогом до смерті.

Коли наступного дня декілька молодих людей приїхав до маяка, то побачили жахливу картину, як «повільно, дуже повільно ноги оберталися праворуч..., зупинилися, повисіли непорушно й знову почали обертатися, так само не поспішаючи, але вже ліворуч...». Дикун мертвий — він покінчив життя самогубством. Відчувши на собі страшну загрозу тиранії, зрозумів, що коли людина «в єдиному потоці» втратила себе, свою волю, свою індивідуальність, — це призвело до загальної трагедії суспільства.

З першого погляду, в цивілізованому світі «стандартним чоловікам і жінкам», «виводкам в уніформах» жилося непогано: вони всім забезпечені, ніхто й ніколи не сердився й не сумував, всі щасливі і врівноважені під дією наркотичної дози, працювали і розважалися, насолоджувалися емоційно легким життям і вседозволеністю у почуттях, будь-яке бажання одразу задовольнялося, усі тілесні недуги старечого віку ліквідовані, тут не було місця пророкам та егоїстам, які були героями культури минулого. Але за цією картиною «кришталевого» щастя виступив жахливий світ насильства, де не було ні співчуття, ні милосердя, де людина не являла собою ніякої цінності для цивілізованого суспільства, де її мрії і бажання нічого не варті, де брехлива ідеологія налагодила широке виробництво наркотику, який «викликав приємні галюцинації», а насправді — затуманював мозок і вбивав будь-які прояви людяності. «Люди мали те, що хотіли, вони не здатні бажати того, чого не можуть одержати. Нема хвилювань, сильних переживань, вони так скондиційовані, що практично не можуть вийти за рамки усталеної поведінки. А коли щось не так, то є сома...».

У Чудовому Новому Світі заради того, щоб створити стабільне й ідентичне суспільство, пожертвували мистецтвом, справжньою наукою, релігією, пристрастями — заплатили високу ціну за своє щастя. Матеріальна забезпеченість суспільства досягнута відмовою від істини і краси, «бо владу захопили маси».

Олдос Хакслі, продовжуючи традиції Є. Замятіна, показав у загальних формах механізм тоталітарної системи. На вершині класової піраміди — сам Форд, який створив на поч. ХХ ст. автомобільну компанію. Його вшановують у Світовій Державі, як і Бога називали — «Господь Наш Форд». Його вчення розповсюджували десять Світових Головоконтрів, «правдоробів», які встановили закони і контролювали їх виконання. Їм підкорилися всі соціальні касти — альфи і бети, яким в свою чергу підкорилися гамми і дельти. Мета в них одна — безпека і стабільність у суспільстві. А основою для піраміди стали епсілони, їхня рабська покірність, «безграмотність і неосвіченість», на чому будувала будь-яка тиранія.

Традиційним для антиутопії став конфлікт Джона і Світової Держави, що виявився у відкритому зіткненні героя із системою. Але в романі наявний ще конфлікт психологічний, який розкривав духовну боротьбу людини за людські якості в

ній, за її індивідуальність і внутрішню свободу. Ця боротьба закінчився трагічно для Джона, що свідчило про неможливість будь-якого інакомислення в умовах насильства. Формально перемогла Світова Держава. Але фактично моральна перемога залишилася на боці героя, який не хотів жити за законами зла і насильства.

Усі симпатії автора на боці його головних героїв — Бернарда і Джона. У зображенні образів Хакслі використав гротеск як засіб відтворення духовної деградації суспільства. Люди в романі представлені не як живі істоти, а як маріонетки. Фізично вони існували, але духовно були мертвими. Письменник вдався до розгорнутих портретних характеристик, щоб яскравіше і повніше представити світ людських відчуттів і пристрастей.

Зображуючи перекручені і страшні картини майбутнього розвитку людства, Хакслі неначе підказував суспільству, що в майбутнє не слід дивитися з особливим оптимізмом, що ХХІ ст. не стане винятком. Але саме такі книги допомагали краще зрозуміти прийдешнє, щоб людство було готовим до будь-яких випадкових переворотів у своїй непростій історії і докладало всіх зусиль, щоб антиутопія не стала реалією, хоча б у тому вигляді, у якому вона представлена видатним англійським романістом.



Особливе місце серед плеяди письменників посів Джордж Оруелл (1903—1950). Йому довелося стати всесвітньовідомим письменником, чії твори збуджували думку, хвилювали, викликали дискусії завжди і скрізь, де лише читали. А 1984 рік був оголошений ЮНЕСКО роком роману Дж. Оруелла. Це постать, яка багато в чому суперечлива: і в тому, що стосується долі, і в тому, що стосується творчості.

Письменник, про якого написана величезна кількість літературознавчих праць, чії книги перекладені всіма мовами, екранізовані та телеекранізовані, тривалий час залишався невідомим. Англійська література добре знала Еріка Блера, котрий працював під псевдонімом Джордж Оруелл. Як особистість, він був відомий у цьому колі навіть до написання своїх шедеврів, дякуючи документа-

лістський чи журналістській діяльності. Однак щодо масового читача питання не поінформованості існувало. Справа в тому, що Оруелл просив своїх друзів та колег не писати нічого про людину на ім'я Ерік Блер. Пояснював своє бажання просто: створювати легенди немає сенсу, а правда вийде досить непривабливою, бо життя письменника — це ланцюг суцільних компромісів і невдач. Друзі дотримувалися заборони, однак писали про Оруелла і його творчість поступово, з окремих деталей формуючи цілісну картину життя. Лише професор Кріг, відомий політолог, зважився створити академічну біографію письменника, що побачила світ наприкінці 80-х років ХХ століття.

Народився Джордж Оруелл в Індії в селищі Матіхаре на самому кордоні з Непалом (у той час Індія була частиною Британської імперії) у родині урядовця англійського адміністративного апарату. Родина походила зі старовинного аристократичного шотландського роду. Батько майбутнього письменника, Річард Блейр, вірою і правдою служив Британській короні аж до самого виходу на пенсію, але багатства так і не нажив. Мати Еріка була дочкою французького торговця. Коли Еріку виповнилося вісім років, його віддали в елітну приватну школу у графстві Суссекс. Сім'я

була небагатою, тож навчатися у престижній Ітонській публічній школі Оруелл зміг лише тому, що був стипендіатом. Закінчивши цю школу, він покинув Англію і вирушив до Бірми, де з 1922 року по 1927 рік працював в індійській імперській поліції. Але в поліції прослужив недовго: поганий клімат, який порушив здоров'я юнака, не дозволив йому жити в цій північноазійській країні. Та служба ця йому була не до вподоби, як сам говорив, і сповнила його ненависті до імперіалізму. Але була й інша причина: уже в юності Ерік відчув інше покликання — письменницьке. Повернувшись до Англії 1927 року, Оруелл вирішив стати письменником.

Сходинки мистецької кар'єри були нелегкими — його повісті ніхто не хотів друкувати. У 1928—1929 роках Оруелл жив у Парижі, продовжуючи писати твори, які потім знищив. Не раз голод заглядав йому у вічі, а жити доводилося у найбідніших кварталах або ж мандрувати дорогами, жебраючи та крадучи. Довелося братися за нелегку повсякденну працю. Одне за іншим змінював заняття: з посудомийки перекинувся на репетиторство, із учителя приватної школи — на помічника продавця лондонського книжкового магазину. Робота у книжковому магазині загострила інтерес Еріка до проблем масової культури. Почав захоплюватися творчістю Дікенса, Баталера, Флобера, Золя. У роки голодного існування письменник жив під псевдонімом Бертон, так, мабуть, він і підписував свої рукописи, які пропали.

Все пережите він описав у книжці «Собаке життя у Парижі та Лондоні» (1933). Серед перших публікацій було есе «Повернення», підписане Ерік Блер. Його надрукували в журналі «Adelphi» в 1931 році. Лише з 1934 року Оруелл уже може існувати на літературні заробітки. Вибір протонародного імені Джордж і прізвища Оруелл (за назвою річки у місцевості, де письменник провів дитинство) дослідники пізніше пояснили тим, що Блер хотів здійснити своєрідний акт розриву з минулим, утвердивши тим самим своє друге «я», бажаючи стати простим, чесним.

Про свої переконання тих років прозаїк написав так: «До 1930 року я не вважав себе соціалістом. По суті, я не мав тоді чітко окреслених політичних поглядів. Я став соціалістом більше через відразу до знедоленого, занедбаного життя бідніших частин промислового робітництва, ніж через теоретичне захоплення плановим суспільством». Захоплення Оруелла соціалізмом посилилось після того, як він на завдання одного з «лівих» видавництв кілька років вивчав умови побуту й праці шахтарів у Північній Англії. Результатом цього вивчення стала художньо-документальна книга у формі репортажу з коментарями, що вийшла 1937 року під назвою «Дорога в Уайген».

З 1935 року, отримавши можливість жити на гонорари, митець переїхав у селище і відкрив невеликий магазин. Він, правда, не виправдав себе. Про свої письменницькі нахили того часу чоловік в «Автобіографічній замітці» писав: «Наибольшее влияние из современников на меня оказал Сомерсет Моэм: его искусством прямого, без вычурностей повествования я восхищаюсь. Кроме писательства я больше всего люблю огородничество, мне нравятся английская кухня и английское пиво, французские красные и испанские белые вина, индийский чай, крепкий табак, камин, свечи и уютные кресла. Я не люблю больших городов, шума, автомобилей, радио, консервов, центрального отопления и «современной мебели». Вкусы моей жены полностью совпадают с моими».

Докорінну зміну у житті письменника започаткувало його рішення поїхати до Іспанії 1936 року, після початку у цій країні громадянської війни. За півроку до виїзду в Іспанію письменник одружився, і дружина супроводжувала його у цій мандрівці (якщо так можна назвати активну участь молодого подружжя у війні на боці республіканського іспанського уряду). Про початок свого перебування в Іспанії

Оруелл писав так: «У перші дні і тижні війни іноземцеві нелегко було розібратися у внутрішній боротьбі, що точилася між різними політичними партіями, прихильними до уряду. Через ряд випадкових подій я вступив, як і більшість іноземців, не до міжнародної бригади, а до міліції РОУМ (об'єднана робітничка марксистська партія), до так званих іспанських троцькістів». Чотири місяці він пробув на Арагонському фронті у складі республіканського ополчення, був тяжко поранений.

Але дуже скоро прозаїк «прозрів», упевнився у тому, що соціалізм може бути не лише демократичним, але й потворним, побудованим на зразок тоталітарної сталінської моделі. Саме тут почав боротися проти сталінізму і більшовицько-комуністичного тоталітаризму. Він пережив при цьому важкі хвороби — спочатку горла, яке йому прострелив на війні фашистський снайпер в Іспанії, згодом — туберкульоз легенів, який і доконав письменника 1950 року.

У 1943 році Оруелл розпочав роботу над антисталінською сатиричною казкою «Ферма “Рай для тварин”», насиченою відгуками про радянську дійсність між двома світовими війнами. Однак довго не міг її надрукувати, хоча закінчив ще в лютому 1944 року. Сталін ціною неймовірних жертв перемагав на фронтах війни. Міністерство Інформації Великобританії вимагало від письменника обрати інших тварин замість свиней для зображення партократичної радянської верхівки, щоб не образити дядька Джо, як називали Сталіна англіїці.

Письменник, завершивши твір, за його власними словами, «вперше був посправжньому задоволений тим, що зробив» і доклав усіх зусиль, щоб він побачив світ.

Страхітливе враження на Оруелла справили атомні бомби, скинуті американцями на Хіросіму та Нагасакі. Письменник зрозумів, що світові загрожувало велике нещастя, і взявся за написання нового твору — антиутопічного роману «1984».

Змучений туберкульозом, він помер 21 січня 1950 року, не доживши до тріумфу свого роману. Критики поставили Оруелла у світовій літературі в один ряд з такими письменниками, як Джонатан Свіфт і Франц Кафка. У заповіті написав, щоб його поховали на звичайному кладовищі. Епітафія містила такі слова: «Тут лежить Ерік Артур Блер».

Головним твором письменника став роман «1984». Антиутопія за жанром, він виник у період активного осмислення митцями 30—40-х років ХХ століття проблеми деградації людської спільноти. Виявилось ця соціальна хвороба по-різному — як ідеологія сталінізму, як доктрина расової і національної зверхності, як комплекс ідей «агресивної технократії», — але суть її завжди була однаковою: настанова на знецінення людської особистості й на абсолютизм влади. У цьому розумінні роман Оруелла не став чимось оригінальним, так само, як нічого нового письменник не винайшов на рівні композиції чи сюжету твору.

Ще працюючи над казкою «Ферма “Рай для тварин”», художник зацікавився романом Є.Замятіна «Ми». Про сам писав так: «Мене цікавить такий типаж книжок, і я навіть роблю начерк своєї, яку, можливо, з часом напишу». Згодом він написав рецензію на англomовне видання роману Є. Замятіна 1946 року та передмову до українського перекладу 1947 року. Роман Є. Замятіна певною мірою вплинув на Оруелла. Але його твір суттєво відрізнявся від роману «Ми»: у ньому відобразилась реальність, що сповнила ту чверть століття, яке відокремила роман Оруелла від твору Є. Замятіна, і тому англійський письменник зумів втілити у художній формі всі особливості тоталітаризму, усі форми його прояву, показати антилюдський зміст «комуністичного раю», його згубний вплив на суспільство загалом і на людину зокрема.

Оруелл використав також художній досвід антиутопії Олдоса Гаслі «Чудовий новий світ», яку теж добре знав і з якою порівнював у згаданій рецензії роман Зам'ятіна, зазначаючи: «В обох творах розповідається про бунт природного людського духу проти раціонального, механізованого, бездушного світу, в обох дію перенесено на шістсот років уперед. Атмосфера обох книжок схожа, і змальовується, грубо кажучи, один і той самий тип суспільства».

Проте чи не найбільшою мірою прозаїк продовжив традиції сатири Джонатана Свіфта, яким захоплювався і якого вважав пророком та не раз цитував у своїх публіцистичних творах. Він розвив традиції великого сатирика, використав його образи і сатиричний арсенал в описах поліцейської машини тоталітаризму, жорсткого апарату придушення вільної думки.

Роман «1984» був виданий у липні 1949 року і зразу ж викликав декілька відгуків — від захоплення до різкого несприйняття. Особливо хвилювало автора питання нерозуміння критиками справжнього пафосу твору.

Вперше думка про подібний роман виникла у Джорджа Оруелла ще в 1943 році у розпал Другої світової війни. У першопочатковому варіанті зазначалася назва «Остання людина у Європі». Через три роки, у кінці травня 1947 року, він повідомив своєму видавцю Фреду Уорбургу, що закінчив роботу над: «...романом о будущем, то есть своего рода фантазией, но в форме реалистического романа. В этом то и трудность: книга должна быть легко читаемой». Автор планував на початку наступного року представити у видавництво вже готовий рукопис, але загострення туберкульозу змусило його на час перервати роботу: довелося сім місяців провести у клініці в Іст-Кілбрід (недалеко від Глазго).

Роботу над ним Джордж закінчив на острові Юра, у старому фермерському будинку, де жив після смерті дружини разом з прийомним сином і куди пізніше, коли здоров'я його погіршилося, переїхала його молодша сестра — Евріл. Тут він відсторонився від світу, не зустрічався з друзями.

22 жовтня 1948 року Оруелл повідомив Уорбурга, що у листопаді книга буде готова, і попросив надати для роботи машиністку. Але машиністки, яка згодна була б працювати у таких складних умовах, не знайшлося, і тому йому самому довелося передруковувати рукопис, причому двічі через серйозні виправлення. Але обіцянки письменник дотримався, і вже у грудні Уорбург отримав текст роману.

Довго автор не називав свій твір, всі назви не влаштовували його. На останній сторінці стояла дата 1948, що вказувала на час завершення авторських виправлень. Письменник переставив два останні числа, і у такому вигляді книга була віддана.

Оруелл писав роман 1948 року і розповідав у ньому фактично про свій час, намагаючись розкрити очі світовій громадськості на ту правду, якої вона вперто не хотіла бачити. Тому йому не було потреби переносити дію на багато років чи століть уперед, він просто переставив цифри того року, коли писав роман, місяцями і назвав свій твір «1984», попереджаючи світ, що зло вже близько, що треба отямитися.

Сюжет твору: Океанія зі столицею у Лондоні включила в себе Великобританію, Північну і Південну Америку і стала одним із світових блоків поряд з ворожими Євразією та Астазією. У цьому поліцейському суспільстві, яке сповідувало принцип Ангсоца (англійський соціалізм), все знаходилося під контролем влади — робота, особисте життя, вільний час громадян, їх вчинки і навіть думки. Головний герой роману Уїнстон Сміт, ледь досягнувши 40-літнього віку — лише непомітний гвинтик механізму придушення волі. Цікавий і заклад, де служив герой — «исполненное пирамидальное здание, сияющее бетоном, из окна которого герой ежедне-

вно видит партийные лозунги: «Война — это мир!», «Свобода — это рабство!», «Незнание — сила!». І на кожній площадці висіли здорові плакати, на яких зображено «огромное, больше метра в ширину лицо человека лет сорока пяти с густыми черными усами, грубое, но по-мужски привлекательное». Це невидимий диктатор Океанії, влада якого поширилася на кожного. Його портрети мали надписи: «Старший брат дивиться на тебе!» [5; 343].

У такій атмосфері і жив Уїнстон, мешкаючи у невеликій квартирі, де встановлений двосторонній телеекран, що слідкував за кожним його кроком. Одного квітневого дня, прийшовши з роботи, герой вирішив вести таємний щоденник і вибрав у кімнаті таємне місце, звідки б його не бачив телеекран. У щоденнику чоловік не намагався розібратися у минулому і теперішньому. Написавши декілька сторінок, Сміт неочікувано для себе автоматично вивів фразу: «Геть Старшого Брата!», і, написавши її, жажнувся тому що, якщо про щоденник дізнається поліція, то буде лихо.

Прийшовши наступного дня на роботу, Уїнстон старанно виконував свої обов'язки — фальсифікує старі номери газети «Таймс». Робота полягало у тому, щоб минулі події виглядали так, як це необхідно владі у даний момент. Це означало, що минуле керує партією. І якщо їй вигідно, щоб воно виглядало по-іншому, ніж було насправді, то означало, що треба змінити факти, які колись були опубліковані у газеті. Монотонна робота переривалася двохвилинкою ненавистю, під час якої всі співробітники засуджували головного ворога Океанії — Голдстейна, який ніби винен у всіх нещастях народу. Під час цієї напівбожевільної церемонії Уїнстон помітив темноволосу дівчину Джулію. Спочатку він думав, що ця активістка служила у поліції думок і шпигувала за ним. Але виявилось, що Джулія, яка входила у Молодіжний антиполовий союз, слідувала за Смітом зовсім з іншої причини. Вибравши момент, вона непомітно вручила йому записку, у якій написала всього три слова: «Я вас люблю!». Після такого зізнання молоді люди домовилися про зустріч далеко від телеекранів.

Уїнстон уже був одного разу одружений. Його дружина, активний партійний робітник, дивилася на секс як на неприємний обов'язок, необхідний для держави. Коли ж герой не зміг зачати з дружиною дитину, вона його покинула. І ось до нього прийшло справжнє кохання, яке потрібно приховувати від сторонніх. Уїнстон та Джулія поїхали за місто, у тихе містечко, де стали коханцями. Разом вони провели прекрасний день, ділячись секретами духовного життя. Джулія признається, що стала партійною активісткою із власних думок про небезпеку. У дійсності вона любила життя і ненавиділа свою роботу. Вона іноді відвідувала квартали відкинutoї касті людей — пролів, діставала справжню каву і шоколад., зовсім не схожий на сурогатні замітники «Перемога!», що приписували всім рядовим членам партії.

Уїнстон, бажаючи більше дізнатися, хто такі проли, теж бував у тих ізольованих від міста кварталах (хоча це і не дозволяється членам партії) і одного разу потрапив до магазину містера Чаррінгтона, сподіваючись у нього знайти «ключ до розуміння минулого». Під час одного з візитів містер Чаррінгтон із задоволенням погодився здати Уїнстону таємну кімнату для побачень, у якій не було ненависних телеекранів. Це місце стало для закоханих райським куточком, де можна насолоджуватися волею. І Уїнстон, і Джулія здогадувалися, що повинні бути ще інакомислячі, які так само, як і вони, ненавиділи тоталітарний режим.

У пошуках зв'язків з бунтівниками герой роману близько знайомиться з О. Брайеном, членом внутрішньої партії. Сміт припускав, що враховуючи його іронічні зауваження про систему влади, О. Брайєн повинен знати про заколот проти Старшого Брата. Разом з Джулією він прийшов додому до О. Брайєна і говорив, що

заколот дійсно є, а його вождь — той самий Голдстейн, якого в Океанії вважали головним ворогом партії. О. Брайєн вручив молодим людям книгу Голдстейна, у якій пояснено принципи побудови влади в Океанії, її зовнішня і внутрішня політика, що базувалися на жорстокості, брехні і насиллі.

Окрилені надією на зміни на найкраще, Уїнстон і Джулія ще раз насолоджувалися коханням і волею у кімнаті. Тут і відбувалося те, чого вони найбільше боялися: їх застало поліція думок, агентом якої і був містер Чаррінгтон. У кімнату закоханих увірвалися люди у чорній формі, кованих чоботях, із дрючками напоготові. Вони збили з ніг Уїнстона, били у живіт Джулію, а потім як злочинців відправили у підземелля Міністерства кохання.

Для Сміта настали чорні дні. З нього знущалися, і це продовжувалися декілька днів, поки у камеру не зайшов чоловік, якого герой ніяк не чекав — це був той самий О. Брайєн, член внутрішньої партії, якому довірилися вони з Джулією. У його присутності охоронець побив Сміта так, що той знепритомнів. Потім ув'язненого перетягли до якоїсь кімнати, і тут почалися справжні тортури: били ногами, палицями, дрючками до того часу, поки нещасний не втратив орієнтації у часі та просторі. По 10—12 годин Сміта допитували. Але тепер уже не біль був його головним інструментом: «Они били его по щекам, крутили уши, дергали за волосы, заставляли стоять на одной ноге, не отпускали помочиться, держали под ярким светом, так что у него слезились глаза; однако делалось это лишь для того, чтобы унижить его и лишить способности спорить и рассуждать». Мета вищого ієрарха внутрішньої партії — паралізувати волю звинуваченого, стерти з його пам'яті все, чим він жив, щоб перетворити арештанта у сліпе знаряддя у руках влади. О. Брайєн зробив все можливе, щоб Сміт у душі відчув всесилля Старшого Брата, бо жодна людина не мало права на особисті думки.

Після всіх тортур Уїнстон практично знищений як особистість. Єдине, що залишалося в його душі, — це кохання до Джулії. Його і хоче викоринити О. Брайєн, який погрожував Сміту страшною тортурою — кровожерними щурами, що хочуть розірвати обличчя в'язня. І герой цього не витримав — відрікся від кохання, попросив наглядачів випустити щурів на жінку, якій був відданий.

Після цієї зради Уїнстон опинився на волі. Але він майже не схожий на людину — зуби вибиті, волосся випало, повністю зруйнований: фізично, морально і розумово. Фінал роману трагічний: Уїнстон Сміт сидів у дешевій кав'ярні і розмірковував: «Все хорошо, теперь все хорошо, борьба закончилась! Он одержал над собой победу. Он любил Старшого Брата».

Особливістю «1984» став комплекс ідей, досліджуваних автором. До того ж Оруелл, аналізуючи конкретні ситуації, поставив в епіцентр подій самого себе або особистість, надзвичайно близьку собі.

Таким чином, герой роману — людина фізично слабка, хвороблива, але наділена почуттям власної гідності, бажанням свободи, сильною пам'яттю, яка нічого не хотіла викреслювати — змушений існувати в суспільстві, де свободи не було, де кожен знаходився під контролем невсипущого ока. Оруелл був переконаний, що тоталітарний режим зможе вистояти лише тоді, коли людям заборонять мріяти, згадувати, говорити звичною мовою, а головне — зробилять їх злидарями. По-перше, в умовах, відтворених митцем, голодна і залякана безлика істота легко контролювалася. По-друге, він доводить, що вільна особистість — поняття умовне. Якщо людину довго й уперто катувати, вона перетвориться на купу кісток і м'яса, котра молитиме лише про припинення фізичного болю. Письменник переконаний, що жорстокість системи якраз і полягало в тому, що перед особистістю ставилися

якраз нелюдські вимоги, оскільки катування тут сприймалося як іспит: витримав — значить ти людина, не витримав — зрадник. Оруелл-гуманіст прагнув реабілітувати людину, котра не змогла перетворитися на залізо та й не розрахована на це. А отже, письменник уперше змінив акценти — звинуватив не жертву за слабкість, а ката за жорстокість.

Ще однією цікавою концепцією митця, відтвореною у романі, стало концепція влади. Деякі критики, досліджуючи творчість письменника в цілому, вказували, що Оруелл відкрив у людині непомірне владолюбство, продемонстрував спроможність влади дарувати насолоду тільки від усвідомлення можливості реалізувати той чи інший потенціал. Причина такого бачення крилася у своєрідності розуміння письменником ХХ століття як певного історичного періоду. Спираючись на конкретні політичні теорії, Оруелл стверджував, що за владу ведуть боротьбу представники середнього прошарку суспільства, оскільки нижчим верствам вистачало турбот про хліб щоденний, а вищі владу вже мали. До того ж прозаїк поділив людей на інтелектуалів та інтелігентів, вважаючи, що останні — духовно багаті особистості — владарювати не здатні. А от серед інтелектуалів середніх верств обов'язково знаходили люди, озброєні наукою про управління, котрі виявили достатньо гнучкості й наполегливості для досягнення бажаного. Тому й з'явилися замкнені системи на зразок змальованої Оруеллом у романі «1984». Влада тут охоронялася пильно й цілодобово; правила колективно, одного обравши символом (всім великий Великий Брат); групові інтереси владного колективу ставилися вище особистих заради збереження статусу еліти. Державний апарат направлений у першу чергу на програмування людського мислення — підлеглі мали бути уніфікованою масою без минулого, без майбутнього, масою напівголодною, приниженою, яка кожному дрібничку сприймало як подарунок. За таких умов, переконаний письменник, тотальне правління має реальний шанс тривати якомога довше.

Крім Океанії, імперії ВЕЛИКОГО БРАТА, в романі Оруелла існували ще дві держави — Євразія та Останія, і Океанія завжди воювала з однією з них, укладаючи мир з другою. Пропаганда стверджувала, що країна завжди воювала тільки з Євразією, хоч це не було правдою, і намагалася довести, що «сьогоднішній ворог завжди втілював у собі абсолютне зло, отже, ні в минулому, ні в майбутньому угода з ним неможлива».

Держава страшного насильства вбивала особистість, деформувала людину всіма ймовірними і неймовірними методами. І Оруелл показав це в гіперболізованій та гротескній формі.

Убивство в Океанії мало дві форми — воно могло бути фізичним, якщо люди намагалися бодай у чомусь вийти з-під контролю або порушити порядок, або ж духовним. І це останнє найстрашніше, бо відбувалося щоденно, щохвилини. Людські душі калічило пропаганда, неправда і брехня, яку видавали за правду, двовилинки ненависті, паради на велетенських стадіонах, марші вдень і вночі з прапорами і смолоскипами, гаслами, плакатами, портретами вождів у руках, демонстрації вірності та відданості можновладцям.

Знецінення людини набуло в Океанії страхітливих масштабів та форм. Якусь вагність мали лише можновладці: найбільшу — ВЕЛИКИЙ БРАТ, велику — члени внутрішньої партії, тобто каста правителів, потім партійці — карателі, наглядачі, працівники Міністерства любові. Ім усім служить інтелектуальна еліта, яка суворо контролювалася державою. На найнижчому щаблі ієрархічної драбини стояли «проли», які виконували важку і брудну працю, годуючи суспільство.

Проли — це найзнедоленіші люди, яких тільки можна собі уявити. Вони не жили, а животіли у бідності та духовній убогості. Затуркані пропагандою, ні про що не

думали; їх задурманили і зіпсували дешевими пісеньками, кінофільмами, масовим мистецтвом, точніше антимистецтвом: «Існувала ціла система відділів, що займалися пролівською літературою, музикою, драматургією і розвагами взагалі. Тут вироблялися низькопробні газети, що не вміщували нічого, крім спорту, кримінальної хроніки та астрології...». Проли в Океанії животіли, але й інтелектуалам, тобто звиклим людям, жилося не набагато краще. Вони жили не тільки в духовному убозстві, але й у жебрацькій убогості: «Скільки він себе пам'ятав, їжі ніколи не було доскоchu, ніколи не було цілих шкарпеток і білизни, меблі були завжди обшарпані і хиткі...».

Зображуючи певну політичну систему, автор виступив певним новатором.

Новаторство Оруелла:

- у романі «1984» письменник відштовхнувся не лише від великих традицій, але й від сучасності, яка дала багатий матеріал для антиутопічних настроїв;
- засобом сатиричного осмислення обрав гротеск: все у суспільстві «ангсоца» алогічно абсурдного. Наука і технічний прогрес служали лише знаряддям контролю, управління і пригнічування;
- сатира Оруелла охопила всі інститути тоталітарної держави: ідеологію (партійні лозунги говорять: «війна — це мир, свобода — це рабство, незнання — сила»), економіку (народ, крім членів внутрішньої партії, голодує, введені талони на тютюн і шоколад), науку (історія суспільства постійно переписується і змінюється), правосуддя (за жителями Океанії постійно шпигує «поліція думок»);
- зміст твору — це роман про кохання, яке вмерло: а) спочатку це історія кохання Уїнстона і Джулії, історія несміливого протесту, що переросло у бунт проти абсурду, б) тортури над героєм, знищення всього людського в ньому, в) герой повністю знищений, зрадив кохану, мозок пустий, душа знищена. Остання найстрашніша фраза роману: «Він любив старшого Брата»;
- роман витриманий у строгих тонах — простота викладу, незначні характеристики, лаконізм опису подій.

Отже, не дивно, що твір став відомим. Він розкрив світові очі на реальність небезпеки, якою загрожувала людству більшовицька держава-потвора. І завдяки йому Європа і світ стали обережнішими. Свого часу відомий англійський письменник Дж. Уейн написав: «Не певен, що прихід тоталітаризму в Європу затримали два романи — «1984» Оруелла та «Ніч ополудні» Кестлера, проте вони відіграли у цьому велетенську роль». Поза всякими сумнівами, в тому, що Європа зуміла врятуватися від страхіть тоталітаризму була величезна заслуга Джорджа Оруелла.

4. Жанр антиутопії в українській літературі

В українській літературі прикладом антиутопії був роман В. Винниченка «Сонячна машина». Твір мав присвяту «Моїй сонячній Україні», автор плекав надію, що це була візитна картка української літератури в Європі. Відомо, що письменник сподівався згодом доопрацювати роман, дописати ще один розділ, замінити фінал. У його «Щоденнику» читаємо: *«Коли б ще років три над нею попрацювати, могла б бути путньою річчю. Зараз маю сум за неї, жаль до неї, як до дитини, від якої батьки ждуть геніальності, а з неї виходить жалюгідний, непомітний та й ще кривджений іншими середняк».*

Справді, здійснити письменницький задум не судилося. Причини та обставини нам відомі, бо автор відчув матеріальну скруту. Роман прозаїка відразу ж після опублікування в 1929 році, незважаючи на ряд вад, стає новим оригінальним само-

бутнім явищем світової літератури. Соціально-утопічний роман як художнє втілення уявлень про майбутній, досконало влаштований соціальний світ та про шляхи боротьби за нього.

Найдосконаліший винахід — сонячна машина — могла діяти лише з допомогою людської енергії (людського поту), без якої не видобути чарівної їжі. Цей момент, за задумом автора, мав демонструвати суспільству дію принципу соціалізму «*Хто не працює, той не їсть*». Найкращі сторінки твору пов'язані з гостро сатиричним зображенням керівників фінансово-промислового капіталу — гумового фабриканта і президента об'єднаного банку Мертенса та його оточення. Екерований король Німеччини Мертенс володів необмеженою владою, бо за гроші купив усе: парламент і уряд, банки і підприємства, поліцію і пресу, а для остаточного задоволення безмежних честолюбних амбіцій прагнув придбати ще й аристократичний герб разом із родовитою принцесою-красунею Елізою. Претензії Мертенса та необмежене володарювання над усією землею нагадують не лише гітлерівську маячню про «новий порядок», а й мрії фінансово-промислового комплексу Америки та Європи про всевітнє панування.

Тодішня Німеччина постала у романі як залізобетонний дім божевільних, морально оголених, хижо жорстоких і нещасних істот, над якими гнітюче панували капітал — черевата потвора з крихітною голівкою самозакоханого кретина і загребущими та немилосердними руками професійного кота. До вершин соціалістичної сатири підіймався письменник у полохливо-гострому і дотепному зображенні Світового Конгресу, скликаного для боротьби і «підлою коаліцією».

У романі протиставлено цим майбутнім реаліям:

- винахід геніального інтересу Рудольфа Штора — сонячну машину, що символізує визволення від економічних, соціальних та політичних форм утиску;
- соціально-невиразну анархо-змовницьку секту під назвою ІНАРАК (інтернаціональний авангард революційної акції), яка об'єднала групу фанатично відданих, невловимих та непереможних прихильників індивідуального терору. У поєднанні цих можливостей Сонячна машина й мала породити нове суспільство без експлуатації та примусу, кличів та партій, релігій і псевдоморалі.

У романі переконливо показано, що людина, яка прагнула стати над добром і злом, складала всі «суспільні ланцюги» — обов'язки і перетворилася не стільки на вільну й всевладну істоту, подібну до Бога, скільки на примітивну жуйну тварину.

«Сонячна машина» як витвір фантазії «кремлівського мрійника» про комунізм, ІНАРАК чітко асоціювала з діями червоного диктатора Сталіна. Хоч до трагічного 1937 року ще було десятиліття, але В.Винниченко застерігав про потворні ексцеси, породжені безмежною диктатурою та суспільною аполітичністю, відтворив атмосферу сталінської доби, суть поліційного, терористичного «соціалізму».

Таким чином, розношена уява тодішніх борців за «ідейну утопливість» сприйняла «Сонячну машину» як наклеп на революцію, і, треба сказати, вони по-своєму були далекими від істини. У романі конфлікти нарочито укрупнювали і загострювалися, зображення гіперболізувалося. Творчий принцип реалістичної естетики письменника полягав у тому, що автори не прагнули до вичерпного відтворення соціального побуту, а намагалися поставити насущні проблеми суспільного і індивідуального буття, створити узагальнену художню модель людських відносин в умовності.

Роман «Сонячна машина» прочитувався як застереження від небезпеки, що приховувався у сучасному суспільстві інженерної думки, примітивне споживання і призвело до нівелювання людської особистості. У творі домінував настрій зневіри,

герої почали вагатися і сумніватися в корисності винаходу. Її існування переплелося з небезпекою й одночасно надією на щастя, що і викликало розгубленість. Велику увагу приділив В. Винниченко змалюванню психологічних роздвоєнь і душевних вагань героїв.

Отже, особлива роль автора у розвитку антиутопії визначилася:

- високохудожнім вирішенням основних проблем попередньої традиції й злободенних питань сучасності;
- перенесенням акцентів художньої оповіді з критичного зображення утопічних ідеалів на змалювання катастрофічних наслідків їх повного впровадження в життя;
- наданням негативній утопії завершеного, канонічного вигляду;
- тоталітаризм як найбільш страшне явище сучасної епохи став головним об'єктом дослідження і художнього відтворення у романі;
- система образів мала завершений і самодостатній характер.

Отже, модель майбутнього, закладена утопістами і антиутопістами, мала визначальні проблемні дефініції і відповідні персонажні стереотипи, які на рівні індивідуально-авторської регуляції знайшли широке втілення у романах письменників-антиутопістів.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Хто з письменників і в якому творі вперше ввів у літературу поняття «утопії»?
2. Чим відрізнялася утопія та антиутопія як жанри літератури?
3. Назвіть письменників-антиутопістів у світовій літературі.
4. Хто з письменників світової літератури продовжив у своїй творчості традиції письменників-антиутопістів світової літератури?





ЛЕКЦІЯ 16

ТЕАТР АБСУРДУ

1. *Поняття «театр абсурду». Риси, парадокси та символи «театру абсурду».*
2. *Швейцарський драматург-абсурдист Ф. Дюрренматт. Проблема ціни життя окремої людини, спокутування боргів минулого у драмі «Візит старої дами».*
3. *Протистояння романтично-авантюрної та обивательсько-затишної моделей існування у драмі М. Фріша «Санта Круз».*
4. *Е Йонеско — представник французького «театру абсурду». Зображення духовної та інтелектуальної спустошеності сучасного суспільства у п'єсі «Носороги».*
5. *Загальна характеристика життя і творчості С. Беккета.*

1. Поняття «театр абсурду».

Риси, парадокси та символи «театру абсурду»

На початку 50-х років ХХ століття у театрах Франції почали з'являтися незвичайні вистави, виконання яких було позбавлене елементарної логіки, репліки суперечили одна одній, а зміст, який відтворювався на сцені, був незрозумілий глядачам. Ці незвичні вистави мали і дивну назву — театр «абсурду», або мистецтво «абсурду».

Преса негайно виступила з підтримкою цього напрямку в театральному мистецтві. За допомогою критики і реклами твори театру «абсурду» швидко проникли в театри багатьох країн світу. За час свого існування театр «абсурду» міцно закріпився у ряді сучасних модерністських напрямків у мистецтві.

Хоча театр «абсурду» зародився і виник у Франції, проте мистецтво «абсурду» не належало до явищ французького національного мистецтва. Ініціаторами цього напрямку були письменники — румун Ежен Йонеско (Йонеско) та ірландець Семюел Беккет, які проживали і працювали на той час у Франції. У різні періоди до них приєдналися ще деякі драматурги — вірменин А. Адамов, а також англійський письменник Г. Пінтер, Н. Сімпсон та інші, які проживали у Парижі.

Вистави театру «абсурду» носили скандальний характер: глядачі обурювались, деякі не сприймали, деякі сміялись, а частина глядачів захоплювалась. У п'єсах драматургів-абсурдистів не було позитивних героїв. Їх персонажі позбавлені людської гідності, затуркані внутрішньо і зовнішньо, покалічені морально. Автори при цьому не виражали ні співчуття, ні обурення, вони не показували і не пояснювали причин деградації цих людей, не розкривали конкретних умов, які доводили людину до втрати людської гідності. Абсурдисти намагалися ствердити думку, що людина сама винна у своїх нещастях, що вона не варта кращої участі, коли не в змозі і не в силах змінити життя на краще.

Автори театру «абсурду» протиставляли своїх героїв суспільству, але не конкретному, яке пригноблювало людину, а суспільству взагалі.

Такий метод протиставлення особистості суспільству драматурги запозичили з філософії екзистенціалізму, яка була основою мистецтва «абсурду».

Діячі мистецтва «абсурду» запозичили у філософів-екзистенціалістів погляд на світ як такий, що не піддавався розумінню і в якому панував хаос. Як і екзистенціалі-

сти, автори мистецтва «абсурду» вважали, що люди безсильні і не могли впливати на оточуюче середовище, а суспільство, в свою чергу, не могло і не повинно було впливати на життя людини: «Ні одне суспільство не в змозі зменшити страждання людські, ні одна політична система не може звільнити нас від тягара життя», — проповідував Е. Йонеско.

Відповідно з філософії екзистенціалізму, Е. Йонеско стверджував, що всі негаразди і суспільні неполадки — це результат дії людини.

Винахідливо користуючись засобами мистецтва, діячі театру «абсурду» відобразили в своїх творах основні положення, запозичені ними у філософів-екзистенціалістів:

- ізолюваність людини від зовнішнього світу;
- індивідуалізм і замкнутість;
- неможливість спілкування одного з одним;
- беззмістовність активних дій;
- непереможність зла;
- недосяжність для людини поставленої перед собою мети.

Екзистенціалістичні ідеї, закладені в театрі «абсурду», легко простежувалися при аналізі творів мистецтва «абсурду».

З моменту виникнення театру «абсурду» сама назва носила подвійний зміст: з одного боку, вона виражала творчий прийом драматургів — доведення до абсурду окремих рис і положень, позбавлення їх всякого логічного зв'язку і змісту, а з другого — чітко визначала світосприйняття авторів, їх розуміння і втілення у своїх творах дійсності як світу, що існувало без логіки, — світу абсурду.

У словнику «Культурологія ХХ століття» поняття абсурд трактувався як такий, що виходив за межі нашого уявлення про світ. Абсурд — не відсутність змісту, а зміст, що є неявним.

Абсурдне для нашого світу може сприйматися деінде, як щось таке, що мало зміст, який можна осягнути розумом. Абсурдне мислення стало імпульсом для утворення іншого світу, водночас розширюючи межі ірраціональної основи думки, а сам абсурд набув змісту, який міг бути висловленим і осягнутим. Абсурд у театрі існував на змістовому і формальному рівнях. Він мав вигляд філософських ідей, (що поєднав драму абсурду з творчістю Ф. Кафки та письменників-екзистенціалістів) та художніх парадоксів, що свідчили про застосування традицій фольклору, чорного гумору, блюзнірства.

У словнику-довіднику літературознавчих термінів поняття абсурд (лат. *absurdus* — безглуздий) трактувалося як «нісенітниця, безглуздя». Термін у цьому значенні вживався істориками літератури і критиками, які аналізували поведінку персонажів художніх творів з позиції правдоподібності. Термінологічного статусу абсурд набув у словосполученнях «література абсурду», театр «абсурду», які використовувалися для умовної назви художніх творів (романів, п'єс), що змальовували життя у вигляді начебто хаотичного нагромадження випадковостей, безглуздох, на перший погляд, ситуацій. Підкреслений алогізм, ірраціоналізм у вчинках персонажів, мозаїчна композиція творів, гротеск і буфонада у засобах їх творення стали характерними прикметами такого мистецтва.

Більше нетрадиційним щодо змістового навантаження міг бути термін «абсурдистська література».

Своє визначення абсурду дав Е. Йонеско в есе про Ф. Кафку: «*Абсурдне все, що не має мети... Відірвана від свого релігійного і метафізичного коріння, людина відчувала себе розгубленою, всі її вчинки стали безглуздими, нікчемними, обтяжливими*».

Театр «абсурду» — найбільш значне явище театрального авангарду другої половини ХХ століття. З усіх літературних течій і шкіл він був найумовнішим літературним угрупованням. Справа в тому, що його представники не лише не створили жодних маніфестів чи програмних творів, а й взагалі не спілкувалися один з одним. До того ж більш-менш чітких хронологічних меж, не говорячи про межі ареальні, течія не мала.

Термін театр «абсурду» ввійшов у літературний обіг після появи однойменної монографії відомого англійського літературознавця Мартіна Ессліна. У своїй монументальній праці (перше видання книги «Театр абсурду» з'явилося в 1961 році) М. Есслін поєднав за кількома типологічними ознаками драматургів різних країн та генерацій.

Літературознавець зазначив, що під назвою театр «абсурду» не існувало «ні організованого напрямку, ні мистецької школи», і сам термін, за словами його «першовідкривача», мав «допоміжне значення», оскільки лише «сприяв проникненню у творчу діяльність, не давав вичерпної характеристики, не був всеохоплюючим і винятковим».

Драми абсурдистів, які шокували і глядачів, і критиків, нехтували драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями. Бунт авторів театру «абсурду» — це бунт проти будь-якого регламенту, проти «здорового глузду» й нормативності. Фантастика у творах абсурдистів змішувалася з реальністю: в іонесківській п'єсі «Амадей» росте труп, що вже понад 10 років лежав у спальні, без видимих причин сліпнули і німіли персонажі С. Беккета; людською мовою говорили звірі («Лис — аспірант» С. Мрожека). Змішували жанри творів: у театрі «абсурду» не було «чистих» жанрів, тут панували «трагікомедія» і «трагіфарс», «псевдодрама» і «комічна мелодрама». Драматурги-абсурдисти майже одностайно твердили про те, що комічне — трагічне, а трагедія — сміховинна. Ж. Жене зауважував: «Я вважаю, що трагедію можна описати так: вибух сміху, що переривався риданням, яке повертає нас до джерела всякого сміху — до думки про смерть. У творах театру «абсурду» поєдналися не лише елементи різних драматичних жанрів, а й загалом — елементи різних сфер мистецтва: пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно. В них були можливі найпарадоксальніші сплави та поєднання: п'єси абсурдистів могли відтворювати і сновидіння (А. Адамов), і кошмари (Ф. Аррабаль). Сюжети їхніх творів часто-густо свідомо руйнувалися: подієвість була зведена до абсолютного мінімуму («Чекаючи на Годо», «Ендшпіль», «Щасливі дні» С. Беккета). Замість драматичної природної динаміки на сцені панувала статика, за висловом Е. Йонеско, «агонія, де немає реальної дії». Зазнало руйнації мова персонажів, які, до речі, нерідко просто не чули і не бачили один одного, промовляючи «паралельні» монологи («Пейзаж» Г. Пінтера) в пустоту. Тим самим драматурги намагалися вирішити проблему людської акомунікабельності. Більшість з абсурдистів схвильована процесами тоталітаризму — передусім тоталітаризму свідомості, нівелювання особистості, що призвела до вживання одних лише мовних штампів і кліше («Голомоза співачка» Е. Йонеско), а в підсумку — до втрати людського обличчя, до перетворення (цілком свідомого) на жакхливих тварин («Носороги». Е. Йонеско).

Крізь видимий абсурд просвічувалися приховані важливі філософські проблеми:

- сенсу буття (зберегти в собі людину, не зрадити людяності та власну індивідуальність);
- здатності людини протистояти злу;
- причини осоромлення людей (за власними переконаннями, «заразився», втягнули силоміць);

- людської схильності ховатись від неприємних очевидностей;
- прояв світового зла — «пандемія масового безумства».

Протягом перших років існування «театру абсурду» його діячам вдалося привернути увагу мас своїми нелогічними, незвичними творами. Велику роль тут відіграла новизна прийомів. Глядачі проявляли швидше цікавість, ніж глибокий інтерес до «театру абсурду». У глядацькій залі театру Ла Юшет, який спеціалізувався постановкою п'єс Е. Йонеско, все рідше чулась французька мова: цей театр відвідували іноземні туристи — вистави розглядалися як свого роду атракціон, але не як серйозне досягнення французького мистецтва. Проте згодом ставлення до театру «абсурду» змінилося.

Театр «абсурду» не дістав широкого, масового визнання та і не міг його дістати. Мистецтво не могло знайти свого сліду у всього народу, воно притаманне тільки деяким, які його розуміли.

Класичним періодом такого театру стали 50-ті — початок 60-х років. Кінець 60-х ознаменувався міжнародним визнанням «абсурдистів»: Е. Йонеско обрали до Французької академії, а С. Беккет здобув звання лауреата Нобелівської премії.

Нині вже не було серед живих Ж. Жене, С. Беккета, Е. Йонеско, але продовжували творити Г. Пінтер та Е. Олбі, С. Мржек та Ф. Аррабаль. Е. Йонеско вважав, що театр «абсурду» існуватиме завжди: абсурд заповнив собою реальність і сам став реальністю. І дійсно, вплив театру «абсурду» на всесвітню літературу, особливо на драматургію, важко переоцінити. Адже саме цей напрям, що змушував звертати увагу на абсурдність людського існування, розкріпачив театр, озброїв драматургію новою технікою, новими прийомами й засобами, вніс у літературу нові теми й нових героїв. Театр «абсурду» з його болем за людину та її внутрішній світ з його критикою автоматизму, міщанства, конформізму, деіндивідуалізації й акомунікабельності вже став класикою світової літератури.

2. Швейцарський драматург-абсурдист Ф. Дюрренматт. Проблема ціни життя окремої людини, спокутування боргів минулого у драмі «Візит старої дами»



Фрідріх Дюрренматт — класик швейцарської літератури, видатний художник слова, один з найвідоміших драматургів ХХ століття. Народився 5 січня 1921 року у Конольфінгені (кантон Берн) у сім'ї священика. Родина походила з древнього роду, досить популярного у свій час у Швейцарії. Один із предків Ф. Дюрренматта, Ульріх Дюрренматт, був відомим на батьківщині поетом, без якого не обходилось жодне сільське свято, та громадським діячем, а його син — урядовим радником, онук редагував газету «Базелем нахріхтен».

Сім'я Ф. Дюрренматта вела зразковий протестантський спосіб життя. Вона була дружелюбна, багатодітна, прикута до патріархальних традицій. Село Конольфінген займало більшу територію від інших сіл. У ньому знаходився власний «театральний зал», де ставились твори місцевого учителя. У селі також був збудований вокзал, де ненадовго зупинялись потяги, які прямували у віддалений Люцерн і близький Берн. Світ був замкнутий у собі, жив за

своїми патріархальними законами. Малому Фрідріху бачилось в ньому багато прекрасного.

Виступаючи в 1964 році в Московському інституті Світової літератури імені М. Горького перед великою аудиторією, Ф. Дюрренматт згадував, яким звичним явищем його дитинства була смерть: в церкві завжди когось ховали, а діти, як всюди по селах, із цікавістю бігали дивитись. Також вони спостерігали, як забивали худобу, — так пояснив автор деякі сумні грані своєї творчості.

Але над селом височіли гори, широко простягалось небо. Хлопчик любив малювати сузір'я, назви яких дізнавався в школі. Маленький Фрідріх із задоволенням слухав матір, яка переказувала дітям біблійні історії, наприклад, про всесвітній потоп.

Свою першу премію — годинник — дитина отримала у 12 років, але не за успіхи у літературі, а перемігши в конкурсі дитячих малюнків «Календаря Песталоцці». Журі здивувала енергія, дисципліна, впевненість у собі малого хлопчика. «Цей буде полковником,» — сказав художник Куно Ам'є. Згадуючи пізніше про цей випадок, Ф. Дюрренматт писав: *«Майстер помилився. У швейцарській армії мені не судилося піднятися вище рядового солдата, а в житті — вище письменника»*.

Змалку Фрідріх відвідував початкову школу в провінції, згодом гімназію у Берні. На початку 40-х років він продовжив освіту в Бернському і Цюрихському університетах, де вивчав літературу, філософію, природничі науки. Також захоплювався і малюванням — друге покликання митця, якому він не зраджував до смерті.

Спочатку в Цюриху, а потім під Женевою проходив військову службу. Саме перебуваючи на службі у війську, почав писати свої перші твори — оповідання, в яких визначалися найважливіші філософсько-літературні орієнтири його подальшої творчості.

У ранніх оповіданнях окреслилося й коло провідних тем творчості прозаїка:

- взаємини судді й звинуваченого;
- жертви й ката;
- справедливості й насильства;
- різноманітні бунти і спроби анатомування зла тощо.

Рання творчість Ф. Дюрренматта народилась із відчаю та протесту проти війни, яка зруйнувала світ письменника, де панували релігія, патріотизм, політика, свої принципи. Автор не був учасником Великої Вітчизняної війни, але бачив власними очима зло, яке причинили нацисти.

Деякий час митець працював художником-графіком. Лише з часом, зваживши свої творчі можливості й життя літературною працею, живопису відвів роль «заняття для душі», хоча, слід віддати належне, результати цього заняття не поступалися своїм професіоналізмом письменництву. Його живописні й графічні роботи мали безперечно, самоцінний характер. Проте вони могли служити і за наочну паралель до художнього світу, що поставав в його літературних творах.

Деякий час працював театральним рецензентом у щотижневику «Вельтвохе». У 1947 році звернувся до драматургії.

Ф. Дюрренматт почав писати, коли на перший план європейських театрів вийшла драматургія «інтелектуального спрямування». У Франції в післявоєнні часи і раніше, в роки війни, ставилися п'єси Ж. П. Сарта, А. Камю, Ж. Ануя. Світове визнання завоювала драматургія Б. Брехта. На протигагу цій драматургії виникла вільна проза Ф. Дюрренматта. Він не раз писав про свою пристрасть до гри, про відсутність чітко сформульованого в той час замислу. Друга особливість творчості — не відтворював у своїх творах дійсності Швейцарії.

Також захоплювався астрономією. В його оселі, будова якої, до речі, нагадувала лабіринт, був телескоп, зібраний за ескізом самого автора. Спостереження за нічним небом, зустрічі з планетами та сузір'ями, що з'являлись у скляному оці телескопа, дарували господарю невичерпну радість, яку він охоче поділяв із друзями та гостями. Під зоряним небосхилом часто розгорталася дії в його п'єсах: Чумацький Шлях був статичною декорацією у «Портреті планети» (1970), у перспективу Всесвіту були вмонтовані події у драмі «Янгол приходить у Вавілон» (1953). Уже після смерті Ф. Дюрренматта В. Йєнс сказав про нього так: *«Небо і земля, земний світ і світ сузір'їв нероздільні у творчості письменника, поетичною метою якого протягом усього життя було підтвердження копернівських ідей...»*.

У середині 50-х років, майже одночасно з роботою над повістями «Аварія» та «Грек шукає грекиню» (1955), драматург працював ще над двома задумами: повістю, яка пізніше отримала назву «Місячне затемнення», та п'єсою «Візит старої дами». Прем'єра п'єси відбулася у цюрихському «Шаушпільхаузі» в 1956 році. Тріумф «Візиту старої дами» на сценах усього світу назавжди поклав край дюрренматтівським фінансовим труднощам.

Сам автор назвав п'єсу трагікомедією. У ній сатирично зображені буржуазні погляди. Використовуючи прийоми гротеску і пародії, Ф. Дюрренматт у сатирироіронічній манері показав глибоке падіння моралі, звирячу жорстокість капіталістичного суспільства.

Слід зауважити: як і Б. Брехт, Ф. Дюрренматт стверджував, що драматичні твори повинні пробуджувати глядача, який вимушений дати критичну оцінку скоєному не тільки на сцені, але і в житті. Драматург не вірив у переобладнання, оновлення світу. Звідси і песимізм у його творчості.

У своїй книзі «Театральні проблеми» автор доводив, що комедія було єдиним видом драматичних творів, за допомогою яких можна розкрити трагізм становища людей в сучасному буржуазному суспільстві.

У першій зрілій драмі «Ромул Великий», що задумувалася як «історично недостовірна комедія», названі теми вплетені у характерну для дюрренматтівського театру картину кризи світу. Написаний через три роки після закінчення Другої світової війни, цей твір став своєрідним відгуком на її уроки. Він містив численні і досить прозорі «римування» подій глибокої давнини з історичною бурею, що тільки-но відгріміла. Дія «Ромула Великого» концентрувалася навколо падіння Риму під тиском німецьких орд. Це сприймалося сучасниками і як модель катастрофи, у котру була втягнена «германцями ХХ століття» Європа — спадкоємиця античної культури, і як повчальна «історія питання» щодо претензій третього рейху на світове панування, і, врешті-решт, як в'їдлива паралель до сучасних варварів, котра доводила, що різець часу так і не виточив із живодерів людей.

Видатним драматичним твором Ф. Дюрренматта стала п'єса «Фізика» (1961). Це гротеск, вона не була абсурдною, вона — парадоксальна. Головний герой Мебіус — найвидатніший фізик свого часу, боячись, щоб його відкриття не були використані проти людства, прикинувся божевільним. За ним полювали розвідки, докола нього відбувалися вбивства. Він і сам, щоб зберегти свою таємницю, вбиває кохану жінку, яка також його кохала. Та все було марним. Відкриттями Мебіуса заволоділа Матильда фон Цанд, директриса психіатричної клініки, єдина в п'єсі справжня божевільна, котра готова знищити земну кулю. Це і була «найгіршим із можливих варіантів», щоб за ним простежити, письменник сконструював авантюрний сюжет.

Відомою також була комедія у прозі «Грек шукає грекиню» (1955). Тут протистояли одна одній дві сили. Герой — грек Архілохос — працював службовцем ма-

шинобудівного концерну Пті-Пейзана. Він бідний, в 45 років не тільки не пив, не кутив, не знав жінок, а й створив свою ієрархію абсолютно порядних особистостей, портрети яких розвішані у нього в кімнаті. На першому місці в цій системі — глава держави, наступний — президент фірми, потім священик та інші. Наслухавшись чужих порад, Архілохос вирішив одружитися. Він дав у газету об'яву «Грек шукає грекиню». З'явилася та, яку він шукав. Але чим вона займалася — це залишилося загадкою для героя.

Все навпаки в оповіданні «Містер Ч. у відпустці». Головний герой — чорт — опустився на землю, щоб творити добро. Він старанно його сіяв: дарував, наприклад, черницям вечірні сукні. Але світ, за своєю природою, не міг існувати без зла: за недостатністю корупції економіка зазнала занепаду.

Ф. Дюрренматт був визнаним майстром детективного жанру. Визначне місце в його творчості посіли детективні романи: «Правосуддя» (1985), «Суддя та його кат» (1950), повість «Обіцянка» (1958). Письменник дещо порушив особливості цього жанру. Перше, що він змінив, — непотрібність, навіть недопустимість емоцій в сюжеті. Друге, — злочинець мав бути викритий — на цьому трималася зацікавленість логічним завданням і на цьому стояв світ романіста: вади суспільства покарані і добродесність торжествувала. Третє, — детективну історію розповідав або всезнаючий автор, або герой, що вів слідство.

Роман «Правосуддя» розпочався із вбивства, яке було скоєне при всіх, після чого злочинець і не думав зникати. Незвичайна заплутаність, маса комічних ефектів (трагічне перепліталось з комічним) виникли з самого початку.

Своєрідною була новела Ф. Дюрренматта «Доручення» (1986). Вона відрізнялася від інших сукупністю і холодною віддаленістю стилю. Новела складалася із 24 розділів — це 24 речення. На сторінках розміщені фрази, в яких не було жодної крапки. Цю новелу можна назвати класичною, але ця класика пізня, класика ХХ століття, яка народилася із відчаю.

Всі п'єси Ф. Дюрренматта спочатку виконувалися на сценах, а тоді друкувалися. Як правило, вони видавалися окремими виданнями одразу після прем'єри у видавництві «Архе» у Цюриху.

Перший том його п'єс «Комедії том I» вийшов у Цюриху в 1957 році. До нього ввійшли п'єси: «Ромул Великий», «Шлюб пана Міссісіпі», «Ангел приходять у Вавілон», «Візит старої дами».

Наступний збірник «Комедії том II» вийшов у 1964 році також у Цюриху. Він об'єднав такі п'єси: «Писання глаголиць», «Сліпий», «Франк V», «Фізика», «Геркулес і Авгієві стайні».

Ще в 1980 році написане митцем складало 30 томів; за десять років решти життя автор підготував ще десять книг. Величезний запас його творчої енергії, що понад усе витрачалася на літературу і живопис, зйомки в кіно і політичні виступи, сформував у сучасників уявлення про надзвичайно талановиту, яскраву, по-своєму навіть талановиту людину.

Ф. Дюрренматт пішов із життя 14 грудня 1990 року, сповнений творчих планів і грандіозних думок. Він писав книгу про Михайла Сергійовича Горбачова, збирався видати окремими виданнями свої численні доповіді, працював над книгами про фригійського царя Мідаса, який володів здатністю перетворювати все в золото, коли торкався будь-чого, і цим самим прирік себе на голодну смерть; в цьому сюжеті письменник хотів побачити розгорнуту метафору сучасної цивілізації і її взаємовідношення з оточуючим середовищем. Також не перестав роздумувати над своїми «Матеріалами», над темами і сюжетами власної творчої біографії, яка так і не

знайшла свого художнього завершення. Мріяв видати третій том дивовижних цікавих записок (два перших отримали назви: «Лабіринт», 1980 рік; «Будування вежі», 1990 рік).

Драматург був удостоєний Мольєрівської (1957) і Шиллерівської (1959) літературних премій. Художні твори класика швейцарської літератури не втратили з часом своєї актуальності. Вони, навпаки, здатні зараз зачепити кожного своїм важким реальним значенням.

У 1956 році автор написав п'єсу «Візит старої дами», яка протягом декількох театральних сезонів обійшла сцени найвідоміших театрів Європи. За неї у Франції отримав Мольєрівська премія.

П'єса народилась із спогадів про маленький вокзал, на якому, як правило, не затримувалися потяги. Автор поставив собі запитання: *«Що могло затримати тут потяг? Хто міг дозволити собі користуватися для зупинки стоп-краном?»* Найбагатша жінка світу опинилася у рідному, збіднілому містечку.

Події відбувалися в наші дні, але час чітко не визначено, в «забутому Богом і людьми» містечку середньої Європи. Але це маленьке містечко Гюлен (на швейцарському діалекті означає «гній») ніби виділене із загального ходу сучасного життя. Виділене, щоб стати узагальненням з глибоким змістом.

Стара, надзвичайно багата жінка повернулася у своє рідне місто Гюлен, де колись із звичайних міркувань було розтопане її кохання, а сама вона опинилася на розпусній дорозі. Через рік, в дитячому притулку, померла її донька Женів'єва. І ось через сорок років Клер Цаханасян знову приїхала в Гюлен, але тепер вона вдова-мільярдерша.

Вона дозволяла собі міняти чоловіків, не затримуючись довго на кожному, її гроші дали їй змогу діяти з абсолютною послідовністю, як колись діяли героїні грецьких трагедій, а також у неї було єдине бажання — це вбивство за мільярд доларів жителя Гюлена, колишнього її кривдника Альфреда Ілла, який колись поглумився над нею.

Клер Цаханасян вірить у здійснення свого бажання. І саме тут на сцену «ввірвалася» характерна для Ф. Дюрренматта стихія фантастичного гротеску та парадоксу, які були головними елементами театру «абсурду».

Парадокс (грецьк. *paradoxon* — несподіваний, дивовижний, той, що суперечить здоровому глуздові) — незвичне твердження, що розходилося з усталеними поглядами, часом ніби суперечило здоровому глузду, а в дійсності могло мати глибокий зміст, наштотувувати на роздуми.

Стислістю вислову парадокс наближався до афоризму, а грою слів нагадував каламбур.

Парадокси з давніх часів використовували в ораторському мистецтві й літературі. Часто вони ставали засобом характеристики персонажів, іноді до певної міри відбивали погляди автора.

На сторінках п'єси Ф. Дюрренматта «Візит старої дами» зустрічаємо такі ситуативні парадокси:

- бідність жителів міста і багатство Клер Цаханасян;
- кохання Клер до Ілла і бажання його вбити;
- життя Ілла і наявність труни при житті людини;
- вигнання Клер в молодості і зустріч в старості;
- учитель — представник духовності — пропонує Іллу самогубство;
- колишні охоронці порядку та інші люди, які вчинили зло Клер, — тепер слуги;
- підтримка сім'ї і байдуже ставлення до батька і чоловіка.

Охарактеризуємо вищезазначені парадокси. Клер Цаханасян повернулася через 40 років у рідне містечко Гюлен, де проживав її коханий Альфред Ілл. Колись він відмовився повести її до вінця, саме через нього героїня стала повією, але в її душі ще не згас вогник кохання. Пережита в юності катастрофа призвела до того, що душа жінки змертвіла, стала таким протезом, як і ті, що вмонтовані у її тіло замість втрачених в аваріях лівої ноги і правої руки. «Стара дама» з недбалою довірливістю зауважувала Іллу: *«Твоя любов померла багато років тому. Моя любов не могла померти. Але й жити не могла. З неї зробилося щось недобре, як і я сама, обросла своїми золотими мільярдами, наче сліпі обличчя з кореневищ у цьому лісі, обросла безбарвними грибами»*. Клер Цаханасян зробила спробу будь-яким способами відновити скривджену колись справедливість. Ось чому вона — за всього свого жіночого шарму, вміння похмуро, але вдало пожартувати, за всієї своєї проникливості й елегантно́ї безпосередності — постала тим, чим вона себе й назвала — чудовиськом, якому заблаглося смерті. Але саме через це бажання зміцнилося стебло людяності у серці Ілла. Випивши до дна чашу страху і відчаю, він пережив свій «момент істини». У старій історії, що була добута з глибин забуття і самозаспокоєності, чоловік відкрив свою провину, яку не можна списати ані на егоїзм юності, ані на вигідний шлюб, ані на десятиліття, що спливли з часів його зради кохання. Провину за обидва — насамперед Клер, але й за своє також — покалічених життя: *«Я зробив із Клер те, чим вона є, а з себе самого те, чим я є, нікчемного, задрипаного крамря... Все це моя робота: свнухи, ключник, домовина, мільярд...»*.

Гюленці спочатку підтримували свого земляка, покладали на нього великі надії: *«Він зуміє по дружбі витягнути у Клер гроші! Мер міста, блідий, але з гідністю відмовляє під бурхливі оплески всіх гюленців: «Ми ще поки живемо у Європі. Ми ще не стали язичниками... ми будемо жити бідно, ніж наші руки будуть заплямовані кров'ю»*.

Але коли затихли аплодисменти, Клер Цаханасян в свою чергу сказали ще два слова: *«Я почекаю?»*. Час у п'єсі служив своєрідним каталізатором «природного» переродження звичайних людей на катів. Принада у вигляді мільярда, покладена, так би мовити, на відстані простягнутої руки, день у день розпалювала апетит гюленців і водночас непомітно розкладала їхню свідомість. Саме час став засобом перевірки усталеності моральних переконань громади. І ця перевірка красномовно свідчила, що гуманізм, який видався мешканцями Гюлена за чітку життєву позицію, насправді був лише красивою позою. По-друге, і в самій свідомості гюленців був те, що підштовхнуло цих ні злих, ні добрих від природи людей до зради свого ближнього. Автор навмисне створив гротескні контрасти між високоморальним життям, яким хизуються гюленці, та їхньою реальною безпринципністю. Гюленці безповоротно прямували до того, щоб пожертвувати заради «суспільного блага» одним із своїх громадян.

Як зазначив сам автор, гюленці — зовсім не згряя злодіїв. Вони люди як люди. У коментарі до драми Ф. Дюрренматт наголосив на їхній пересічності і, між іншим, зізнався, що не впевнений, чи не вчинив би так само, як вони, коли потрапив би у таку ж ситуацію. Отже, спочатку мешканці Гюлена не проти, щоб догодити «старій дамі», але висунута нею умова благодійного внеску — вбивство — їх і шокувала, і образила. Проте погодилися на злочин вони також «природним чином». З одного боку, легко «ведуться» на мільярд, бо цей «дарунок» позбавить матеріальних проблем, що заїли їхнє життя, а з другого — вони слабхарактерні та наївні, а тому сподівалися, що все якось влаштується і обернеться на краще: мільярд потрапить до міської казни, а до справжнього вбивства у цивілізованій Європі ХХ століття, мов-

ляв, не дійде. Ось чому, поплескуючи по плечу Ілла, гюленці потроху навантажувалися непідйомними кредитами, про які до приїзду мільярдерки й гадки не мали. Тому подальший розвиток подій змінилися на краще. У забутому Гюлені, де суспільне та приватне майно давно закладено за борги, де багато років не працював єдиний завод, а мимо вокзалу, не зупиняючись, проходили потяги, враз почало змінюватись життя. На одному із жителів з'явилися нові жовті черевики — їхній колір символізував зраду, яка готується. Майже всі мешканці носили жовте взуття, а цим автор підкреслив, що жовтий колір у цьому випадку не колір сонця, чогось високого, а гною, низькості. Назва міста в перекладі зі швейцарського діалекту означало «гній», а люди, які в ньому живуть, — мерзенні жуки, які існували в гної. Кожний із жителів розумів, що совість не чиста.

Дуже давно Гюлен з ганьбою вигнав нікому не відому рудоволосу дівчину. Тепер, коли «блудна донька» повернулася на батьківщину однією з найбагатших жінок світу, місто кинуло до її ніг рештки колишньої розкоші — хор, дитячий ансамбль, духовий оркестр, гімнастів, плакати із щирими привітаннями тощо. Те саме лукавство спостерігалось у ставленні гюленців і до Ілла: спочатку, коли на нього, як на перше кохання високої гості, покладалися великі надії, громада наобіцяла місце бургомистра; проте наприкінці п'єси гюленці поставилися до нього з прихованим презирством. «Уставай, свинюко!» — саме у такій формі отримав Ілл «запрошення до страти» від поліцейського.

З кожним днем гюленці падали нижче і нижче, намагаючись зберегти при цьому пристойну форму. Глибину їхнього занепаду свідчило зібрання громади, на якому Іллу винесли смертельний вирок.

Учитель, як представник духовності, повинен пояснити всім мешканцям їхню помилку, але він цього не зробив, бо влився у когорту таких самих жуків, які чекали на смерть, щоб пожитися. Він говорив: *«Я скажу вам одну річ, Альфред Ілл, дуже важливу річ. Вас уб'ють. Я знаю це із самого початку, і ви також знаєте про це давно, хоча ні одна людина в Гюлені не хоче цьому вірити. Дуже велика спокуса. Але я знаю і ще більше. Я і сам прикладу до цього свою руку...»*. Через декілька сцен, на святковому зібранні, саме вчитель посилаючись на античних класиків, обгрунтував необхідність вбивства. Суд відбувся під цинічним прикриттям шляхетних гасел, що проголошували перемогу гуманізму, служіння правосуддю, вірність великим ідеалам європейської цивілізації.

Гюленці особисті вигоди поставили вище за моральні принципи.

Повною протилежністю їм у п'єсі була «стара дама». Вона справді непохитна у своєму рішенні знищити Ілла і дужою рукою довела справу до кінця. Невблаганна послідовність Клер Цаханасян підкреслювала деталлю інтер'єра — труною для Ілла, яка символізувало перерву дійсності, тривале замирання. Саме труна супроводжувала мільярдерку на в'їзді до Гюлена і на виїзді з нього. Цю вражаючу внутрішню стійкість героїні і мав на увазі Ф. Дюрренматт, коли пояснював у примітках до драми: «Клер стоїть немовби поза суспільством, тому вона перетворюється на щось непорушне, закостеніле. Жодних змін у ній немає, якщо не вважати змінами тенденцію до деталі більшої закам'янілості, до перетворення на цілковитого ідола...». У подібній «закам'янілості» упізнавали також і симптоми духовного паралічу, що понівечив особистість героїні, зробив її нездатною на співчуття і сумніви у правочинності власних ідей.

Серед численного супроводу старої дами, поряд з поступово міняючими один одного чоловіків № 7—9, з'явилися два сліпці, обличчя яких виражали безглуздість і дурість.

Слід зауважити, що оточення мільярдерші організоване за законами чіткої симетрії. Двоє сліпих — Кобі і Лобі, двоє здорованів, які «жують гумку» — Робі і Тобі, які носили її паланкін, і на закінчення ще одна пара — Мобі і Бобі — черговий чоловік і ключник. Кожна частина цієї системи працювала з точністю, у кожній якась страшна і невідома функція. Клер Цаханасян намагалася кожному сплатити за гріхи: і гюленському судді (який пізніше стає ключником у неї), за те, що той свого часу виніс їй несправедливий вирок, і лжесвідкам (пізніше свнухи Кобі і Лобі), які обмовили її перед судом, і, головне, колишньому коханому, з вини якого вона, завагітнівши, змушена була тікати з Гюлена, пережити смерть дитини і приниження в будинку розпусти. По суті, героїня хотіла стати втіленням вищого правосуддя, перед обличчям якого жоден злочин не міг бути забутим або прощеним «за давністю років».

Підтримка з боку сім'ї була незначною. Ілла ніхто не підтримав морально, а навпаки, сім'я влилася у масу міста. Син купує автомобіль, донька відвідувала курси французької мови, грала в теніс, а все це — привілеї заможних. Родина відмовилася від одного з її членів, ланцюг розірвався.

У п'єсі перетнулися три лінії:

- кримінальна (вбивство крамаря Альфреда Ілла, лжесвідчення і підкуп судді);
- любовно-психологічна (кохання Клер Цаханасян, яке вона не може забути);
- соціально-кримінальна.

Наступним елементом у п'єсі було використання Ф. Дюрренматтом гротескних ситуацій.

Гротеск (фр. grotesque — химерний, незвичайний, від італ. grotta — грота, печера) — вид художньої образності, для якого характерними були:

- фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичайних, ексцентричних, спотворених форм;
- поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різко контрастних якостей (комічного з трагічним, реального з фантастичним, піднесено-поетичного з грубо натуралістичним), що веде до абсурду, робить неможливою логічну інтерпретацію гротескного образу;
- заперечення усталених художніх і літературних норм;
- стильова неоднорідність.

Гротеск відкрито й свідомо створив особливий — неприродний, химерний, дивний світ: саме таким показав його читачеві автор. Термін гротеск походив від знайдених на межі XV—XVI ст. Рафаелем Санті у римських підземних гротах химерних настінних малюнків з поєднанням рослинних і тваринних форм. Дуже поширеним він став у XX столітті, особливо у творах модерного спрямування.

Слід зауважити, Ф. Дюрренматт у «Візиті старої дами» використав деякі ознаки гротеску:

- фантастична основа (у Гюлен повернулася вдова-мільярдерша Клер Цаханасян, яка за мільярд доларів хотіла вбити свого кривдника і колишнього коханця — Альфреда Ілла);
- дії героїв позбавлені логіки і здорового глузду;
- порушені художні і літературні норми;
- драматург поєднав поетичну мову з вульгарною.

Отже, найбільш вдалою драматичною формою для вираження конфліктів сучасності була трагікомедія. Гротескне перебільшення, комічні ситуації, балаганні жарти, неочікувані парадокси, властиві трагікомедії, служили утворенню не лише справжньої природи світу і людини, але й оголили механізм несправедливого суспільного устрою.

У п'єсі «Візит старої дами» Фрідріх Дюрренматт розглянув проблему ціни життя окремої людини та спокутування нею боргів минулого.

Крамар Альфред Ілл — самотня людина, життям якого пожертвували заради «суспільного блага». Цей феномен «еволюції» свідомості громадян від категоричного неприйняття антигуманної угоди до її ідеологічного виправдовування і був головною проблемою, яка цікавила драматурга.

Альфред — власник маленької крамниці. У нього була дружина Матильда і двоє дорослих дітей: син Карл і донька Оттілія. На перший погляд здавалося, що він не міг бути самотнім, адже йому було для кого жити. Насправді герой затурканий внутрішньо і зовнішньо, покалічений морально.

Автор протиставив людську особистість суспільству — гюленцям, які поступово і безповоротно прямували заради влади і покращання життя одного із своїх співгромадян.

За задумом автора гюленці — це не зграя злодіїв, а звичайні люди, які здатні на все, щоб поліпшити своє життя. Вони намагались «адаптувати» моральні принципи до вимог особистої вигоди, шукали виправдань для негідного вчинку.

Проживши більшу половину свого життя, Альфред Ілл змушений спокутувати борги минулого. Про ці борги, які були зроблені в молодості, нагадала Клер Цаханасян — колишне і давно забуте кохання. Вона намагалася стати втіленням вищого правосуддя, перед обличчям якого жоден злочин і борг не міг бути забутим або прощеним «за давністю років». Клер хотіла довести суспільству, що воно розпусне і керувалося не моральними принципами, а грошима. «Стара дама» самовладна і жорстока, яка без жалю звела рахунки з тими, хто її образив. Це ідол, котрий винищив винних блискавками помсти. Вона перетворила все, що потрапило під руку, на товар. Жінка постала невмолимою богинею долі, яка вбила гюленську громаду морально, а Ілла, її представника — фізично.

«Візит» дами у Гюлені здійснився не лише завдяки руйнівній місії. Ф. Дюрренматт розкрив і позитивні сторони цієї події, демонструючи, як крізь спровокований Клер розпад людського в гюленському суспільстві проростало і зміцнювалось стебло людяності у серці Ілла. Опинившись в екзистенційній «межовій ситуації», випивши до дна чашу страху і відчаю, він пережив свій «момент істини».

У старій історії, що була добута з глибини забуття і самозаспокоєності, відкрив свою провину, яку не зміг списати ані на егоїзм юності, ані на вигідний шлюб, ані на десятиліття, що спливли з часів його зради кохання. Ілл відчув провину за обидва покалічені життя: Клари і своє: *«Я зробив із Клер те, чим вона є, а з себе самого те, чим я є, нікчемного, задрипаного крамаря... Все це моя робота: євнухи, ключник, домовина, мільярд»*.

Після усвідомлення провини настало і відчуття відповідальності. Воно прийшло не одразу. Спочатку Ілл зробив усе можливе, аби уникнути спокути давнього гріха. Він підлещувався до земляків, наївно підкупуваючи їх дрібними кредитами у своїй зубожілій крамниці, вступив у боротьбу проти самодурства дами, вимагаючи від міської влади її арешту і захисту для себе.

Згодом, повною мірою відчувши свою відчуженість і нездатність протистояти світу, зробив спробу втекти з Гюлена: *«Чому ви так тісно оточили мене? Я знаю, один із вас затримає мене, коли я зайду до вагона»*.

Через деякий час Ілл взяв кару на себе. Драматург навмисно скомбінував епізоди таким чином, щоб висвітлити мужність і зрілість рішення Ілла скоритися вироку громади. Після заяви героя про відмову від подальшої боротьби за власне життя відбулася розмова з бургомістром, який намагається підштовхнути чоловіка до са-

могубства, щоб у такий спосіб звільнити гюленців від «брудної роботи». І ось тут Ілл виявив вражаючу силу морального опору суспільству, яке дійшло до краю. *«Я пройшов крізь пекло... Я бачив, як ви грузнете в боргах, як із ростом достатку до мене все ближче підкрадається смерть. Якби ви мене позбавили від цього страху, від цих дрібних тортур, все було б по-іншому, і я взяв би зброю. Задля вас. Але я сам переміг свій страх. Сам. Мені було важко, але я це зробив. Вороття нема. Тепер ви мусите бути моїми суддями. Я скоряюсь вашій ухвалі, хоч би яка вона не була. Для мене вона буде справедливістю, а чим буде для вас, не знаю... Ви можете мене вбити, я не буду прохати порятунку, не буду протестувати, не буду оборонятись, але позбавити вас від цього вчинку я не можу».*

Саме тому, що Ілл сприймав розправу над ним як встановлення справедливості, він нічого й не робив для власного порятунку: не ухилився від присутності на фатальному зібранні громади, не здійняв скандалу перед засобами масової інформації, не вчинив опору своїм вбивцям. Саме в цьому епізоді простежувалася філософія екзистенціалізму.

Головний герой — це беззахисна і загублена в хаотичному, незрозумілому світі людина, в якій не була майбутнього, а також минулого, за яким можна було б сумувати. Герой перетворився на бездольну істоту, яка приречена на важке існування. Смерть — це позбавлення від безраднісного способу життя. Ілл жив у такому світі, який не піддавався розумінню і в якому панував хаос, він безсильний і не міг впливати на оточуюче середовище, жив «ізолювано». Його «відштовхнула» сім'я, яка сподівалася на мораль гюленців. Чекаючи на допомогу жителів міста, герой замкнувся в собі. Люди не спілкувалися між собою, боялися виказати свою зраду, показати, що їхня совість нечиста. Дії головного персонажа беззмістовні, він у кожного шукав порятунку, але порятунку не було. Зло, яке панувало в Гюлені і суспільстві, — непереможне.

Мета, яку поставив перед собою Ілл (будь-яким чином врятуватись від смерті), стала недосяжною. Так із жалюгідного крамаря із сумнівним минулим на початку п'єси поступово викристалізувався герой трагедії, чия смерть, як зазначав Ф. Дюрренматт, набрала ознак величчя та мала виглядати на сцені монументально.

Це істотне піднесення людської душі було протиставлено у п'єсі моральній деградації гюленців, з одного боку, і духовному паралічу «старої дами» — з другого. Ф. Дюрренматт довів ситуацію до «найгіршого кінця» (що, до речі, було одним з принципів його драматичної поетики) — влаштований Клер місцевий «апокаліпсис», який перетворив Гюлен на розпусний дім для громади і на камеру смертників для Ілла, увінчаний кровопролиттям, оплачений круглою сумою, щоб у такий спосіб через купу уламків гуманізму пробитися до людяності.

Альфред Ілл — це не єдина особа у п'єсі, яка спокутувала борги минулого. Клер Цаханасян намагалася кожному сплатити за гріхи: і гюленському судді, за те, що той свого часу виніс їй несправедливий вирок, і лжесвідкам, які обмовили її перед судом.

«Візит старої дами», — зазначав з цього приводу автор, — зла п'єса, саме тому трактувати її слід якнайгуманніше. І персонажі повинні викликати не гнів, а сум». Слід зазначити, що це — трагічна комедія. Нічого серйозного, проїнятого монотонним трагічним пафосом, у ній, за задумом драматурга, бути не могло, виключаючи загибель Ілла, яка за всієї своєї «монументальності» несла відбиток двозначності, бо була водночас «осмисленою і безглуздою».

Тут все осмислено — оскільки пробудила в Ілла людяність і необхідну покору перед судом совісті. Але за межами його свідомості ця страта справді позбавлена того значення, що приписувалося їй ззовні, — як акція «покарання злочину», вона

була фарсом. Адже, щоб там не говорила «стара дама», загибель Ілла не стала ані знаменням тріумфу справедливості, ані важелем налагодження нового порядку, а залишилася жорстоким за задумом та огидним за виконанням вбивством. Ця загибель не виправдала себе як «засіб» досягнення суспільного благополуччя, бо гюленці, купивши своє процвітання ціною злочину, повторили колишню помилку Ілла, а відтак «спрограмували» у майбутньому черговий візит якоїсь «старої дами», котра з'явиться вже по їхні душі.

У п'єсах «Візит старої дами» (1956), а згодом у «комедії з музикою» «Франк V. Опера приватної особи» (1959) Фрідріх Дюрренматт продовжив бальзаківську тему влади грошей у суспільстві.

Аналізуючи суспільство ХХ століття, драматург дійшов висновку, що його невід'ємною і рушійною силою були гроші. Вони стояли вище духовних і моральних якостей людини.

У п'єсі «Візит старої дами» на своєрідних терезах зважувалося «суспільне благо» — з одного боку, життя однієї людини, яке можна купити за гроші, — з другого, — що ж переможе? Кому чи чому гюленці нададуть перевагу? Вони поставлені перед вибором.

На перший погляд здавалося, що саме людина і її життя — ось головна проблема суспільства і ніякі мільярди не могли завадити існуванню особистості.

Та Ф. Дюрренматт показав іншу сторону проблеми, коли життя людини купувалося і продавалося за мільярд.

Жителі Гюлена поступово і безповоротно прямували до того, щоб пожертвувати заради «суспільного блага» одним із своїх жителів. Спочатку мешканці міста поводитися цілком «природно: вони, звісно, не проти, щоб догодити старій дамі і сподівалися, що їхнє заштатне європейське містечко ще зможе піднятися з колін: *«Тільки б запрацювало підприємство Боцмана і металургійна фірма «Місце під сонцем». Тільки б вони запрацювали, а там все піде як по маслу — і міська община, і гімназія, і все наше життя...»*.

Почута через деякий час умова, яку висунула Клер Цаханасян, — вбивство за мільярд доларів Альфреда Ілла, шокувала і образила. Спочатку всі вони намагалися якось підтримати одного із співгромадян, але все марно. Легко «клянуть» на мільярд, бо цей подарунок позбавить матеріальних потреб, які так переобтяжили їхнє існування. Але всі мешканці слабкодухі і наївні, а тому сподівалися, що все якось влаштується і обернеться на краще: мільярд потрапить до міської казни, а справжнього вбивства у цивілізованій Європі ХХ століття не станеться. Ось чому, поплескуючи по плечу Ілла, гюленці потроху навантажувалися непідійомними кредитами, про які до приїзду мільярдерки й гадки не мали. Деякі дозволяли собі взяти у кредит: масло, білий хліб, шоколад, коньяк, гарний тютюн, і все це добрий Ілл записував у боргову книгу і чекав першого числа кожного місяця, коли людям заплатять допомогу по безробіттю. Він сподівався, що саме вони допоможуть і йому у важку хвилину, підтримають у важкій ситуації.

Проте гюленці переродилися із звичайних людей на катів. Каталізатором «природного» переродження став час. «Я почекаю,» — каже пані Цаханасян у відповідь на обурення, викликане її вимогою вбити Ілла. І справді, принада у вигляді мільярда, покладена, так би мовити, на відстані протягнутої руки, день у день розпалювала апетит юленців і водночас непомітно розкладала їхню свідомість. Слід зауважити, що саме час став засобом перевірки усталеності моральних переконань громади.

І ця перевірка красномовно засвічила, що гуманізм, який видавався мешканцям Гюлена за чітку життєву позицію, насправді був лише красивою прозою. По-друге,

і в самій свідомості гюленців було те, що підштовхнуло цих ні злих, ні добрих від природи людей до зради свого ближнього.

Ф. Дюрренматт створив гротескні контрасти між високоморальними принципами, якими хизувалися гюленці, та їхньою реальною безпринципністю.

Мешканці міста намагалися прислужити старій дамі. Вони кинули до її ніг рештки колишньої розкоші — хор, дитячий ансамбль, духовий оркестр, гімнастів, плакати із щирими привітаннями. Так лукаво поставилися і до Ілла: спочатку, коли на нього, як на перше кохання високої гості, покладали великі надії, громада обіцяла йому місце бургомістра: *«Дорогий Ілл, ви у нас у Гюлені найпопулярніша особа. Ви — та людина, яку наше місто хотіло би бачити своїм майбутнім головою»*.

Проте наприкінці п'єси гюленці поставилися до нього з неприхованим презирством. *«Уставай, свинюко!»* — саме у такій формі отримує Ілл «запрошення до страсти» від поліцейського.

З кожним днем жителі міста морально падали нижче й нижче, намагаючись зберегти при цьому пристойність. Глибину їхнього падіння засвідчило доленосне зібрання громади, на якому Іллу винесли смертний вирок. Своєрідний суд відбувся під цинічним прикриттям шляхетних гасел, що проголошували торжество гуманізму, служіння правосуддю, вірність великим ідеалам європейської цивілізації: *«Ми не можемо жити, терплячи у своєму середовищі злочин», «Йому нема місця серед нас!»*, *«В ім'я совісті»*.

Гюленці «адаптували» моральні принципи до вимог особистої вигоди. Всесильний каталізатор виявляв принципи мирних жителів Гюлена, — гроші.

Вони «заволоділи» серцем і душею найрідніших для Ілла людей — дружини, дітей.

Спочатку родила також намагалася якимось підтримати батька як морально, так і матеріально. Син працював на вокзалі носильником, а донька ходила на біржу праці. Але згодом і діти відійшли від проблем Ілла. З'явився новий автомобіль у Карла, Оттілія поповнила свій гардероб, стала вивчати літературу. Кожен з них жив своїм життям. Вони не вірили чи не хотіли вірити в те, що рішення Клер Цаханасян було непохитним. Гроші мали велику силу, яка знищили в людині все високе, навіть змінила мову. Це простежувалося у фіналі п'єси, коли всі жителі висловилися «піднесеною мовою», такою мовою вони не говорили у повсякденному житті. Її назвали поетичною або возвеличеною літературною мовою. Це відбулося тому, що гюленці розбагатіли, чогось досягли у житті, але їм байдуже, що при цьому постраждала їхня совість.

Тільки в одного Ілла моральні якості навпаки переживали свій «момент істини». Він відкрив свою провину, яку не можна списати ані на егоїзм юності, ані на вигідний шлюб, ані на десятиліття, що спливали з часів його зради кохання.

Це істинне піднесення людської душі протиставлене у п'єсі моральній деградації гюленців.

Отже, щодо центральної проблематики п'єси (у чому сенс буття, щастя, чи втілюються ці поняття у грошах, багатстві; як гроші можуть впливати на існування людей), то ми бачимо, що Ф. Дюрренматт хотів показати людей слабкими істотами, які не змогли встояти перед грошима. Світ ХХ століття купувався, і тільки та людина могла втриматись на плаву життєвих перипетій, яка мала владу і гроші. Навіть такі безцінні поняття, як совість, любов, гідність, правда не знаходили у п'єсі свого справжнього призначення.

3. Протистояння романтично-авантюрної та обивательсько-затишної моделей існування у драмі М. Фріша «Санта Круз»



Творча спадщина, особистість і доля Макса Фріша (1911—1991) — людини з неабиякою вдачею — викликала сьогодні жвавий інтерес. Його творчість приваблювала новизною і сміливістю, гостротою почуттів; життя — мужністю і силою духу.

Народився Макс Фріш 15 травня 1911 року в сім'ї відомого архітектора в Цюриху. Мати до заміжжя працювала гувернанткою в одного поміщика під Одесою. Навчався в реальній гімназії, до якої вступив в 1924 р. У цей час майбутній письменник особливої схильності до читання художніх творів не виявляв, значно більше його приваблював футбол. Та все змінилося того вечора, коли Фріш, потрапивши до театру, був глибоко вражений драмою Ф. Шиллера «Розбійники». Саме ці враження і на-

дихнули 16-літнього юнака на перші драматичні спроби, які, як того й слід було чекати, виявилися невдалими. Звичайні для хлопця інтереси і заняття відтіснила тяжка фінансова скрута в родині.

У 1930 р. М. Фріш вступив на факультет германістики Цюрихського університету. Однак дуже швидко розчаровувався, бо не знайшов нічого путнього в лекціях професорів. Звідси самотність і невдоволеність від даремно втраченого часу.

1932 року раптова смерть батька змусила юнака покинути навчання і самому заробляти собі на життя. Працював репортером: брався за звіти про події політичного і світського життя, про спортивні змагання і погоду. Сміливо він ламав письменник звичні норми життя. У 1933 р. Фріш поїхав знайомитись із зовнішнім світом — Прага, Угорщина, Сербія, Боснія, Греція. Творча уява збуджувала у ньому нестримну жагу пізнання світу. Протягом життя Драматург побував у країнах Західної Європи, США, арабських державах, Китаї, Польщі, СРСР.

У 1934 році Фріш написав свій перший роман «Юрг Рейнгарг». Та раптом все: і рукописи, і творчі задуми, і внутрішня потреба у творчості, все було поставлене під сумнів. Одного дощового дня рукописи було спалено — у такий спосіб прозаїк вирішив позбутися спокуси літературної творчості. Але без паперу й пера Фріш більше двох років прожити не зміг. У 1939 р. він знову взявся за роботу, коли був мобілізований для охорони кордонів Швейцарії. Того ж року, перебуваючи у відпустці, він захистив диплом архітектора (освоювати архітектуру М. Фріш взявся у 25 років, трохи ніяковіючи перед молодшими за нього однокурсниками).

Відтоді наступні 15 років творчого життя — роки успіху на царині архітектури і літератури. Фрішу-архітектору було чим пишатися: будівництво будинку для брата за першим власним проектом, перемога у престижному конкурсі проектів басейну для п'яти тисяч чоловік, відкриття власного бюро. А паралельно з кресленнями писалися твори, що полонили публіку свіжими темами: п'єси, романи, щоденники, публіцистичні статті.

Фрішу-письменнику була чужою роль проповідника. У художніх творах він уникав однозначних і усталених оцінок, тому замість традиційних розв'язок сцені-

чної дії — відкриті фінали. Макс був митцем, котрий усе піддавав сумніву. Під знаком сумніву відбувалося і його творче становлення.

У 1944 року в житті мало кому тоді відомого швейцарського прозаїка і архітектора Макса Фріша сталася подія, яка докорінно змінила його подальшу літературну долю. Коли його роман «Важкі люди» (1943) потрапив до рук завідувача літературною частиною відомого в Швейцарії цюрихського драматичного театру Курта Гіршфельда, той запропонував автору написати для його театру якусь п'єсу. Драма була написана дуже швидко і мала назву «Санта-Крус». П'єсу тоді не поставили (прем'єра її відбулася тільки 1946-го року), проте, головне інше: молодий автор врешті віднайшов «власну» тему, «власну» поетику.

За п'єсою «Санта Крус» з'явилися наступні — «Знову вони співають» (1945), «Китайська стіна» (1946), «Граф Едерленд» (1951), «Дон Жуан, або любов до геометрії» (1953), але драматургія починала видаватися Фрішеві недостатньою для того, щоб повністю осмислити катастрофу, котра спіткала людину й людство. Драма, за Фрішем, стала моделлю буття, вона багато що приховувала. Звідси — пошук інших форм, які б могли доповнити п'єси — «моделі», дати можливість висвітлити свідомість сучасника зсередини. Одним із проміжних результатів такого пошуку стала повість «Він, або подорож до Пекіна» (1945), яка схожа на перелицьований прозою «Санта-Крус». Повість авторові не дуже вдалася, бо він у ній лише наблизився до прозової форми, але ще не знайшов її.

Продавши 1955 року архітектурне бюро і діставши можливість повністю віддатися літературній діяльності, Фріш швидко став «живим класиком». У цей період він дедалі глибше занурився у прозу, чудовими зразками якої стали романи «Гемо Фабер», «Назву себе Гантенбайн», повість «Людина з'являється за епохи голоцена» (1979) та ін. А 1975 р., коли вийшла друком автобіографічна повість «Монток», літературні кола і читачі дізналися, що автор розчарувався в літературі. *«Мене... лякає відкриття: я замовчав власне життя, — напише він. — Я обслуговував історіями якусь громадськість. В цих історіях — я знаю — я оголювався до невпізнання... Неправильно навіть те, що я завше опишував лише самого себе. Я себе тільки зраджував».*

Доля була щедрою на визнання літературного обдаровання М. Фріша. Його твори відзначені численними літературними преміями. Його обрано почесним доктором кількох університетів Європи і США. За життя письменника було засновано його архів у Вищій технічній школі Цюриха. Про драматурга знімали фільми, його твори широко перекладалися багатьма мовами і видавалися.

Його життя — це постійні спроби втекти від стабільності; спроби одружень і вільних любовних взаємин, зокрема з відомою австрійською письменницею Інгеборг Бахман; спроби влаштувати своє життя так, щоб воно обов'язково вдалося.

4 квітня 1991 року Макса Фріша не стало. Він пішов із життя як вишуканий живописець приватного людського життя. *«Людська особистість, — стверджував драматург, — найвища цінність, кожна людина є неповторною і самотньою, не схожою на будь-кого іншого, а тому людина часто не здатна розуміти іншу людину. Набагато легше поставити себе на місце іншої людини, проїнятися її проблемами, її болем».*

Проблема людини, яка втратила себе, або ж поривається стати іншою, виглядати інакше, жити по-іншому, стала центральною у його п'єсах. В епіграфі до однієї з них він писав: *«Я часто думаю: що якби розпочати життя заново, до того ж свідомо? Тоді кожен із нас, я думаю, намагався б перш за все не повторювати самого себе...».* Ця думка сповна реалізувалося уже в першому серйозному творі Фріша для театру — п'єсі «Санта Крус».

У примітках автор зазначив: «*Санта Крус*» — це назва чужого, ймовірно, іспанського порту, проте не варто шукати його на карті, якщо взагалі можливо його відшукати...». Санта Крус — недосяжний рай, романтична мрія героїв п'єси, яких реальні дива — Мадагаскар, Ява, Куба, Гавайї — не хвилювали так, як могли б хвилювати вченого-географа. Недосяжні фізично, вони доступні їхньому внутрішньому зору — будь-де і будь-коли.

Макс Фріш назвав свою п'єсу «романсом» — ніби лише історією про кохання, але якщо вдуматися, то «Санта-Крус» — це комедія про двох диваків і в той же час сумна оповідь про самотність людини, про її внутрішній розлад, про недосяжність щастя. Тема осмислення героєм власної біографії стала центральною в п'єсі. Драматург детально змалював картину внутрішньої душевної втоми героїв, які давно відмовилися від повноцінного життя й поховалися у своїх закутках — в «замку» і в «піратстві».

П'єса складалася з 5 актів. У центрі — любовний трикутник, сюжет якого розгортався одночасно у теперішньому і минулому. Колись, 17 років тому, морський пірат Пелегрін викрав чужу наречену Ельвіру, в яку був закоханий. Він натішився дівчиною однієї безлюдної ночі, а потім покинув, бо більше, ніж кохана, його приваблювала морська далечинь та казковий острів Санта Крус; він поривався до Куби, де хотів вирощувати каву на власній плантації. Ельвіра також закохалася в Пелегріна, і через це кохання розірвала заручини з Ротмістром. Ельвіра, дівчина з порядної родини, не в захваті від мандрівного життя, а мріяла про тихий родинний затишок. Тому і повернулася до Ротмістра, котрий хотів разом з Пелегріном тікати від своїх прикросців у морські мандри. Та, будучи аристократом по крові і духу, він залишився з Ельвірою і взяв на себе відповідальність за неї — жінку, яку любив сильніше за море.

За 17 років, що минули відтоді, Ротмістр й Ельвіра влаштувалися цілком респектабельно, оточили одне одного ніжною турботою. В їхньому замку панували порядок і затишок, але обидва втратили повноту життя: Ротмістр безнадійно мріяв стати Пелегріном і плисти на судні до острова Санта Крус, а Ельвірі кожної ночі снівся Пелегрін, що звабив її, молоду дівчину, і вона не змогла встояти. Пелегрін теж нещасливий. Не випадково через довгі 17 років він приїхав до замку Ельвіри та Ротмістра, приречений хворобою на смерть, він мріяв торкнутися того, що стало для нього недосяжним внаслідок власного вибору: мирного сімейного життя.

Картини минулого заново проживалися і переживалися. Два чоловіки і жінка знову вибирають той самий шлях, який ними був вибраний ще 17 років назад. «*Бо ніхто не здатен жити іншим життям, ніж те, яким він живе...*». Справді, яка б невідступна туга не гнітила Ротмістра, але він любив звите ним кубельце, ще й як, він дбав про Ельвіру. Жодного сумніву в тому, що Ельвіра кохала Ротмістра, хоча їй бракувало й Пелегріна. Так, Пелегрін марив про інше життя, в якому мав би змогу читати книжки і виховувати доньку, але ні на що не проміняв би вибраний ним шлях.

Кожен із героїв упізнав власну долю. Пелегрін — свою, що символічно окреслена у п'єсі морем, Ротмістр впізнав власну долю, символом якої став замок, тобто життя біля сімейного вогнища. Вони переконалися у правоті зробленого колись вибору. «*Я не проклинаю нічого, що пережив і не хотів би, аби щось із того, що я пережив, повернулося.*» — говорив Пелегрін.

Укінці п'єси кожен усвідомив й прийняв власну долю як хрест, «святий хрест» (саме так перекладається назва порту Санта-Крус, а отже, й п'єси) дивного людського життя.

Отже, п'еса побудована на двох психологічних типах: «аристократа» і «пірата». Ця пара втілила ідею одвічного чоловічого вибору: чи чоловіча мрія, що стоїть над жінкою, чи жінка, яка стояла над чоловічою мрією; чи море, чи замок.

Ротмістр і Пелегрін — розкидані по різних полюсах світу половинки цілісного буття. Ротмістр — інтелектуал, аристократ, одержимий ідеєю порядку в усьому. Пелегрін, взутий у старі, стоптані черевики й одягнений у стару куртку, здатний закохатися і звабити жінку за мить єдиної зустрічі, йому властиві страх перед шлюбом і потреба служити речам піднесеним, ніж жінка. Він — самобутній філософ, обдарований могутньою і всеосяжною творчою уявою. Ротмістр також волів жити як справжній філософ: лише заради того, щоб милуватися вічною і досконалою красою Всесвіту. Він, усупереч своїм мріям про мандри, багатьма видимими й невидимими ланцюгами прикутий до замкових стін, а от Пелегрін — вільна пташка, власник особливого екзотичного замку: *«На Кубі є ... спалена висока ферма, яка чекає на мене, щоб дати плід: ананаси, персики, сливи, виноград»*.

Обом героям М. Фріша не пощастило — вони не стали тими, ким уявляли себе, а тому переживали тяжку внутрішню драму роздвоєння особистості. У кожному з них мрією чи тугою жив його антагоніст: з тією самою заздрістю, з якою Пелегрін оглядав книги Барона, яких він ніколи не читав, Ротмістр говорив про те, що Пелегрін жив його другим життям: *«Хотілося б побачити, який вигляд мало б моє життя»*. Герой Фріша трагічно жалкував за втраченою назавжди можливістю жити інакше. Він ніби й щасливий — втішався родинним вогнищем, донькою, літом, ранками і надвечір'ями, він палко любив рідну країну, та як було б добре *«ще раз отримати можливість жити, плакати, сміятися... Я хотів би знову відчувати, що я живу — доки нас не засипле назавжди сніг»*. *«Так помирає в нас вічний інший,»* — сказав у коментарі до п'еси Фріш.

Ротмістр і Пелегрін виглядали наївними близнюками, схожими між собою, як дві краплі води, тим, що кожного із них заповонила нав'язлива ідея. Вони постали перед нами вразливими, чутливими й заклопотаними людьми, але заклопотаними тільки своїм внутрішнім існуванням.

Берегінею загальних моральних цінностей була перед нами героїня п'еси, яка не змогла знайти «берега» любові, тяжіла до двох чоловіків одночасно і, зрештою, належала їм обом. Ельвіра лише приборкала свої пристрасті та бажання, змирилася з необхідністю якось жити. Нині Ельвіра — володарка замку, справжня королева. Хранителька замкового життя, новоявлена аристократка наполягала на тому, щоб її родинне та особисте життя за мурами замку залишалося недосяжним і невидимим для стороннього ока.

Ельвіра колись вибрала шлюб із Ротмістром, побувавши до того у ліжку пірата. Кохала вона його і тепер, незважаючи на всю її подружню вірність чоловіку: *«Все це сниться знов і знов! Я добре знаю, згодом ти мене кинеш напризволяще, поведешся як негідник. Усе це я знаю...»*. Її справжнє життя — далеко звідси. Вона не даремно запевнила свого чоловіка в тому, ніби ні за чим не жалкувала. А насправді вона «плакала в подушку», бо «часом у сні він приходив знов — давній спокусник, зухвалий як тоді, молодий. Їй снилося, що вона знову втратила свою невинність!».

Реакція Ельвіри на появу в її долі Пелегріна — класичний прояв жіночої стійкості, відмова людини, котра змінила своє життя, повернулася у минуле. Вона нізащо не порушить вірності чоловікові, дому, замковому «ладу»!

Кохання для героїв п'еси — це шалена пристрасть, рушійна сила життя, причина особистих трагедій кожного із трьох дійових осіб. Від нього не захистило ані матеріальне благополуччя й «правильно» влаштоване сімейне життя Ельвіри й Ротміст-

ра, ані далекі мандри Пелегріна. *«Коли ми побралися, я не знала, як міцно, як чесно зможу колись любити його... Ти мені снився сімнадцять років..., добре, що ти прийшов».* Але Пелегрін уже не чув цих її слів. *«Всі ми могли любити один одного».* Цими словами Ельвіра підкреслила, що у її серці вистачило місця для них обох (Ротмістра й Пелегріна). Тим паче, вони неначе половинки одного цілого — благородного лицаря!

П'єса «Санта-Крус» — своєрідний зразок полеміки із сюжетно-моральними закладами класицизму: основне гасло класицизму «Обов'язок — понад усе» замінено цілком протилежним, грубим і зневажливим щодо іншої людини: «Егоїзм — понад усе».

«Санта-Крус» закінчилася торжеством хаотичних начал: в природі (сніг, що переріс у справжню катаклізму), і в людських почуттях — така сама безупинна віхола, нездійснених бажань.

4. Е. Йонеско — представник французького «театру абсурду». Зображення духовної та інтелектуальної спустошеності сучасного суспільства у п'єсі «Носороги»



Вагомий внесок у розвиток «театру абсурду» зробив румунський драматург Е. Йонеско.

«Він завжди залишався поетом, тому що його самотність облягали трагічні образи. Його театр наповнений символами, але образ завжди передував значенню».

Французький письменник Ж.-Ж. Готьє назвав його *«не поетом, не письменником, не-драматургом, а пустуном, містифікатором, базикалом і брехуном».*

Болгарський літератор А. Натев пояснив успіх Йонеско винахідливістю і саморекламою.

Г. Бояджієв писав, що мета Е. Йонеско *«цинічно поглузувати з людини... вирвати її з сучасності.... вбити у ній суспільне начало, затягти у морок....*

І залишити сам на сам із тваринним інстинктом».

Французький драматург Ежен Йонеско народився 26 листопада 1909 року у м. Слатині, неподалік від Бухареста. Батько його був румуном, мати — французенкою. У 1913 році сім'я переїхала до Парижа, з яким Е. Йонеско-старший пов'язував надію на успішну юридичну кар'єру. Через 2 роки, залишивши дружину з двома дітьми, він повернувся у Румунію, де почав займатися адвокатською практикою, а через деякий час у нього з'явилася нова сім'я. Турбота про першу родину лягла на плечі матері, змушеної братися за будь-яку роботу, щоб прогодувати дітей. Мати стала для Йонеско прообразом людської самотності.

Але, незважаючи на труднощі, дитинство залишило в його пам'яті враження безперервного свята — *«свята без причини».* *«Це, — згадував пізніше Йонеско, — час чудес або чудесного; начебто з тьми зринув сяючий, новенький і зовсім дивний світ. Дитинство закінчилося у той момент, коли речі перестали бути дивними. Як тільки світ почав здаватися вам знайомим, як тільки ви звикаєте до власного існування, ви стали дорослими».* Заповідним «райським куточком» стала для Ежена ферма «Млин» у місцевості Ла Шапель-Антенез, де він провів два роки, з 1917 по

1919. Насолоджуючись «абсолютною» повнотою життя, відчував себе центром світобудови, незмінним і вічним. Сюди, бажаючи хоч якось повернути «втрачений рай», він навідався й у дорослому житті. Одна з таких поїздок була пов'язана зі зйомками фільму за автобіографічним романом «Самотній», де автор зіграв роль головного героя.

«Свято дитинства» закінчилося у 1922 році, коли Ежен разом із сестрою переїхав у Бухарест. Життя у столиці Румунії було затьмарене постійними конфліктами з батьком — егоїстичною і деспотичною людиною, який постійно втручався у справи сина. Однак тринадцяти рокам, проведеним на румунській землі, письменник був зобов'язаний і всім своїм творінням, і залученням до іншої культурної традиції, і першими кроками на літературному поприщі.

Відвідування бухарестського ліцею вимагало серйозно зайнятися вивченням румунської мови, якої до того часу він практично не знав. У міру ж занурення у стихію нової мови, юнак все більше відсторонився від рідної, так що до кінця перебування у Румунії розучився писати літературною мовою. Ще однією перевагою навчання у бухарестському ліцеї було знайомство майбутнього драматурга з іншою політико-виховною системою, що забезпечила йому стійкий імунітет проти будь-якої ідеології. Письменник іронізував: *«У дитинстві я пережив велике потрясіння. У Франції, у сільській школі мене навчали, що французька, яка була моєю рідною мовою, найкраща мова у світі, а французи — найхоробріші, вони завжди перемагали своїх ворогів. У Бухаресті я дізнався, що моя мова — румунська, що румуни завжди перемагали своїх ворогів. І тому виявилось, що не французи, а румуни найкращі. Велике щастя, що я не опинився через рік у Японії».*

1929 року Ежен вступив до Бухарестського університету, де всупереч волі батька, який хотів, щоб син став інженером, вивчав французьку словесність. Студентом почав публікуватися. Збірник елегій, виданий 1931 року і написаний румунською мовою, був першим і останнім обнародуванням віршованих досвідів. В університетську пору Е. Йонеско виступив і як літературний критик. Серед робіт того часу виділилися два есе, в одному з яких автор відстоював значущість румунської літератури, а в іншому навпаки — дорікав їй за другорядність. Підсумком діяльності молодого критика стала книга статей, що вийшла у 1934 році під заголовком «Ні».

Знайшовши можливість писати у Парижі докторську дисертацію на тему «Гріх і смерть у французькій літературі після Бодлера», письменник поспішно покинув Бухарест. Однак десяток років він провів у скитаннях між двома батьківщинами.

«75-річний драматург, — писав австрійський письменник Герхардт Рот, — жив у швейцарському містечку Санкт-Галлен. Одного разу він призначив мені побачення у місцевій друкарні, де протягом десяти років час від часу малював картини. Друкарня — розділене перегородами приміщення, вимощене вапном і освітлене неоном. На стінах — яскраві картини Йонеско, що нагадували веселі дитячі малюнки. Сам драматург — у синьому заплямованому халаті — сидів перед скляночками з фарбами. Він казав, що любить працювати у друкарні під ритмічний гуркіт машини поряд з робітниками, бо не терпить самотності. І додав, що дуже любить життя, любить людей, але своєю творчістю наблизився до межі Мовчання».

Всі твори Е. Йонеско — складні і незрозумілі, насичені філософською проблематикою.

Поява «Голомозої співачки» стала новим періодом життя, заповненим професійною літературною працею. Слідом за нею вийшли твори, які уславили естетику «театру абсурду»: «Урок» (1950), «Стільці» (1951), «Жертви боргу» (1952), «Етюд

для чотирьох» (поч. 50-х), «Безкорисливий убивця» (1957), «Носороги» (1959), «Повітряний пішохід» (1962), «Король умирає» (1962) та інші.

П'єса «Голомоза співачка» — гостра пародія на штучну мову, якою писали по-сібники для тих, хто вивчав іноземні мови, спричинила 1950 року шок серед паризької публіки. Автор ж одразу уславився як найбільший експонент «театру абсурду». Діалоги у «Голомозій співачці» — це обмін банальностями, фразами, позбавленими змісту. Те, що було приховане під поверхнею життя — спустошеність буденного існування, ізольованість, відчуженість людини у повсякденності, де існування перетворюється на механічне, автоматизоване, неосмислене, — нібито виводилося на поверхню самою абсурдністю мови, структури п'єси.

Наступна п'єса «Урок» (1951) — це сатира, кульмінаційний акт бруталності.

«Стільці» (1952) — трагічний фарс про пару людей похилого віку, яка чекала на візитерів, котрі ніколи не прийдуть. Тут зосередженням головної уваги на предметах акцентувалася увага на процесі дегуманізації сучасного життя. Драматург, за його словами, зобразив ситуацію умирання, коли світ зникав. Пусті стільці — сценічна метафора. Вона поєднала класичне екзистенційне Ніщо з відомим екзистенційним станом душі. Крім того, оскільки пусті стільці ніби заповнювали бажаними відвідувачами — це ще і метафора ілюзій, якими людина заповнювала пустоту буття, метафора життєвої пихи.

У творі «Повітряний пішохід» головний герой — творець п'єс Беранже — вдень негадано злетів над землею. Гама відчуттів, що виникла під час цієї «повітряної» прогулянки, воскресила згадки про його власні «польоти». Це символічний момент, бо політ Беранже — символ того духовного підйому, в момент якого переродився світ, ставши ласкавим і світлим, а людина — вільною від нудоти життя і страху смерті. Політ відродив у Беранже дитину, відкривши у ньому єдність повноти і легкості.

У п'єсі «Жертви боргу» якийсь Шуберт здійснив незвичайну прогулянку — він проклав шлях і до вершини, і до безодні. Але і на дні провалля герой знайшов «чудо» — вогнеквітковий палац, оточений казковими квітами і каскадами потоків, які переливалися.

Сюжет у драмі «Король умирає», за словами драматурга, зітканий з його власного досвіду, став «практичним курсом смерті». На початку твору король Беранже Перший, поставлений до відома про те, що у кінці п'єси він помре, боязко сказав: *«Я умру, когда захочу. Я король и решаю я»*. А в останній картині він, як зразковий учень, віддався смерті. У його житті було дві жінки: Марія і Маргарита. Кохана Марія підтримувала у королі затихаючий вогонь життя. Маргарита, навпаки, з байдужістю акушерки «перерізала пуповину», яка зв'язувала Беранже зі світом. У боротьбі двох дружин за душу Беранже простежувався фрейдистський поєдинок глибинних початків особистості — Ероса і Танатоса, без свідомого прагнення до кохання і до смерті.

В інших п'єсах Е. Йонеско висміювалися цінності подружнього життя, конфлікти, що виникали між батьками й дітьми.

На батьківщині та закордоном зріс попит на драми митця. Автор отримав численні премії, у 1971 році його обрали членом Французької академії.

Крім трьох десятків п'єс, літературна спадщина Йонеско включила прозу (збірка оповідань «Фотографія полковника» (1962), роман «Самотній»), щоденникові замітки «Весна 1939 року», есе, статті, виступи. Але все таки центральне місце у його творчості Йоско, по праву, належало драматургії. Смерть художника 1994 року певною мірою стала підсумковою межею цілої епохи у розвитку світового театру.

Його п'єси істотно відрізнялися від творів інших представників «театру абсурду». Індивідуально-стильові домінанти творчості Е. Йонеско:

- трагіфарсовість;
- фантазмагоричність;
- одночасність і перехресність двох і більше діалогів з об'єднанням їх у певних місцях в один метадіалог;
- мистецтво гранично холодне і байдуже до людини;
- стимулювання активності глядачів лише на розгадування своїх головоломок, загадок, туманної метафоричності системи, яка передбачала множинність тлумачень;
- абсурдні ситуації як спосіб організації художнього матеріалу;
- відсутність персонажів із правдоподібною психологією поведінки;
- невизначеність, безликість місця дії творів, порушення часової послідовності;
- використання прийому одночасного розгортання двох, трьох, а іноді й більше діалогів, абсолютно далеких за темою розмови, що збігалися у певних місцях;
- важливі проблеми — кохання, смерть, здивованість, марення;
- прагнення позбавити своїх «героїв» будь-якого натяку на власну психологію, зробити їх взаємозамінними, персонажами без характерів, маріонетками, моделями, «архетипами дрібної буржуазії»;
- герої — це конформісти, що існували за всіх умов, у будь-які часи, за будь-якої влади. Вони рухалися, мислили і відчували гуртом.

Домінуюче місце у творчості Е. Йонеско належало п'єсі «Носороги».

У суспільстві ХХ століття розроблені цілі механізми впливу на людську свідомість з метою керувати людством, маніпулювати ним, перетворювати людей на слухняних ляльок. Саме тому в цей час виникла потреба у захисті людської індивідуальності, у попередженні про ті загрози, які чекали на людину. Дух колективізму незмінно діяв в одному напрямку: він розчинив особистість у стихії безособового, убив індивідуальність, а, значить, і людину. Саме так — у тісному зв'язку із втраченою людською вигляду — зображений феномен масового знеособлення суспільства у п'єсі «Носороги». П'єса пройнята критикою деіндивідуалізації, автоматизму, конформізму, міщанства і водночас глибоким болем за людину та її внутрішній світ.

Фантастично-абсурдний сюжет повального перетворення людей у носорогів, однак, мав цілком реальний корінь у політичному житті Європи 30-х років. У передмові до драми Е. Йонеско відзначив, що поштовх до її написання дали враження французького письменника Дені де Ружмона, які той виніс із демонстрації нацистів на чолі з Гітлером у Нюрнберзі 1936 року. «Дені де Ружмон, — розповідав драматург — бачив цю юрбу, яку поступово захоплювала якась істерія. Здалеку люди у юрбі як божевільні викрикували ім'я цієї страшної людини. Гітлер наближався, і з його наближенням наростала хвиля цієї істерії, що захоплювала все нових людей». Ця розповідь очевидця дійсно містила у собі зародок змісту «Носорогів». У ній розпізнавали дві головні тематико-сюжетні лінії п'єси — розвиток колективної істерії (у драмі — епідемії «носороження») і ірраціональний опір одинака масовому психозу (у драмі він втілюється в образі Беранже).

Однак, крім розповіді очевидця, поштовхом до написання драми «Носороги» став епізод із життя самого автора. Він став свідком масової істерії на міському стадіоні під час виступу Гітлера і ледве сам не піддався їй. Побачене викликало у драматурга глибокі роздуми. Звичайно, на стадіоні були ті, передусім нацисти, для яких все, що говорив Гітлер, було їхнім переконанням, фанатичною вірою. Але бі-

льшість, звичайно, — це тимчасово засліплені люди, яких просто використали, «гвалтуючи» їхню свідомість.

Таким чином, драма «Носороги» — твір, передусім, антифашистський, антинацистський. За зізнанням самого Йонеско, він, як свідок зародження фашизму у Румунії в 30-х роках, справді прагнув описати процес пацифікації країни.

«Меня, — делился своими сомнениями драматург, — поражает успех этой пьесы. А понимают ли ее люди так, как следует? Распознают ли в ней тот чудовищный феномен омасовления, о котором я веду речь? А главное, все ли они являются личностями, обладающими душой, единственной и неповторной?»

Свою п'єсу «Носороги» Е. Йонеско іменував трагіфарсом. Саме за допомогою фарсових засобів і прийомів драматург підкреслив трагічний сенс існування. Основний засіб — трагікомічний гротеск, що водночас підкреслив сенс страшного явища й оголив комічно абсурдну рису (перетворення людей на носорогів).

П'єса складалася з трьох дій. У першій дії події відбувалися в Європі, у провінційному французькому місті, в якому «навіть не було зоопарку». Одного разу тут почали відбуватися незрозумілі жахливі метаморфози: люди перетворилися на носорогів, товстошкурних, байдужих, самовпевнених, агресивних. Спочатку помітна стурбованість декого з жителів. Як завжди, першими занепокоїлися журналісти. Люди, ховаючись від неприємностей, не думали над тим, як запобігти лиху, а вели дискусії щодо виду носорога — африканський він чи азіатський.

У другій дії ситуація ускладнилася: з'явилася загроза масового оносорощення, носорогами стали деякі із співробітників Беранже, а потім докладно, майже «реалістично», було змальовано перетворення друга Жана.

У третій абсурдна ситуація набула апогею: всі, хто оточував Беранже, стали носорогами, рев носорогів звучав по радіо, їхні зображення з'явилися на картинах. І ось кульмінація і водночас фінал твору: абсурд став нормою, норма — абсурдом. Всі стали носорогами, і лише одна людина залишилася такою, якою була. І вона не мала наміру змінювати своїх поглядів, зраджувати саму себе. І саме цей її вибір вніс у хаос певний порядок: абсурд залишився абсурдом, норма — нормою. Беранже зберіг свою людську сутність, отже, ствердив здатність людини протистояти злу, в даному разі — омасовленню. Нехай він навіть залишився один, але світовий порядок збережено.

У творі крізь видимий абсурд просвічувалися приховані **філософські проблеми**:

- сенсу буття (зберегти у собі людину, не зрадити людяності та власну індивідуальність);
- здатності людини протистояти злу (в даному разі омасовленню);
- причини оносорощення людей (за власним переконанням, «заразився», втягнути силоміць);
- людської схильності ховатися від неприємних очевидностей (носороги — це «міф», «містифікація», «ілюзія»).

Для розуміння багатогранності проблем, поставлених у п'єсі, у якості літературно-художнього джерела драматург назвав «Перевтілення» Ф. Кафки.

Процес «оносорощення», перетворення людей у п'єсі пройшов декілька етапів:

- поява одного носорога як реакція на нього жителів міста;
- реакція жителів міста на кількох носорогів як на незаперечну реальність, від якої нікуди дітися;
- епідемія «оносорощення» більшості представників містечка, спотворення всіх норм моралі, світоглядних позицій.

Аналізуючи персонажів, драматург акцентував увагу на внутрішньому світі особистості. Зобразивши перетворення одного з центральних героїв, Жана, автор за

допомогою «оносорожених» гасел відтворив динаміку росту внутрішнього чудовиська і його наступного торжества над цивілізованою й гуманною частиною особистості. Перетворений Жан проголосив сумнозвісні істини — культ первісної енергії, красу сили, необхідність змести моральні бар'єри і відновити замість них «закони джунглів».

Образи у творі носили певне смислове навантаження. Кан — сноб, який беззастережно схилився перед модою, манерами, смаками, перед усім, що було прийнято в аристократичному середовищі.

Ботар — людина, яка все заперечувала, скептик, який ні у що не вірив. Але такий скептицизм — це не наслідок переконань, а зручна життєва позиція: особливо не втручатись, не задумуватись над життєвими явищами. Зіткнувшись з негативним явищем, усвідомивши небезпеку, такі люди намагалися у всьому звинуватити інших. Дудар — антагоніст Ботара. Він, навпаки, намагався зрозуміти логіку явищ, теоретизувати їх. Пані Беф — прояв сліпої віри у того, кого люблять. Логік — демагог у первісному, оголеному вигляді. Його вислів «Усі коти смертні. Сократ смертний» — стала формулою будь-якої демагогії. Дезі — приклад людини, яка не змогла встояти перед силою, натиском, якоюсь мірою і привабливістю явища, що стало масовим. Маючи здорові моральні задатки, Дезі все ж занадто практична, переоцінювали роль сили. Дезі образила пана Папільйона, спричинила пригнічений стан таємно закоханого у неї Дудара, прискоривши їх перетворення у носорогів.

Тим самим Е. Йонеско підкреслив, що ті чи інші враження на побутовому рівні, наприклад, нерозділене кохання, також дуже часто впливали на рішення людини щось змінити у своєму житті.

Отже, лише один з героїв не піддався «оносороженню». Це Беранже, котрий мав стійкі моральні принципи, які для нього безсумнівні, яким вірив, нехай навіть інтуїтивно, керуючись не теорією, а життєвою практикою. Герой мав ясний розум, не захарашений схоластикою, відірваною від реальності. Він не боявся міркувати і висловлювати думки, які не збігалися з думками пересічних людей, тобто мав вільне і незалежне мислення. Все це зробило його індивідуальністю, хоча і давалося героєві дуже нелегко.

Е. Йонеско попереджав: «*„Носороги“ — антифашистська п'єса, але це ще й п'єса, спрямована проти тих епідемій, що „вдягаються в одяг“ різних ідей, не стаючи при цьому менш небезпечними епідемічними захворюваннями*». Але як кожний визначний твір, п'єса «Носороги» спонукало до більш глибокого і широкого тлумачення її змісту, вона — водночас і узагальнення, дослідження процесу програмування, бомбування будь-якої нації певною ідеологічною теорією. Драматург розкрив всі етапи цього процесу від його появи до завершення. Отже, твір спрямовано проти всіх видів істерії, проти спроб омасовлення, оносороження людини, хоча у реальному житті бувало дуже нелегко відрізнити правду від демагогії. За тональністю п'єси відчувалося, що автор сприймав це явище не лише як ганьбу нації, а й як її біду, трагедію. Та він прагнув проникнути ще глибше, до рівня звичайної, пересічної людини і відшукати причини її нездатності чинити опір спробам вплинути на її свідомість.

5. Загальна характеристика життя і творчості С. Беккета

Великим метром модернізму, співцем розпаду й занепаду, прихильником огульного заперечення, який знищуючи в собі останні рештки людяності, заходився блюзнірським сміхом, став Семюель Беккет. У галузі літератури абсурду цей ірландсь-

кий драматург посів чи не одне із перших місць. Доказом цього стало те, що С. Беккет назавжди увінчаний славою, Нобелівська премія 1969 року — кращий тому доказ.

Про відлюдкуватість самого С. Беккета ходили легенди. Він народився в Дубліні 13 квітня 1906 року в заможній протестантській родині, дитинство провів щасливо, хоча, за його власним виразом, «ніколи не мав таланту до щастя». Його пращури, французькі гугеноти, ще в XVII столітті прибули до Ірландії з надією на краще життя і відносну свободу та спокій. Хоча сам С. Беккет був далеким від ідеалів пращурів, він не прийшов родинні релігійні нахили і тим самим порушив цілком свідомо родинні звичаї: *«Моїм батькам віра нічого не дала. У скрутні і тяжкі хвилини вона коштувала не більше, ніж звичайна шкільна форма»*. Цей протест став помітним і в ньому крився своєрідність таланту драматурга.

Після навчання у престижній школі чотирнадцятирічний Семюел вступив до престижного єзуїтського Трінті-коледжу, де у свій час навчалися Джонатан Свіфт і Оскар Уайльд. Отримавши диплом, два роки займався викладацькою діяльністю у Белфасті, а у 1928 році поїхав до Парижа. Повернувшись згодом на батьківщину, викладав французьку мову і розпочав літературні вправи. Перші твори були наслідком захоплення талантом Джойса, з яким Беккет заприятелював, коли перебував у Парижі, де оселився напередодні Другої світової війни. Саме Джойс допоміг йому знайти свій моральний і художній ідеал: *«Він допоміг мені зрозуміти справжнє призначення художника»*.

Драматурга майже все життя переповнювало почуття самотності, і тоді він ховався від спліну або у робочому кабінеті, або у подорожах. Література завжди посідала перше місце у житті митця. Писав вірші, поеми, есе про Пруста і Джойса, опублікував збірку оповідань, проте вони не мали тоді великого успіху у критиків і читачів. У 1938 році письменник написав роман «Мерфі», який відхилило 42 видавництва. Після цього він прийняв рішення покинути Ірландію і оселився у Парижі.

У роки Другої світової війни брав активну участь у русі Опору, за що одержав кілька бойових орденів. Після звільнення Парижа митець знову повернувся до літературних занять. Настав найплідніший період у його творчості: *«Усі мої речі я написав за досить короткий строк, між 1946 і 1950 роками. Після того, по-моєму, нічого цінного не було»*, — згадував Беккет.

Звертаючись до його творів, не складно помітити, що автор не з тих, хто квапився будь-що догодити читачам. Говорячи про «варті уваги речі», він мав на увазі новели «Вигнанець», «Перша любов», романи «Мерсьє і Кам'є», «Мерфі» і звичайно драму «Чекаючи на Годо», яка і принесла авторові славу. Драма стала сходинкою на вершину Олімпу театрального мистецтва, де на Беккета чекала Нобелівська премія.

Світ, що створив автор у п'єсі «Чекаючи на Годо», не вважався адекватним відображенням реальності, але він і не був фантастичним, повністю вигаданим, адже деталі ледве не натуралістично копіювали світ, у якому ми живит. Її магічний вплив складно спіймати одразу, для цього слід перевести кожну дію і слово на мову символів, і тільки тоді стала трохи яснішою думка автора. Проте і після цього залишився великий простір для якогось певного тлумачення. Не випадково сам драматург категорично відмовився пояснювати прихований зміст твору.

П'єса була поставлена в 1953 році на паризькій сцені театру «Бабілон». Вперше її опублікував у 1966 році журнал «Всесвіт». Понад сорок років вона інтригувала своїх глядачів. Дехто вбачав у ній реквієм по людству, інші — алегорію особистос-

ті, яка жила в суботу після Страсної п'ятниці і ще не знала, чи справдиться її надія, чи відбудеться в неділю обіцяне воскресіння.

Зовні ж п'єсу можна охарактеризувати як інтермедію для двох клоунів, які запо-внили паузу перед появою головного героя, який, проте, так і не з'явився. У своєму «Годо» Беккет, здається, насміявся з усіх непорушних театральних канонів:

- наявність конфлікту та його розв'язка;
- боротьба чітко окреслених характерів та ідей;
- розподіл на «добро» і «зло».

У творі можна знайти деякі аспекти «комедії дель арте» — як частини італійсь-кого ренесансного театру:

- ◆ віртуозна імпровізація та нехтування писаним текстом;
- ◆ у центрі уваги не стільки зміст, скільки жести та міміка;
- ◆ притаманний дух позачасовості;
- ◆ відсутність історизму;
- ◆ персонажі — фіксовані типи.

Фабула п'єси досить проста. Упродовж усього твору двоє безпритульних злида-рів — Естрагон і Владімір — чекали на загадкового пана Годо. Він ще вчора через свого посланця — боязкого хлопчика — пообіцяв їм прийти. Естрагон і Владімір — представники «всякого людства», що незважаючи на всі злидні, біди, невезіння, ще не втратили надію, проте були пасивними, не робили нічого для того, щоб наблизити зустріч з отим таємничим «Годо». Хто був насправді Годо — нам невідомо, не знали цього і герої твору. Можливо ім'я означало якесь божество (від англійсько-го): *«Чекаючи на Годо — чекаючи на Бога, на порятунок і спасіння»*. Замість Годо безпритульні зустрілися з Поццо та його затурканим слугою Лакі, який ніс валізу з піском. Поццо за задумом драматурга, став представником можновладців, котрі тримали на мотузці Лакі-політиків. Саме такі люди за часів «холодної війни» ледве не штовхнули людство у прірву пекельної атомної бійні, а валіза з піском нагадува-ла оманливі обіцянки, якими користувалися політики, запаморочуючи голови всі-лякими гаслами і сіючи національну ворожнечу.

Естрагон і Владімір у відчаї, вони розуміли, що світ належав «Поццо», для яких «Лакі» *«...колись були — блазні, а тепер — тяглуї»*. Поццо зловтішно наголошував: *«Краса — благодать, істина — благодать. Хіба я міг осягнути таке! От я і взяв собі тяглуя»*. Після таких слів, зрозумівши безвихідь свого становища, злидарі хо-тіли повіситися. Світ абсурдний, немов малюнки на воді, його неможливо конкре-тизувати і точно визначити координати. Виникло питання, чи був світ той взагалі, і нічого, окрім єдиного самотнього дерева, на якому збиралися повіситися герої п'єси, у ньому не було. Проте автор вчасно зупинив героїв.

Наступного дня вони знову побачили своїх учорашніх знайомих тільки в зо-всім іншій подобі. Поццо з володаря-бандита перетворився на німечного та сліпо-го каліку, а Лакі втратив мову. Коли ця пара зникла, знову з'явився хлопчик, щоб сповістити: *«Сьогодні пана Годо не буде, але він неодмінно прийде завтра»*. Герої хотіли піти геть, але так і не йшли, так і не рухалися. Ремарка «Вони не рухають-ся» — ніби вирок людству, яке виправити неможливо. С. Беккет застерігав: втрата духовних цінностей, втрата віри в можливість людини, у справедливість, атеїсти-чний дурман, байдужість — усе це може обернутися катастрофою, тотальною за-гибеллю.

Автор розраховував на читача неупередженого і відкритого, здатного сказати про себе: я — лише гумористичний персонаж, — лише після цього зробити другий крок і з повним правом ствердити: я — людина. Робив він його досить дотепно і

оригінально, через ексцентрику і парадокси, очуднюючи й осміюючи найбуденніші явища. Беккет вільно й дуже вправно користувався усіма комедійними засобами — від гіперболи і бездоганного пародіювання до архіреалістичної деталізації, маючи на меті — дослідження людини, яка опинилася у метафізичній пустелі сам на сам із небуттям та порожнечою. Закинувши своїх героїв у країну присмерку й непевності, автор не позбавив їх свободи вибору. Персонажі С. Беккета потерпали не від «жахливих умов», не від рабства і безнадії, в які їх занурив автор, а від тягара свободи. Драматургові вдалося відтворити силове поле вибору, який змогли і повинні зробити його персонажі.

Чорний гумор Беккета, безумовно, став свідченням безпорадності перед катастрофами ХХ століття та захисною реакцією проти страху смерті. «Школою» такого гумору були, зокрема, відомі ірландські поминки, з їх співами, танцями та грубими розвагами у присутності покійника. В основі як змісту, так і форми лежав парадокс. За Гегелем, у справжньому мистецькому творі зміст і форма тотожні, зміст — це лише перехід змісту у форму. С. Беккет творив з постійним усвідомленням цього руху. Значення походило від самої форми, а оскільки парадокс став головною структуруючою одиницею в його творах, ми можемо мати багато прочитань його тексту. Їхня парадоксальна природа зумовила відкритість, тож їх можна інтерпретувати на власний розсуд.

Сам же Беккет не дав інтерпретацій: *«Якби я знав, що це означало, я б сказав це в н'єсі»*. Його цікавили тонкощі форми та механізм утворення значення в мові: *«Про зміст немає мови, велика чіткість твору й намагання зберігати форму якомога щільнішою захоплюють самі по собі»*. Те, що тримало форму якомога щільнішою, — це і була логіка парадоксу. Вона зумовила всі структурні й семантичні одиниці Беккетових творів, від мови до персонажів, які були теж суперечливими та такими, що доповнювали один одного.

Майже всі персонажі автора, який не тільки залишив Ірландію, а й покинув писати англійською мовою, мали, ірландські прізвища. *«Сміх та сльози, — говорив він, — ось що для мене гельська культура»*. Незважаючи на клоунату Беккета називали письменником для філософів, письменником песимістичного спрямування. Думаємо, що драматург мусив бути песимістом в інтересах людини, бо наважився працювати виключно в негативній зоні людського досвіду.

Вироблений ним стиль вражав простотою лексики та синтаксису, частими повторами, суворим, але потужним ритмом. Драматург невблаганно вилучив усе, що не було йому конче потрібним, з кожного слова відтискав максимум значення, а із кожної фрази — максимум інформації. Тому на перший погляд абсурдні думки і абсурдні слова персонажів твору виявилися не такими вже й безглуздими. Деякі фрази можна навіть назвати афористичними, наприклад: *«Кричить на черевик, хоча винна його нога»*, *«Чи не ліпше кожному з нас піти власним шляхом?»*, *«Усі змінюються, усі, крім нас»*, *«Думати — то ще не найгірше зло»*, *«Ми народжуємося на світ божевільними. Дехто такими і лишається»*, *«Сліпі часу не відчують»*, *«Чи я спав, поки інші страждали»*.

С. Беккет — представник тих драматургів, які працювали над розв'язанням болючих питань, пов'язаних із проблемою духовності та життєвих цінностей людства. Деградація духовності суспільства стала свідченням, за митцем, занепаду культури, традицій, звичаїв, нехтування Божими заповідями, мораллю, порушенням етичних норм, а як наслідок — байдужого ставлення до тих, хто зазнав лиха, до злидарів, до слабких духом, як наслідок — влада золота, війни, ворожнеча, неспра-

ведливість. Театр абсурду С. Беккета не абсурдніший за наш світ, який часто і був театром війн, руйнації, голоду. Автор закликав людство схаменутися, зупинитися і чекати на приход тємничого Годо.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. У якій країні зародився «театр абсурду»? Хто став його засновниками?
2. Які особливості цього напрямку?
3. У чому новаторство твору Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»?
4. Які образи-символи зустрічалися у творі?
5. Як відображена проблема масового знеособлення особистості у п'єсі Е. Йонеско «Носороги»?





ЛЕКЦІЯ 17

ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

1. *Філософсько-естетичні засади постмодернізму та їх вияв у художній літературі.*
2. *Роман «Запах. Історія одного вбивства» П. Зюскінда — зразок німецької постмодерністської прози.*
3. *Іронічний ґатунок центрального конфлікту в романі «Ім'я троянди» У. Еко.*
4. *Художній світ і простір, символіка і художня сила образів в романі «Останній світ» К. Рансмайра.*

1. Філософсько-естетичні засади постмодернізму та їх вияв у художній літературі

На початку ХХІ століття найскладнішою видалася література постмодерну.

Постмодернізм — загальна назва окреслених останніми десятиліттями тенденцій у мистецтві, що виникла після модернізму та авангардизму. Хоча цей термін з'явився раніше (вперше згадується у 1917), він поширився наприкінці 60-х років спершу для означення стильових тенденцій в архітектурі, спрямованих проти безликої стандартизації та програмового техніцизму, а невдовзі — у літературі та малюванні. Популярності постмодернізму сприяли міркування філософів Ж. Дерріди, Ж. Батая, особливо праці Ж.-Ф. Ліотара. Основним джерелом нових тенденцій в аспекті пізнання виявилася «деструкція», визнання прогресу лише у вигляді неспростовної ілюзії. Реальним вважалося варіювання та співіснування усіх — і найдавніших, і новітніх форм буття.

У постмодерністських творах не було характерної для літератури попередніх діб оригінальної, несхожої на інші, естетичної або ідейної програми, не було поділу на «своїх» і «чужих». Якщо для Ренесансу і класицизму «естетичним донором» була передовсім Античність, для романтизму — Середньовіччя, то для постмодернізму — увесь світовий культурний (передовсім літературний) процес.

Роком народження поняття «постмодернізм» слід вважати 1917 рік, коли вперше в книзі Р. Паннівца «Криза європейської культури» з'явилося це поняття як сигнал того, що культура досягла певної чергової вершини. У 1934 р. цей термін використовується іспанським літературознавцем Ф. де Онізом, який розумів постмодернізм як короткий епізод між двома модернізмами, перший з яких триває з 1896 по 1905, а другий — з 1914 р. до 1932 р. і лише з 1947 р. термін «постмодернізм» вживався в сучасному значенні. У книзі А. Тойнбі «Дослідження історії» постмодерн позначав сучасну фазу західноєвропейської культури.

Постмодернізм — це багатоманітне теоретичне відображення духовного розвитку в самосвідомості західної цивілізації.

Постмодерністські твори чимось нагадували палімпсест, з-під нового шару якого проступав старий текст, що вже десь, колись кимось писався.

Найголовнішою ознакою літератури постмодернізму була її гіперрецептивність (від грецьк. hyper — над, понад + receptio — сприйняття, запозичення) — яскраво виражена схильність до рецепції будь-яких фактів із культурно-історичного дискурсу всього людства; передовсім і найактивніше — із творів світової літератури, різ-

них елементів їхньої форми і/або змісту: сюжетів, мотивів, образів, концепцій, жанрів, сцен, цитат, міфів — тощо (т. зв. «інтертекстуальність»).

Традиційними творчими засобами, якими послуговувався постмодернізм, була пародія, алюзія, гра, містифікація, карнавалізація тощо. Стильові риси художньої мови реалізувалися у художніх засобах порівняння, метафори, алюзії, ремінесценції, іронії.

Найпродуктивнішою формою реалізації гіперрецептивності літератури постмодернізму була інтертекстуальність. Її класичне визначення належало французькому філологу й семіологові ХХ ст. Роланові Барту: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти оточуючої культури. Кожен текст становив собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Шматки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. — усі вони поглиблені текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до або навколо тексту існувала мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не могла зводитися до проблеми джерел і впливів, вона становило собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих або автоматичних цитат, що подаються без лапок.

Знаковим для постмодернізму стала образ-модель лабіринту, що став компонентом цікавого символічного трикутника («Лабіринт», — «Всесвіт» — Бібліотека) у творчості видатного аргентинського письменника Хорхе Луїса Борхеса («Дім Астеріона»).

Постмодернізм, який ніколи не був головною домінантою культури, виявився сьогодні таким цікавим і провокативним тому, що пов'язаний з теперішніми процесами модернізації, які, без сумніву, зреалізувалися, розпочавши новий етап розвитку літератури.

2. Роман «Запахи. Історія одного вбивства» П. Зюскінда — зразок німецької постмодерністської прози



Патрік Зюскінд належав до числа найпопулярніших письменників кінця ХХ століття. Однак нерідко його називають автором лише одного роману — «Парфуми».

Патрік Зюскінд народився у 1949 році у містечку Амбах, розташованому поблизу Штанберзького озера у ФРН. Вивчав у Мюнхенському університеті середньовічну та нову історію, водночас маючи посаду у відділі патентів і договорів фірми «Сіменс», у концтаборі «Летючий голландець», тренером з настільного тенісу. Виконуючи певні обов'язки, він писав твори, атестовані ним як «короткі неопубліковані прозові уривки та довгі непоставлені сценарії». «Я розважався виготовленням описів, котрі через відшліфований стиль з небажанням відхиля-

лися телевізійними редакторами», — іронічно зауважував письменник у єдиному написаному ним уривку автобіографії. Він ніколи не студював філософії чи філології, а тому, очевидно, вписався у літературу якимись іншими своїми якостями.

Першим твором Патріка Зюскінда, що потрапив до читача, стала написана 1980 року і видана 1984 року моноп'єса «Контрабас», яку німецький критик Дітер Шнабель назвав «меланхолійним твором для одного контрабаса». Виявилося, що прозаїк якось непомітно вчинив певний переворот, поставивши на головний театральний кін героя, одвіку позбавленого права виражати себе в мистецтві повно та без будь-яких обмежень.

У 1985 році був надрукований «тремтливо прекрасний романтичний детектив» — «Парфуми», в якому простежено зацікавленість автора способами виживання мистецтва під час розпаду та вивітрювання міфічних загальнолюдських цінностей. 1987 року вийшов у світ повість «Голубка», в якій «майже немає дії, але вона впливала на людину як буревій».

1991 рік — «Повість про пана Зоммера». Провідні теми — інфантилізм та спустошення: перша — обмежувала маргінальність героя парадигмою дитячої неслухняності, друга — констатувала невтішну марноту шукань хоч якоїсь опори, а одночасно і те, що за подібними пошуками філософського каменя залишалося випалене поле, вкрите уламками колишніх абсолютів. Маргінал пан Зоммер виявився людиною, котра безуспішно намагалася зловити себе за хвіст із втрачених літ, сподіваючись, що це могло б сприяти поверненню до далекого і щасливого часу свого існування. Про це свідчила навіть сама характеристика пана Зоммера. Невідомо, хто він і звідки з'явився; усе його свідоме життя схоже на безкінечну і безцільну гонитву за механічним зайцем; у цьому нескінченному русі зачарованим колом він допомагав собі палицею, яку оповідач порівнював з третьою ногою; у його порожньому рюкзаку калаталися тільки бутерброд та гумовий плащ для захисту від зливи.

Цей дорослий і навіть підстаркуватий інфант перетинав свій життєвий курс оповідача ще кілька разів, і на кожному з подібних екзистенційних перехресть відкривалися дедалі нові риси старості. Образ головного героя закономірно еволюціонував: Зюскінд прийшов до героя, котрий відокремив себе від світу монастирською стіною сподіваної недоторканості. Пан Зоммер загинув через прагнення спокою. Внутрішній світ людини, очевидно, спорожнів настільки, що з його середини навіть не з'явилися сморідні тумани, які спонукали хоча б до зловмисного та ремісницького мистецтва.

Розпад Зюскіндової парадигми письма вивершилася у збірнику «Три okazji та одне спостереження» (1995 р.), де він вималював чимало лейтмотивів. Так, у новелі «Потяг до глибини» лейтмотивною стала тема мистецтва та його творця: героїню, художницю із Штуттгарта, збив з пантелику невідомий критик, який не побачив у її витворах глибини. У відчайдушних пошуках незної та незрозумілої їй глибини вона прийшла до заперечення власного мистецтва, вбила себе — і той самий критик знайшов у неї «нешадний потяг до глибини». У цьому творі мистецтво знову нещадно і цілковито забрало людину в полон.

В оповіданні «Битва» на поверхню вийшла традиційна для Патріка Зюскінда ситуація поразки в перемозі. Шахіст Жан, ремісник від гри, переміг якогось молодика «з блідим обличчям і фанатичними темними очима». Але великих радощів цей виграш йому не приніс, навпаки, обернувся брудною плямою цілковитої поразки. Відбулося неймовірне: Жан бажав успіху своєму супротивникові, оскільки так втомився від нескінченних перемог над усіма, що після програшу пішов би одразу подалі від глядачів, яких він назвав «заздрісними бандитами». Глядач постав тут як вічний і трагічний опонент митця, від якого творцеві будь-якого рангу слід тікати, усією душею прагнучи спокою.

У цьому збірнику тема спокою стала ключовим елементом майже в кожній новелі. Так, у новелі «Заповіт метра Мюссара» головним героєм був відкривач жакли-

вої істини: земля сховала себе у стулках величезної мушлі. Для самого метра відкриття цього псевдозакону стало тією панацеєю, що нагородила його омріяним спокоєм.

Логічним у фіналі збірки — «спостереження», найменоване «Amnesie in Litteris», у якому оповідача, майже остаточно злитого з самим П. Зюскіндом, засмоктав водограй літературного забування. У спробах згадати прочитане він наштовхнувся на мур пустки: письмо, що ніколи не з'являлося у текстах письменника, несподівано заперечило себе. Людина у річищі метафор видалося загубленою у безмежній та позбавленій вказівників бібліотеці — бібліотеці, сконструйованій з ефемерного матеріалу забуття.

Патрік Зюскінд, який видав у співавторстві з Гельмутом Дітлем свій останній на сьогодні твір «Россіні, або Вбивче питання, хто з ким спав» (1997), повернувся до немовби забутої форми сценарію, з якої він починав, тим стверджуючи самоповторення та замикаючи біг своєї творчості в жорстку оправу всеохоплюючої літературної амнезії.

Особливості творчого методу Патріка Зюскінда:

1) розвінчування модерністського міфу про можливість митця перетворювати своєю творчістю світ;

2) вибудовування свого ілюзорного світу відповідно до власного уявлення про ідеал;

3) засвідчення двозначної ролі мистецтва у людському житті. Воно животворне, але може набувати руйнівної сили;

4) створення власного міфу про мистецтво, головні ідеї якого такі:

- творчий геній — з самого початку зло, бо перебував не в гармонії зі світом, а виникає всупереч світові як опозиція до нього;

- шлях мистецтва — антигуманний, бо творчий пошук і творчі досягнення не мали нічого спільного з моральністю, яка здавна використовувалися владою, що з її допомогою стримувала руйнівні інстинкти натовпу;

- крах генія у світі спричинений принциповою неможливістю поєднати позаособистісну досконалість і свою внутрішню недосконалість нездатністю, незважаючи на всі хитрощі, самому стати джерелом досконалості, привласнити її собі і змінити світ, наповнивши його гармонією;

- у центрі — митець, який прагнув перетворити недосконалий світ і недосконале «Я», навіть здобувши перемогу й отримавши владу, виявився нездатний дати раду інертному опору світу.

5) герої у П. Зюскінда — герої-маргінали, які перебували «по той бік» етичних обмежень і заборон, тих основоположних принципів, на яких ґрунтувало буття індивіда в суспільстві. В свою чергу, маргінальність як поняття — це специфічна опозиція індивіда до загальноприйнятих норм соціально-культурного життя;

6) події у творах відбувалися не в тій художній реальності, що для свого розуміння вимагала співвіднесення з реальністю емпіричного, а на певному ілюзорному просторі культури, який отримав статус надреальності.

На сьогодні у науково-методичних посібниках майже відсутній критичний аналіз творчості Патріка Зюскінда. Хоча з'явилися деякі зауваження вчених-науковців стосовно творчості митця та його роману «Запах. Історія одного вбивці».

Так, на думку Є. Венгерової, однієї з перекладачів творів письменника, «роман «Парфуми» звучав як пересторога про злочин, який полягав у розриві людини з природою, у безсоромному та безжальному насиллі над нею... у забутті заповідей... у самовдоволеному та ненаситному марнославстві володіння... Воістину, все зло світу витікало з одного джерела, і це джерело був вакуум людської любові до Бога та ближнього». На її думку, «метафорами такого масштабу, як у Зюскінда, в німецькомовній прозі ХХ століття могли похвалитися хіба що Т. Манн або Г. Гессе («Гра в бісер»)). Критик слушно відзначила, що у фундамент твору закладено «метафору запаху як універсального, підсвідомого, всеосяжного зв'язку між людьми».

Г. Аполлінер писав: «Оволодіння досконалістю вимагало знищення життя, парфуми (мистецтво) так і залишилися маскою, чимось зовнішнім щодо митця, ні на крок не наближаючи його до розуміння самого себе, не рятуючи від смердючих туманів, які виявилися не маскою, а «власним запахом» Гренуя. Сюжет роману завершився знищенням серед цвинтарного смороду мистецтва (парфумів) і митця (парфумера Гренуя)».

Д. Затонський писав про роман наступне: «Розгорнувши історію парфумера, Зюскінд вийшов «не в широкий світ, а до широких лаштунків. Єдине, що йому імпувало, — це іронія. Тобто романна ситуація від початку до кінця сконструйована і розгорталася не у просторі реального світу, а у просторі сцени».

«Те, що описав Зюскінд, можна не тільки впізнати за запахом, відчутти на смак, побачити і почути. Це художник, який вмів представити життя вбоге і зникле в його великому внутрішньому драматизмі» — відгуки газети «Tages — Anzeiger», Цюрих.

Редактори цієї газети відгукнулися і про повість «Голубка»: «В «Голубці» майже не було ніякої дії, але вона діяла на людину як буря, рідкий шедевр сучасної прози, захоплююча, психологічна вишукана повість... за своїм художнім рівнем належала до великих зразків європейської новелістики».

У 1985 р. П. Зюскінд, до цього маловідомий німецький автор, видав у Цюриху роман «Запахи. Історія одного вбивці». Книга мала грандіозний успіх, що можна зрівняти лише з тим, який випав на долю іншої німецької книги — «На Західному фронті без змін» Е. М. Ремарка. Твір називали «тремтливо прекрасним романтичним детективом» і «романом, що відверто духмянів успіхом». Роман письменника був перекладений іншими мовами і 5 років не випадав зі списків бестселерів. Цей твір не про злочин, адже у ньому не було ні детективної інтриги, ні традиційних для цього жанру пошуків злочинця (він відомий читачеві), та й фінал твору аж ніяк не детективний. Якщо це історичний роман, присвячений відомому парфумерові ХVІІІ ст., то як сприймати ті дивовижні метаморфози, що відбувалися протягом твору із парфумером і його творінням — фантастичним ароматом, що підкорив натовп? Може, це різновид маслітератури, що нині вироблялися із суміші історії, фантастики та детективу? Але версію спростовували складні філософські проблеми, що стали стрижнем твору.

Один з перекладачів роману слушно відзначав, що у фундамент твору закладено «метафору запаху як універсального підсвідомого, всеосяжного зв'язку між людьми».

Здавалося, що за дивний різновид мистецтва — парфумерія: царина, де витвір за лічені години розвалюється на ефемерні атомарні залишки, а майстер, який виготовляв парфуми, приречений усе життя комбінувати для чийось пахов шедеври.

ХVІІІ ст., в якому, з волі авторів «Запахів» розгортається загадковий сюжет роману, виявилось для сторіччя ХХ цікавішим не особистостями філософів-енциклопедистів, що заклали основи сучасного раціоналістичного світосприйняття,

а постатями маргіналів типу Маркіза де Сада, що ілюстрували безглузді сторони раціоналізму ще в момент його виникнення. До ірраціональних моментів XVIII ст. автор додав також історію свого героя, парфумера Жана-Батіста Гренуя. А те, що в романі йшлося про особистість незвичайну, свідчило ряд «геніальних чудовиськ», серед яких посів своє місце і герой роману: Маркіз де Сад, Сен-Жюст, Фуше, Бонапарт.

Маргінальність як відмова від культурно-моральних стереотипів, як шлях до нових форм протистояння й навіть підкорення соціуму, як випробування естетичного періоду до світу (адже тільки стихійне, естетичне почуття випадає з системи суспільних правил) — ось коло ідей, що втілилися у романі П. Зюскінда «Запахи».

У центрі цього роману — в повному розумінні маргінальна постать — парфумер Жан-Батіст Гренуй. Про нього можна сказати, що це була «людина без властивостей», повз яку проходили ідеї співчуття, щастя, Бога, страху смерті тощо, не «затмарюючи» його сприйняття чарівної або страхітливої матеріальності світу. У своєму житті герой керував лише імпульсами, що підказували йому власне феноменальні нюхові здібності. Саме вони були для Гренуя єдиним і найнадійнішим провідником у світі людей.

Жан-Батіст Гренуй з перших рядків роману проголошений генієм — поруч із Маркізом де Садом, Сен-Жюстом, Бонапартом та іншими видатними людьми Франції часів Просвітництва. Читач мусив прийняти авторські правила гри і беззастережно повірити в це: достовірні підтвердження геніальності цієї вигаданої, аж до моторошності фізичної, постаті — найбільшого парфумера всіх часів і народів, людини, обдарованої можливостями виняткової влади над іншими людьми, котра повністю, завдяки цілеспрямованим каторжним зусиллям, не зупиняючись перед злочином і не усвідомлюючи його як злочин, вивершила ці можливості та відмовилася від реалізації, щоб загинути смертю Озіріса і Орфея — геніальності Бога, позбавленої індивідуальності.

Після стислого вступу, де означені доба і калібр головного героя, оповідач занурив нас у тогочасну атмосферу (схарактеризовану як палітру запахів): *«На той час, про який ми оце говоримо, у містах панував такий сморід, що його нам, сучасним людям, навряд чи можна уявити»*. «Епіцентром» смороду був Париж, а в Парижі — місцина, яку називали Кладовищем невинних. Саме тут і народився літнього дня герой. Мати намагалася позбутися його ще до народження, після появи дитини впала непритомною від спеки і смороду. Дитина, що мала загинути, криком заявила про себе, і коли її витягли з-під купи, самим фактом свого існування свідчила про злочинний задум матері, яка потрапила на Гревську площу, де їй відрубали голову за чергове вбивство власних дітей.

Малого Гренуя квапилися швидше позбутися і годувальниці. Вони пояснювали свою відмову тим, що немовля не пахло, як усі діти.

Потім геніальний Гренуй на якийсь час потрапив до рук освіченого ченця, отця Тер'є, якому на мить здалося, що він — батько дитини. Проте картина зруйнувалася, тільки-но хлопчик прокинувся і виявив свої феноменальні здібності: *«здавалося, ніби дитя бачило його своїми ніздрями, ніби воно дивилося на нього пильно й допитливо, набагато проникливіше, ніж дивляться очима, ніби воно ковтало щось своїм носом, щось таке, що ширлося від нього, Тер'є, і чого він не міг утримати й приховати.»* Жажнувшись цієї здатності, Тер'є, як і годувальниці, поспішив позбутися малюка і здав його до притулку.

У притулку мадам Гайяр Гренуй вижив, однак його цуралися й уникали, хоч у хлопчиковій зовнішності *«не було нічого такого, що викликало б страх»*. Тут опо-

відач вперше порівняв Гренуя з клішем і, не стримуючись, коментував: «...він був монстр від самого початку. Тільки через свою впертість і злість він вирішив жити». Гренуй, який не вчинив нічого лихого, виявився винним у тому відчуженні, у тому почутті огиди, яке він викликав у людей. Його творчу здатність — феноменальний нюх — з самого початку названо джерелом зла і засуджено.

Гренуй осягав світ лише нюхом. Слово «дрова» він уперше вимовив, коли відчув запах дров, удихаючи його з надзвичайною гостротою. Саме тому абстрактні поняття етичного плану осягав із великими труднощами, бо вони «не пахли», а отже, були чужі внутрішньому світові Гренуя: «він ніяк не міг їх запам'ятати, плутав і, вже навіть коли виріс, вживав неохоче і часто неправильно: право, совість, Бог, радість, відповідальність, покірність, вдячність і таке інше. Що це все означало, для нього залишалось туманним».

Згодом мадам Гайяр віддала Гренуя чинбареві Грімалю, де на нього чекали нові жахливі випробування і непосильна праця серед смердючої шкіри і сибірської виразки. З часом він став незамінним помічником чинбаря. Сенсом явищ і предметів для Гренуя став запах, а життєвою метою — осягнення парфумерного мистецтва і створення якогось абсолютного аромату.

«Роки навчання» Гренуя — це полювання на різноманітні запахи і знайомство із запахом парфумів, адже *«мета його полювань полягала в тому, щоб стати володарем усіх запахів, які тільки мав світ»*. Незабаром герой натрапив на запах, який сприйняв як ключ до всіх інших ароматів, — цей запах линув від дівчини. Вловивши його, він зрозумів: *«якщо не заволодіє цим ароматом, його життя не матиме більше сенсу»*. З бажання привласнити цей досконалий запах він задушив дівчину, щоб увібрати в себе її аромат. Аромат дівчини став для Гренуя дороговказом у світ запахів.

Нагода наблизитися до здійснення своєї мети незабаром трапилася: з дорученням від Грімалю Гренуй опинився в крамниці відомого паризького парфумера Джузеппе Бальдіні. Гренуй став учнем Бальдіні, і з цього моменту він осягнув парфумерну науку, збагачуючи свого господаря. Працюючи у Бальдіні, мріяв про те, щоб *«стати великим перегінним кубом, який увесь світ затопить дистилятом власного виробу»*. Гренуй з допомогою перегінного куба розкладав ароматні трави на ефірні олії. Порцеляна, шкіра, скло, вода із Сени — все це піддавалося дистиляції, поверталася в матерію, лишалося непідвладним Греную і позбавило сенсу його життя. Саме тому, не знаючи, як створити абсолютно нові аромати, *«які він носив у своїй уяві»*, герой припинив досліди, захворів і ледь не помер. Лише відповідь Бальдіні на запитання, яке турбувало про інші способи, *«окрім вичавлювання та дистиляції, щоб видобути аромат із якогось тіла»* — *«гарячий, холодний і жирований анфлюраж»* — воскресила Гренуя. Він одужав і, відпрацювавши у Бальдіні три роки, залишив Париж, пообіцявши старому парфумерові «не виказувати таємниць відкритих ним рецептів, бо він не прагнув заробляти великих грошей своїм мистецтвом, не хотів навіть жити за його рахунок, якщо зможе жити по-іншому. Він хотів вивільнити своє внутрішнє «Я», саме своє внутрішнє «Я», яке вважав вартішим за все, що міг запропонувати світ зовнішній».

Настали роки зрілості. Дорога до Граса надала Греную можливість відійти від людських запахів, що стали йому огидні, заважаючи жити у фантастичному світі породжених його свідомістю довершених ароматів.

Він збирався на вершину вулкана Плон-дю-Анталь, де опинився у цілковитій самотності. Оселився у вузькій штольні всередині гори, виходячи звідти лише для задоволення необхідних потреб. Весь інший час віддавав величним нюховим фан-

тазіям. У своїй свідомості він створив світ, над яким неподільно панував, викликаючи до життя покірні його аромати. В абсолютній зовнішній самотності і водночас у багатобарвному внутрішньому світі, витканому із запахів, Гренуй став тим, ким хотів бути: «Месником і Творцем світів». Проживши самотньо сім років, покинув свій притулок. Причиною цього стало, що коли він «володів світом» у своїй уяві десь із глибини душі піднявся смердючий болотний туман і пройняв його. Цей туман був його власним запахом, але *«найстрашнішим було те, що Гренуй, хоч і знав, що це його запах, не міг відчувати його носом. Повністю потопав у ньому, він ніщо в світі не міг його понюхати»*.

Страх власного запаху вигнав героя з притулку. До людей повернувся потворний дідуган: волосся до колін, шкіра бліда, жалюгідне вбрання прикривало тіло. Він зустрів з маркізом Тайед-Еспінассом, і незабаром повернув собі звичайний вигляд. Перебуваючи у маркіза, герой навчився прикидатися: він збагнув усю чарівність маски, що приховувала його внутрішню порожнечу, названу в романі відсутністю запаху. Відтоді Гренуй став виготовляти парфуми, які надали йому людського запаху, і під прикриттям цієї маски він міг безперешкодно функціонувати в суспільстві. Герой упевнений у своїх майбутніх перемогах, у тому, що примує людей полюбити себе.

Гренуй покинув маркіза і пішов до Граса. І перше, з чим він там зіткнувся, — це не премудрості парфумерного мистецтва, а чудовий запах, джерелом якого була дівчина Лора Ріші. Йому залишилося лише закріпити цей аромат, і він успішно опанував ці навички в маленькому парфумерному ательє за допомогою малоталановитого ремісника Дрюо, який жив разом з господинею ательє. Навчившись добувати аромати з квітів, Гренуй зробив спроби витягати їх із живих істот, щоб привласнити собі. Та головне його завдання — оволодіти довершеним ароматом, що притаманний лише юним незайманим дівчатам. І їх треба вбивати, бо живі істоти не бажали добровільно віддавати свій запах, а саме його Гренуй хоче увічнити у парфумах, покликаних назавжди стати його власним запахом.

Повідомлення про перше вбивство сухе й інформативне, хоч і лаконічне: на трояндовому полі знайдено тіло п'ятнадцятирічної дівчинки. Вона не була позбавлена незайманості, вбивця лише вкрав її плаття і зрізав коси. Після цієї події в Грасі почалися вбивства, мета злочинів залишалася таємницею. І лише батько Лори, Антуан Ріші, наблизився до розгадки цієї таємниці. Обожнювач своєї доньки, шанувальник її краси, він збагнув логіку полювальника на досконалість, усвідомивши, що *«помисли та бажання вбивці були, очевидно, з самісінького початку спрямовані на Лору»*. Він намагався сховати Лору, але марно. Парфумер, користуючись відсутністю власного запаху як шапкою-невидимкою, вбив її і викрав той самий аромат, що, як найкраща краса, повинен був сіяти в гірлянді зібраних ним запахів. Але незабаром Гренуя схопили, мали відбутися суд і страта. Убивця визнав скоєне, *«тільки коли його запитали про мотиви, він не міг дати задовільної відповіді»*.

День страти злочинця став днем його тріумфу. Декілька крапель магічних парфумів змусили натовп, що мав намір його роздерти, не тільки виправдати, а й схилитися перед учорашнім вбивцею. Кожному він видався ідеалом, який був у його свідомості, *«усі вважали чоловіка в синьому сюртуці найкращим, найпривабливішим і найдосконалішим створінням, яке тільки можна собі уявити»*. Страта злочинця перетворилася на вакханалію, люди у захваті несамовито вдалися до розпусу, бо Гренуй, режисер цієї вакханалії, вийшов до них у машкарі аромату, який викликав кохання. І тут Гренуй відчував, як усередині у нього знову почали здійснюватися *«випари його власного запаху»*, яких він боявся найбільше в світі. Ніхто, навіть

батько Лори Ріші, не міг чинити опору абсолютному аромату Гренуєвих парфумів. Його виправдали, і він покинув Грас із склянкою парфумів, що могли дати владу над світом, і з відчуттям тотального безглуздя свого життя. Без жалю пройшов він повз Плондю-Антель, місця своєї самоти: *«Гренуй більше не нудьгував за печерним життям. Точнісінько, як і інший досвід, — життя серед людей. Задиhaєшся і тут, і там. Гренуй взагалі не хотів більше жити. Він хотів повернутися до Парижа і померти — ось чого він хотів.»* Вчений повернувся на паризький цвинтар, де він з'явився на світ і де, як і раніше, панував сморід — антипод його довершених парфумів, щоб померти, зникнути.

Вночі він з'явився на цвинтарі Невинних, де збирався паризький набрид. Він окропив себе вмістом чарівного флакону, аромату якого вистачило для того, щоб підкорити світ. Але Гренуй викликав не молитовний запах, а тваринне бажання привласнити досконалість, насититися ароматом, що ширився від нього. Розбійники розірвали його на шматки і з'їли, дивуючись потім спалаху власного канібалізму, тим часом їхній вчинок — всього лише зворотний бік прагнення героя витягти дух, досконалість із тілесного світу (в цьому сенс скоєних убивств), привласнити його, ув'язнити у склянку і використати потім для здобуття влади над світом.

З іронією оповідач коментував наслідки поїдання Гренуя: розбійники «вперше зробили щось із любові».

Складна різнобічна характеристика героя доповилася іншими складовими. Інтертекстуальні посилання то до Ч. Діккенса (герой-байстрюк-сирота, дитинство в притулку, знущання в підмайстрах тощо), то до французького реалізму О. де Бальзака й Е. Золя (в отій парфумерній крамниці Бальдіні чи паризького Цвинтаря невинних); в'їдлива пародія на Д. Дідро й Ж. Ж. Руссо (образ маркіза де ла Таяд-Еспінасс), а водночас і на сучасні «теорії вітальності», пародія (через натяки на Г. Флобера — «Спокуса святого Антонія» та Т. Манна — «Самітник») високих тем «затворництва» і «єднання з природою», натяк на Ф. Достоєвського з його «тварь дрожащая».

Можна згадати і Е. Т. А. Гофмана. Герой «Запахів» — це новий «Малюк Цахес», людина, хоч зовні й не така казково потворна, але морально теж огидна і нікчемна. У П. Зюскінда це не так однозначно, як у його попередника: владою навіювати людям любов до себе малюка Цахеса наділила фея Роже-Гожа, вся його сила в трьох волосинках, Гренуй же досягнув могутності без феї, взагалі без будь-чєї підтримки й уваги, він сам зробив себе улюбленцем, Богом, володарем душ... і не втішався, як Цахес, а жажнувся, побачивши, чого варта любов усіх тих нормальних, звичайних, милих, людських, слухняних перед законом людей.

Поза сумнівом, мотив чи «схема Цахеса» стала вирішальною в постмодерністській системі «Запахів». Автор нагадав про це навіть такими вторинними паралелями, як образ батечка Тер'є (пастор у Гофмана) чи власниця сирітського пансіону мадам Гайер (фея-патронеса подібного притулку в «Малюку Цахес»). За ними простежувала взагалі паралель між гофманівським князівством Керепес, де ніби «сільським тепляком», прищеплено дух освіти й порядку, та добою Просвітництва, яку обрав для свого героя Патрік Зюскінд. І гумористична смерть (вислів Гофмана) малюка Цахеса перейшла в ритуально-моторошну, а проте й комічну сцену розривання і поїдання Бога-Гренуя злочинцями-жебраками на Цвинтарі невинних.

Хто ж такий герой «Запахів»? Загадковий убивця юних красунь, добувач і привласнювач божественної аури краси (в образній системі Зюскінда — неповторного аромату, здатного викликати любов), стала типовим виразником некрофільної орієнтації, що постала дедалі у психологічному кліматі планети. Портрет Гренуя по-

вторив загальні риси некрофіла, якими вони постали перед філософом. *«Нездатність сміятися, непорушне й маловиразне обличчя», «нежива, суха, нездорового відтінку шкіра», погляд на «довколишній світ як нечисте й небезпечне місце»; він «не байдужий до запахів», «ніби до чогось принохується», «в міфології й поезії він представлений сліпим або схильним до печер та глибин океану», таким, що «хотів би повернутися в темряву материнського лона і в минуле неорганічного або тваринного існування»;* найчастіше до некрофілів схильні так звані аутичні діти, позбавлені будь-якого емоційного контакту з матір'ю і взагалі з іншими людьми. Все це можна відмітити в «Запахах» П. Зюскінда.

«Мов труп, лежав він у кам'яному склепі, майже не дихаючи, майже не відчуваючи ударів свого серця, все-таки жив таким інтенсивним і розпусним життям, як ніхто в світі. Аrenoю цих злочинів була його внутрішня Імперія, куди він ще з народження закопував контури всіх запахів, які тільки зустрічав. Щоб налаштуватися, він спершу видобував з пам'яті найвіддаленіші ворожі затхлі випари спальні мадам Гайяр; дух висохлої шкіри її рук; оцтово-кислий віддих пастера Тер'є; істеричний, гарячий материнський піт годувальниці Бюсет; трупний сморід Цвинтаря невинних; убивчий запах своєї матері. І він насолоджувався відразою й ненавистю...»

Гренуй, цей малий чоловічок, тремтів від збудження, його тіло судомно стискалось у хтивому задоволенні і вигиналося так, що якоїсь миті він ударявся об стелю штольні, а потім повільно опускався, щоб полежати, спустошений і глибоко задоволений».

Що парадоксально: Гренуй, для якого суть людини (згідно зі шкалою запахів) не що інше, як розбавлена спиртом свіжих фекалій кішки, кількох крапель оцту і товченої солі, сиру, що зіпсувався, риб'ячих потрухів, тухлого яйця і рицини нашатирю, мускату та пригорілої свинячої шкварки, який у людей нічого, окрім ненависті і огиди (за винятком двох рудоволосих красунь, перед чиїм ароматом він переживає щось схоже на благовійний любовний трепет), усе-таки не здатен обійтися без них. І найтрагічнішим відкриттям стала для героя саме відсутність будь-якого власного запаху, тобто тієї чи іншої людської сутності.

Іноді здається, ніби П. Зюскінд непомітно нав'язав нам паралель між своїм героєм і образом диявола, підкресливши позбавленість тепла (від Гренуя ніби віє холодом), усмішки, жартуючи, вказуючи на кульгавість, на нечутливість до болю, взагалі неймовірну кліщеподібну живучість. Та й власний, існуючий лише в передчутті (і то лише двічі в житті), його запах нагадував Гренуєві *«хвилі смердючого туману»* — образ цілком інфернальний. Але як диявол, досягнути бажаної влади над людьми-перевтіленням в ангела — Гренуй не отримав очікуваної насолоди. Навпаки.

«Так, він був Великим Гренуєм! Тепер це стало очевидним. Це був він, як колись у своїх самодосконалих фантазіях, так і тепер — у дійсності. Цієї миті він переживав найбільший тріумф свого життя. І він жахнувся...»

Те, чого він завжди так пристрасно прагнув, а саме, щоб інші люди його любили, — в момент успіху стало нестерпним для нього, бо він сам не любив, він ненавидів їх... Але ненависть його до людей не отримувала відгуку. Щобільше він ненавидів цієї миті, то більше вони його обожнювали, бо ніщо в ньому не сприймалося ними як істина, окрім присвоєної аури, ароматної маски, крадених пахощів...».

Російський критик Олександр Якимович поставив запитання про винного і відповів на нього назвою своєї статті, присвяченої повісті Зюскінда — винен «Пансіон мадам Гайяр, або Безумство розуму», винне Просвітництво з його педантичним насаджуванням порядку, з його бюрократичним впровадженням науки й законності.

Запитання «Хто винен?» залишилося відкритим. Гренуй, що убив прекрасну Лору задля ідеї, переливаючи в парфуми любові її символічну «душу» (як Петрарка

втілював душу своєї Лаури в геніальні сонети), чи батько Лори, який міняв пам'ять про жертвну смерть доньки на новоявленого «сина»? Винен виродок «без запаху» чи об'єднаний в «єдиному запаху» «народ», завжди готовий віддатися невідь-якому Богові і невідь-що створити за піонерським заклик «Будьте напоготові?».

У момент краху Гренуєвих ідей відкрилася давня істина мистецтва — вона народилася з любові і живе любов'ю. Однак шлях до любові блокував бажання зробити об'єкт любові своєю власністю.

Як представник постмодернізму П. Зюскінд у своїх «Запахх» показав, як герой сприймав світ завдяки своєму таланту — феноменальному нюху. Світ для нього — це своєрідна палітра запахів, що яскраво відрізнявся від традиційного пізнання.

3. Іронічний ґатунок центрального конфлікту в романі «Ім'я троянди» У. Еко



У. Еко — надзвичайно обдарована, різнопланова і, якою мірою, навіть непередбачувана особистість. Він надзвичайний книгоман (стверджували, що його особиста бібліотека нараховувала близько 30000 томів, серед них багато давніх книг і книжкових раритетів), мав пристрасть до малювання і гри на флейті, дуже любив жарти і містифікації. Так, у 1995 році він поділився із журналістами «таємницею» свого прізвища, яке, як стверджував письменник, було аббревіатурою *Ex Caelis Oblatus*, що в перекладі означало «божий дар». У числі його головних захоплень — середньовічна філософія, масова культура, сучасне мистецтво. Вже в 50-ті роки У. Еко був відомий як спеціаліст з культурології. Він з усією серйозністю детально аналізував

складові елементи шоу-бізнесу, зокрема стриптиз, і поведінку телеведучих.

На початку 60-х років Еко прославився як пародист. Популярними стали дві збірки його пародій і жартів «Мінімум-щоденник» (1963) і «Другий мінімум-щоденник» (1992). З кінця 60-х років У. Еко вів курс візуальної комунікації на факультеті архітектури у Флорентійському університеті, а в 1969—1971 роках обіймав посаду професора семіотики на архітектурному факультеті Міланського політехнічного інституту. З середини 70-х років письменник очолював кафедру семіотики в Болонському університеті, обіймав посаду генерального секретаря Міжнародної асоціації з семіотичних досліджень, систематично читав лекції в Гарвардському, Колумбійському, Йенському університетах.

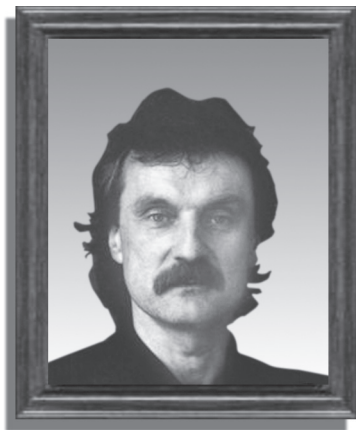
Починаючи з 60-х років, У. Еко активно виступив як теоретик постмодернізму. Одна з ключових ідей його постмодерністської естетики — це інтертекстуальність, що виявляло себе у формі діалогічного цитування, пародіювання, інтерпретації відомих літературних сюжетів.

Роман «Ім'я троянди» (1980) став першою і надзвичайно вдалою спробою пера письменника, що не втратила своєї популярності і понині. Роману було присуджено кілька премій, у тому числі й престижну — літературну премію «Стрега». Лише до зими 1982 року було продано понад чотириста тисяч примірників. До 1985 року роман було перекладено 19-ма мовами світу, а через рік було знято франко-американо-німецький фільм «Ім'я троянди», який також користується надзвичайною популярністю у глядача.

Книга У. Еко, на перший погляд, містила у собі усі ознаки детективного твору. Передусім це детективна зав'язка твору. В його основу фактично покладена історія розслідування серії загадкових вбивств, що сталися в листопаді 1327 року в одному з італійських монастирів (шість вбивств за сім днів, впродовж яких розгорталася дія роману). Завдання розслідування злочинів покладено на колишнього інквізитора, а радше філософа та інтелектуала, францисканського монаха Вільгельма Баскервільського, якого супроводжував його малолітній учень Адсон, що одночасно виступав у творі і як оповідач, очима якого читач бачив усе зображене у романі. Вільгельм і його учень сумлінно намагалися розплутати у творі кримінальний клубок, і це їм майже вдалося.

Історичне тло роману становило опис політичних інтриг між папою римським і імператором Людовіком Баварським. У своєму протистоянні папі Людовік намагався прилучитися підтримкою францисканського ордену, який також перебував у опозиції до папи. Між Людовіком і францисканцями була досягнута політична угода, до якої пристали відомі у Європі філософи Вільям Оккам і Марсілій Падуанський. Вони почали збирати навколо себе у Мюнхені групу ідейних однодумців, так званих «імперських богословів», до яких приєднався і головний герой роману У. Еко Вільгельм Баскервільський. У монастир він прибув з метою виявити політичні симпатії ченців і, по можливості, схилити їх на свій бік. Але його плани виявилися порушеними низкою вбивств, скоєних у монастирі. Загинув чернець: чи сам плигнув із вікна, чи його викинули; незабаром знайшли другого ченця, якого втопили у боці з кров'ю поросяти; потім двох наступних отруїли; ще одному розтрошили голову глобусом. Наставник монастиря зразу ж, коли знайшли труп, попросив Вільгельма взятися за розслідування. Тим паче, що цього вимагали і зовнішні обставини: скоро до монастиря прийдуть почесні делегації, щоб вести переговори про примирення папи і імператора. Доручене слідство Вільгельм проводив енергійно, кваліфіковано та уміло. Врешті-решт він все вияснив. Викривав він і винного у злочинах: це сліпий старець Хорхе із Бургоса. Встановлено і причину — єдиний примірник, який зберігся на землі, другої книги «Поетики» Арістотеля, що роками приховували у монастирській бібліотеці.

4. Художній світ і простір, символіка і художня сила образів в романі «Останній світ» К. Рансмайра



К. Рансмайр — австрійський письменник, за освітою філософ, багато років працював у журналістиці, а з 1982 року упевнено ввійшов у літературу. Автор книг «Осяйний захід» (1982), «Жахи криги й п'їтьми» (1984), «У глухому куті» (1985), «Останній світ» (1988).

Крістоф Рансмайр народився 1954 року у Велсі (Верхня Австрія), біля озера Траун у родині сільського вчителя. У дитинстві пізнав смак джерельної води, полюбив сувору красу стрімких скель, відчув меланхолійність далеких альпійських хребтів та насолоду тишею. «*Мої гори завжди зі мною. Їх ви знайдете і в "Останньому світі"*», — сказав він згодом. До школи ходив у Ройтгамі та Гмундені, в містечку Ламбах закінчив Бенедиктинську гімназію,

у Відні вивчав філософію. Особливо зацікавила Франкфуртська школа, роботи

Т. Адорно та М. Горкгаймера, глибокий слід залишила філософсько-естетична теорія трансцендентального мислення: *«Мистецтво — це відблиск того, що недосяжне смерті, туга за чимось зовсім іншим»*. В університетські роки навчився сумніватися в ідеологічних і догматичних рецептах, почав роботу над дисертацією про політичні утопії та відношення індивідуальної свободи до суспільної. Наукову роботу не завершив, привабила письменницька діяльність. Про свої переконання К. Рансмайр говорив, що вони завжди були «ліві», що перевагу він надавав *«гуманістичному розумінню анархізму»*, а на виборах голосував за «зелених».

Тривалий час К. Рансмайр працював журналістом, що до певної міри дало йому змогу вирішувати матеріальні проблеми, але, головне, відкрив неоціненні можливості спілкуватися та спостерігати, пізнавати життя безпосередньо. Робота над репортажами та есе шліфувала його стиль, привчила лаконічно, виразно висловлювати думки.

Історія «Останнього часу» досить незвичайна. Відомий німецький письменник, засновник і видавець серії «Інша бібліотека» Ганс Магнус Енценсбергер звернувся до молодого автора з пропозицією підготувати для видавництва «Грено» прозовий переклад славетних «Метаморфоз» Овідія. К. Рансмайр, працюючи над твором античного поета, інтерпретуючи його, відчував, що вийшов за межі просторово-часової структури «Метаморфоз», що вічні образи і теми жили у сучасності. Так з'явилися оригінальний задум, своєрідна міфологізація дійсності. В опублікованому згодом «Задумі роману» К. Рансмайр дав лаконічну характеристику змісту свого твору. *«Тема — зникнення і реконструювання літератури, поезії; матеріал — «Метаморфози» Публія Овідія Назона»*.

Образи роману можна поділити на історичні та міфологічні. Коли до перших належав поет Публій Овідій Назон, імператор Октавіан Август та молодий римлянин Котта, то постаті, що складала суспільність Томів, запозичені з Овідієвих «Метаморфоз». К. Рансмайр додав до свого твору своєрідний довідничок — «Овідієв репертуар», де коротко характеризував персонажів «Останнього світу» та їхніх прототипів у давньому світі. У формі енциклопедично стислого викладу австрійський письменник створив невеликий подвійний ескіз до кожного персонажу роману, проводячи паралель між міфологічними та історичними посталями, цитуючи провідні місця з Овідієвих «Метаморфоз» чи інших літературних та історичних джерел. Прозаїк дав інтерпретацію персонажів, пояснив їхнє місце в сюжеті та в образній системі, роль у розвитку авторської думки.

Давньогрецький поет став центральною постаттю твору. Дія, в якій взяли участь усі персонажі, постійно розвивалася навколо особистості Овідія, хоча протягом усього роману він не з'явився жодного разу. Справа не лише в дії. Античний поет — безпосередній натхненник «Останнього світу».

Принципат Августа був чи не першим в історії прикладом режиму політичного лицемірства. Овідій здобув славу як автор «Любовних елегій» та «Мистецтва кохання», які мовби розвінчували політику громадянської моралі Октавіана. Крім того, поет «забагато знав» про внутрішні справи сім'ї імператора та деякі політичні інтриги. Проте кару — суворе вигнання — було призначено не за провину: очікували провину, щоб призначити кару. Можливо, фатальну роль у житті античного поета відіграв і його головний твір — епічна поема «Метаморфози», в якій змалював історію Риму, а разом з тим і цивілізації загалом. За допомогою міфічних сюжетів Овідій передав ідею мінливості, плінності, непостійності реально існуючого.

Вирок було винесено без суду і слідства. Поет, досягнувши вершин слави, мусив до ранку попрощатися з усім, що йому було рідне і близьке, і вирушити в зимове плавання морем до Томів — невеликої напівварварської грецької колонії у Фракії.

Точка відліку сюжетної лінії «Останнього світу» перебувала також на історичному полотні. Звістка про вигнання довела до відчаю Овідія, і він кинув у вогонь майже закінчені «Метаморфози», зарікається писати. Але вже під час плавання грудневим Середземним морем у його голові народилися нові рими «Скорботних елегій».

Роман К. Рансмайра — не тільки один із спроб оригінальної інтерпретації античності. Це твір про вічність і плинність, самотню долю й неприкаяність таланту не лише у вигнанні, а й у власній вітчизні, у суспільстві несхожих на нього, про всю гаму людських почуттів, що реагували на найменші дисонанси. Австрійський письменник підступав до найкритичнішого моменту в Овідієвому житті, водночас віддалившись від нього. Загадка вигнання породила нові загадки. Створюючи власну інтерпретацію Овідієвої долі, К. Рансмайр свідомо відійшов від історичної дійсності. Це виявилось уже в тому, що ймовірною причиною звинувачення поета в авторській версії стають не «Метаморфози», а «Мистецтво кохання». Назон, як назвав поета австрійський письменник, справді спалив єдиний примірник поеми перетворень, і цей факт став стрижневим, навколо якого розвивалася дія. Основна увага сконцентрувалася на протистоянні поета абсолютистському режимові.

Самого Октавіана Августа змальовано лаконічно і однозначно: це типовий деспот, що втішався усвідомленням нової влади, годинами споглядаючи її уособлення — носорога.

Поєднувальною ланкою між історичним та міфологічним світом став образ Піфагора. Старогрецький філософ став в Овідієвій поезії виразником впевненості античного поета в тому, що все змінюється. В «Останньому світі» це — гротескна постать старого, перекonanого в реальності попередніх інкарнацій людської душі. В розпачі та стражданнях поета він упізнав свою власну долю і знайшов гармонію між своїми та Назоновими думками. Саме він намагався увічнити поета, поставивши пам'ятник на честь кожного його слова.

Завершальна сцена роману — початок апокаліпсису. Змінився клімат, усе підвладне скам'янінню, спустошенню. На руїнах буяла природа. Зник і твір Овідія, література перетворюється на окремі елементи — слова, написані на клаптиках тканини, які перебирав напівбожевільний Котта.

Особливості творчого стилю К. Рансмайра:

- сплав минулого, сучасного й майбутнього в єдине ціле набув позачасових рис;
- манера письма стримана, безстороння, автор зберігає певну дистанцію;
- тон розповіді — жорсткий і лірично гнучкий водночас;
- простежувалася тенденція до сюрреалізму (деталі в описах розкішної рослинності зниклого світу, гіпнотичне змалювання процесу вмирання у подиву гідній своєю витонченістю сцені);
- зображуючи глибинні підсвідомі процеси, письменник часто вдавався до натуралізму;
- на художні погляди письменника вплинула філософсько-естетична теорія трансцендентного мислення.

ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Дайте визначення поняття «постмодернізм». Хто у зарубіжній літературі представляв цей напрям?
2. Який внесок зробив П. Зюскінд у розвиток світової літератури?
3. Поясніть назву твору письменника «Запахи. Історія одного вбивці».
4. Як поєднав сучасний та міфологічний світ у романі «Останній світ» К. Рансмайр?



Розділ 3

ПРАКТИЧНИЙ КУРС

3.1. ПРАКТИЧНІ ЗАНЯТТЯ



ЗАНЯТТЯ № 1

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

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.

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. Намалюйте карту подорожі Маленького принца.

Література

1. История французской литературы. — Т. 4. — М., 1963.
2. Скоцик Л. Подорож у Весівті. Життєві уроки маленького принца за твором А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // «ЗЛ». — 2006. — № 12 (460). — С. 12—13.
3. Циганок С. Життя і творчість Екзюпері. Історія створення казки «Маленький принц» // «ЗЛ». — № 10 (410). — С. 15—16.
4. Маяковська Л. «Маленький принц» А. Екзюпері // «ЗЛ». — № 10 (410). — С. 19—21.
5. Городенко Л. М. Система уроків за казкою-притчею А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // Зарубіжна література. — 2004. — № 3. — С. 34—36.
6. Берко І. Цінності дитинства // «ЗЛ». — 2004. — № 17. — С. 10—11.
7. 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 другові — 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 людину і душу людини взагалі.

Філософська казка виявилася найбільш поетичним виразником ідей письменника. В кожній її історії відображено філософський погляд на життя людини, на її призначення. Екзюпері використав форму притчі, яку потрібно глибоко осмислити, хоча зовні мова йшла 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 знаходилася 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, став образом, що дозволив оцінити в людині людяне.

У казці розкрито життєві проблеми: влади; честолюбства; пияцтва; ділової людини; почуття відповідальності; ефемерності; черстої душі.

ЖАНРОВІ ОЗНАКИ ТВОРУ

Народна казка	«Маленький принц»
Фантастика	Фантастика мала реалістичне підґрунтя (порушували реальні земні проблеми, діяли сучасні образи тощо)
Розподіл персонажів на позитивних і негативних	У творі наявне протиставлення — «дорослі» — «діти», письменник прагнув розбудити дитячу душу в кожній дорослій людині
Мандрівка героя як композиційний прийом	Мандри героя відбувалися не тільки на землі, а й у всесвітньому просторі і в просторах людської думки і душі, що надало твору філософського характеру
Повторення епізодів, ситуацій (3 рази, 7 разів)	Маленький принц відвідав сім планет, повтор епізодів, ситуацій мав 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 заперечувала належності подій казки до епохи XX століття
Повчальний характер	Автор не повчав, 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 мав 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 протистояли дорослі.

Але дорослі — дивні істоти, вони не помічали безглуздя, всяким дурниціям надавали великої ваги, а головного — краси природи і людських стосунків, правдивості, доброзичливості, щирості — не бачили і не визначали. 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 втілює у казці людські якості, які надали сенс людському життю. У нього добре серце, розумний погляд на світ. Малюк працелюбний, стійкий у своїх симпатіях. Він не мав агресивних чи жадібних прагнень. 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 оволодівала людьми. І тоді знову з'явився на нашій планеті Маленький принц. У фіналі казки появився мотив смерті. До цієї теми Екзюпері підійшов зі своєї точки зору. «Смерть неминуча, — розмірковував Маленький принц. — Та чи можна вважати, що смерть позбавляє життя змісту?» Маленький принц так не думав. Він змусив людину примиритися з неминучістю смерті і запевнив, що інакше йому не повернутися на свою планету. Казка закінчилася сумно, проте вона лишила 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 притупилося почуття відповідальності за тих, кого ми «приручаємо».

Маленький принц відвідав 6 планет:

Планета	Представник	Характеристика
№ 1	Король	Необмежена влада, владолюбство
№ 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 — зірки, що вмюють 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 стали діалогами душі людини і самим собою.

Певне місце у творі займав 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 поводився як дорослий. Ремонтуючи мотор, на запитання маленького принца про баранчика, чоловік роздратовано закричав: «*Я зайнятий серйозним ділом!*» Зустріч маленького принца і льотчика не випадкова. Обоє в пустелі самотні, обоє сумували без друга, шукали 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 тлумачилася так:

1. розуміння, співчуття;
2. допомога, підтримка, розрада, самопожертва;
3. щастя, сонце, музика;
4. терпіння, духовна праця;
5. 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.



ЗАНЯТТЯ № 2

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

План

1. Історія створення роману, тематика та проблематика твору.
2. Жанр, фабула, символічність назви.
3. Система образів у романі:
 - а) лікар Ріс;
 - 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.

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

1. Камю А. (Матеріали до вивчення творчості) // Всесвітня література. — 1999. — № 3. — С. 21.
2. Камю А. // Всесвітня література. — 2004. — № 4. — С. 52—55.
3. Волощук Є. Духовні й художні здобутки літератури екзистенціалізму. // Зарубіжна література. — 2000. — № 20 (180). — с.
4. Горідько Ю. Вивчення творчості А. Камю // Зарубіжна література. — 2005. — № 3 (403) — С. 5—16.
5. Лобода О. П. «Єдине, що важливо, — це бути людиною» Урок за романом А. Камю «Чума». 11 кл. // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 13—18.

6. 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.

7. 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.

8. Попович М. Бунтівливий Камю // Зарубіжна література. — 1998. — № 20 (84).

9. 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, вважався 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 зустрічалися 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 письменника під час його перебування в Орані. Одним із таких яскравих вражень, зокрема, став образ «котячого дідка», який неодноразово згадував у романі і який мав 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 розширивши коло персонажів, задіяних у сюжеті. Від одного варіанта рукопису до іншого змінились і плани письменника щодо композиційної побудови твору, деяких його фабульних мотивів і жанрової форми.

Жанр роману визначали 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 вимальовувався образ «історичної чуми». У романі чума ототожнювався з війною.

«В мирі завжди була чума, завжди була війна. І однак ж, і чума, і війна, як правило, заставляли людей врасплох». Отже, Чума — Війна — Зло — Абсурд.

«Чума» — це книга про тих, хто не підкорився, а не про тих, хто здався, книга про смисл існування, яке відшукувало серед безглузкого існуючого.

ЧУМА

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 поставив 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 важкого року в Орані. Пройшовши крізь міські ворота слідом за очевидцем того, як одного дня тут раптом вилізли з підвалів тисячі пацюків і спалахнула епідемія чуми, читач потрапив у сумні квартали, випалені сощем.

Зав'язка — суперечка доктора Ріє з колегами і чиновниками, які не бажали 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 склала розповідь про відчайдушну боротьбу мешканців алжирського містечка Оран з епідемією чуми, яка раптово вторглася у розмірене і спокійне життя міста, зруйнувала його звичний ритм і вселила у серця ще до недавня впевнених у собі оранців відчуття повної незахищеності, непевності, самотності і страху смерті. Композиція роману побудована у формі чіткого хронікального викладу подій, які подано 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, розгорталися протягом одного року. П'ять частин, з яких складався роман, майже точно розподілені за порами року і послідовно фіксували усі етапи наростання, загострення і спаду чумної епідемії. Навесні, в першій частині роману, чума вперше виявила свої страшні знаки у місті. Літо, події якого охопили друга і третя частини роману, — це період невпинного наростання і катастрофічного загострення масштабів епідемії. Восени — у четвертій частині роману — показано, як поступово епідемія стабілізувалася, 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 велася від особи оповідача і достатньо скрупульозно і послідовно фіксувала 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 дізналися, що це один з головних героїв твору — лікар Бернар Ріє.

Образ лікаря став одним із центральних у творі. В романі він виступив як один з «літописців» — розповідачів, очима якого ми бачимо змальовані у творі події. Він походив із родини робітників, у нього смертельно хвора дружина, дбайливо ставився до виконання своїх лікарських обов'язків. Моральну позицію

Ріє визначив абсолютно безкомпромісне ставлення до лиха, перед лікарем, не стоїть питання: боротися чи ні з чумою. Ріє прекрасно розумів власну обмеженість і всю безперспективність боротьби з чумою і незважаючи на це без будь-яких вагань включився у цю боротьбу і боровся до кінця. Він здатний і на самопожертву, але у виконанні своїх обов'язків не бачив нічого героїчного.

Лікар розумів, що чуму не здолати, як не здолати і абсурдності світу, але сенс власного буття і буття кожної людини герой вбачав 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 зачумленим, він намагався з цим боротися, протистояти усьому, що внесло в життя людини страждання і смерть. Герой став на боротьбу з чумою, організувавши в місті санітарні дружини. Впродовж майже всього роману постать Тарру залишала дещо загадковою і непевною, хоча саме він ініціював рішучі заходи, спрямовані на боротьбу з чумою. І лише, практично, в самому кінці роману розповів історію свого життя, яка пояснили його поведінку і характеризувала його світогляд. Дитинство і юнацькі роки літописця склалися цілком безхмарно. Його батько був помічником прокурора і пристойно забезпечував власну родину. Але одного разу хлопцю довелося бути присутнім на засіданні суду, де його батько вимагав смертного вироку для молодшої людини. Тарру побачив переляк підсудного, відчув крижаний подих смерті, і світ відразу змінився в його очах.

З того часу він зненавидів світ, в якому люди вбивали один одного, безглуздий світ жорстокості і насильства, який від того часу асоціював для нього з чумою, а стан людини, що визнала 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. У Парижі на нього чекала кохана жінка, і заради щастя з нею 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 міжнародних бригад брав участь у війні з фашистами в Іспанії. Думки про втечу появились в нього не від страху. До втечі його спонукало кохання, яке він вважав найбільшою цінністю у житті. Але, незважаючи на те, що Оран чуже для нього місто, Рамбер приходить до усвідомлення того, що не можна залишатися байдужим до страждань ближнього.

Моральна позиція Рамбера також виявилася співзвучною поглядам Ріє та Тарру, але, на відміну від них, він прийшов до розуміння необхідності співчуття і солідарності не відразу, а в процесі важких моральних коливань і роздумів.

Жозеф Гран уособлював світ «маленьких людей», посягання і думки яких не сягали далеких філософських узагальнень. З роману дізналися, що через відсутність коштів не отримав диплома, який би засвідчував його освіту. Коли 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 сподівався її повернути і написав роман. Гран, для якого недосконалість світу асоціював виключно з невпорядкованістю власної долі, включився у боротьбу проти чуми без пафосних

декларативних заяв, розглядав її як закономірне продовження своєї повсякденної, рутинної роботи.

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

Не всі герої твору виступили як ідейні однодумці. Контрабандист Коттар поділив тезу про абсурдність світу, але, на відміну від інших, наслідки цього, активізованого чумою, суспільного хаосу його цілком влаштували, оскільки виправдовували 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 виправдала його дії і внесла сенс в його існування. Тому він не зацікавлений у боротьбі з нею. Словом, чума йому вигідна. Чоловіка самотнього і водночас нужденного своєю самотністю вона обернула на спілняка. Бо він явний спілняк, спілняк, задоволений своїм становищем. Герой — співучасник усього, що підмічав: забобонів, недозволених страхів, болісної вразливості розтривожених душ. Коттар розумів, що повага і зацікавленість, яку виявили до його особи Ріє, Тарру, Рамбер або інші мешканці Орана, яких він забезпечив контрабандними товарами, тимчасова і зумовлена лише станом їхньої спільної зачумленості.

З цих причин (персональної зачумленості у світі, який прагнув позбавитися чуми) намагався позбавити себе життя на початку роману і з відчаєм відкривав вогонь по перехожих, які в кінці роману раділи позбавленню міста від чуми.

Старий астматик — Це одна з найбільш колоритних і незвичайних постатей у романі. Хворий дідок, старий ядушник, як його назвав у романі оповідач, відносився 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 виявилось, що свої безглузді і комічні вчинки кожного разу аргументував своєрідною 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 якось, 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 почався 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 декларував позицію відстороненості від життя, відмови брати участь у вирішенні злободенних проблем, що постали перед суспільством. Філософія ядушника — це доведена до логічного кінця концепція «стороннього», абсурдизована позиція людини, що не визнала сенсу життя через його абсурдність, і зрештою довела 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» Уласа Самчука, «Жовтий князь» В. Барки, «Сад Гетсиманський» І. Багряного.



ЗАНЯТТЯ № 3

«ВТРАЧЕНОГО ПОКОЛІННЯ» У РОМАНІ Е.-М. РЕМАРКА «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.

Завдання для підготовчого періоду

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

Література

1. Боровська Є. М. Чи справді покоління втрачене? (Матеріали до уроку за романом Ремарка «Три товариші»). 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 4. — С. 38—39.
2. Хом'як Т. В. Світові війни очима Е. М. Ремарка // Всесвітня література та культура. — 2005. — № 6. — С. 29—31.
3. Богословский В. И. История зарубежной литературы XX века. 1917 — 1945. — С. 110—117.
4. 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 стала трагедією як для переможних, так і для переможців. Перша імперіалістична війна 1914—18 рр. була жахливою, хоча тим, хто мав уяву про Другу світову, перша здавалася не такою страшною. Та як вважали 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'явилася зневіра, безнадія, спустошеність, марнота сподівань. Наслідком цього і

стала 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 руйнувала тіла й душі людей, їхні долі, відбирало у них майбутнє, письменники перетворили свої романи на романи-протести.

Спочатку Хемінгуей, а потім Ремарк відкрили жанр — роман-сповідь.

Особливості сповідальної прози

- Сповідальна проза характеризувався схожістю головного героя і автора твору;

- Розповідь йшла від першої особи;

- Життя героя-автора вимірювався через світогляд героя;

- Колишній солдат — дзеркало миру.

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

Його герої (Пауль Боймер — «На Західному фронті без змін», Роберт Локамп, Отто Кестер, Готтфрід Ленц — «Три товариші») спочатку добровольцями йшли 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, стали «втраченим поколінням».

Роман Еріха Марії Ремарка «Три товариші» — належав 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 жахливих наслідків.

Ремарк за своїми переконаннями — пацифіст. Пацифізм — антивоєнний рух, представники якого виступали проти всіх без винятку воєн, незалежно від їхнього характеру і мети. Прихильники пацифізму стояли на позиціях морального засудження всякої збройної боротьби, пов'язаної з людськими жертвами. Звичайно, переконання письменника позначилися і на його творчості. Митець звинуватив 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 переконав, що три товариші не могли належати до «втраченого покоління» — за їхніми світоглядними принципами, їхнім ставленням один до одного, до одного і того самого оточення.

Автор познайомив нас з головним героєм твору — Робертом Локаптом у день його 30-ліття. Це вік, коли людина вперше підсумувала прожите. За його плечима залишилася війна. Саме вона завжди була поруч з ним. Пригадалися інші дні народження. До нього, молодого новобранця, приїздила мати. Другий день народження

позначений газовою атакою, під час якої в муках помер 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 траплялися — це швидше маска, за якою вони приховали 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 героїв пройшло через жорстокі випробування і витримало їх. Доля завдає Робі ще одного страшного удару — відібрала 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 залишилася для них рятівною і після війни. Герої «Трьох товаришів» Ремарка спробували 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 хемінгуейвських, так і ремарківських героїв взаємодіяли 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 втомою 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 сказав, 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 підвів до висновку, що герої твору — це не «втрачене покоління». Швидше, можливо, йшлося про втрачене суспільство, яке викинуло людей, багатих духовним потенціалом, на задвірки життя.



ЗАНЯТТЯ № 4

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

План

1. Г. Белль — «совість німецької нації».
2. Назва оповідання, його композиція.
3. Сприймання героєм навколишнього світу. Засоби характеристики героя.
4. Символи у творі.

Завдання для підготовчого періоду

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

Література

1. *Веренько Л.* Трагедія Другої світової війни у творчості Г. Белля // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405) — С. 7—8.
2. *Белль Г.* Матеріали до вивчення творчості. // Всесвітня література. — 1998. — № 5. — С. 12—18.
3. *Гладішев В.* Вивчення творчості Г. Белля. 11 кл. // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 3—7.
4. *Гордіна Л.* Осуд антигуманної сутності війни в оповіданні Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 9—11.
5. *Горідько Ю.* Тема війни у творчості Г. Белля. 11 кл. // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 1—3.
6. *Затонський Д.* Окрема і самостійна людяність. // Зарубіжна література. — 2000. — № 17 (177). — С. 3—6.
7. *Шахова К. Г.* Белль // Зарубіжна література. — 2003. — № 10. — С. 21—23.
8. *Юпіна Л.* Філологічний аналіз художнього тексту оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» 11 кл. // Зарубіжна література. — 2005. — С. 12—13.
9. *Лобода О. П.* «Єдине, що важливо — це бути людиною». Урок за романом А. Камю «Чума». 11 клас // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 13—18.
10. *Горідько Ю.* Вивчення творчості А. Камю // «ЗЛ». — 2005. — № 3 (403). — С. 5—16.
11. *Марченко Ж.* «Абсурд життя — це зовсім не кінець, а лише початок» (Ж. П. Сартр) (За романом А. Камю «Чума») // «ЗЛ». — 2005. — № 3 (403). — С. 17—20.
12. *Нагорна А. Ю.* Осягаючи творчу манеру письменника крізь призму філософських ідей. На матеріалі роману «Чума» А. Камю // Всесвітня література. — 2005. — № 6. — С. 61—64.

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

го 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 митця. 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, він 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 Белля — це війна переможених. Він зображує її останній період — період відступу і поразки. Проте, так само, як і Ремарк і Хемінгуей, Белль 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 I-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 побудував сюжет, щоб персонажі мали змогу розкритися перед читачами самі, без авторських тлумачень.

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

3. Дія у творі розгорталася 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 привів 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 чув більшою чи меншою мірою голос самого автора.

Досить дивний і незрозумілий, на перший погляд, заголовок, від якого віяло античність. 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 Кеосський. 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 відбила 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 дав своєму героєві імені, позбавив його виразних індивідуальних ознак, підкресливши індивідуальний характер образу.

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

Перший етап. Пораненого героя занесли до гімназії, де тепер розташований пункт медичної допомоги, пронесли через перший поверх, сходовий майданчик, другий поверх, де були зали для малювання. Герой нічого не відчував. Він двічі запитав, в якому тепер вони місці і став свідком того, як мертвих солдатів відділяли від живих, розміщували десь у підвалах школи. Через деякий час він спостерігав, як тих, які потрапили до живих, невдовзі спускали 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» — констатував 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 поклали на операційний стіл. І раптом за плечима лікаря на дошці герой побачив щось таке, від чого вперше, відколи він перебував у цьому «мертвому домі», його серце озвалось. На дошці був напис, зроблений його рукою. Ця кульмінація оповідання, кульмінація впізнання, вона мала місце у фіналі твору і зосереджена у вислові, *«який нам звеліли тоді написати, в тім безнадійному житті, яке скінчилося всього три місяці тому...»*. Момент впізнання в оповіданні співпав з моментом усвідомлення героєм того, що з ним сталося: у нього не було 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 змалював фашизму як явища. Його герої — солдати, сфрейтори, фельдфебелі, обер-лейтенанти — прості служаки, виконавці чужої волі, що не знайшли в собі сили протистояти фашизмові, а тому самі певною мірою страждали від своєї причетності до його злочинів. Ні, Белль не виправдовував їх — він співчував їм як людям.

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

Сюжет оповідання побудовано як поступове впізнання головним героєм, молодим скаліченим солдатом, гімназії, в якій навчався протягом восьми років і яку залишив всього три місяці тому, коли був відправлений прямо від шкільної парти на фронт.

Детально змальовуючи реквізит гімназії тогочасної фашистської Німеччини, Белль підказав читачеві, що подібний реквізит відповідав певній системі виховання і в даному випадку — виховання расизму, національної винятковості, войовничості.

Ковзаючи поглядом по всіх картинах і скульптурах, герой залишився байдужим, тут все для нього «чуже». І лише потрапивши на операційний стіл, що знаходився у

залі для малювання, він впізнав на дошці напис, зроблений його рукою: «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа... У цю ж мить усвідомив і свій стан. Ось чим закінчилася система виховання, яку встановили «вони» (фашисти) в гімназії святого Хоми. Школа, яка вчила вбивати, сама перетворилася на трупарню (в підвалах складали мертвих солдатів).

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 знищивши спільними зусиллями.

СИМВОЛІКА ТВОРУ

Хрест	Число 7	Молоко	Школа	Чорний колір
Проблема злочину, покарання, гріха і покаяння; віри в духовне начало, очищувальну силу віри; проблема вибору	Число кінця вимірювань; символ певної межі, за якою відбуваються серйозні психологічні зміни, переоцінка цінностей	Символ повернення героя у щасливе минуле; дає рятівне коротке забуття	Символ смерті, безнадії	Символ болю, смерті, страждання

Основна думка твору

Автор переконав, що війна не повинна повторитися, людина народилася для життя, а не для смерті; вона покликана будувати, творити прекрасне, а не руйнувати світ, у якому живе, бо, руйнуючи довкілля, вона передусім знищувала саму себе, адже людина відповідальна за долю світу.



ЗАНЯТТЯ № 5

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

План

1. Витоки творчості письменника. Особистість і творчість Ф.Кафки, особливості їхнього взаємозв'язку.
2. «Перевтілення» — програмовий твір Ф. Кафки.
3. Образ Грегора Замзи як гротескний літературний «автопортрет» письменника й символічне уособлення типу «маленької людини» ХХ ст.
4. Сутність конфлікту Грегора з родиною.
5. Причини трагедії Г. Замзи.

Завдання для підготовчого періоду

1. Поняття про оповідання-міф, гротеск, модернізм.
2. Подумайте, на якій проблемі автор зосередив свою увагу?
3. Складіть ЛС до творів.

Література

1. *Чертенко О.* Сновидіння генія, що прокинувся (Роздуми про «Перевтілення» Ф. Кафки) // «ЗЛ». — 2001. — № 37 (245). — С. 3—4.
2. *Чечетіна Л.* Заглянемо у світ Кафки // Урок-бесіда за новелою «Перевтілення». 11 клас // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 10. — С. 28—31.
3. *Факторович Б. З., Штейнбук Ф. М., Бойко Л. Я.* Кафка «Перевтілення». Матеріали до варіативного вивчення. 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 7. — С. 45—59.
4. *Силкіна В. І.* «Заповідав знищити свої рукописи». До вивчення новели Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2003. — 310. — С. 58—60.
5. *Рудаківська С. В.* «Привести світ до чистоти, правди, сталості...» Урок за новелою Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 18—28.
6. *Нагорна А. Ю.* Вивчення літературного твору у філософському контексті. Урок-евристична бесіда за новелою Ф.Кафки «Перевтілення» // Всесвітня література. — 2005. — № 7. — С. 57—60.
7. *Логвин Г. П.* Чи ж почують його люди? Новела Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2003. — № 10. — С. 53—58.
8. *Гладишев В. В.* Вивчення літературного твору має бути контекстуальним (Матеріал до такого вивчення оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки) // Всесвітня література. — 2003. — № 9. — С. 54—55.
9. *Вознюк О.* Художній світ Кафки у новелі «Перевтілення» // «ЗЛ». — 2001. — № 11. — С. 2.
10. *Вовк Я. Г.* Жорстокий світ самотності. Ф. Кафка «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 1998. — № 4. — С. 28—31.
11. *Белей Н. І.* «Смерті не знає душа...» Конспект уроку за новелою Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2003. — 310. — С. 49—53.

Інструктивно-методичні матеріали

Особливе місце у творчому доробку Ф. Кафки посіла 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» письменник наважився опублікувати твір — він відіслав його в журнал «Нойє рундшау», але, незважаючи на позитивний відгук редактора Р. Музіля, новела була відхилена. Вперше її надрукували у жовтні 1915 року в журналі «Вайсе блеттер».

Тема перевтілення існувала у творчості всіх народів. Вона була однією з основних в античній міфології. Римський поет Овідій у своїх «Метаморфозах» описав 250 сюжетів різноманітних перетворень-перевтілень богів, героїв, царів, звичайних людей і комах. Мотив метаморфоз присутній і у російській літературі: Микола Гоголь, Федір Достоевський, Михайло Булгаков використовували цю метафору як найоптимальніший варіант для вираження свого «я».

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

Сюжет і композиція твору мали свої особливості. Твір складався з трьох розділів, у кожному з яких вміщував 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 відображав певний конфлікт Грегора зі світом. У першій частині, де зображено зіткнення Грегора з повіреним і батьком, конфліктна ситуація зумовлена прагненням Замзи-комахи довести свою людську гідність та незмінність соціального статусу. У другій, де розгорнулася боротьба героя з матір'ю і сестрою навколо жіночого портрета, який символізував кохання, виявилось бажання героя зберегти свій інтимний, знову ж таки людський, але автономний від соціуму та родини, внутрішній світ. У третій Грегор озвався на звуки скрипки, і це свідчило про його потяг до мистецтва, до найвищих духовних здобутків. І у всіх трьох випадках герой зазнав поразки. У такий спосіб Кафка довів думку про те, що найважливіші духовні цінності виявилися на початку ХХ століття неспроможними, а нещастя відчуженості нездоланим.

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.

Він належав до міщанської родини з вульгарними смаками, зацікавленою винятково матеріальним життям, у якій, крім нього, ніхто не працював. Герой новели — комівояжер. Своєю працею він утримував: батька, матір і сестру Грету, які не могли та й не хотіли працювати. Грегор більшість часу проводив у відрядженнях, але страшна пригода з ним сталася якраз вдома. У першій частині новели бачимо Грегора, перевтіленого у жука, але людські враження поки що змішалися у ньому з новими інстинктами комахи (сцена сповзання з ліжка, коли планувала людина, а діяв жук). Про своє тіло Грегор ще думав людськими поняттями. Вважаючи, що його стан — хвороба, яка з часом може пройти, його посадили на звичайну для хворої людини дієту. Йому запропоновано молоко. На жаль, якщо людський розум вживав людську їжу, то шлунок жука відмовив від їжі ссавців. Хоч він і дуже голодний, молоко йому бридке. Ідея комахи поступово заглушила людину у Грегорі.

Реакція родини. Коли стало зрозуміло, що з ним не все гаразд, батьки готові були допомогти йому: сестру й служницю відіслали за лікарем та слюсарем. Певність і рішучість, з якою вживано перших заходів, вплинула на нього приємно. Він відчув себе знову в людському оточенні та сподівався на добрі наслідки. Але на цьому будь-які спроби змінити ситуацію закінчилися. Родина не задумувала над причинами незвичайного «перевтілення». Усе сприймалося як норма життя, всі мирилися з ним, сподіваючись лише на терпіння. Кожен член родини Замза по-різному реагував на подію. Батько брутально заганяв Грегора, який виповз у вітальню, назад до своєї кімнати. Він 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 зрадила. «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. Дівчина не розуміла, що її брат зберіг людське серце, людські почуття пристойності, сорому, гордості. Вона не намагалася приховати свою відразу до смороду в його кімнаті. Не приховувала своїх почуттів і тоді, коли дивилася 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 міг зайняти місце Грегора. Зі смертю Грегора вони з полегшенням зітхнули і швидко усвідомили, що мають право насолоджуватися життям.

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

Кожна з трьох частин складалася з «появи» Грегора у кімнаті і закінчувала «вигнанням». Відрізняли причини появи героя: у першій частині з'явився на вимогу тих, хто знаходився у кімнаті, у другій — намагався 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 мала нещасливий фінал.

Три стани ставлення до Грегора і в родині. У першій частині — розгубленість. У другій — Грегор для них вже чужий, але родина ще сподівалася, що все налагодиться і до сина повернеться його звичайний вигляд. У третій частині — родина відверто вороже поставила до Грегора.

Три інтер'єри оточували героя 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 пояснювало 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 відбувалося з кімнатою Грегора, зі ставленням родини до нього. Фінал теж не викликав 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 намагалася хоч щось зробити для сина, але далі намірів це не пішло. Батько з самого початку ставився до сина вороже. У своєму нещастті 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 стало концептуальною засадою експресіонізму.

Світобачення Кафки — трагічне. Людина в цьому світі — самотня комаха, якій нічого чекати від когось допомоги. Світ навколо цієї людини — ворожий їй.

Прозаїк майстерно відобразив трагічне безсилля «маленької людини», її приреченість в цьому світі. Він показав катастрофічність епохи ХХ століття. Досліджував процеси, що відбувалися у людській душі, і визначив загальну «хворобу» суспільства — моральне перевтілення, деградацію особистості; поставив питання про при-

чини самотності, відчуження, безвиході людини. 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.



ЗАНЯТТЯ № 6

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

План

1. Т. Манн — видатний німецький письменник ХХ століття.
2. «Смерть у Венеції», історія написання, тематика, композиція.
3. Характеристика образу Густава фон Ашенбаха.
4. Образ 14-річного Тадзьо — уособлення краси.
5. Ставлення автора до свого героя, до бездуховного мистецтва.

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.
4. Складіть ЛС.

Література

1. *Штейн бук Ф. М.* Тексти, які нас обирають (Роздуми щодо вивчення новели «Смерть у Венеції» Т. Манна) 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 12. — С. 29—37.
2. *Силкіна В. І.* Прочитання новели Т. Манна «Смерть у Венеції» через зіставлення з міфом про Нарциса // Всесвітня література. — 1999. — № 12. — С. 39.
3. *Затонский Д.* Волшебные горы Томаса Манна // Литературное обозрение. — 1975. — № 6.
4. *Мігальчінська В. М.* Музика таланту Т. Манна // ЗЛ. — 2002. — № 11. — С. 61—62.
5. *Силкіна В. Л.* Тричі покараний (оповідання Т. Манна «Смерть у Венеції») // Всесвітня література та культура. — 2002. — № 10. — С. 52—53.
6. *Сучков Б.* Лики времени. — М., 1969.
7. *Федоров А. А.* Томас Манн. Время шедевров. — М., 1981.
8. *Яценко Є.* Велич Томаса Манна. // Всесвіт — 1992. — № 5—6.
9. *Данюк Л.* Пошуки виходу з кризи гуманізму. Т. Манн. Життєвий і творчий шлях письменника, 11 клас // «ЗЛ». — 2005. — № 45. — С. 3—6.

Інструктивно-методичні матеріали

Новела «Смерть у Венеції» справила враження яскравої мозаїки, сповненої незвичайних барв, гармонійної пластики і вишуканості ліній. Вона нагадала казкову

венеціанську архітектуру, ніжність античної класики, витонченість статуй епохи Ренесансу і неперевершені шедеври Леонардо да Вінчі та Мікеланджело.

У творі відчували 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 дозволили письменникові вести філософську розмову про творчу особистість і її духовні проблеми взагалі. Однак новела вийшла за межі чисто естетичних принципів, вона стосувалася 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. Усе своє життя він присвятив мистецтву, свідомо позбавивши себе всього «зайвого і непотрібного» — почуттів, пристрастей, страждань. Він вибрав роль наглядча, що стояв обабіч дійсності і створив свій особливий світ естетичної довершеності. Однак така позиція зумовила внутрішній конфлікт його душі: він відчув необхідність залишити звичний порядок і поїхати хтозна-куди.

Початок новели символічний. 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, однонаїтних буднів, осоружної дійсності. Автор не випадково підкреслив, що герой написав велику епопею про життя Фрідріха Пруського, яке приваблювало його як апологія «невільного життя». Цей роман приніс Ашенбаху велику популярність, а це означало, що його захоплення Пруським було співзвучне загальній атмосфері суспільства, яке ставало все більш механістичним, прагматичним, надмірно раціоналістичним.

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

Образ Венеції відіграв особливу роль у новелі. По-перше, це символ віковичної культури. Автор створив яскраву панораму венеціанських парків, садів, будинків, каналів, вулиць, де кожний камінь може розповісти чудові історії про митців та їхні створіння. Однак Венеція зустріла його похмурим небом і довгим дощем. Незвична тиша і непривітність гондольєра насторожили письменника, він відчував себе у полоні якоїсь таємничої ворожості. Втома знову охопила серце, і він плыв за течією каналу, не маючи сили навіть сперечатись із суворим провідником. Ця картина набула алегоричного змісту. У мертвій тиші плала невідомо куди Європа. Духовна культура поступово губилася у темряві Всесвіту. А людина лише спостерігала за тим, що відбувалося.

Однак образ Венеції поступово ожив, наповнився теплом, сонцем, осяйною красою. Така метаморфоза відбувалася у свідомості головного героя, поворотним моментом для якого була зустріч із 14-річним хлопчиком Тадзіо. Обличчя Тадзіо нагадувало картини Рафаеля, а його тіло — античної статуї. Втім, його краса не тільки зовнішня, а перш за все духовна — до нього тягнули всі: і діти, і дорослі. Зустріч із Тадзіо немовби пробудила героя від тривалого сну. Він зрозумів, що краса

реального життя — неперевершена цінність світу, без неї мистецтво втратив свій смисл, а світ постав сірим і безбарвним.

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

Спостерігаючи фрагменти буденного життя підлітка, 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 наповнили і його самого, і навколишній світ чудовими звуками, блискучим світлом, кольоровими картинами. Емоційна тональність оповіді зміниться: замість нудьги й суму з'явилася романтична піднесеність.

Однак щастя, яке відчув Ашенбах, тривало недовго. У Венецію прийшла страшна хвороба — холера. Влада замовчувала масштаби епідемії, боючись паніки і матеріальних збитків від масового від'їзду відпочиваючих. Т. Манн поступово перейшов до сатиричного викриття абсурдного суспільства, яке заради імітації благополуччя жертвує життям людей. Густав Ашенбах, дізнавшись про епідемію, спочатку хотів попередити про загрозу холери родину 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 герой 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 прискорилося. Посилилася драматична напруга. Соціальне божевілля наклалося на шалені думки героя. Ашенбахові снилися жахливі сни, але реальність нічим не відрізнялася від них: люди робили вигляд, що нічого не відбувалося, а самі летіли у невідому прірву.

Новела завершилася символічною смертю письменника. Зробивши неправильний моральний вибір, він сам страждав від нього. У такий спосіб прозаїк попередив людство про загрозу духовного занепаду суспільства. Автор ствердив, що згинув не тільки митець, не тільки культура, а й увесь світ.

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

Однак Т. Манн, хоча і спирався на концепції філософів, утвердив власну теорію, в якій поєдналося і відчуття насолоди від життя і мистецтва, і водночас усвідомлення зміни справжніх цінностей химерними ідеалами. Письменник закликав людство повернути втрачену культуру, переглянути соціальний лад і кожную душу з позиції класичного гуманізму. У цьому плані Венеція повинна нагадати про злет духовності в епоху Ренесансу і змусити замислитися над тим, чи можливе нове відродження.

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

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

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

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

4) важлива позиція оповідача, його інтонація, маски, у яких він виступав. Точка зору автора весь час змінювала, він говорив то від імені Ашенбаха, то Тадзіо, то невідомого гондольєра, то випадкового перехожого тощо. Таким чином, створювала багатогранна картина дійсності, яка відображалася у десятках маленьких дзеркал;

5) синтетизм оповіді новели. Кожна фраза передавала й об'єктивну реальність, і психологічний стан особистості, і філософські думки автора;

6) використання афоризмів. Його афоризми — це квінтесенція духовного досвіду письменника, який сприймав світ у певних абстракціях і логічних категоріях. Це свідчило про його прагнення глибоко розібратись у складних проблемах буття;

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

8) особливе місце — символіка. Тут символічно усе — і цвинтар, і сонце, і ніч, і осінь, і смерть письменника. Символіка нерідко переходила у складну алегоричну оповідь.



ЗАНЯТТЯ № 7

«ПІГМАЛІОН» Б. ШОУ — ЗРАЗОК «ДРАМИ-ДИСКУСІЇ»

План

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

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.
4. Складіть ЛС.

Література

1. *Гражданская* З. Б. Шоу. — М., 1979.
2. *Ивашева В.* Литература Великобритании XX века. — М., 1984.
3. *Пирсон.* Бернард Шоу. — М., 1972.
4. *Хьюз Э.* Бернард Шоу. — М., 1976.
5. *Сінтарова С. В.* Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітня література. — 2005. — № 5. — С. 42—44.
6. *Гусев А.* Квіти запізненого кохання. «Пігмаліон»: Бернард Шоу і місіс Кембл // Всесвітня література і культура. — 2004. — № 1. — С. 13—15.
7. *Гладишев В., Шошура С., Пономарьова І.* Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітня література. — 2000. — № 2. — С. 47—49.
8. *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.
9. *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». Існувало 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
<ul style="list-style-type: none">— опис героїв— поширені пояснення— приділено увагу психологічному стану персонажів— є авторська оцінка	<ul style="list-style-type: none">— діалогічна структура— ремарки— «режисерська драматургія» (автор зазначив кожний сценічний рух героя)

В: синтез епічної і драматичної основ

Як і більшість творів Шоу, «Пігмаліон» мав коротку передмову під назвою «Професор фонетики» та велику післямову, у якій йшлося 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 у лондонському Театрі Його Величності 11 квітня 1914 року і витримала 118 вистав. Драматург сам був режисером власної п'єси; роль Елізи Дуліттл написав 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 утвердило призначення людини-митця бути Творцем, служити своєю творчістю пробудженню духу людини.

Шоу подав не традиційну структуру: зав'язка — розвиток дії — розв'язка, а де-що 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 стала одночасно новою зав'язкою, початком дискусії. Автор створив дискусійну ситуацію, висунув конфлікт ідей, перетворив хід подій у сутичку протилежних життєвих позицій. П'єса мала відкритий фінал. Прозаїк вважав, що п'єса повинна мати «відкрити» кінцівку, спонукати читача до відповіді на поставлені запитання, до обговорення проблеми. Автор не дав глядачам однозначної відповіді, не показав щасливого фіналу.

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

- основні художні засоби — парадокси і дискусії;
- засоби комічного поєдналися з реальним трагізмом буття суспільства і духовно багатой людини, якій не було 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 був іронічною, а часом і пародійною стилізацією давньогрецького міфу про Пігмаліона та Галатею. Відповідно до античного міфу Пігмаліон був великим скульптором, жив на Кіпрі багато років тому і ненавидів жінок і шлюб. Якось він вирізьбив із слонові кістки статую дівчини небаченої краси. Мов жива, стояла ця статуя у майстерні. Здавалося, що вона дихало і ось-ось почне рухатися. Чоловік закохався у чарівну скульптуру і почав молити богиню кохання Афродіту оживити Галатею. Побачивши, як щиро кохав скульптор, Афродіта оживила його витвір. Галатея стає реальною прекрасною жінкою, Пігмаліон одружився з нею, у них народилися діти.

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

Головна колізія твору: професор Хігінс разом зі своїм другом полковником Пікерінгом взявся навчити Елізу правильної англійської мови і манер настільки добре, що ніхто не зрозумів її від герцогині. Еліза виявилася здібною ученицею і не тільки навчилася доброї вимови та манер, але й змінилася духовно. Але Шоу показав трагічну неможливість талановитої, духовно збагаченої та освіченої жінки достойно владнати своє життя без належного капіталу. Драматург декілька разів змінював фінал п'єси: спочатку Еліза рішуче залишила Хігінса, щоб більше ніколи не повернути до нього; згодом у післямові автор сказав про те, що Еліза могла вийти заміж за Фредді Ейнсфорд Хіллі та за матеріальної підтримки Хігінса і Пікерінга відкрити квітковий магазин. Зрештою виник ще один варіант фіналу: Еліза повернулася до Хігінса, але не як дружина чи коханка, а як приятелька, їхні стосунки суто ділові, дружні.

Центральним сюжетним мотивом «Пігмаліона» став мотив пробудження людини.

Образ Хігінса — це варіація на тему «художник». Діяльний, жвавий, всюди-сущий Хігінс сповнений тієї творчої зацікавленості, без якої неможлива будь-яка творча діяльність. Він не мав особливого шанування до буржуа. Для нього всі люди рівні, без поділу на класи. Саме тому так сміливо береться він довести, що за три місяці квіткарка стане герцогинею. Професор зважився на експеримент і докладав всіх зусиль, щоб довести правильність власної істини. Герой порівнював себе із творцем — Богом. Фонетичний експеримент Хігінса, по суті, здійснився за принципом «людина для фонетики», а не «фонетика для людини». Хігінс не думав про те, що буде після того, як казковий сон скине свої чари, і

Галатея прокинеться. Природні сили, що були приспані в Елізи, виявилися набагато більшими, ніж на це міг розраховувати професор фонетики. Хіггінс прирівняний автором до Пігмаліона.

Професор Хіггінс	Пігмаліон
1) Він навчав мови Елізу, допоміг зрозуміти світ мистецтва, хоча так, як і Пігмаліон, ненавидів жінок 2) Еліза майже нічого не змінила в поглядах професора, і він не збирався змінюватися сам 3) Він не відчував відповідальності за долю людини, його захоплювали вищі ідеї, результат експерименту	1) Галатея змінила Пігмаліона, її краса розбудила в його душі заперлу струну кохання

Професор Хіггінс — людина науки, для якої не існувало 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 стало достойним суперником Хіггінса. Вона сповнена гордощів, самоповаги. Опановуючи мову, Еліза засвоїла також і навички правильного мислення, що допомагло їй мати власні судження про життя. Вона вважала, що її шлях до герцогині розпочався тоді, коли полковник Пікерінг назвав її «міс Дуллітл», коли він виявив до неї увагу: зняв капелюх, відчинив двері, адже «різниця між леді і квітникаркою полягала 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 знайшла собі місця серед аристократії, коло цих людей її не прийшло; і від свого класу Еліза вже відірвана, вона не стане тією простою «негіпахою», якій так весело було жити на світі.

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

Парадокс у творі — це основний засіб постановки проблеми. Шоу сказав, що його парадокси відтворили дійсність, що парадоксальні не його п'єси, а саме життя. Письменник тільки допоміг 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.



ЗАНЯТТЯ № 8

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

План

1. Історія створення роману. Філософія гедонізму та її вираження у творі.
2. Тема мистецтва, основна проблематика роману.
3. Ідейно-композиційна роль образу лорда Генрі.

4. Тема краси. Сутність трагедії Доріана Грея.
5. Характер образу художника у романі.
6. Парадокси та їх значення у творі.

Завдання для підготовчого періоду

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

Література

1. *Кривина Т.* Что знал о красоте О. Уайльд? // «ЗЛ». — 2006. — № 7 (455). — С. 15—21.
2. *Бульваренко Л.* Прекрасний принц з потворною душею (О. Вайльд «Портрет Доріана Грея» 10 клас) // «ЗЛ». — 2006. — № 7. — С. 13—14.
3. *Свічкарьова І.Б.* Вчимося інтерпретації художнього тексту (Урок-дослідження за романом О.Вайльда «Портрет Доріана Грея») // Всесвітня література. — 2003. — № 12. — С. 30—32.
4. *Новик С. М.* Уайльд і його роман «Портрет Доріана Грея». 10 клас // Зарубіжна література. — 2003. — № 6. — С. 32—33.
5. *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.
6. *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 XIX ст., як реакція на суворий стиль вікторіанської доби. Художнім чинником зародження таких поглядів стала ідея «мистецтва заради мистецтва», що існувала ще з античних часів. Естетизм був протипологом реалізму, який звертав увагу на соціальні проблеми. На його формування вплинули філософські ідеї Джона Рескіна та Волтера Патера. Найяскравіший представник — Оскар Вайльд.

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

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

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

Твір написаний у 1890 році. Прозаїк писав 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. Вайльд побачив натурника, котрий вразив його досконалістю зовнішності. У передмові до твору автор визначив головну мету роману: вічність і велич наджиттєвого мистецтва.

У липні 1890 року роман опублікували в американському журналі «Ліппінкоте Манслі Мегазін». Він мав чимало спільного з твором Ч. Метьюріна «Мельмонт - блукач», де також розглядався таємничий зв'язок між долею героя і його портретом. Також джерелами роману стали твори: Жюріс - Шарля Тюїсмена «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 виклав історію Доріана Грея, який побудував власне життя, втілюючи певні ідеї. Але фактично твір — це моральна притча про молоду людину, яка ставила до життя, як до експерименту і нехтувала загальнолюдськими нормами моралі.

Риси **імпресіонізму** у романі:

1. композиція концентрувала не на дії, безпосередньому житті і його поясненні, а на відмінностях сприйняття дійсності різними персонажами;
2. персонажам надано можливість виявити своє ставлення до подій, учасником чи свідком яких вони стали;
3. «вишуканість» описів у романі;
4. пейзажі стали фоном сприйняття героя, сам герой ніби розчинився у навколишній красі

Риси **символізму** у романі:

1. фабула твору перегукувався з центральною тезою символізму про невідповідність видимого сутності;
2. портрет набув символічного значення: він став виявом сутності, зобразити яку, втілити у конкретну форму лише інтуїтивно міг істинний митець;
3. на стильовому рівні — безпосереднє вживання парадоксів

Передмова до книги складалася з 25 афоризмів і різних висловлювань Т. Флобера, які, втім, стали оригінальними в Вайльда. Зміст афоризмів розкрив у сюжеті роману. На думку автора, мистецтво прагнуло розкрити себе і втаїти митця, відобразити не життя, а глядача (читача). Художник — не мораліст, бо мистецтво стояло поза мораллю, йому дозволено зображувати все. Взагалі, мистецтвом стало тим, 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 висувала ідея, а образи втілювали той чи інший її аспект. Лорд Генрі, художник Безіл Голуорд і його натурник Доріан Грей втілили цю ідею у життя.

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

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

Твір побудований на цікавому задумі: на рідкість гарний юнак Доріан Грей мріяв про те, щоб молодість і краса ніколи його не залишали. Художник Безіл Голуорд створив портрет Грея, який мав чарівну здатність — на ньому відображалися всі порочні моменти життя героя, тоді як сам він зберігав чистий юнацький вигляд, з роками краса його тільки розквітала.

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

Лорд Генрі, як витончений естет, кохався у красі, робив її джерелом насолоди. Його можна назвати теоретиком та ідеалом естетизму. Цей образ також трактували як «образ змія-спокусника», оскільки його слова Доріан сприйняв як програму дій, реалізував їх на практиці і поширив серед «золотої молоді». Лорда Генрі не можна вважати холодним експериментатором, оскільки він передбачив наслідки і чесно попередив про них Доріана. Втім, він байдужий до того, чому бракує вишуканості, і в житті, і в смерті шукав лише красу. Лорд Генрі — ідеолог краси, тож письменник поставив цю фігуру поза вимогами моралі та етики. Творцями прекрасного стали Безіл Голуорд та актриса Сибіла Вейн. Вони втілили ідею самовідданого служіння мистецтву. На відміну від лорда Генрі, художник Голуорд — творець краси. У нього гаряче, чуйне серце, яке він вклав у своє мистецтво. Між цими двома героями головний герой роману — Доріан Грей, за душу якого боролися. Юнака привабила гедоністська теорія лорда Генрі, і під його впливом він віддався насолоді. Заради вдоволення своїх потреб не зупинився ні на чому, оскільки впевнений, що щастя людини не залежало від моральних принципів.

Але вплив лорда Генрі послабився, коли юнак закохався у молоду 17-літню актрису Сибілу Вейн. Доріан не називав їй свого імені, а для закоханої дівчини він просто Прекрасний принц. Лорд Генрі холодно сприйняв це захоплення героя, хоча вважав, 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 кинув актрису, але він навіть і не думав, що це призведе до трагічних наслідків: Сибілла покінчила життя самогубством, оскільки не змогла перенести зради коханого.

Так відбулося перше моральне падіння Доріана, після чого той помітив зміну на портреті — поява перекошеного рота. Але Доріан панічно боявся лише старості. Впевнившись, що з якоїсь причини старів тільки портрет, а сам він залишався довгі роки молодим, сховав шедевр подалі, щоб не бачити його справжнього вигляду. Він все нижче опускався морально до того моменту, коли вбиває художника Голуорда. І тоді Доріан побачив, що на портреті на руках появилася кров, а обличчя стало скривленим і жахливим.

Він вирішив знищити портрет — єдиний доказ гріхів. Доріан проколов портрет, але коли на шум вбігли слуги, то побачили 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 Уоттона, співця краси, зла, демона-спокусника	Пробудження Безілом Голуордом марнославності, егоїстичного бажання залишитися вічно молодим	Життєвий вибір
«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»	«Якби це я міг залишитися повік молодим, а старішав портрет!... Я віддав би за це навіть саму душу!»	«Вічної молодості, насолод, витончених і потаємних, несамовитих веселощів 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 стала фатальним тягарем для Безіла. Він болісно відчував Красу, її неминучість, позачасовість. Прекрасне — вічне, тому полотно Голуорда безсмертні, як і зображені на них герої. А сам художник зовні негарний. Уайльд підкреслив різючий контраст між некрасивістю персонажа і красою його душі, інстинктивною відразою до аморальності та зла як найвищих форм Потворності. Безіл опинився біля Доріана Грея в найдраматичніші моменти його життя з найкращими щодо юнака намірами. Та щоразу його дії призводили до непоправного: художник став 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 спровокував того на вбивство, а згодом на самогубство. Захоплений юнаком, Безіл засобами живопису передав те, чого не міг сформулювати щодо себе сам Доріан. Водночас Безіл навіть не здогадував, що стане винуватцем трагедії Доріана і власної. Фатальність, містичність забарвлення сюжетної лінії Голуорд-Грей полягала в цій невідворотності духовного руйнування й 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 вирішив показати художникові перероджений портрет.

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

Таким чином, герої роману виражали різне ставлення до життя.

Доріан Грей	Лорд Генрі	Безіл Голуорд
Втілення краси	Втілення філософської насолоди	Втілення ідеї служіння мистецтву
Замінив моральні почуття мидуванням красою, гонінням за насолодою	Кохається в красі, відмежується від брудного 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 могла 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 притайти митця — цього прагне мистецтво;
2. Не можна безкарно порушувати норми людського життя;
3. Втрата моральних переконань веде людину до загибелі

Особливу роль у романі відіграло використання **парадоксів**. Вразило не тільки кількість парадоксальних афоризмів, але й їхня несподіваність. Наприклад, Вайльд стверджував: «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 що-небудь таке реальне, як слова?».



ЗАНЯТТЯ № 9

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

План

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

Завдання для підготовчого періоду

1. Визначте поняття «соціально-психологічна п'єса».
2. Підготуйте виразне читання вузлових сцен п'єси.
3. Складіть логічні схеми.

Література

1. Адмони В. Г. Генрих Ібсен. — М., 1956.
2. Владимиров С. Действие в драме. — М., 1972.
3. Буряк С. А щастя було зовсім поруч ... За драмою Г.Ібсена «Ляльковий дім». 10 кл. // Зарубіжна література. — 2007. — № 10—11 (506—507). — С. 44—47.
4. Галка Л. Г. Ібсен «Ляльковий дім»: матеріали до вивчення. П'єса відкритого фіналу. Урок пошуку істини в діалозі // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2008. — № 4. — С. 45—46.
5. Ревнінцева Є. Зіткнення мрії і дійсності. Матеріали до уроків з вивчення творчості Ібсена. 10 кл. // Зарубіжна література. — 2005. — № 11 (411). — С. 9—10.
6. Ціко І. Г. Показ шляху становлення особистості в доля Нори. Урок за драмою Г. Ібсена «Ляльковий дім». 10 кл. // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2004. — № 7. — С. 37—39.
7. Цітов'яз Л. Драма Г.Ібсена «Ляльковий дім». Оповідь про пробудження людської особистості. 10 кл. // Зарубіжна література. — 2005. — № 11 (411). — С. 6—8.

Інструктивно-методичні матеріали

Твір написаний у 1879 році. В основу драми Ібсен поклав реальну подію. Прототипом Нори стала норвезько-датська письменниця Лаура Кіллер (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 драматург 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 мали багато спільного, але була й істотна відмінність: Нора сама пішла з сім'ї, сама протиставила себе суспільству — це її свідоме рішення.

На перший погляд, головну увагу письменник зосередив на проблемі прав жінки, але побудова драми, система образів переконливо довели, що доля головної героїні відбила глибинні протиріччя сучасного драматургу суспільства.

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

Згодом соціальні протиріччя у драмі переросли у протиріччя моральні, які драматург вирішив у **психологічному** плані. Поведінка героїв психологічно глибоко вмотивована: вісім років подружнього життя Нори, про які ми дізналися із передісторії, — це вісім років роздумів і сподівань. І лише у ті три дні, коли героїня, хапаючись за останню надію, боролася за свою сім'ю, за щастя, повністю розкрився її складний духовний світ. Рішення піти з сім'ї далось нелегко, це не емоційний порив, а глибоко обдуманний вчинок.

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

Зав'язка і розв'язка винесені автором за межі дії п'єси. **«Аналітичні» тенденції** у цій драмі виявилися на 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 дозволило Кrogстаду забрати листа; лист лихваря не розв'язав конфлікту, а лише став передумовою для розмови Нори з чоловіком. Таємна любов лікаря Ранка до Нори не дозволила героїні просити у лікаря допомоги, а також підштовхнуло її до рішучої розмови з Хельмером. Отже, усе, що відбувалося у творі, 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, здавалося легковажною і несерйозною жінкою. Вона щобетало і співало, насолоджуючись життям і любов'ю свого чоловіка Торвальда, тією затишною гармонією, яку вона створила у власному домі. Проте ми дізналися про таємницю жінки: вісім років змушена потай від чоловіка сплачувати великий борг, економлячи на собі і не втрачаючи при цьому природної життєрадісності і чарівної жіночності. На таке могла бути здатна лише сильна та вольова жінка, яка вміло по-справжньому кохати і захищати свою любов. Тому стало зрозумілим, що Нора не така вже й проста, якою видалася спочатку.

Чоловік Нори Торвальд Хельмер виголосив нібито справедливі слова, але за ними крилася якась жорстокість. Він зник милуватися своїми чеснотами і тому настожила його зверхнє ставлення до дружини, нерозуміння її душевного стану. Дізнавшись про її вчинок, він сприйняв його як ганебний і навіть не задумався 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 мала право на сімейне щастя, на виховання дітей.

Важливу роль у творі відіграла символіка, адже символічною вже була сама **назва** твору. «Ляльковий дім» — це дім фальшивих цінностей, за якими крилися егоїзм, духовна порожнеча, роз'єднаність людських душ. У цьому домі не жили, а лише грали у кохання, шлюб, сімейну злагоду і навіть людську гідність і честь.

У драмі Ібсен використав різні образи-символи:

Ялинка (була живою і красивою, і коли її зрізали поступово зав'яла)	Подружнє життя Нори (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)
Мигдалеве печиво (спочатку їла ховаючись від чоловіка, потім почала робити це відкрито)	Внутрішнє «я» Нори (героїня була для чоловіка лише «лялькою», але потім вона вирішила показати себе зовсім з іншого боку, на що не сподівався чоловік)
Образ Кrogстада	Неприємності (Нора грала з дітьми — і раптом зловіщою тінню з'явився Кrogstad, який і розпалив вогнище у родині)
Образ тарантели	Передчуття невідворотності катастрофи (Нора танцювала, переживаючи глибокі душевні страждання, вона зрозуміла, що наближалася страшна гроза; танок за контрастом підкреслив напругу душевних сил Нори, адже вона танцювала у той момент, коли вирішувала її доля)
Маскарадні костюми	Ролі і маски героїв (зокрема Нори) у реальному житті (настане час, коли маски необхідно буде зняти, тоді настануть справжні неприємності, вирішити які швидко буде просто неможливо)

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

У «Ляльковому домі» центральною постала проблема становлення жінки в буржуазному суспільстві. Проте «жіноче питання» один із аспектів проблеми звільнення людської особистості. Безпосереднім об'єктом зображення драматург обрав 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 загинула, а навпаки, стала переможницею, бо ніби знайшла себе і мала достатньо мужності, аби здійснити свою волю і відкинути все, що їй заважало. Разом із тим ця перемога мала трагічний відтінок, бо вона означала болісний розрив Нори з усім її попереднім життям (особливо з дітьми) і зробила її самотньою у протистоянні суспільству з його нормами моралі. Таким чином, перемога Нори, тобто її внутрішнє звільнення та обрання нею свого справжнього шляху не означало 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 починалися там, де раніше звичайно закінчувалися. Можна сказати й інакше: вони закінчувалися там, де розпочиналася справжня, дійсна боротьба, де мало відбутися випробування сил героя, тобто там, де могла б початися нова п'єса. Тому фінал «Лялькового дому» називали відкритим.

Кінцівка твору вказала на наявність у суспільстві «справжньої людини», яка прагнула до свободи та внутрішньої незалежності і була здатна заради певних цілей піти на будь-які жертви, відмовитися від компромісів.



ЗАНЯТТЯ № 10

НЕОРОМАНТИЧНІ МОТИВИ Й ОБРАЗИ В РОМАНІ К. ГАМСУНА «ПАН»

План

1. Історія написання роману «Пан», своєрідність композиції. Сенс назви роману; роль міфологічного підтексту.
2. Тема і проблематика.
3. Особливості трактування теми кохання (образи Глана, Едварди, Єви, Мака, лікаря і барона). Сутність протиставлення кохання Едварди та Єви.
4. Природа і людина в романі. Функції пейзажу. Імпресіоністична техніка письма.
5. Кнут Гамсун і українська література: контактено-генетичні зв'язки й типологічні паралелі.

Завдання для підготовчого періоду

1. Зверніть увагу на поняття «лірична проза» та «імпресіоністичний психологізм».
2. Розгляньте «любовні трикутники», що формуються в романі. Які риси характеру виявилися у кожному з героїв?



3. Порівняйте лейтенанта Глана з роману «Пан» та Івана з повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Що єднає цих героїв?

4. Які фантастичні образи супроводжували тему кохання в романі? У чому полягав їх символічний зміст?

Література

1. Гурдуз А. І. Норвегія — Україна: літературні зв'язки. Кнут Гамсун в Україні сьогодні. // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2005. — № 5. — С. 29—31.
2. Кузнецова Л. К. Кнут Гамсун «Пан». Система уроків. // Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 12—14.
3. Rogozin'skyi V. V. «Згідно з якими зірками жити...» До вивчення роману Кнута Гамсуна «Пан» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2005. — № 5. — С. 27—28.
4. Нагибин Ю. Син про батька // Книжное обозрение. — 1991. — 13 грудня.
5. Побейко Г. На родине классиков Скандинавии // Библиотекарь. — 1990. — № 12.

Інструктивно-методичні матеріали

А. Чехов назвав норвезького письменника Кнута Гамсуна «натхненним співцем кохання», який показав чарівність і драматизм бурхливих пристрастей. Кнута Гамсуна завжди цікавили процеси, що відбувалися у людській душі, тому своїм найкращим романом «Пан» (1894) він започаткував психологічну прозу в норвезькій літературі. Цей роман став зразком прози раннього модернізму, що поєднав у собі риси імпресіонізму, символізму та неоромантизму. Заглибившись у світ людських переживань, письменник показав кохання на тлі прекрасної природи, яка повинна б стати прикладом гармонії, однак люди, на його думку, не прислуховуються до голосу природи та розуму й руйнують почуття і стосунки між собою. К. Гамсун концентрував увагу на психологічному боці кохання, на його трагічності, коли звинувачення й образи зробили неможливим союз двох сердець. Роман написаний у той час, коли письменник, перебуваючи в еміграції, опинився у Парижі. Автор довго думав, як назвати роман. Спершу дав йому назву «Едварда», за ім'ям головної героїні. Але коли книга була вже готова до друку, Гамсун вирішив, що назва «Едварда» не відповідала змісту твору і тому повідомив видавцеві нову назву — «Пан».

У ХХ ст. і на початку ХХІ століття спостерігався підвищений інтерес до міфу з боку письменників, філософів, психологів, соціологів. Я. Поліщук зазначив, що міф — «універсальний, культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте у кожен епоху інстальюється в духовних координатах ча-

су) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архітипів». Міфологічний фактор у літературі обумовлений перш за все процесами свідомої авторської міфотворчості. Філософсько-міфологічний аспект роману «Пан» відчутний вже в назві твору, і це дало змогу авторові синкретизувати культуру і міфологізувати картини світу.

У класичній міфології Пан — син Гермеса, бог лісів, отар, пастухів, який переслідував німф у пориві закоханості. Пан, хоч і був одним з найдавніших богів Греції, не досить вагома персона. Поступово він втратив свій первісний характер і став богом — покровителем усієї природи. Коли народився великий Пан, то його мати, німфа Дріопа, глянувши на сина, з переляку кинулася тікати, бо той мав цапині ноги та роги і довгу бороду. Але його батько, Гермес, зрадів народженню дитини, узяв його на руки і підніс на світлий Олімп, де всі боги гучно вітали Пана і сміялися, дивлячись на нього.

Пан не залишився жити на Олімпі, а пішов у тіністі ліси й гори, граючи на дзвінкій сопілці. Як тільки почули німфи її чудові звуки, одразу юрбами поспішали до нього, і незабаром веселий танок рухався зеленою відлюдною долиною під звуки музики Пана, який і сам любив танцювати з німфами. Коли він розвеселявся, неабиякий галас зчинявся у лісах, по схилах гір: весело грали німфи і сатири разом із шумливим цапоногим Паном. Опівдні він ішов в гущавину лісу, щоб відпочити. Саме тоді небезпечно його турбувати: Пан запальний і міг в гніві наслати тяжкий гнітючий сон чи панічний страх. Траплялося, що бог усьому війську вселяв такий страх і примушував чимдуж тікати. А коли Пан не гнівався, то він милостивий і добродушний.

Пан — втілення стихійного життєвого начала, що живе у кожному з героїв роману: в Глані, Едварді, Єві. Схожість Глана з Паном виявився в тому, що він мав майже безмежну владу над жінками, їхніми серцями. Важкий «звіриний» погляд приваблював до нього жінок. На міфічного Пана герой схожий тим, що обидва вони злилися в одне ціле з природою. Стрімкі пориви душі Глана часто не можна було збагнути, і автор підкреслив, що не лише на його порохівниці, а й у ньому самому неначе сиділо невгамовне божество — Пан.

Провідною темою у романі стала тема кохання, яке постала у творі як непереборна сила, що не піддавалася контролю розуму, не знала перешкод і не визнавала жодних обмежень.

Ідея твору: люди не прислухаються до голосу природи та розуму і руйнують почуття і стосунки між собою. Роман складний за **проблематикою**. Він порушив філософські та морально-етичні проблеми: у чому сенс людського буття; що таке щастя, людина і природа. Гамсун, відомий у світовій літературі як поет кохання, зобразив нові відтінки любовного почуття. Саме влада кохання визначила стосунки і вчинки героїв.

Розповідь у романі «Пан» йшла від головного героя. Це своєрідні записки про те, що сталося з ним декілька років тому. Описане в романі й розказане Гланом сприймалося як гімн красі світу і велика людська трагедія водночас.

Сюжет роману, на перший погляд, нескладний. Лейтенанта Глана, що жив відлюдником у лісі, кохали дві жінки — Єва та Едварда, він теж любив їх, не знаючи, кому надати перевагу. Стихія кохання захопило всіх трьох героїв. Як будь-яка природна стихія, кохання стало небезпечним і, наче міфічний Пан, вимагало жертв.

Лейтенант перебував у тому віці, коли молодість минула, на зміну їй прийшла зрілість. Він жив далеко від людей зі своїм вірним другом псом Езопом. Героеві нудно серед людей, що збиралися для розваг у будинку місцевого багатія — торговця Мака. Для Глана ліс — не просто куточок природи. Тільки в лісі він відчував себе сильним, тут міг жити справжнім життям, відчувати його красу. Природа заповонила

душу, але не переборола його почуття до Едварди. Перша зустріч із дівчиною сталася під час бурі. Тоді їй було років 16, і вона одразу підкорила серце чоловіка. Його любовні історії не обмежувалися стосунками з Едвардом. Під час зустрічі пароплава він познайомився з Євою, молодою одруженою красунею. Автор говорив, що було щось особливе у важкому звірячому «погляді» Томаса, що, наче магнітом, вабило до себе жінок, і щира душею Єва, наче метелик, прилетіла на світло, не відчуваючи небезпеки. Для молодої жінки це було перше сильне, бурхливе почуття, якому вона повністю віддала. З покірної домашньої рабині вона перетворилася на особистість, відчувала свою гідність і незалежність, її почуття безмежне, вона нічого не вимагала від коханого. Гланові було приємно відчувати її турботу, його душа біля Єви просто відпочивала і набиралася сил. Але весь час він думав про Едварду.

Обидві жінки кохали Томаса Глана, але кожна по-своєму. Глан часто зустрічав Єву із сільським ковалем, думаючи, що то її батько. Лише напередодні смерті жінки дізнався, що коваль — то її чоловік. Єва загинула під час вибуху міни, яку заклали Глан, щоб відзначити від'їзд Едварди грандіозним феєрверком. Міну підірвав пан Мак, сподіваючись, що загине Глан.

Едварда також кохав Глан. Але пояснити їхні стосунки складно. Вона майже не була сама, її весь час хтось супроводжував. Це дратувало Томаса, а він, у свою чергу, дратував Мака, який помітив, що між ним і його дочкою виникли почуття. Едварда не така гарна, як Єва, Глан її покохав не за красу, а за душу. Дівчина відвідувала його сторожку, і після розставання юнак відчував себе спустошеним і самотнім. Ревнощі супроводжували його пристрасне кохання і штовхали на неймовірні вчинки. Едварда теж часто нерозсудлива. Освідчившись Гланові у коханні, вона вирішила вийти заміж за барона. Непередбачуваність їхніх дій можна пояснити експресивністю характерів. Навіть у ті хвилини, коли душі їхні готові відкритись одна одній, щось стримувало їх.

На перший погляд, Едварда занадто примхлива, манірна. Але вона чекала від кохання чогось незвичайного й тому не змогла оцінити почуття Глана. Домінуюча тема «кохання — страждання» досягла свого апогею в епізоді прощання Едварди і Глана.

Фінал роману «Пан» відкритий, але в новелі «Смерть Глана» (1893), своєрідному епілозі твору, автор логічно завершив сюжетну лінію. Цікаво, що новела була написана раніше за роман, тобто митець ще до створення «Пана» знав, чим закінчиться життя його героя.

Глан вирушив на полювання у далеку Індію. Там він одержав листа від Едварди з проханням повернутися до неї. Але для нього вороття назад нема. Він зробив усе можливе, щоб викликати у свого суперника ревнощі і лють. І той вбив героя.

«Коли руйнуються любовні стосунки, — руйнується світ,» — писав Кнут Гамсун у своїх нотатках до роману «Пан».

Намагаючись розв'язати складну проблему відносин людини й природи, Кнут Гамсун підкреслив, що всі ми діти природи, а тому не можемо нехтувати одвічними законами єдності, мудрості, гармонії. Саме та людина, яка усвідомила її причетність до неосяжного океану природи, може бути і буде щасливою. Жодні здобутки цивілізації не замінять людині простих і щирих почуттів, які полонили її душу під час спілкування з природою. Саме тому письменник шукав непереборну силу кохання в таїнствах природи, таїнствах людської душі. Для Глана увесь світ був казкою. Він умів слухати природу, уловлювати її тиху музику, усім серцем відчувати свою єдність з нею. Природа заповонила душу Томаса, а не переборола його почуття. Він лише у лісі міг бути самим собою, жити повноцінним життям, відчувати його красу, тому він змінив військову форму на «одяг Робінзона» і жив у хижці разом зі своїм собакою Езопом. Світ цивілізації герой сприйняв як недосконале, штучне

відображення світу природи. Він «тішився запахом коріння й листя, запахом соснової живиці», і ніщо не бентежило його душу.

Імпресіоністичний психологізм — головна стильова ознака імпресіоністичної техніки письма. Дослідник Георг Брандес зазначав, що Кнут Гамсун «відтворив душевний кінематограф» завдяки нечуваному психологічному імпресіонізму. Не всі події у творі можна назвати вмотивованими і логічними (вбивство Томасом Гланом свого вірного друга — собаку Езопа). Мотивація цього вчинку не лежала на поверхні тексту, герой діяв за внутрішнім передчуттям, миттєвим враженням.

В образі Глана знаходимо риси **неоромантичного** героя. Це мужня людина, яка протистояла суспільству (відчужений від людей, самотній), йшла на ризик, потрапляла у незвичайні обставини і намагалася їх подолати.

Внутрішні зв'язки можна простежити між романом «Пан» Кнута Гамсуна та повістю «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. І для норвезького, і для українського письменників Пан (Чугайстер) — це уособлення сил природи. Він сприймався як символ єднання людини з природою, що навчив людину бачити прекрасне, що завжди допомагав зберегти душевну рівновагу. Український письменник стверджував, що і людська пісня, і людська праця — все дихало первісною дикою природою. Віднайти мелодію, яка була б співзвучна з красою гірських пейзажів, Іванові Палійчуку довго не вдавалося. Але після зустрічі з богом лісів — Чугайстром, — яка і здивувала хлопця, мелодія прийшла до нього легко і просто. Український письменник у своїй повісті прагнув відтворити оригінальне міфологічне світосприйняття гуцулів, показати їхнє, овіяне казковістю, міфами і повір'ями життя. Іван Палійчук став частиною природи, адже з дитинства «знав, що на світі панує нечиста сила, що арідник (злий дух) править усім; що в лісах повно лісовиків, які пасуть там свою маржинку: оленів, зайців і серн; що там блукає веселий Чугайстр, який зараз просить стрічного в танець та роздирає нявки; що живе в лісі голос сокири. ... Міг би розказати і про русалок, що гарної днини виходять з води на берег, що співають пісень, вигадують байки і молитви...». Тобто, вже з раннього віку свідомість Івана була «налаштована» на сприйняття міфологічного досвіду, виробленого гуцулами протягом багатьох віків. Він чув голоси предків, зростав в атмосфері міфу карпатських лісів та полонин. Ставлення Івана до міфологічного світу змінилося після смерті Марічки. Страх перед демонічними силами витіснив завдяки великій силі кохання, яке він втратив зі смертю коханої. Тому Іван рятував нявку-Марічку, граючи Чугайстрові пісню, яку підслухав у щезника.

Український та норвезький митці у своїх творах через внутрішній світ людини відтворили карпатську міфологію, яка поєднала в собі язичницькі та християнські вірування та античний міф про Пана. Неповторного колориту творам надали «по-статі міфологічних істот — уособлень надприродної сили», матеріалізація яких у «Тінях забутих предків» виступила як «Суб'єкт спілкування у відносинах з героєм», а в «Пані» — як «об'єкт спостереження героя над цим світом».

Слушною буде фраза, взята із роману українського письменника-сучасника Валерія Шевчука з його роману «Горбунка Зоя»: «Любов між особами різної статі — це не мир, а війна, взаємне завоювання і побороювання, саме тому на цьому полі відбувається стільки трагедій: інколи таке змагання ведеться не на життя, а на смерть... і така війна в деяких людей стає смыслом їхнього існування, тобто вони на цьому полі ніби воїни-професіонали». Український письменник трактував проблему любові подібно до того, як її показав і норвезький романіст Кнут Гамсун. Спільне у цих двох письменників те, що вони відобразили пристрасть, деякою мірою агресивність, безконтрольність почуттів, трагізм стосунків між людьми, а усе

це притаманне літературі модернізму. Кохання у Гнута Гамсуна було коханням-стражданням, коханням — «грою», війною між особами різної статі, що не схоже на боротьбу за якісь ідеали або уподобання, це «втеча» від себе, тому Валерій Шевчук назвав цю ситуацію війною «воїнів-професіоналів».

Багато спільного з Кнутом Гамсуном у трактуванні проблеми любові можна знайти у Лесі Українки, яка у своїй відомій поемі «Лісова пісня» писала: «Кохання — як вода, — плавке та бистре, рве, грає, пестить, затягає й топить».

Де пал — воно кипить, а стріне холод — стає мов камінь»

Почуття головного героя роману Кнута Гамсуна лейтенанта Глана, описані в розділі «Смерть Глана», можна порівняти з душевним станом ліричного героя Олександра Олеся:

Ні, забуття не дасть мені й сама природа...
Нехай вона і дивна, й молода,
Але її краса і врода
Твою красу і вроду нагада.
До моря б я побіг, де лащуть берег хвилі.
Але мені згадаються в той час
Твої і ласки, й руки білі,
Що на плечах моїх були не раз.
Я втік би в темний гай, що слухать як шепоче
До листу лист і до квіток трава,
Але шептала й ти в зимовій ночі
Мені колись шовковії слова.
Я б думкою спинивсь в другім небеснім світі,
куди і сяйво зір не доліта,
Але і там вже власне сонце світе
І знов воно про тебе нагада.



ЗАНЯТТЯ № 11

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

План

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

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

1. *Анастасьєв Н.* Творчество Эрнеста Хемингуея. — М., 1981.
2. *Гордєєва Л. В.* «Людина не для того створена, щоб терпіти поразки...» Твори Е. Хемінгуея // Зарубіжна література. — 1998. — № 2.
3. *Гордєєва Л. В.* «Людина не для того створена, щоб терпіти поразки...». Вивчення творів Е. Хемінгуея // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2004. — № 9. — С. 15—18.
4. *Грибанов В.* Хемингуей. — М., 1971.
5. *Денисова Т.* Ернест Хемінгуей. Життя і творчість. — К., 1972.
6. *Доценко С. С.* Перемога чи поразка? За повістю Е. Хемінгуея «Старий і море». 11 кл. // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2004. — № 3. — С. 27—29.
7. *Кошкин И.* Эрнест Хемингуей. — М., 1966.

Інструктивно-методичні матеріали

Повість стала підсумковим твором письменника, у якому яскраво виражені усі характерні особливості творчого стилю Е. Хемінгуея. Задум виник у автора у другій половині 1930-х, коли він почув розповідь про одного рибалку. У 1936 році написав нарис «На блакитному струмені» про старого рибалку, який спіймав величезну рибицу, проте не зміг її врятувати від акул. Героя цього нарису автор ще не наділив такими рисами, як Сантьяго, він реагував на свою втрату невтішним плачем. Згодом прозаїк 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 кожну 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 вона 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 по чергово були Ансельмо Ернандес Гарсія, Мігел 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 Гутьереса, 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 назвали повість видатного американського письменника «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 мала значно ширший і більш узагальнений зміст, який не зводив 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 віддав перевагу сповненому трагічного змісту монологу, з'явився 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, відплив 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'їли здобич. Змучений рибалка повернувся до берега зі скелетом від здобичі. Письменник правдиво показав життя героя і його стихію — море.

Сюжет повісті простий, але у творі скритий потаємний смисл — підтекст, який підняв 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 говорила про важливіше і значніше: письменник розмірковував про стосунки людини і суспільства, людини і природи, Всесвіту і приходиться до певних висновків. Головна проблема, яку автор підняв 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 подав з окремих деталей і спогадів, що склали історію його життя. Він ходив на вітрильнику до Африки (уві сні йому ввижалася Африка його юнацьких літ). Автор змалював очі і руки старого. Дуже скупо описав письменник житло, 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. Автор подав образ старого у двох площинах: на землі і на морі. Спостерігаючи за героєм у морі слово «старий» стало ніби недоречним. Герой Хемінгуея — не просто мудра людина, а ще й досвідчений рибалка. Зрозуміло, чому він пішов у 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 було співвідношення образів старого і хлопчика. З одного боку, вони протиставлені: старість символізував кінець життя, юнак — 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 звучала у повісті фраза старого, якою автор стверджував думку, що сила людства у його єдності.

Реалістичні образи старого, моря, риби, хлопчика, левів, акул набули символічного значення і знаходили в стані протистояння і єдності одночасно. Стверджувала думка про взаємозв'язок усіх мешканців Землі: людей, тварин, птахів, і водночас виявився 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 відчувала це і прагнула гармонії. Саме так повинно бути: людина у гармонійному співіснуванні з природою, Всесвітом — до такої важливої думки прийшов автор.

Образи акул — хижаків, ворогів можна сприймати як перешкоди на шляху досягнення мети. Людина сміливо вступала 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 це людина — частинка неосяжного Всесвіту. Вона відчувала себе добре лише в гармонії з усім, що оточувало її: з небом, сонцем, морем, птахами, рибами. Вона не цар, не піщинка, вона рівна серед рівних. Прозаїк побудував свою повість на системі мотивів, які перепліталися, взаємодіяли. Одним із провідних став 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 значило битися за життя, за своє місце в жорстокому світі, який не визнавав невдач. Мотив риби тісно переплітався з мотивом самотності. Проте в мотив самотності прозаїк вклав песимістичне звучання. Письменник показав, що саме самотність змусила старого бути мужнім і терпеливим, знаходити в собі сили, щоб вийти переможцем.

У фіналі повісті переплелися 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 відчувалася особлива важлива риса Хемінгуея — гуманістичність. Показуючи героя самотнім, письменник не зробив його індивідуалістом.

У морі він повсякчас згадував хлопчика Маноліне. Суворий закон боротьби за існування розлучив їх, але це не завадило їхній дружбі.

Письменник виступив за активну позицію людини. Наявність саме такого забарвлення і свідчила про відсутність песимізму. Ця філософська повість утвердила гуманність і добро, гімн мужності людини, її волі і сили.



ЗАНЯТТЯ № 12

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

План

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.

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

1. Земсков В. Маркес. — М., 1986.
2. Маркес Г. Г. Стариган з крилами // Всесвітня література. — 1998. — № 12.
3. Покальчук Ю. Латиноамериканський роман. — К., 1980.
4. Ромащенко Л. Крила як символ духовного злету людини // Там же.
5. Ступак Л. Янгол у світі фальші. За оповіданням Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами» // Зарубіжна література. — 2007. — № 10—11 (506—507). — С. 39—40.
6. Чужинова Т. І був він незвичайний ... За оповіданням Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами». 10 кл. // Зарубіжна література. — 2007. — № 10—11. (506—507). — С. 33—36.

Інструктивно-методичні матеріали

Особливість даного оповідання — поєднання реального і фантастичного, комічного з серйозним. Це допомогло авторові висвітлити проблеми повсякденного життя. Тому творчу манеру Маркеса називали «магічним реалізмом». Сюжет

оповідання досить фантастичний. У приморському селищі з'явився ангел. Чому саме, ніхто не поцікавився, бо всі задовольнилися висновком «розумної сусідки», що буцімто це посланець за душею хворої дитини, отже, смертельно небезпечна істота.

Фантастичне з'явився у творі із самої реальності, і це надало оповіданню фантастичного звучання, але водночас не позбавило реалістичного змісту. Твір про події дивовижні і одночасно буденні. Для автора незвичайне не стільки виокремилося зі звичайного, скільки стало його часткою.

Ох, сусідка! Це типовий реалістичний образ всезнаючої пліткарки, втілення саркастичної сиротності, яка все знало, все вміло, прагнула бути в центрі всіх подій, її репутацію не похитнуло навіть зовсім безглузде твердження, що ангели харчувалися лише смердючою камфорою. Щось не гаразд у суспільстві, коли така людина — одна з найавторитетніших.

За порадою сусідки (а поради у неї є завжди) поліцейський Пелайо змінив своє доброзичливе ставлення до старого і, сидячи в теплій кухні з дубцем у руках, сторожував німецького бідолашу, котрий не борсався у холодній калюжі. Сцена сповнена іронії і мала сатиричний зміст. Але в даному разі; важко засуджувати Пелайо, адже тримаючи ангел арештом у дротяному курнику, він захищав свою дитину.

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

Ангел — це божество. Згідно з біблійною традицією, Бог виявляв 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 уникав 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 показав янгола німецьким, можливо, він зазнав багато болю, страждань, смутку. Його душа боліла за людські гріхи, а обличчя передчасно постаріло через втрату людськими моралі, духовної деградації. Тому він і втратив піднесеність, таємничість, святість. Він став негарним, непоказним, звичайним, буденним, більше того, від нього йде жажливий сморід. Письменник подав і подібну картину, у той час як з'явився янгол. Здається, що він змалював потойбічний світ, де панувала смерть. Дощові бурі передували появі небесного посланця.

У біблійній легенді	В оповіданні Маркеса
<p>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 лиходійствами; і ось Я винищу їх із землі... Я наведу на землю потоп водяний... Вселенський потоп виступає як засіб покарання розтлінного світу</p>	<p>На землі панують сирість і сморід, «Світ полинув у суи», 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</p>

У творі Маркеса янгол схожий на звичайну людину, але мав крила. Він — носій ідей, яких людство так і не зрозуміло. Тому крила 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 вирости не завдяки, а всупереч людям. Це символізувало вічне оновлення життя, вічне його відродження. Сам автор твердо переконаний у незнищеності духовності.

Через ставлення до ангела розкрилася справжня сутність кожного з героїв. Селище, куди потрапив ангел, навіть не мало назви — це алегорія людського суспільства. Усі, хто бачив янгола, навіть не змогли зрозуміти його мови. Не винятком був і отець Гонгаза — служитель церкви, який теж не знайшов із янголом спільної мови. Мешканців селища здивувала не стільки сама поява божественного створіння, скільки його зовнішність. Це говорило про те, що не було нічого цікавого, що могло б здивувати просту обивательську реальність.

Представники провінційного селища	Їхнє ставлення до янгола	Висновки
Родина Пелайо і Елісенди	— тримали на мотузці; — зачинили у курнику разом із курями; — 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 вмів шанувати Божих слуг»	Людина обмежена. Не розуміла мови небесного створіння і вважала його дияволом, здатним перетліюватися
Папа із Рима	— не міг дати тлумачення божественного явища; — з'ясував, 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

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

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 жило у в'язниці матеріальних благ, воно байдуже до чужого горя; духовний злет вважало 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 подала 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» йшлося про те, що люди не завжди готові до усвідомлення високих Божественних істин. А в поемі Б. Олійника «Крило» окриленість асоціювалася з високими духовними пориваннями, з прагненням робити добрі справи. Найстрашніший гріх — убити людську мрію, перебити крила.

Ішов по луках весело юнак
 На зустріч із своїм цибатим братом.
 Та зопалу об щось м'яке спіткнувся.
 Під ноги глянув — сплотноїв як місяць:
 Лежав долілиць мертвий журавель.
 Припав до нього і сахнувся дико,
 Коли у мертвім оці журавля,
 Як в дзеркалі, своє лице угледів,
 Що просто на очах старіло важко:

Одна по одній зморшки проступали,
Кришилися зуби, западали щоки, —
І він ставав столітнім, древнім дідом,
А потім щось під серцем обірвалось,
І сич зареготав, як потурнак:
«Уже тобі ніколи не літати!»
Повів незрячим поглядом.
Нараз
Опікся оком об ціпок терновий —
І все до скрику зрозумів. Усе!



ЗАНЯТТЯ № 13

ВІДОБРАЖЕННЯ КОНФЛІКТУ МІЖ ЛЮДИНОЮ І СИСТЕМОЮ У РОМАНІ Є. ЗАМЯТИНА «МИ»

План

1. Антиутопія у світовій літературі.
2. Художній метод Є. Замятіна.
3. Ідейно-тематичний аналіз роману «Ми». Основні конфлікти твору.
4. Особливості композиції. Простір і час в романі.
5. Система образів.
6. Авторська позиція у творі.

Завдання для підготовчого періоду

1. Складіть порівняльну таблицю: «Утопія і антиутопія у світовій літературі».
2. Прослідкуйте зміни мови роману.

Література

1. Давыдова Т. Евгений Замятин. — М., 1991.
2. Зверев А. «Когда пробьет последний час природы...» // Вопросы литературы. — 1989. — № 1.
3. Николенко О. Евгений Замятин и его роман «Мы». — Харьков, 1995.

Інструктивно-методичні матеріали

Роман Євгена Замятіна «Ми» був написаний в останні роки Громадянської війни, коли вже було зрозуміло, що влада залишиться в руках більшовиків. У цей час суспільство схвилювало питання про те, яке майбутнє чекало на Росію, і більшість письменників та суспільних діячів того часу намагалися дати свою відповідь на це запитання.

Серед них був і Євген Замятін, що представив власний погляд на проблему у своєму романі-антиутопії «Ми».

Людині завжди було властиве прагнення до пізнання майбутнього, до того, на яких засадах воно будуватиметься, до перспектив, які воно втілюватиме. Зараз уже ні в кого не викликала сумніву теза, що саме через відчуття безвиході народжуються найбільш дивовижні мрії.

Автор на свій розсуд виклав проблему майбутнього людства. Дитина «страшних років Росії», він критично ставився до всього, що відбувалося навкруги. Ще у 1918 році митець заговорив про те, що «партия организованной ненависти» та «организованного разрушения» не здатна «созидать».

У тих, хто фанатично вірив у таку партію, не було майбутнього.

Ця книга сприймалася багатьма як політичний памфлет на соціалістичне суспільство. Однак сам автор стверджував, що «этот роман — сигнал об опасности, угрожающей человеку и человечеству от власти машин и государства». Поява тоталітарних режимів викликала у нього серйозні сумніви щодо можливості існування, нехай і в далекому майбутньому, ідеального суспільства, підірвала віру в розсудливі витoki людської природи загалом. Обдарований унікальною здатністю до передбачення, Є. Замятін зрозумів, яку небезпеку приховувало в собі нівелювання особистості, надмірна жорстокість, руйнування класичної культури та інших тисячолітніх традицій.

Це стало причиною народження роману-антиутопії, прогнозу на майбутнє, якщо теперішнє виявить бажання ним стати.

Свій роман Замятін назвав словом, що стало лозунгом, покликаним об'єднати принижених та ображених, зробити їх політичною силою, яка збудувала новий світ. Слово стало символом свідомості мас. На той час більшість літературних груп претендували говорити від імені мас. Письменник зробив дещо інше: він показав реальну суть утопії, що ніби здійснюється від імені більшості і заради її блага. У категоричності «ми» звучало заборона на «я». Якщо давній рід являв собою колективну особистість, то сучасна маса «ми» — колективну безликість, агресивну, ту, що пригнічувала. Такого висновку Замятін дійшов не тільки під впливом гіркого досвіду революції, але й споглядаючи досвід патріархальної, селянської Росії, про яку написані його ранні повісті. У романі «Ми» ніби перевірилася здатність справдитися мрії, що протягом віків супроводжувала людську цивілізацію і тепер набула рис реальності. Втілення в життя теорії, яка обіцяла світле майбутнє, випередило найпохмурішу фантастику. Замятін одним із перших у світовій літературі передбачив неминуче перетворення утопії — при спробі її здійснення — на антиутопію.

«Ми» — роман про майбутнє. Про далеке майбутнє — через тисячу років. Людина ще повністю не взяла гори над природою, проте відмежувалася від неї — стіною, за межі якої заборонено виходити. За іронією, вона називалася Зеленою Стіною. Це єдина зелень, що залишилась у місті. Пагінець конвалії можна дістати лише у Ботанічному Музеї. Навесні «из-за Зелёной стены, с диких невидимых равнин, ветер несёт жёлтую медовую пыль каких-то цветов. От этой сладкой пыли сохнут губы... Это несколько мешает логически мыслить».

Що стосується природи у самій собі, людина доклала вже достатньо зусиль для її остаточного викоринення. Наприклад, перейшла на їжу, що отримували з нафти. При цьому, щоправда, вижило всього лише «0,2 населения земного шара», але ж це були найкращі, найсильніші, що пройшли природний відбір. Саме вони збудували Велику Єдину Державу. Життя у ній підкорене Годинній Скрижалі, що визначала, о котрій годині усім — одночасно — спати, вставати, працювати, кохати. Для того, щоб керувати Державою «есть искусная, тяжкая рука Благодетеля» — таку назву

мав верховний правитель. Для того, щоб слідкувати за виконанням щоденного регламенту, «есть опытный глаз Хранителей...». Бути щасливим — обов'язок кожного.

У 1921 році це все було лише здогадами та майже фантастичними передбаченнями. Хоча дещо вже почало здійснюватися, і свої охоронці в образі Всеросійської Надзвичайної комісії (ВЧК) почали слідкувати за комуністичним порядком, починаючи із 1917 року.

Передуючи першому виданню роману в Росії — у 1988 році, Володимир Лакшин, критик, відомий умінням читати у літературі таємно вимовлене слово політичної правди, відмітив більшість із того, що було передбачено Замятіним — виправдалось. Аж до подій трагічного голодомору на Україні — адже в романі перемога над голодом досягалася шляхом голодної смерті більшості. Аргументів щодо доведення своєї тези дослідник творчості Замятіна навів достатньо, що, безперечно, не дозволило сумніватися у майстерності автора як талановитого прогнозіста, передбачення якого не безпідставні.

Наївність наукової фантастики у даному разі, напевне, пояснювалося не тим, що уява Замятіна не простягалася за межі того, що йому, як інженеру, було досить добре відомо. Він не вигадував жодних вражаючих технічних вдосконалень, оскільки не ставив перед собою такої мети. Настільки схильний до пророцтва, здатний до передбачень у тому, що стосувалося побудови держави та характеру відносин у ній, Замятін ніби свідомо не дає волі своїй інженерній фантазії. Навіть зазначаючи, як буде виглядати місто майбутнього, він дозволяє собі наслідувати описи, наявні у так званих класичних утопіях: міста-комуни (за Томасом Мором), міста сонця (за Томазо Кампанеллою) або алюмінієвого раю із сну Н. Г. Чернишевського «Що робити?». Замятін, на нашу думку, навмисне звертається до повторів в деталях описаних в літературі, так схожих на комуністичні, утопій. Ніби підкреслюючи, що його завдання полягає у перевірці усієї сукупності утопічних ідей, що мали місце в історії європейської суспільної та політичної думки протягом багатьох століть.

Замятін зрозумів, що можна збудувати небачене космічне аеро (слово, типове для тієї епохи), проте неможливо на ньому прилетіти до щастя. Від себе не втечеш. Прогрес знання — це ще не прогрес людства, а майбутнє буде таким, яким ми його сьогодні підготуємо.

Побут ідеальний, вичищений, прибраний — необхідна умова існування в Єдиній Державі. Однак, разом з ідеальною чистотою та порядком до людських осель прийшов і нагляд за приватним життям громадян. Перед нами постали «стеклянные купола аудиториумов», «стеклянный, электрический, огнедышащий «Интеграл», «божественные параллелепипеды прозрачных жилищ». Скляні оселі проглядали наскрізь. Штори на вікнах могли бути опущеними лише на певний час, тоді, коли мешканцям було дозволено займатися коханням. Людина, що прийшов із цією метою (байдуже, чи чоловік це чи жінка), мала право бути допущеною до приміщення лише за наявності так званого «рожевого квитка».

Не лише люди, але й кольори, барви у цій Державі позбавлені колишньої свободи. Так, рожевий — завжди був символом материнства й дитинства — і саме у рожевий колір пофарбовані квитки, що видавалися на період одноразового кохання. Блакитний — колір неба, і саме в блакитні комбінезони одягнені люди — номери Єдиної Держави, а їхні номерні бляхи стояли золотом. Підтвердженень такого посиленого оперування кольоровою асоціативністю достатньо. Кольорова символіка роману, а точніше її майже цілковита відсутність, допомогли глибше відчувати ідейний задум твору.

Письменника цікавили не стільки ознаки матеріального благополуччя та прогресу, скільки духовний стан майбутнього суспільства і, перш за все, взаємовідносини особистості та держави. У цьому розумінні роман «Ми» — не фантастична мрія художника епохи соціалізму, а швидше перевірка більшовистської мрії на її здатність реально втілитися, на її «людяність». Саме з цим пов'язана ідея твору, що мала своїм підґрунтям авторські спостереження за долею тих, хто складав народонаселення кришталево-алюмінієвого раю майбутнього.

На перший погляд, усі рівні і щасливі. І перш за все герой, від імені якого йшла оповідь, Д-503 — будівничий «Інтегралу». Це людина, позбавлена імені, один із математиків Єдиної Держави. Він обожнював «квадратну гармонію» суспільного устрою, яке турботливо забезпечував «математично безпомилкове щастя» для будь-кого, хто жив на цій землі. У суспільстві покірних «номерів» кожен отримав спокій, відповідне заняття та цілковите задоволення фізичних потреб. Натомість необхідно відмовитися від усього того, що відрізняло тебе від інших, позбутися своєї індивідуальності та стати безликим «номером». Приймавши ці умови, можна отримати «повноцінне» існування: це життя за законами Годинникової Скрижалі, відмежованість від світу Зеленою Стіною, постійний нагляд з боку Охоронців зі служби безпеки. У такому суспільстві все контролювалося і підкорялося надміру строгому управлінню: музика замінена Музичним заводом, література — Інститутом Державних Поетів, преса — Державною Газетою тощо. Найважливішою подією в житті Єдиної Держави став День Єдиної Згоди, коли щасливі від усвідомлення влади Благодійника люди підтверджували радість від свого рабського становища.

Д-503 вів щоденник (увесь текст роману — щоденникові записи героя) і писав його з тією метою, щоб за допомогою математичних методів довести мудрість тих принципів, на яких було засновано Єдину Державу. Почав свою оповідь піднесено, вдаючись до повторів істин, що вкарбовані в думки кожного номера — громадянина: «Ведь ясно: вся человеческая история, сколько мы её знаем, — это история перехода от кочевых форм ко всё более оседлым. Разве не следует отсюда, что наиболее оседлая форма жизни (наша) есть вместе с тем и наиболее совершенная (наша). Если люди металась по земле из конца в конец, так это только во времена доисторические, когда были нации, войны, торговли, открытия разных америк. Но зачем, кому это теперь нужно?».

Д-503 вважав життя суспільства Єдиної Держави цілком нормальним, а себе — абсолютно щасливою людиною. Він працював над будівництвом гігантського космічного корабля «Інтеграл», покликаною підкорити «благодетельному игу разума» мешканців сусідніх планет, що знаходяться у «дикому стані свободи».

Герой звик не відокремлювати себе від інших: «Я пишу, что думаю, точнее, что мы думаем», — говорив він, уявляючи себе гвинтиком державної машини. Мораль держави наступна: «Да здравствует Единое Государство, да здравствуют номера, да здравствует Благодетель!».

Діти — «нумери» виховувалися у жорстоких умовах. Щойно народжених немовлят забирали у матерів, і вони більше ніколи не бачили своїх батьків, а ті — своїх дітей: «Каждое утро с шестиколесной точностью в один и тот же час, в одну и ту же минуту миллионы людей встают как один, и начинают работу. И, сливаясь в единое тело, в одну и ту же секунду подносят ложки ко рту, выходят на прогулку и идут в зал Тэйлоровских экзерсисов, отходят ко сну». Наука і техніка використовувалася у Єдиній Державі для виховання в «номерів» так званого «єдиномыслия». «Я улыбаюсь, — я не могу не улыбаться: из головы вытащили какую-то занозу, в голове легко и пусто», — записав у щоденнику Д-503.

Проте несподівано спалахнуло кохання, що призвело його до бунту. Саме кохання, а не просто захоплення, що регламентувалося законом сексуальних відносин («Les sexualis»), відповідно до якого «всякий из Нумеров имеет право — как на сексуальный продукт — на любой номер» [;]. Відображаючи людські стосунки на рівні математичної фіксації та статистики, автор до граничної точки знизив поняття духовної близькості, що мало бути покладене беззастережно в основу подібних взаємин.

Замятін навмисне вжив слово «номер» замість «номер», ніби підкресливши іноземні походження слова. Цим самим пояснювалася його надзвичайна увага до звучання слова, його фонові оболонки, до кожного окремо взятого звуку, впізнаючи у цьому натяк на можливі асоціації та смислові можливості. Ю. Анненков пригадав, що під час однієї з лекцій, прочитаної Замятіним, саме в час роботи над романом, письменник розмірковував на тему: про що говорять звуки?

«...Д и Т — о чём-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом... С А — связуется широта, даль, океан, морево, размах. С О — высокое, глубокое, море, лон. С И — близкое, низкое, стискивающее и т. д.».

Чи можна прийняти точку зору, що це випадкове тлумачення? Припустити можна, проте ігнорувати подібні твердження не варто, тим паче, що більшість із цих звуків вибрані ним в якості імен для персонажів роману.

Перша супутниця героя — О-90. У даному разі графічна закругленість, що повторювала і у літері, й у номері, створила відчуття жіночності. Принаймні, ця законслухняна героїня не надто розумна («скорость языка» у неї завжди перевищує «скорость мысли»), теж порушить наказ «Les sexualis», втілили в життя омріяну думку про дитину.

У Єдиній Державі право на материнство та батьківство надавалося тільки «номерам» із певними фізичними даними. О-90 до числа них не відносилася, і її мрія — своєрідний бунт проти пригнічення в людині справжнього ества.

Ім'я іншої героїні — І-330. Перше враження: «тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст...». Як батіг, і графічне накреслення літери в її імені — латинське І, яке одночасно читалося і як цифра І, — знак особистості, індивідуальності у світі, де панувало «ми». Зустріч із нею розбудила у герої дещо дійсно нездолене і тому для нього страшне — у ньому прокинулася душа.

З одного боку, І-330 виконала покладене на неї завдання, пов'язане із пробудженням у Д-503 так званого «важкого» кохання. Проте, чи закохана вона? Це питання суперечливе. Появу І-330 Ю. Тинянов, дослідник творчості Є. Замятіна, прокоментував наступним чином: «В утопию влился «роман» — с ревностью, истерикой и героиней». Д-503 відчайдушно ревнував кохану і до Охоронця — S, і до поета — R. А ревності — почуття нездолене у Єдиній Державі. Та й сам герой раніше вважав його властивим тільки дикунам, які колись, дуже давно, проживали на цій території.

Тим відразливіше пролунало для математика правда, що він почув її на допиті з вуст Благодійника, який вимагав назвати імена бунтівників: «Им вы нужны были только как строитель «Интеграла»...». Однак тоді Д-503 ще не виказав нікого, не зміг переступити через так нещодавно набуту душу. Все виявилось простим і зрозумілим незабаром — після виконаної над ним операції по видаленню Фантазії. Тоді він перелічив усіх, тоді ж побачив смерть тієї, яку кохав, тоді ж зміг знову отримати насолоду від неминучої перемоги та всезагального щастя: «Я уверен — мы победим. Потому что разум должен победить».

Трагічною іронією, на нашу думку, звучала у фіналі роману така обіцянка перемоги та щастя.

Дія в романі перенесена до далекого майбутнього. Після закінчення Великої двохсотрічної війни між містом та селом люди стали громадянами Єдиної Держави. Новий порядок, що розпочався з війни зі своїм народом, був націлений на знищення. Щоправда, вижила невелика частина населення, проте це були найкращі, найсильніші.

Герой роману постав перед читачем задоволений життям. Його не дивувало, не викликало жодних підозр, що місто-держава, у якому він жив, оточене скляною стіною. У цьому місті не було живої природи: не чути співу птахів, не вигравали сонячні промені у калюжах на асфальті. «Квадратна гармонія» вулиць та майданів, жахлива до абсурду, вражаюча однаковість життя «номерів», доведена до абсурду рівність людей викликали захоплення оповідача. Всі «нумери» однаково одягнені, мешкають в однакових кімнатах величезних багатопверхових будинків. Ці кімнати у будинках із прозорими стінами нагадували клітки-камери, за мешканцями яких ведеться постійний нагляд.

Підстав для заздрощів один до одного у них немає. Можна припустити, що всі задоволені життям і щасливі. Проте деякі ситуації та аспекти дозволили нам у правдоподібності удаваного щастя засумніватися.

Відчувалося, що позиція автора різко відрізнялося від точки зору Д-503, і чим більше той захоплювався образом життя «нумерів», тим страшнішого вигляду набули змальовані ним картини.

Надзвичайно показовою у плані жорстокості «нумерів» у відношенні один до одного стала історія так званої Великої Операції. Це найвищий щабель насилля над людиною, до якого вдавалася Єдина Держава з метою вивільнення та повного знищення тієї частини мозку, у якій народжувалась фантазія.

Однак жахливе знищення людської плоті — це знищення людського духу, умертвіння душі. Цій операції були піддані примусово всі «нумери» після того, як було придушено повстання членів «Мефі», які виступали проти тоталітарного режиму. Таким чином, Держава надійно застрахувала себе від повторення революцій та інших небезпечних проявів вільної волі громадян.

Читач став свідком втручання держави у потаємний світ особистості, до її найтонших душевних сфер.

У щоденнику Д-503 розповів про своє кохання до революціонерки І-330 і про раптову хворобу — виникнення у нього душі. Під впливом І-330 багато що змінилося у його світовідчутті. Розпочався процес пробудження душі. Це був для нього єдиний шанс стати людиною, тобто відчутти всі муки і радощі людського буття.

Проте після операції Д-503 втратив свої благородні риси та особистісні уподобання. Він перетворився із людини мислячої на людину, якою легко керують, тобто таку, що відповідала усім вимогам «достойного» громадянина Єдиної Держави.

Такому пекельному світу протистояв у романі світ за Стіною. Там мешкали нащадки тих небагатьох, хто пішов після Великої Двохсотрічної війни у ліси, проте їхнє суспільство знаходилося на примітивній стадії розвитку.

Зам'ятін вважав, що лише на первісносуспільній стадії, коли державної влади ще не було, можна було знайти суспільство, члени якого користувалися майже цілковитою свободою. Він звернувся до «давню минулої» історичної епохи, а не фантазував про те, якою вона буде у далекому майбутньому.

У романі письменник також стверджував, що не може бути щасливим суспільство, яке не врахувало запитів та схильності своїх громадян.

Однією з основних проблем, порушених у творі, стала пошуки людиною щастя. Саме вони призвели людство до тієї форми існування, яка зображена в романі. Од-

нак і така форма всезагального щастя виявилася недосконалою, оскільки щастя це виражене інкубаторним шляхом, всупереч законам органічного розвитку. Світ, вигаданий автором, здавалось би, мав бути досконалим і абсолютно влаштовувати усіх людей, які в ньому проживають. Але це світ технократії, у якому людина — гвинтик величезного механізму. Все життя людини у цьому світі підкорене математичним законам і розкладу за годинами, про це вже зазначалося вище. Щастя втратило у такому житті свою основну значущість — на нього не чекали, його не шукали, воно навіть не сприймалося як щось дане — такої категорії як носія певної абстракції у житті «нумерів» не було і за таких умов життя необхідність у ній навряд чи виникне.

Наступну проблему роману «Ми» можна окреслити як проблему влади. Показовим у даному аспекті вважаємо епізод, пов'язаний зі специфікою проведення щорічного Дня Єдиної Згоди та із вибором Благодійника. Найцікавіше, і однак найстрашніше те, що люди навіть не намагалися поміркувати про те, щоб на посаду Благодійника обрати когось іншого, окрім самого Благодійника.

Ім здавалося смішним те, що у давніх людей результати виборів не були відомими передчасно. Для них Благодійник — це не тільки втілення якоїсь божественної, вищої влади, це сам Бог, який зійшов на землю. Благодійник — єдина істота, якій дозволено мислити. Для нього поняття любові та жорстокості невіддільні. Він суворий, несправедливий і користувався безмежною довірою мешканців Єдиної Держави. Кульмінацією роману стала розмова головного героя Д-503 із Благодійником, котрий повідомив йому формулу щастя: «Истинная алгебраическая любовь к человеку — непременно бесчеловечна, и непременно признак истины — ее жестокость».

Щоб остаточно вирішити поставлене завдання, автор вів до сюжету роману революційну ситуацію. Знаходила частина робітників, яка не могла і не бажало миритися зі своїм рабським становищем. Ці люди в таких «машинних» умовах перетворилися на гвинтики, не втратили людської подоби та готові боротися із Благодійником, щоб вивільнити людей від влади технократії. Вони вирішили захопити космічний корабель, використав можливості Д-503, будівничого «Інтегралу». Саме з цією метою І-330 спокусила його, Д-503 закохався і, дізнавшись про їхні наміри, спочатку злякався, а потім погодився допомагати їм. Після відвідин Давнього Будинку та спілкування з живою природою у героя з'явилася душа, наявність якої порівнювалася до важкої хвороби. В результаті вибухнула Зелена Стіна і звідти «все ринулось и захлестнуло наш очищенный от низшего мира город».

У розв'язці роману загинула кохана жінка головного героя у газовому Колоколі, а він після операції з видалення фантазії набув втраченої рівноваги та щастя.

Як результат торжествує ідея механізованого, позбавленого якої б то не було, поезії світу: «С закрытыми глазами, самозабвенно кружились шары регуляторов; мотыли, сверкая, сгибались вправо и влево; гордо покачивал плечами балансир; в такт неслышной музыке приседало долото долбежного станка. Я вдруг увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета...». Це спостереження за одноманітною, рівномірною роботою машини — своєрідний апофеоз несвободи, закладеної в основу Єдиної Держави, яка перетворила окреме «я» на безлике «ми».

Фінал роману повернув нас до його назви, що мала особливий, покладений в її основу смисл.

«Допускать, что у «я» могут быть какие-то «права» по отношению к Государству, и допускать, что грамм может уравновесить тонну, — это совершенно одно и то же. Отсюда — распределение: тонне — права, грамму — обязанности; и естествен-

ний путь от ничтожества к величию: забыть, что ты — грамм, и почувствовать себя миллионной долей тонны...». Ці роздуми героя майже повністю співвідносилися із висновками самого автора: тоталітарна держава спиралася не на суму окремих «я», а на мільйонні долі величезного й монолітного цілого, що називалося «ми». Ідея солідарності, рівності, братерства, виголошена свого часу більшовиками, у Замятіна набула характеру антиутопії, що визначила жанрову своєрідність твору. Це дійсно антиутопія, що відображала пагубні та непередбачені наслідки сліпого наслідування соціального ідеалу як догми, що претендувала на абсолютну істину.

Особливості жанру вимагали від письменника особливого методу зображення. Замятін виробив свій особливий метод, співзвучний стилю епохи, — «неореалізм», що можна розуміти як поєднання реальності й фантастики. У своїх критичних працях письменник розробив теорію неореалізму і визначив основні риси нового методу. Від реалізму він запозичив правдивий показ психології людини, її відносини із суспільством, соціально-історичний детермінізм. Від футуризму — погляд у майбутнє, створення своєрідної моделі прийдешнього, космічний, глобальний характер порушених проблем, динамічність фраз, неологізми. Від символізму — особлива знаковість роману, розмаїття символіки, заглиблення у внутрішній світ людини. Від імпресіонізму — контраст кольорів у романі, звукова стихія. Від експресіонізму — зображення процесів відчуженості особистості. Фантастичним було суспільство прозорих стін, гігантська, надпотужна космічна машина «Інтеграл», небачені дива техніки майбутнього. Реальними ж стали людські характери та долі, їхні почуття та думки, що не мали бути закресленими волею верховного правителя — Благодійника. Такий художній сплав створив «ефект присутності», зробив оповідь більш захоплюючою та яскравою.

У зв'язку з особливостями письменницького методу варто звернути увагу на стиль автора. Перш за все це іронічне, а подекуди й сатиричне забарвлення монологів головного героя, що дозволило простежити авторське ставлення до них. Наводимо розмірковування Д-503 про «відсталих» предків: «Не смешно ли: знать садоводство, куроводство, рыболовство (у нас есть точные данные, что они знали все это) и не суметь дойти до последней ступени этой логической лестницы: детоводства». До цього варто додати особливу динаміку оповіді: в романі багато сучасних кінематографічних прийомів зображення (достатньо згадати вже зазначену сцену «машинного балету»). Динамізм стилю відповідав прогресу модернізації, індустріалізації, яким була охоплена вся країна, що переживала соціальну революцію. Такий стиль дозволив увиразнити життя у його русі, розвитку, дав можливість зобразити картини майбутнього у напруженій динаміці буденностей Єдиної Держави.

Своєрідність «замятінської» стилістики наклала відбиток і на відбір мовленнєвих засобів оповіді. Привернула увагу надмірна кількість науково-технічних термінів: «касательная асимптона», фонолатор, нумератор, поршневий шток тощо. Все це дозволило глибше, змістовніше, а головне, переконливіше, передати атмосферу, що панувала у технократичному суспільстві, позбавленому істинних уявлень про прекрасне. Згадаємо роздуми Д-503 у 12-тому записі: «Я думал: как могло случиться, что древним не бросалась в глаза нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал, о чем ему вздумается. Так же смешно и нелепо, как-то, что море у древних круглые сутки билось о берег, и заключенные в волнах миллионы килограмметров уходили только на подогревание чувств у влюбленных». Герой-оповідач постійно щось доводив, обґрунтовував, пояснював самому собі, буду-

чи абсолютно впевненим у найвищій гармонії нового часу. Звідси — багатство риторичних емоціональних конструкцій, які зробили монологи живими та сповненими полемічності. Тому, незважаючи на хибність багатьох роздумів головного героя, весь час відчували його живою людиною, нещасливою у своїй сліпій вірі, в дива тоталітарного прогресу («Сердце во мне билось — огромное, и с каждым ударом оно выхлестывало такую буйную, горячую, такую радостную волну»). Поетичне начало, що прокинулось у безіменному «номері», створило різкий контраст із непопушним світом техніки: «Я — один. Вечер. Легкий туман. Небо задернуто молочно-золотистой тканью, если бы знать, что там — выше?». Таким чином, мова і стиль роману тісно пов'язані з його проблематикою та образною системою.

Спостереження над текстом роману-антиутопії привело до висновку і про високі художні переваги твору. Крім того, мова і власне проблематика роману сприймалися сьогодні не менш гостро, ніж у двадцяті роки. На жаль, більшість із здогадів та фантазій Замятіна стали в нашій історії суворою реальністю: це і культ особистості, і надокучливі «свободные выборы», і всемогутній і водночас викликаючий страх Архіпелаг ГУЛАГ тощо. Суперечки, пов'язані із долею посткомуністичних, зокрема пострадянських, країн тривали і до сьогодні. Піддані сумніву різноманітні шляхи реформування, потрібність або непотрібність так званої «залізної руки» в управлінні державою. У цьому плані роман Замятіна був і залишається книгопопередженням, слухним аргументом сучасної боротьби ідей. Ті, хто мав можливість ознайомитися із романом «Ми», зрозуміли, як важливо вміти розгледіти за голосними лозунгами та гарними посулами сутність того, що відбувалися у суспільстві. Важливо завжди і скрізь залишатися особистістю, не наслідувати сумнівних «віянь часу», залишати за собою право на сумнів.

Саме тому, на нашу думку, антиутопічна фантастика російського письменника для нас була і залишилася реальністю сьогочасного, багато в чому «пронумерованого світу».

Драматичною виглядала і доля мистецтва у тоталітарному суспільстві. Єдине його призначення — оспівування Благодійника та мудрого влаштування життя під беззастережним спостереженням Охоронців. Мистецтво, таким чином, — це частина бюрократичної машини, що керувала Державою (Державне Бюро поетів).

Авторська позиція в романі визначена досить чітко — письменник підкреслив антигуманність такого суспільства; на його думку, антигуманність — синонім антиморальності. Замятін впевнений, що не було і не могло існувати ідеального суспільства. Все наше життя — це лише прагнення до ідеалу.

Автор передбачив поетапний розвиток тоталітаризму в світі. «Ми» — роман-попередження про страшні наслідки відмови від власного «я», навіть заради прекрасних теорій. Прозаїк відобразив, як трагічно та пагубно може обернутися життя людей в такій тоталітарній країні.

Отже, перед нами тоталітарна держава, на жаль, не така вже й віддалена від реальних прикладів, що мали місце у реальній практиці. Справа в тому, що Замятін у своїх прогнозах не помилився: щось подібне було дійсно збудоване у Радянському Союзі, для якого було характерним зверхнє ставлення держави до особистості, примусовий колективізм та придушення легальної діяльності опозиції. Ще один приклад — фашистська Німеччина, у якій добровільна свідомо діяльність людини зводилася до задоволення лише тваринних інстинктів.

Роман Євгена Замятіна «Ми» став попередженням для його сучасників та їхніх нащадків, що застерігав від небезпеки втручання держави у всі сфери життя громадянського суспільства, що могло бути забезпеченим за рахунок жорсткої регламен-

тації «математично досконалого життя», всезагальним високим рівнем так званої системи доносу та досконалою технікою.

Не менш важливою проблемою було проблема співвідношення влади та релігії. Для громадян Єдиної Держави їхній правитель — Благодійник — і втілення божественної влади, Бога. Така точка зору притаманна для більшості тоталітарних держав. Теократія у видозміненій формі була наявна і в Радянському Союзі, і у фашистській Німеччині: мала місце заміна релігії офіційною ідеологією та догматикою. Злиття влади та релігії вважалося необхідною умовою міцності держави, проте воно ж виключало будь-яку можливість присутності свободи у суспільстві.

Таким чином, Євген Замятін у своєму романі відобразив майбутнє тоталітарної держави, що розпочала свій розвиток в Росії у двадцять роки, таким, яким він його бачив крізь призму своїх власних думок щодо проблем, які хвилювали людство протягом тисячоліть. Це робило даний твір актуальним і на сьогодні. На жаль, подальші події, що відбулися в Росії та у світі, показали, що занепокоєння письменника були виправданими: радянські люди пережили і сталінські репресії, і епоху «холодної війни», і так звані «застій».... Залишається лише сподіватися, що жорстокий урок минулого буде сприйнятий правильно, відповідним чином, і ситуація, описана Є. Замятіним в романі «Ми», не буде мати аналогів у подальшому.



ЗАНЯТТЯ № 14

ВИКРИТТЯ «ЗАКОНІВ» КОНФОРМІСТСЬКОГО МИСЛЕННЯ, ПОКАЗ РОЗРИВУ МІЖ НАУКОВО-ТЕХНІЧНИМ ПРОГРЕСОМ ТА МОРАЛЬНИМ СТАНОМ ЛЮДСТВА У П'ЕСІ Ф. ДЮРРЕНМАТТА «ВІЗИТ СТАРОЇ ДАМИ»

План

1. Історія написання. Назва. Жанрова своєрідність твору.
2. Художній простір і художній час твору.
3. Проблематика твору. Способи вирішення проблем героями.
 - ціна життя окремої людини;
 - спокутування боргів минулого;
 - права сили і влади грошей;
 - добра і зла;
 - моральної відповідальності за свої вчинки.
4. Гюленці як частина художнього твору, їх загальна характеристика.
5. Складові естетичної системи Ф. Дюрренматта у розкритті авторського задуму.

Завдання для підготовчого періоду

1. Подумайте, чому Ф. Дюрренматт назвав свій твір трагікомедією?
2. За перебігом подій ми спостерігаємо очима автора. А чи проявляється у п'есі авторське ставлення до зображеного?
3. Простежте, чому драматург з усіх можливих варіантів обрав найгірший? Спробуйте спрогнозувати подальший перебіг подій.

Література

1. Ж. Всесвітня література. 2003. — № 9. — С. 11—15.
2. Матюшкіна Т. П. Як врятувати світ? Матеріали до вивчення творчості Ф. Дюрренматта // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2004. — № 5. — С. 37—41.
3. Попович М. А. Ціна моралі та людяності. Урок-дослідження за п'єсою Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами». 11 кл. // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2003. — № 11. — С. 42—44.
4. Просцевичус В. Э. История одной смерти. Трагикомедия Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы» // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2006. — № 3. — С. 10—12.
5. Просцевичус В. Э. П'єса Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2007. — № 1. — С. 35—37.

Інструктивно-методичні матеріали

П'єса «Візит старої дами» (1956) принесла авторові всесвітнє визнання. Вона з великим успіхом йшла на багатьох сценах світу і навіть була екранізована режисером Михайлом Козаковим на кіностудії «Мосфільм» у 1989 році. Ф. Дюрренматт говорив про свій твір так: «Візит старої дами» — зла п'єса, саме тому трактувати її слід якнайгуманніше. І персонажі повинні викликати не гнів, а сум. В основі — акція «покарання злочину», перетворена на фарс. Автор у своєму творі встановив міру морального занепаду людства і водночас змалював перспективу спасіння.

Як і в інших його творах, у ній поєдналося трагічне і комічне, це визначило **жанр** твору як **трагікомедія**. Трагікомічне світобачення, що лежало в основі творів цього жанру, пов'язане з відчуттям відносності існуючих критеріїв життя, абсурдності буття, відмовою від моральних абсолютів, непевності в духовних цінностях. Спостерігалися також неприродні перепади сюжету, що теж було властиве для творів літератури постмодернізму.

Назва твору підкреслила образ головної героїні, яка прибула до свого рідного міста через багато років, щоб реалізувати свій план помсти за «скалічене» життя. Візит поважної і багатой Клер Цаханасян вніс в атмосферу міста, що занепадало, свої корективи, і місто почав змінюватись. План Клер не обмежував лише вбивством Альфреда Ілла, який колись зрадив її, він (план) набагато масштабніший. «Світ зробив із мене повію, — зізнається мільярдерка у розмові з учителем, — тепер я зроблю з нього бордель».

Автор вказав місце дії — просто Гюлен. Це місто буде вигадане письменником (авторська модель світу), проте схоже на сотні європейських містечок, таке собі типове місто. Цим самим драматург невимушено наголосив на тому, що така подія може трапитися будь-де, а це надало твору актуальності. В авторській примітці сказано, що Гюлен розташоване десь у Середній Європі, а те, що поряд із ним розташовані невеликі міста — Кафіген, Лейтенав, Кальберштадт (теж не досить реальні) наводило на сумніви. Через Гюлен проходило залізниця, якою можна потрапити до Гамбурга, Неаполя, Венеції та інших міст. Раніше можна було їхати поїздом і далі, але зараз поїзди у Гюлені не зупинялися. Містечко нагадувало такі провінційні міста, як Йонвіль у Г. Флобера чи «повітове містечко N» у творах російських класиків.

Хоч мешканці Гюлена самі відрізали себе від навколишнього світу, автор залишив їм своєрідні «ворота» — залізничну станцію. Зовнішній вигляд містечка свідчить про його зубожіння, причинами якого місцеві мешканці вважали: «економічну загадку», «витівки масонів», «єврейську роботу» тощо.

Як засвідчить сам Дюрренматт, час — сучасність. Авторське розуміння поняття «сучасність» пов'язане із реальним часом окремими деталями. По-перше, п'єса написана у 1956 році. По-друге, час можна визначити і за текстом (суд над головною героїнею відбувся у 1920 році; лікар купує собі «Мерседес — 300» марка автомобіля кінця 50-х років). Проте автор не конкретизував час, подібно до того, як це він зробить із простором, створюючи своєрідну модель сучасності та історії.

Способи вирішення проблем героями.

- ціна життя окремої людини;
- спокутування боргів минулого;
- права сили і влади грошей;
- добра і зла;
- моральної відповідальності за свої вчинки.

Художній простір твору населений звичайними людьми. Характеризуючи гуленців можна навести паралель із відомою характеристикою москвичів, яку давав Воланд, герой роману М. Булгакова «Майстер і Маргагіта»: «Вони — люди як люди. Люблять гроші, але ж це завжди було... Ну, легковажні... ну, що ж... і милосердя інколи стукає в їхні серця... звичайні люди...» Саме таку характеристику можна дати і мешканцям Гюлена — звичайні люди. Письменник навіть більшості із них не дав власних імен. Імена, по суті, не були такими важливими, адже цих людей повно охарактеризували їх вчинки, особливо тоді, коли приїхала до містечка Клер.

Суспільство — жителі Гюлена — безініціативні, не здатні проявити себе як особистості. Заради грошей (саме бідність змусила їх так учинити) не гребували переступити через загальнолюдські моральні цінності. Однак автор ніскільки не засудив їх, оскільки кожен із нас, потрапивши у таку ситуацію, не відомо, чи зміг би повестися інакше.

Ф. Дюрренматт — майстер створення **парадоксальних ситуацій**. Ще у післямові до п'єси «Фізики» він писав: «Оповідь тоді додумана до кінця, коли обраний найгірший із можливих варіантів». Саме тому він подав фінал дещо трагічно. Парадокс у творі полягав у тому, що зовні місто буде процвітати, а морально деградуватиме все далі і далі.

За допомогою **гротеску** драматургові вдається сконцентрувати увагу на досить серйозних речах, поданих під маскою жанру. А ще, на його думку, «Гротеск — одна з найважливіших можливостей бути точним».

Важливого смислового значення в п'єсі набула **художня мова**. Над нею митець дуже ретельно працював, аби з максимальною точністю відтворити те, що «з мови постало», — думки, дію.

Драматург **не зловживав моральними повчаннями, не давав життєвих порад**. Він лише зображував реальне життя (подібно до Г. Флобера)



ЗАНЯТТЯ № 15

СХРЕЩЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ КЛАСИЧНОЇ ТА МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ У РОМАНІ П. ЗЮСКІНДА «ЗАПАХИ»

План

1. Філософсько-естетичні засади постмодернізму та їх вплив у романі «Запахи».
2. Назва. Ідейно-тематичне спрямування сюжету. Текстуальна та інтертекстуальна площини у романі.

3. Образ митця Гренуя. Символічний сенс детективної інтриги.
4. Проблеми співвідношення краси і зла, влади митця та мистецтва над натовпом, пошук досконалості в романі.
5. Парфуми як гротескно-іронічна метафора мистецтва.
6. Роль художніх описів у романі «Запахи».

Завдання для підготовчого періоду

1. Повторіть літературознавчі поняття: «постмодерністський роман», «гротеск», «інтертекстуальність».
2. Розкрийте поняття «маргінальність». Подумайте, чи можна вважати Гренуя митцем-маргіналом?
3. Подумайте, яким чином у романі Зюскінда втілена мрія митця модерністського напрямку?
4. Дайте відповідь на запитання: «Чому мистецтво Гренуя не очищує душу?»

Література

1. Бігун Б. Я. Митець і його творіння за постмодерністської доби // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2002. — № 5-6. — С. 75—81.
2. Дітькова С. Ю. Запахи краси, або Життя і смерть геніальної бактерії. Особливості вивчення роману П. Зюскінда «Запахи» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2003. — № 12. — С. 21—27.
3. Решетняк О. Геній і злочин — речі несумісні? За романом П. Зюскінда «Запахи» // Зарубіжна література. — 2007. — № 13 (509). — С. 11—15.
4. Ступак Л. Психологія одного вбивці, або Що людині заважає бути людиною? П. Зюскінд «Запахи». 11 кл. // Зарубіжна література. — 2007. — № 13 (509). — С. 8—10.
5. Патрік Зюскінд — художник постмодерністських ідей (за ред. доктора пед. наук, проф. Давиденко Г. Й.) — Глухів: ГДПУ, 2004. — 33 с.

Інструктивно-методичні матеріали

Інтертекстуальність — це ключова категорія постмодернізму, що позначала різноманітні міжтекстові стосунки як всередині твору, так і за його межами. Цитатність такого письма передбачала багатоголосе відлуння попередніх текстів, що проглядалися крізь текст твору і перебували із ним у діалозі. Цитати можуть бути прямими і переносними, наявними і ненаявними. Своєрідною «цитатою» міг виявитися не тільки вислів, образ чи мотив, а й стиль, напрям, дискурс, певна культура.

У 1984 р. німецька література збагатилася новим твором, який відразу ж став бестселером і залишився ним вже 20 років. Це роман «Запахи». Розгадати його не просто, тим паче, що його творець — історик і журналіст Патрік Зюскінд, — мешкаючи у Франції більше, ніж у рідному місті Мюнхені, віддав перевагу товариству тенісистів і не любив спілкуватися з літературознавцями. Автор багатьох телевізійних сценаріїв, він ніколи не з'являвся на телеекранах і принципово уникав інтерв'ю. Отже, письменник надав нам абсолютну свободу в тлумаченні свого твору.

Назву роману перекладали по-різному: «Аромати» («Пахощі»), «Запахи», «Парфумер», «Парфуми». Але різні варіанти зберігали єдину тему — тему запаху.

Запах став досить звичним природним явищем, так само, як колір або звук. Починаючи з давніх часів, запахи мали неабияке значення в житті людини. Давні люди вірили, що приємні запахи (Благовонія) рятували від злих духів, приносили здоров'я і вроду. Через Схід культ благовоній прийшов до давніх греків, які за допомогою ароматичних масел лікували навіть хвороби серця.

Містичне ставлення до ароматів зберігалось до доби ренесансу. У XVI ст., з розвитком італійських торговельних республік, запозичена в арабів технологія виготовлення парфумів почала приносити величезні прибутки. У XVII—XVIII ст. першість у сфері парфумерної торгівлі захопила Францію, яка і тримала таку позицію до сьогодні.

Пахошам завжди протистояв сморід. Рів на околиці Єрусалима, який був звалищем бруду та називався гееною, привертав увагу пророків, Христа і апостолів. Вони зробили його символом Пекла. Сморід, запахи крові, бруду і гною є неодмінними частинами картини Пекла в «Божественній комедії» Данте.

Отже, запахи служили і служать певними ароматичними кодами, основою для дуже давніх символів.

ЗАПАХИ

Сморід (сфера Танатосу)	Нейтральні	Аромат (сфера Еросу)
огида	Байдужість	любов
неестетичне		естетичне
бездуховне		моральне
неприємне		приємне
смерть		життя
зло		добро
бруд		чистота

У кожній людині закладено те, що у психоаналітиці умовно називалося сферою Еросу і сферою Танатосу. Запахи сфери Еросу пов'язані з відчуттям любові, творчої сили, пізнання краси і добра. Запахи сфери Танатосу — з відчуттям смерті, помсти, небезпеки.

Глибше зрозуміти сюжет та ідейний зміст твору допоміг підзаголовок: «Історія одного вбивці». Ми розуміємо, що в центрі стояв не герой, а антигерой, людина, наслідувати якій не хочеться і захоплюватися якою просто неможливо. Сам автор постійно це підкреслював, починаючи з самого початку роману (наполегливо повторював два епітети: «геніальний» і «потворний»). Стало зрозумілим, що слова «пахощі» чи «аромати» аж ніяк не підходили до назви, яка б повною мірою розкривала зміст твору. А ось поняття «запахи» чи «парфуми» цілком відповідали авторському задуму, проте кожен зі свого боку трактував підтекст у романі.

Дослідження постмодерністичного роману відбувалося у двох площинах: аналіз на рівні сюжету, композиційних особливостей, тобто аналіз текстуальний (горизонтальна площина), а також інтертекстуальний (вертикальна площина).

Історія одного вбивці, творця досконалості — жахливе життя:

— життєва мета — еротична насолода, засіб для завоювання любові людей;

— вчинки: вбивав прекрасних молодих і незайманих дівчат; акумулював, концентрував, перетворював запахи у парфуми;

— тріумф: вбивця — кумир натовпу;

— смерть: Жан-Батіст Гренуй до останньої кісточки зник з лиця землі.

Жан-Батіст Гренуй зростає і формується самостійно, оскільки жодна людина (навіть рідна мати) ніколи не переймалися цим дивним хлопчиськом, який з незрозумілих, на перший погляд, причин викликав лише страх, огиду й відразу.

Мати	«Кинути улюблodka здихати з голоду»
Патер Терр'є	«Геть від цього диявола»
Годувальниця Жанна-Бюссі	«На мене цей малюк наводить жах»
Опікунка сиріт мадам Гайар	«Йї стало моторошно»
Парфумер Джузеппе Бальдіні	«Його можна виснажити до дна, як золотого віслюка»
Маркіз Тайад-Еспінасс	«Мене приголомшує моя геніальність»
Шкіряний майстер Грималь	«Поводився з ним, як з корисною домашньою твариною»
Парфумер Доменік Дрюо	«Вважав його закінченим бовдуром»

Гренуй мріяв про створення «понадлюдського аромату, янгольського аромату, такого надзвичайного, відчувши який, кожен буде зачарований і всім серцем полюбить його, Гренуя, носія цього аромату. Так, він змусить їх полюбити себе». Отже, йшлося про любов, за яку мають заплатити своїм життям 26 красунь міста Граса.

Гренуй осягав світ лише нюхом, хоча сам не мав ніякого запаху. Саме через цю ознаку — відсутність у дитини запаху — від нього відмовилися усі, до кого він час від часу потрапляв. Слова, що означали конкретні поняття (слово «дрова»), він вимовляв після того, як удыхав їх запах із надзвичайною гостротою, а ось абстрактні поняття етичного плану герой осягав з великими труднощами, бо вони «не пахли». Роки навчання Гренуя — це своєрідне полювання на різноманітні запахи й ознайомлення із запахом парфумів, адже його «мета полювань полягала у тому, щоб стати володарем усіх запахів, які тільки мав світ».

Елементи детективної інтриги автор увів у роман, вкладаючи у них символічний підтекст. Оскільки твір постмодерністичний, то детективні елементи у ньому (йдеться про вбивство молодих дівчат) — це лише зовнішній план вираження сюжету. Зовні твір нагадував детектив про серійного вбивцю-маніяка, адже хлопець шукав для себе схожі жертви і таким чином заплутував карти працівникам правопорядку. Проте ідея твору полягала зовсім не у тому, щоб звинувачувати Гренуя у скоєних ним злочинах. Оскільки герой прагнув виготовити дивовижні парфуми, то можна розглядати його образ як образ митця, що створив відповідний витвір мистецтва.

П.Зюскінд подав у романі чіткий до схематизму опис творчого процесу, що складався із здатності відчувати справжню красу буття, не затемнюючи її своєю

власною недосконалістю. Не випадково один із ключових символів роману — відсутність у Гренуя власного запаху і прагнення увічнити прекрасне. Саме для цього йому потрібно було опанувати парфумерне мистецтво.

Звертаючись до проблеми митця і мистецтва у постмодерністичній літературі, слід зупинитися на проблемі маргінальності та появи героя-маргінала.

Маргінальність — це відмова від культурно-моральних стереотипів, шлях до нових форм протистояння й навіть підкорення соціуму, як випробування естетичного підходу до світу — ось коло ідей, що втілилися в романі П. Зюскінда. У центрі його твору — у повному розумінні **маргінальна постать** — парфумер Жан-Батіст Гренуй, людина без властивостей, повз яку пройшли ідеї співчуття, щастя, Бога, страху смерті тощо. У своєму житті він керувався лише імпульсами, що підказували йому феноменальні нюхові здібності. Саме вони стали для Гренуя єдиним і й надійнішим поводитирем у світі людей.

Одне із найпарадоксальніших рішень автора полягало у тому, що герой впорався зі своїм творчим завданням, досконало опанувавши парфумерне мистецтво, від добув абсолютний аромат, що дарував владу над світом. Проте суспільство, обурене його аморальними експериментами, замість знищення парфумера-вбивці, схилилося перед ним, зачароване цим ароматом. Коли його запитали про мотиви, він не дав задовільної відповіді. Парфумер не міг пояснити натовпу, що був захоплений досконалістю, яку маленькими частинками вбирив із дівчат, убиваючи їх. Про моральні закони він просто не згадував. Отож, коли митець, створюючи витвір мистецтва, відійшов від вічних законів моралі, він деградував не просто як особистість, а ще й як митець. Гренуй хотів не просто влади над світом. Ним керувало набагато сильніше бажання — стати джерелом досконалого аромату, тобто стати Богом.

Завершальна сцена роману присвячена загибелі героя. Зневірившись у можливості знайти власний запах, Гренуй повернувся на паризький цвинтар, де з'явився на світ і де продовжував панувати жахливий сморід — антипод його довершених парфумів, щоб померти, зникнути. Він обрав спосіб, яким можна одночасно позбутися і життя, і результатів свого мистецтва. Дочекавшись сутінків, коли на цвинтарі біля багаття зібрався увесь паризький набрид — злодії, повії, вбивці, він з'явився і вилив на себе флакон із ароматом, якого вистачило б, аби підкорити увесь світ. Гренуй знав, чим закінчиться цей його останній експеримент. Подібно до того, як він прагнув підкорити світ, так усі присутні не встояли перед бажанням долучитися до цієї досконалості. Розбійники просто розідрали Гренуя на шматки і з'їли.

Отже, автор у романі створив власний міф про мистецтво. Його головні ідеї такі: творчий геній — породження світового смороду, він із самого початку зло, бо перебував не в гармонії зі світом, а виник всупереч світові як опозиція для нього. Шлях мистецтва виявився антигуманним, бо творчий пошук і творчі досягнення не мали нічого спільного з моральністю.

Парфуми — це витвір мистецтва маргінального героя Гренуя. Парфуми водночас відчужені від матеріальності та вилучені з часу завдяки своїй стійкості. Світова досконалість у них не лише збережена, а й облагороджена. Саме вони дали можливість владарювати над світом, а таку силу дає мистецтво.

Однак не слід забувати про шляхи і методи створення таких витворів, вони не повинні бути аморальними і відірваними від реалій буття.

На початку роману письменник подав детальний опис цвинтаря, де народився головний герой. Саме картина смороду, який панував там, стала символом недосконалості світу. Адже, народившись у такому світі, герой як митець був приречений. Так і сталося, він пішов із життя у тій самій атмосфері, де панували запахи смерті.

3.2. ТЕМАТИКА САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ І МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ЇЇ ВИКОНАННЯ

№ п/п	Тема для самостійного вивчення	К-ть год	Опорні знання	Вид навчальних завдань	Знання і навички, якими необх. володіти	Форма контролю	Література
1	Жанрова своєрідність та проблематика роману А. де Сент-Екзюпері «Планета людей»	2	Філософський роман, композиція твору, про блематика	Самостійне вивчення теми	Аналізувати твір в єдності його змісту і форми	Усне опитування	История Француз. Литератур. Т.4. — М., 1963 Іроденко Л. М. Система уроків за казкою-притчею А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // Зарубіжна література. 2004. — № 3. Українець Л. Як говорить Маленький принц? Вивчення повісті-казки в українських перекладах // ВЛТК. — 2001. — № 5. — С. 50—52
2	Тема миття і проблема мистецтва у романі Р. Роллана «Кола Брюньон»	2	Жанрова своєрідність, проблематика, іде йний зміст	Розробка тез	Визначити проблеми, дати їм загальну характеристику	Співбесіда	Журавська І. Ю. Ромен Роллан Життя і творчість К. — 1997
3	Своєрідність роману Р. Роллана «Зачарована душа»	4	Система образів у романі, роль і місце символів у творі	Самостійне вивчення теми	Аналізувати твір в єдності його змісту і форми	Усне опитування	Ромен Роллан, Собрание Сочинений Т. 1. — М., 1954
4	Течія натуралізму у Французькій літературі	2	Поняття «натуралізм», його характерні риси, представники та їх твори	Написання рефератів	Визначити ознаки натуралізму як течії	Перевірка, захист рефератів	Ж Всесвіт. — 1999. — № 9—10. — С. 182—185
5	Теорія екзистенціалізму та її вираження у Повісті А. Камю «Сторонній»	2	Поняття «екзистенціалізм», його риси у повісті А. Камю	Написання конспекту	Визначити художні засоби, якими користується автор	Співбесіда	Ж. Зарубіжна Література. — 1998. — № 4. — С. 17—20; 2001. — № 5. С. 23—54
6	Роман Ж. П. Сартра «Нудота» в контексті літератури екзистенціалізму	2	Поняття «екзистенціалізм», його риси у романі «Нудота»	Самостійне вивчення теми	Визначити особливості літератури екзистенціалізму на прикладі роману	Усне опитування	Конева Т. М. Зарубіжна Література XX століття. — К., 1998 Білоцерківець М. Сартр вам допоможе зробити вибір // «ЗД» 20 (84). — 1998. — С. 6. Нобелівські лауреати. Жан Поль Сартр. Матеріали до вивчення творчості // Всесвітня література. — № 7. — 1998. — С. 44—50

ТЕМИ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ СТУДЕНТІВ З ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.

(ІІ ПОЛ.)

№ п/п	Темі для самостійного вивчення	К-ть год	Опорні знання	Вид навчальних завдань	Знання і навички, якими необх. володіти	Форма контролю	Література
7	Проблематика роману Е.-М. Ремарка «Повернення»	2	Тема «втраченого покоління», проблематика роману	Самостійне вивчення теми	Проаналізувати характер оповіді у романі, визначити антивосні мотиви	Усне опитування	Богословский История зарубежной лигерат. XX в. — М., 1980. Ворончук Л. Е. — М. Ремарк. Відображення життя рідного народу першої половини XX ст. // Все для вчителя. — 2004. — № 4—5. — С. 10
8	Алегоричність та паралелізм у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник»	2	Алегорія, паралелізм	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка концепту	Перевірка конспектів	Богословский История зарубежной лигерат. XX в. — М., 1980
9	Проблематика та ідейно-художній аналіз філософських казок О. Вайльда	2	Ідейний зміст, філософія, її значення та роль у творі	Робота з текстами та критичними статтями	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	История всемирной литературы в 9 томах. — М., 1994. — Т. 8
10	Проблема моральної відповідальності вчених за наслідки наукових досліджень у драмі Б. Брехта «Життя Галлея»	2	Особливості композиції драматичного твору проблеми конфлікту, образ головного героя	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Виділити і проаналізувати проблему драматичного твору	Усна бесіда за змістом прочитаного	Богословский История зарубежной лигерат. XX в. — М., 1980
11	Біблійна основа драми О. Вайльда «Саломея», загальна характеристика твору	2	Центральний конфлікт у драмі, біблійна основа	Робота з текстами та критичними статтями	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	О. Вайльд. Вибрані твори. — М., 2002

№ п/п	Темі для амостійного вивчення	К-ть год	Опорні знання	Вид навчальних завдань	Знання і навички, якими необх. володіти	Форма контролю	Література
12	Темі для амостійного вивчення Автобіографічні мотиви роману Кнута Гамсуна «Голод»	4	Біографія письменника, спільні риси та художня вигадка	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Проаналізувати характер оповіді у ро-мані, визначити біо-графічні мотиви у творі	Усна бесіда за змістом про-читаного	Кнут Гамсун. Голод. — К., 1998 Г. Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 12—14 Г. Зарубіжна література (Бібліотека тиждень). — 2001. — № 229. — С. 32. — С. 53
13	Психологізм у змало-ванні характерів людей в оповіданні Дж. Лондона «Жага до життя»	2	Поняття психологізм, засоби зображення внутрішнього світу героїв	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка кон-спектів	Зверев Г. Джек Лондон. — М., 1975
14	Поетичний переказ інди-анських міфів у поемі Лонгфелло «Пісня про Гайавату»	2	Індіанські міфи, їх своєрідність, по-етичний переказ	Написання рефератів	Визначити жанрову своєрідність твору	Перевірка, за-хист рефератів	Богослов ский В. История зарубеж-ной литерат. XX в. — М., 1980
15	Проблематика роману Генріха Манна «Вірно-підданий»	4	Жанрові ознаки іс-торичного роману	Ідейно-худож-ній аналіз, робота з підруч-ником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом про-читаного	Конєва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998. Богословский В. И., Гражданская З. Т. История зарубежной литературы 1917—1943 гг. — М., 1990. — С. 90—101
16	Сімейний роман-епосея Д. Голсуорсі «Сага про Форсайтів» — епічна ка-ртина буржуазної Англії	4	Поняття «роман-епосея», його художні ознаки, реалістичні картини у творі	Написання рефератів	Визначити жанрову своєрідність твору	Перевірка, за-хист рефератів	Богословский История зарубежной литерат. XX в. — М., 1980. Конєва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
17	П'єса Моріса Метерлінка «Сліп» — зразок драми «театру мовчання», її художня своєрідність	2	Поняття Про «стар мовчання», художній метод М. Метерлінка, його відображення у творі	Ідейно-худож-ній аналіз, робота з підруч-ником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом про-читаного	Морис Метерлинк Пьесы. — М., 1999

18	Проблема творчого Методу Г. Гауптмана, риси драматургії (натуралістична — «Перед сходом сонця», реалістична — «Ткачі»)	4	Натуралізм, його ознаки та художні особливості Реалістична драма, конфлікти та їх розв'язання драматургом	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Богословський Історія зарубіжної літерат. XX в. — М., 1980. Конєва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
19	Жанрова своєрідність філософсько-символістських драм Г. Ібсена «Бранд», «Пер Гюлгт»	4	Філософсько-символістська драма, конфлікти та їх розв'язання драматургом. Символи їх характеру ристика	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Адмони В. Г. Генріх Ібсен. — М., 1956. Владимиров С. Действие в драме. — М., 1972
20	Дискусійна основа, Економічна мотивація поведінки персонажів у «драмах-дискусіях» Б. Шоу «Будинки влітця», «Професія пані Уоррен»	4	Поняття «драматична дискусія», її жанрова своєрідність. Особливості композиції їхньої побудови драматичних творів англійського драматурга	Написання рефератів	Визначити жанрову своєрідність твору	Перевірка, запис рефератів	Богословський Історія зарубіжної літерат. XX в. — М., 1980 Конєва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
21	Філософський роман Ф. Кафки «Процес», його проблематика	2	Жанр Філософського роману, його витоки, своєрідність романів Ф. Кафки, мотиви песимізму	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Весевіт. — 1993. — № 3—4. — С. 123—163
22	Реалістичні мотиви «Американської трагедії» Теодора Драйзера	4	Критичний реалізм, автобіографічні мотиви у романі, показ причин трагедії людини	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Норт К. Т. Драйзер смотрит на заставку шахтёров // Литературная Россия. — 1971. 27 августа. Ореханова Г. У России есть мечта. К 120-летию со дня рождения Т. Драйзера // Современная Россия. — 1991.

№ п/п	Темі для амосійного вивчення	К-ть год	Опорні знання	Вид навчальних завдань	Знання і навички, якими необх. володіти	Форма контролю	Література
23	Формування Особистості і перспективи розвитку європейської культури в інтелектуальному вихованому романі Т. Манна «Чарівна гора»	2	Поняття інтелектуальний, вихований роман, проблеми та жанрова своєрідність	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Затонський Д. Волшебные горы Томаса Манна // Литературное обозрение. — 1975. — № 6. Мігальчинська В. М. Музыка таланту Т. Манна // ЗЛ. — 2002. — № 11. — С. 61—62
24	Відбиття філософської та естетичної позиції Р. М. Рільке у збірці «Сонети до Орфея»	2	Жанр сонету, його ознаки, особливості побудови	Читання аналіз сонетів. Вивчення напам'ять сонету за вибором	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Богословский История зарубежной лират. XX в. — М., 1980. Конєва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
25	Психологічна школа в англійській літературі. Роман Д. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлі»	4	Жанрові ознаки психологічного роману	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Лоуренс Д. «Коханець леді Чаттерлі». — М., 1998
26	Роман-антиутопія А. Платонова «Котлован» у контексті літератури XX ст.	2	Жанр Роману-антиутопії, його риси, ідейний зміст, філософія, її значення та роль у творі	Робота з текстами та критичними статтями	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Богословский История зарубежной лират. XX в. — М., 1980. Конєва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
27	Концепція засудження тоталітаризму у творчості Дж. Оруелла	2	Тоталітаризм, антиутопія її жанрові ознаки	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Конєва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
28	Модерний образ світу у поезіях Т. Еліота	2	Модернізм, його художнє вираження у поезії	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Библиотека всемирной литературы Богословский В. Н. и др. История зарубежной литературы XX века, 1917 — 1945. — М., 1990. Хрестоматія по зарубіжній літературі XX века (1917—1945)

29	Зв'язок творчості Ф. Г. Лордки з модерними піснями і народною поетичною традицією у збірці «Циганські романсери»	2	Модернізм, його художнє вираження у поезії	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Зарубіжна література. — 2001. — № 7. — 1998. — № 11. Всесвітня література. — 2000. — № 3. Ж. Всесвітня література та культура. — 2001. 2000. — № 7. Ж. Всесвітня література — 2000. — № 3. — С. 58. Г. Зарубіжна література. — 2003. — № 46. — С. 11
30	Проблеми сучасної Моплоді у прозі Франсуаза Саган «Грохи сонця в холодній воді»	4	Творчий метод Франсуази Саган	Робота з текстами, самостійне вивчення теми	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Франсуаза Саган «Грохи сонця в холодній воді». — К., 2003
31	Проблематика і художня своєрідність Е. Йонеско «Голомоза співачка»	4	«Театр абсурду» своєрідність, представники у драматургії	Робота з текстами, самостійне вивчення теми	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Йонеско Е. «Голомоза співачка»
32	Мотиви «театру абсурду» у трагікомедії Семюеля Беккета «Чекаючи на Годо»	2	«Театр абсурду» своєрідність, представники у драматургії	Робота з текстами, самостійне вивчення теми	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Тимошук О. В. «Думати — то ще не найгірше зло». П'єса Семюеля Беккета «Чекаючи на Годо» // Зарубіжна література. — № 6. — 2004
33	Постмодерна стилістика роману У. Еко «Ім'я троянди»	4	Жанрові особливості літератури постмодернізму. Представники та їх твори	Робота з текстами, самостійне вивчення теми	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Затонський Д. Модернізм и постмодернізм. — Харьков: Фолио, 2000. — 256 с.
34	Культурно-історична своєрідність Японії. Релігійно-філософська основа та риси національної естетики	2	Розвиток культури Японії	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Федоренко М. Т. Грані реальності й загадки // К. — 1998. — С. 5—22

№ п/п	Тема для самостійного вивчення	К-ть год	Опорні знання	Вид навчальних завдань	Знання і навички, якими необх. володіти	Форма контролю	Література
35	Місце і значення в повісті Я. Кавабати «Тисячокрилий журавель» зображення традиційного ритуалу	2	Традиції та звичаї японського народу	Робота з текстами, самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз твору	Співбесіда	Федоренко М. Т. Грані реальності й вигадки // К. — 1998. — С. 5—22
36	Романи та повісті Г. Белля про післявоєнну Німеччину («Дім без господаря», «Більярд о пів на десяту»)	4	Антивоєнний роман, творчий метод Г. Белля	Робота з текстами, самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз твору	Співбесіда	Г. Белль. Матеріали до вивчення творчості // Весівія література. — 1998. — № 5. — С. 12—13
37	Проблема відповідальності людини і ролі культури у трагедії Ф. Дюрренматта «Фізика»	2	«Театр абсурду» своєрідність, предствники у драматургії	Робота з текстами, самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Дюрренматт Ф. П'єси. — К., 2003
38	Філософський роман екзистенціалістської орієнтації А. Мердок «Чорний принц»	2	Література екзистенціалізму, риси, предствники, жанрові ознаки філософського роману	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка контексту	Перевірка конспектів	Мердок А. «Чорний принц»
39	Проблема співвідношення добра і зла у повісті В. Голдинга «Шпиль»	2	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка контексту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Сременко О. В. Погляд у «темряву людського серця» // Весівія література. — № 4. — 1999. — С. 16—21. Ж. Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 40

40	Зображення історії і майбутнього латиноамериканської цивілізації у романі Г. Г. Маркеса «Сто років самотності»	4	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Грисенко Л. Матеріали до вивчення роману Г. Маркеса «Сто років самотності» // ВЛК. — 2001. — № 5. — С. 41—45. Земсков В. Маркес. — М., 1986 Покальчук Ю. Латиноамериканський роман. — К., 1980
41	Роман-притча Кобо Абе «Людина-коробка» — твір про граничне відчуження людини	4	Література ексценціалізму, риси, предстваники, жанрові ознаки роману-притчі	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Кобо Абе. Жінка в пісках. Романи. — К. — 1998. Федоренко М. Т. Грані реальності й вигадки // Кобо Абе. — К. — 1998. — С. — 5—22
42	Філософський зміст повісті П. Коельо «Алхімік»	2	Творчий метод письменника, жанр філософської повісті	Самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Коельо П. «Алхімік»
43	Філософські пошуки сенсу буття у повісті П. Коельо «Вероніка вирішує померти»	2	Творчий метод письменника, жанр філософської повісті	Самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Коельо П. «Вероніка вирішує померти»
44	Проблема кохання та людських взаємин у повісті П. Коельо «Одинадцять хвилин»	2	Творчий метод письменника, жанр філософської повісті	Самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Коельо П. «Одинадцять хвилин»
45	Жанрові особливості Оповідання Ф. Дюрренматта «Суддя та його кат»	2	Жанр детективу, його ознаки, різновиди, предстваники та їхні твори	Самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Дюррен. Матт «Суддя та його кат»

№ п/п	Темі для аномстійного вивчення	К-ть год	Опорні знання	Вид навчальних завдань	Знання і навички, якими необх. володіти	Форма контролю	Література
46	Гротескне узагальнення тенденції тоталітаризму в романі К. Чапека «Війна з саламандрами»	2	Гротеск, тоталітаризм, антивоєнний роман	Самостійне вивчення теми	Проаналізувати характер оповіді у романі, визначити головні мотиви творчості	Усне опитування	Весесвітня література та культура. — 2000. — № 5, 7. Ж. Весесвітня література та культура. — 2001. — № 5. Ж. Весесвітня література. — 2001. — № 6. — С. 41
47	Сатира на мілітаризм Австро-Угорщини в період I Світової війни у романі Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка»	4	Гротеск, сатиричний роман тоталітаризму, антивоєнний роман	Самостійне вивчення теми	Проаналізувати характер оповіді у романі, визначити антивоєнні мотиви	Усне опитування	Ж. Зарубіжна література. — 2000. — № 6. История зарубежной литературы XX века. — М., 1990. — С. 325—346.
48	Пошуки нової поетичної мови у творчості поета П. Целана «Фуга смерті»	2	Авторський стиль, мова поетичного твору, жанрова своєрідність поезії, переклади, їх порівняння	Самостійне вивчення теми	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Целан П. «Фуга смерті»
49	Тема самотності людини у повісті Г. Г. Маркеса «Полковнику ніхто не пише»	2	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Земсков В. Маркес. — М., 1986. Покальчук Ю. Латинноамериканський роман. — К., 1980
50	Фантастичні романи Г. Уеллса	4	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Вокруг света. — 1967. — № 2. — С. 77—79. Ж. Зарубіжна література. — 2000. — № 24. — С. 3—6. Иностранная литература. — 1966. — № 9. — С. 208—212. Шоу Б. Герберт Уелс. Т. 2 — М., 1967. — С. 339—340.
51	Погляди А. Азімова на освіту в майбутньому у романі «Фах»	2	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Слово і час. 2002. — № 6. — С. 16—22. Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 23—26

3.3. КОНТРОЛЬНА РОБОТА І МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДО ЇЇ НАПИСАННЯ

для домашньої контрольної роботи
з літератури ХХ століття
для студентів заочної форми навчання
(25 варіантів)

Контрольна робота з літератури ХХ століття складається з теми і орієнтовних питань, які потрібно розкрити. Питання розраховані на перевірку фактичних знань студентів з даного курсу.

Тема 1. Особливості драматичного конфлікту та розвитку сценічної дії у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім. (Нора)»

Виділити конфлікт у п'єсі, дати йому характеристику, посилаючись на епізоди із тексту, визначити його суттєвість. Проаналізувати композицію драматичного твору, дати визначення терміна «аналітична композиція». Вказати своєрідність розвитку сценічної дії.

Література

1. Адмони В. Г. Генрих Ибсен. — М., 1956.
2. Владимиров С. Действие в драме. — М., 1972.
3. Г. Все для учителя. — № 4 — 5. — 2004. — С. 5—7.
4. Ж. Зарубіжна література. — 1998. — № 2, 7.
5. Ж. Зарубіжна література. — 2001. — № 2. — С. 34—36.
6. Ж. Всесвітня історія і культура. — 2001. — № 6. — С. 36—38.
7. Зарубежная литература XX в. / Под ред. З. Гражданской. — М., 1973.
8. Ж. Зарубіжна література. — 1998. — № 2, 7.
9. Палій Н. І. Компаративний аналіз як засіб з'ясування типологічних рис у характерах героїв різних національних літератур. // Всесвітня література. — 2004. — № 10. — С. 40—42.
10. Ціно І. Г. Показ шляху становлення особистості в долі Нори. Урок за драмою.
11. Ібсен Г. «Ляльковий дім» // Зарубіжна література. — 2004. — № 7. — С. 37—39.

Тема 2. Тракткування проблеми любові у романі К. Гамсуна «Пан»

Визначення поняття «неоромантичні мотиви». Накреслити любовні трикутники і дати їх характеристику. Дати оцінку поведінки головного героя — лейтенанта Глана по відношенню до до жінок (Едварда, Єва). Вказати на своєрідність передачі автором внутрішніх переживань і почуттів героїв для розкриття проблематики роману.

Література

1. Г. Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 12—14.
2. Г. Зарубіжна література (Бібліотека тижневика). — 2001. — № 229 — 32. — С. 53.
3. Ж. Всесвітня література та культура. — 2003. — № 10. — С. 38—41.
4. Ж. Всесвітня література та культура. — 2002. — № 11. — С. 18—19.
5. Нагибин Ю. Син про батька // Книжное обозрение. — 1991. — 13 грудня.
6. Побейко Г. На родине классиков Скандинавии // Библиотекарь. — 1990. — № 12.
7. Сучков Б. Лики времени: В 2 томах. — М., 1976. — Т 2.
8. Ганич Н. І., Друзь О. Ф. Кнут Гамсун «Пан»: матеріали до варіативного вивчення. 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 6. — С. 43—50.
9. Гурдуз А. І. Метагерой романів Кнута Гамсуна: динаміка пантеїстичного світосприймання. // Всесвітня література. — 2004. — № 2. — С. 54—57.

Тема 3. Тема «втраченого покоління» у романі Е. Хемінгуея «Прощавай, зброе!»

Поняття «втрачене покоління», його сутність і місце в новій прозі ХХ століття. Характерні риси романів про «втрачене покоління». Історія створення роману «Прощавай, зброе!», його ідейно-тематичний аналіз, роздуми автора про війну, її ганебні наслідки та їх роль у розкритті провідної думки роману.

Література

1. *Анастасьєв Н.* Творчество Эрнеста Хемингуэя. — М., 1981.
2. *Гордєєва Л. В.* «Людина не для того створена, щоб терпіти поразки...» Твори Хемінгуея Е. // Зарубіжна література. — 1998. — № 2.
3. *Грибанов В.* Хемінгуей. — М., 1971.
4. *Денисова Т.* Ернест Хемінгуей. Життя і творчість. — К., 1972.
5. *Кошкин И.* Эрнест Хемингуэй. — М., 1966.

Тема 4. Філософсько-символічний зміст повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море»

Розкрити зміст понять: «повість-притча», «символ і символіка», «техніка айсберга». Визначити символи у творі, дати їх характеристику. Проаналізувати головні лейтмотиви (надзвичайна риба, бейсбол, самотність, леви), універсальний характер задуму, філософія людини та її призначення в житті на прикладі головного героя — рибалки Сантьяго.

Література

1. *Анастасьєв Н.* Творчество Эрнеста Хемингуэя. — М., 1981.
2. *Гордєєва Л. В.* «Людина не для того створена, щоб терпіти поразки...» Твори Е. Хемінгуея.// Зарубіжна література. — 1998. — № 2.
3. *Грибанов В.* Хемінгуей. — М., 1971.
4. *Денисова Т.* Ернест Хемінгуей. Життя і творчість. — К., 1972
5. *Кошкин И.* Эрнест Хемингуэй. — М., 1966.
6. *Глуценко Г. Ф.* «Гімн людині» чи щось інше? Огляд науково-методичних статей, присвячених вивченню повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море» // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 15—23.
7. *Доценко С. С.* Перемога чи поразка? За повістю Е. Хемінгуея «Старий і море» // Зарубіжна література. — 2004. — № 3. — С. 27—29.

Тема 5. Жанрова своєрідність та особливості новелістики О'Генрі

Аналіз новел: «Дари волхвів», «Останній листок», «З любові до мистецтва», «Вождь червоношкірих».

Визначити тематичну та проблематичну своєрідність новелістики, особливості творчості американського новеліста, гуманізм у творах, втілення в образах головних героїв найкращих людських рис, готовності до непоказної самопожертви та любові до ближнього.

Література

1. *Г.* «Все для вчителя», 2002 р., № 17.
2. *Ж.* Зарубіжна література, 1999 р., № 2.
3. *Ж.* Зарубіжна література, 2000 р., № 4.

4. Ж. Всесвітня література та культура. — 2002. — № 5. — С. 35—38.
5. Ж. Всесвітня література та культура. — 2002. — № 7. — С. 7—8.
6. Ж. Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 2—12.
7. Ж. Зарубіжна література. — 2004. — № 7.
8. *Бабич Л. І.* У біографічному контексті. Бінарний урок за новелами О'Генрі // Всесвітня література. — 2004. — № 2. — С. 40—43.
9. *Братко В. О.* Від жанру до змісту. Вивчення новели «Останній листок» 7 клас // Зарубіжна література. — 2004. — № 7. — С. 31—34.
10. *Гудзик О. А.* Як повернути додому таке чортеня? Вивчення оповідання О'Генрі «Вождь червоношкірих» // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 5—8.
11. *Рибакова О. В.* Американський варіант загадки Свінка. Новели О'Генрі. // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 2—5.

Тема 6. Своєрідність проблематики оповідання Дж. Олдріджа «Останній дюйм»

Проаналізувати особливості розв'язання проблеми батьків і дітей. Формування характеру Деві за надзвичайних обставин. Необхідність боротьби до «останнього дюйма», а також подолання «останнього дюйма», що роз'єднує людей, — провідна думка оповідання. Композиційна побудова та ідейна спрямованість твору.

Література

1. *Олдрідж Д.* Последний дюйм: Пер. с англ. / Послесловие А. С. Чиркова. — К.: Рад. шк., 1989. — 384 с.

Тема 7. Риси «магічного реалізму» у романі Г. Г. Маркеса «Сто років самотності»

Поняття «магічний реалізм», його особливості. Історія створення та жанрова природа роману «Сто років самотності», ідейно-тематичний аналіз твору. Аналіз образної системи у творі — вияв головного мотиву у романі — мотиву самотності, матеріальна і моральна основи життя макондовців. Зображення причин падіння Макондо і роду Буендіа.

Література

1. *Земсков В.* Маркес. — М., 1986.
2. *Покальчук Ю.* Латиноамериканський роман. — К., 1980.
3. Ж. Всесвітня література. — 2000. — № 2. — С. 23.
4. Ж. Зарубіжна література. — 2004. — № 12. — С. 19.
5. *Грисенко Л.* Матеріали до вивчення роману Г. Маркеса «Сто років самотності» // ВЛК. — 2001. — № 5. — С. 41—45.
6. *Земсков В.* Маркес. — М., 1986.
7. *Покальчук Ю.* Латиноамериканський роман. — К., 1980.
8. *Столбов В.* Правдивые и невероятные истории города Макондо, рода Буендия, романа «Сто лет одиночества» // Г. Маркес Сто лет одиночества. — М., 1989.

Тема 8. Алегоричність і паралелізм у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник»

Напруженість передвоєнної ситуації в Європі і тривожний настрій новели «Маріо і чарівник». Алегоричність і паралелізм у творі (гіпнотична влада чарівника над

натовпом і маніпуляції тоталітарних режимів свідомістю людей). Поняття «тоталітаризм». Віра письменника в здатність особистості до збереження свого «я». Бунт Маріо як прояв зльнення народів світу від загрози тоталітаризму.

Література

1. Ж. Всесвітня література та культура. — 2002. — № 3. — С. 31—34.
2. Ж. Всесвітня література та культура. — 2003. — № 6. — С. 11—13.
3. Ж. Всесвітня література. — 1998. — № 11. — С. 31—43.
4. Ж. Зарубіжна література. — 1998. — № 7.
5. *Затонский Д.* Волшебные горы Томаса Манна // Литературное обозрение. — 1975. — № 6.
6. *Мігальчинська В. М.* Музыка таланту Т. Манна // ЗЛ. — 2002. — № 11. — С. 61—62.
7. *Сучков Б.* Лики времени. — М., 1969.
8. *Федоров А. А.* Томас Манн. Время шедевров. — М., 1981.
9. *Яценко С.* Велич Томаса Манна // Всесвіт — 1992. — № 5—6.

Тема 9. Протиріччя між мріями та реаліями життя у повісті Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті»

Філософсько-естетичні ідеали письменника. Назва роману «Над прірвою у житті», її варіанти перекладу («Ловець у житті») — концепція життя молоді. Жанрові особливості: невимушений стиль, використання живої розмовної мови, монологічна форма оповіді, особливості співвідношення авторського «я» і головного героя, сповідальний характер інтонації. Конфлікт між напівдитячими мріями Голдена Коффілда та істинами практичного життя.

Література

1. *Єременко О. В.* Дж. Селінджер «Над прірвою в житті», матеріали до варіативного вивчення // Всесвітня література — № 4. — 2000. — С. 56—58.
2. *Конєва Т. М.* Безодня, в яку ти летиш // Зарубіжна література — № 5. — 1998. — С. 47—48.
3. *Красуцька І.* Крутий обрив дійсності // Вікно у світ — № 6. — 1999. — С. 163—167.

Тема 10. Погляд Г. Уеллса — письменника-фантаста на суспільство у майбутньому у романі «Машина часу»

Поняття «наукова фантастика» як жанр літератури, її головні ознаки.

Розкрийте зміст поняття «антиутопія», «роман-застереження». Історія написання, тематика та проблематика роману «Машина часу». Порівняльна характеристика елоїв і морлоків. Визначте риси роману-антиутопії у творі, від чого автор застерігає людство своїм твором.

Література

1. Вокруг света. — 1967. — № 2. — С. 77—79.
2. Ж. Зарубіжна література. — 2000. — № 24. — С. 3—6.
3. Иностранная литература. — 1966. — № 9. — С. 208—212.
4. *Шоу Б.* Герберт Уеллс. Т. 2 — М., 1967. — С. 339—340.
5. *Богословский В. Н.* История зарубежной литературы XX века (1917—1945) — М.: Просвещение, 1990.

6. *Гражданская 3*. От Шекспира до Шоу. — М.: Просвещение, 1992.
7. *Денисова Т., Сиваченко Г.* Зарубіжна література ХХ століття — К., 1998.
8. *Ж.* Зарубіжна література 2000 р., № 1.

Тема 11. Своєрідність світобачення і його художнього вираження в оповіданні Ф. Кафки «Перевтілення»

Поняття «гротеск», «модернізм», «маленька людина».

Витоки творчості письменника, мотиви песимізму у творчості. Філософська основа твору, показ відчуження людини — дегуманізація світу — провідна тема творчості письменника. Образ Грегора Замзи як гротескний літературний «автопортрет» письменника й символічне уособлення типу «маленької людини» ХХ століття. Проблема, на якій автор акцентує свою увагу.

Література

1. Всесвіт. — 1993. — № 3—4. — С. 123—124, 152—163.
2. *Г.* Зарубіжна література. — 2001. — № 9, № 11. — С. 7—8.
3. *Ж.* Всесвітня література та культура. — 2000. — № 2. — С. 23—30.
4. *Ж.* Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — 18—27.
5. *Ж.* Зарубіжна література. — 2003. — № 10. — С. 49, С. 53, С. 58.
6. *Г.* Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 3.

Тема 12. Відображення конфлікту між людиною і системою у романі Є. Замятіна «Ми»

Розкрити зміст поняття «антиутопія», визначити характерні особливості цього літературного жанру. Ідейно-тематичний аналіз роману «Ми», специфіка побудови та оригінальність назви, простір і час у романі. Система образів та їх роль у розкритті конфлікту твору. Авторська позиція у романі.

Література

1. *Давыдова Т.* Евгений Замятин. — М., 1991.
2. *Зверев А.* «Когда пробьет последний час природы...» // Вопросы литературы. — 1989. — № 1.
3. *Николенко О.* Евгений Замятин и его роман «Мы». — Харьков, 1995.

Тема 13. Антивоєнна спрямованість роману Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка»

Поняття «антивоєнний роман», його художні особливості, гумор і сатира у творі, засоби творення комічного. Виникнення задуму про походження Швейка, образи Швейка. Головний герой — «розумний дурень» та засудження у творі австрійської імперії. Прослідкуйте і поясніть, як змінюється образ Швейка у розвитку і з якою метою це робить автор.

Література

1. *Ж.* Всесвітня література. — 2001. — 36. — С. 41.
2. *Ж.* Зарубіжна література. — 2000. — № 6.
3. История зарубежной литературы XX века. — М., 1990. — С. 325—346.

Тема 14. Жанрова своєрідність роману Кобо Абе «Жінка в пісках»

Поняття «твір-парабола», «символ і символіка». Проблематика роману та образна система у творі (образ чоловіка Нікі Дзюмпей, образ жінки, її роль; характер відносин чоловіка і жінки). Зміст і роль епіграфу для розкриття провідної ідеї роману. Символи, що мають місце у романі, їх значення. Особливості творчості Кобо Абе.

Література

1. *Кобо Абе. Жінка в пісках. Романи.* — К. — 1998.
2. *Федоренко М. Т. Грані реальності й вигадки // Кобо Абе. Жінка в пісках.* — К. — 1998. — С. 5—22.

Тема 15. Жанр роману-антиутопії у контексті літератури ХХ століття

Визначення поняття «утопія» та «антиутопія», їх витоки, художня своєрідність та представники. Роль і місце творів-антиутопій у світовій літературі, причини їх виникнення. Розвиток жанру в українській літературі, представники та їхні твори.

Література

1. *Давыдова Т. Евгений Замятин.* — М., 1991.
2. *Зверев А. «Когда пробьет последний час природы...» // Вопросы литературы.* — 1989. — № 1.
3. *Николенко О. Евгений Замятин и его роман «Мы».* — Харьков, 1995.

Тема 16. Постмодернізм у літературі другої половини ХХ століття, його естетична парадигма

Визначення поняття «постмодернізм» як одного з найвизначніших напрямів мистецтва кінця ХХ століття, його хронологічні межі, причини виникнення. Особливості та художня своєрідність літератури постмодернізму (інтертекстуальність, всеохоплюючий іронізм, гра з текстом і читачем, нелінійне письмо як атрибут літератури постмодернізму, перенесення дії у віддалені історичні епохи тощо). Найвідоміші представники та їхні твори.

Література

1. *Ж. Всесвітня література.* — 2002. — № 5—6. — С. 16—87.
2. *Ж. Всесвітня література.* — 2002. — № 4. — С. 39—44.
3. *Ж. Всесвітня література та культура.* — 2003. — № 12.
4. *Ж. Слово і час.* 2002. — № 6. — С. 16—22.
5. *Ж. Зарубіжна література.* — 2004. — № 4. — С. 23—26.
6. *Ж. Слово і час.* — 2002. — № 11. — С. 76—80.

Тема 17. «Синій птах» М. Метерлінка — світла лірична феєрія про вищі цінності людського буття

Визначення поняття «лірична феєрія», «символ», «ремарка», «п'єса-бесіда душ». Символічний сенс сюжету пошуків Синього птаха та символістська картина світу у п'єсі. Проблеми людських можливостей пізнання царини Невідомого, справжніх і

штучних радощів життя. Образи Тільтіля та Мітіль — символи людства, що робить перші кроки в осягненні сенсу й гармонії буття. Особливості ремарок.

Література

1. *Моріс Метерлінк*. П'єси. — М., 1999. — 528 с.
2. Світ шукань М. Метерлінка (вступна стаття Ад. Ван-Бевера). Метерлінк. П'єси. — М., 1999. — С. 5—12.

Тема 18. Алгоритично-моральний сенс сюжету драми Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»

Визначення поняття «алгоритич», «театр абсурду», «гротеск», «умовність».

Розкриття проблеми ціни життя окремої людини, спокутування боргів минулого, права сили у світлі духовного досвіду повоєнної Європи. Критика влади грошей у комформістському суспільстві, «викриття» законів такого суспільства. Показ розриву між науково-технічним прогресом та моральним станом людства.

Література

1. *Ж.* Всесвітня література. 2003. — № 9. — С. 11—15.
2. *Ж.* Всесвітня література. — 2003. — № 12.
3. *Ж.* Всесвітня література та культура. — 2004 р. — № 5 — С. 37—41.
4. *Ж.* Зарубіжна література. — 2003. — № 11. — С. 42—44.

Тема 19. Загальна характеристика літератури «театру абсурду»

Визначення поняття «театр абсурду», його хронологічні межі, причини та умови виникнення, провідні риси. Представники літератури «театру абсурду», їх твори та жанрова своєрідність. Місце і роль «театру абсурду» у загальному розвитку драматургії ХХ століття.

Література

1. *Ж.* Всесвітня література. 2003. — № 9. — С. 11—15.
2. *Ж.* Всесвітня література. — 2003. — № 12.
3. *Ж.* Всесвітня література та культура. — 2004 р. — № 5 — С. 37—41.
4. *Ж.* Зарубіжна література. — 2003. — № 11. — С. 42—44.

Тема 20. Зображення духовної та інтелектуальної спустошеності сучасного суспільства у п'єсі Е. Йонеско «Носороги»

Найважливіші особливості театру Е. Йонеско (руйнація звичайної логіки дії, відсутність характерів, абсурдність діалогів, гра слів, широке використання гротеску тощо). Символічний сенс сюжету п'єси «Носороги», сатирично-гротескне змалювання процесу «омасовлення» людей, проблема втрати індивідуальності під тиском масової свідомості. Система образів у творі.

Література

1. Ж. Всесвітня література. 2003. — № 9. — С. 11—15.
2. Ж. Всесвітня література. — 2003. — № 12.
3. Ж. Всесвітня література та культура. — 2004 р. — № 5 — С. 37—41.
4. Ж. Зарубіжна література. — 2003. — № 11. — С. 42—44.

Тема 21. Філософсько-естетичні засади постмодернізму та їх вплив у романі П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці»

Визначення поняття «постмодернізм», «гротеск», «маргінальний герой», «інтертекстуальність». Риси модернізму у романі П. Зюскінда. Проблема співвідношення краси і зла, влади митця і мистецтва над натовпом, шляхи пошуку досконалості у романі. Парфуми як гротескно-іронічна метафора мистецтва. Роль художніх описів у романі німецького письменника-постмодерніста.

Література

1. Ж. Всесвітня література. — 2002. — № 5—6. — С. 16—87.
2. Ж. Всесвітня література. — 2002. — № 4. — С. 39—44.
3. Ж. Всесвітня література та культура. — 2003. — № 12.
4. Ж. Слово і час. 2002. — № 6. — С. 16—22.
5. Ж. Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 23—26.
6. Ж. Слово і час. — 2002. — № 11. — С. 76—80.
7. Патрік Зюскінд — художник постмодерністських ідей (за ред. доктора пед. наук, проф. Давиденко Г. Й.) — Глухів: ГДПУ, 2004. — 33 с.

Тема 22. Образ митця у романі П. Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці»

Визначення поняття «маргінальність», «митець-маргінал», «гротеск», «іронія». Характеристика образу головного героя — митця Гренуя. Символічний сенс детективної інтриги у романі. Мрія митця модерністського напрямку. Причини трагедії Гренуя — людини, Гренуя — митця. Роль художніх описів у романі.

Література

1. Ж. Всесвітня література. — 2002. — № 5—6. — С. 16—87.
2. Ж. Всесвітня література. — 2002. — № 4. — С. 39—44.
3. Ж. Всесвітня література та культура. — 2003. — № 12.
4. Ж. Слово і час. 2002. — № 6. — С. 16—22.
5. Ж. Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 23—26.
6. Ж. Слово і час. — 2002. — № 11. — С. 76—80.

Тема 23. Роман В. Д. Голдінга «Володар мух» — гірка пародія на робінзонади

Визначення поняття «робінзонада» та «антиробінзонада», «притча», «пародія», «утопія», «антиутопія», «алегорія», «підтекст». Алегоричний зміст пригод підлітків на безлюдному острові, етапи моральної деградації хлопчаків на острові. Притчовий характер твору, символічний сенс його назви. Символічна бага-

тогранність фіналу, міфологічний підтекст. Естетичне значення та цінність твору В. Д. Голдінга.

Література

1. *Безбразова Л. Л.* Чи відрізняється людина від тварини? // Зарубіжна література — № 5. — 2001. — С. 19—21.
2. *Ганич Н.* Система уроків за романом В. Голдінга «Володар мух» // Всесвітня література — № 4. — 2000. — С. 17—22.
3. *Єременко О. В.* Погляд у «темряву людського серця» // Всесвітня література. — № 4. — 1999. — С. 16—21.
4. *Ж.* Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 40.

Тема 24. Образна система роману В. Д. Голдінга «Володар мух» — історія суспільства дітей на безлюдному острові

Визначення поняття «образ-символ». Характеристика образів Ральфа і Джека, їх роль у розгортанні ідейного змісту твору. Аналіз глибинних властивостей людської душі в екстремальних умовах. Образ Звіра у романі — філософське осмислення проблеми зла. Притчевий характер твору.

Література

1. *Безбразова Л. Л.* Чи відрізняється людина від тварини? // Зарубіжна література — № 5. — 2001. — С. 19—21.
2. *Ганич Н.* Система уроків за романом В. Голдінга «Володар мух» // Всесвітня література — № 4. — 2000. — С. 17—22.
3. *Єременко О. В.* Погляд у «темряву людського серця» // Всесвітня література. — № 4. — 1999. — С. 16—21.
4. *Ж.* Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 40.

Тема 25. Реальність і вигадка в оповіданні Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами»

Визначення поняття «магічний реалізм», риси магічного реалізму в оповіданні. Філософсько-етичний сенс зустрічі янгола з людьми. Елементи фантастичного у творі, своєрідність образу янгола, його безпорадність і терпимість до людей, спорідненість з людською природою. Реалістичні картини зображення людського суспільства, у якому немає місця янголам. Зрощення фантастичних елементів з побутовими деталями — характерна ознака художнього світу у творі.

Література

1. *Земсков В.* Маркес. — М., 1986.
2. *Маркес Г. Г.* Стариган з крилами // Всесвітня література. — 1998. — № 12.
3. *Покальчук Ю.* Латиноамериканський роман. — К., 1980.
4. *Ромащенко Л.* Крила як символ духовного злету людини // Там же.
5. *Ж.* Всесвітня література. — 2000. — № 2. — С. 23.
6. *Ж.* Зарубіжна література. — 2004. — № 12. — С. 19.

3.4. КОРИГУЮЧІ МАТЕРІАЛИ: ТЕСТИ, ОРІЄНТОВНІ ПИТАННЯ ДО ЕКЗАМЕНУ

Орієнтовні питання до екзамену

Теоретичні питання

1. Напрямок символізму в літературі ХХ століття. Його характерні риси.
2. Загальна характеристика творчості французьких поетів-символістів.
3. Філософія екзистенціалізму у французькій літературі ХХ століття.
4. Життєвий і творчий шлях Антуана де Сент-Екзюпері.
5. «Епічний» театр Б. Брехта, його характеристика.
6. Т. Манн — засновник інтелектуальної прози.
7. Б. Шоу — видатний англійський письменник, творець нової драми-дискусії.
8. Загальна характеристика творчості Ф. Кафки.
9. Художній метод та літературна діяльність Е. Хемінгуея.
10. Психологічне есе Дж. Джойса «Джакомо», загальна характеристика. Метод «потоків свідомості».
11. Трагедія Другої світової війни у зарубіжній літературі (Г. Белль «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»)
12. Тема «втраченого покоління» у романах Е. М. Ремарка.
13. Естетичні погляди О. Уайльда.
14. «Ляльковий дім» Г. Ібсена — соціально-психологічна драма.
15. Життя і творчість Дж. Лондона.
16. Особливості новелістики О'Генрі.
17. К. Гамсун — засновник психологічного роману у норвезькій літературі.
18. Філософсько-етичні та моральні проблеми роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея».
19. Тема «бездуховного мистецтва» у новелі Т. Манна «Смерть у Венеції»
20. Філософська казка-притча «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері.
21. Міфологічний підтекст п'єси Б. Шоу «Пігмаліон», її проблематика.
22. Історія створення, тематика, проблематика роману А. Камю «Чума»

Практичні завдання

1. Порівняйте форми та ознаки драматичного («аристотелівського») та «епічного» театру Б. Брехта. В чому полягає їх своєрідність?
2. Розкрийте значення поняття «втрачене покоління». Хто з представників літератури ХХ століття показав його у своїх творах?
3. Дайте визначення поняття «парадокс». Наведіть приклади парадоксів із п'єси Б. Шоу «Пігмаліон».
4. Поясніть алегоричність назви новели Т. Манна «Смерть у Венеції», окресліть її конфлікт і діалектику переживань героя.
5. Простежте етапи впізнання героєм рідної школи (за оповіданням Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш до Спа...»).
6. Поясніть назву твору Дж. Джойса «Джакомо». Яка відмінність між автором та його ліричним героєм? У чому вони схожі?
7. Поясніть символічність назви роману А. Камю «Чума».

8. Дайте визначення поняття «лейтмотив», простежте розвиток лейтмотивів у повісті-притчі «Старий і море» Е. Хемінгуея.
9. «Тільки люди, яких зрадила однакова недуга, розуміють одне одного». Що розуміє Кафка під «недугою»? Поясніть це на прикладі оповідання «Перевтілення».
10. Простежте розвиток стосунків Його та її в психологічному есе Дж. Джойса «Джакомо».
11. Доведіть, що «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта — зразок нового «епічного» театру.
12. Подумайте, чому головних героїв роману Е. М. Ремарка «Три товариші» відносять до «втраченого покоління».
13. Охарактеризуйте образ Густава фон Ашенбаха (новела «Смерть у Венеції» Т. Манна)
14. Поясніть алегоричність назви роману «Пан» К. Гамсуна.
15. Дайте визначення поняття «підтекст». Який підтекст міститься у філософській повісті Е. Хемінгуея «Старий і море»?
16. Виділіть основні риси новелістики О'Генрі.
17. Поясніть назву оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш до Спа...».
18. Порівняйте головних героїв роману «Пан» К. Гамсуна та повісті «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського (Глан та Іван Палійчук).
19. Прочитайте напам'ять поезію Б. Брехта «Слабкість».
20. Визначте риси інтелектуального роману у романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея».
21. Прочитайте напам'ять поезію представників ХХ століття (за вибором).
22. Дайте визначення поняття «новела». Виділіть основні риси новели ХХ століття.
23. Розкрийте значення поняття «психологічне есе» (на прикладі творчості Дж. Джойса).

Творчі завдання

1. Подумайте, чому саме дитина постає у центрі казки-притчі А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц».
2. «Коли руйнуються любовні стосунки — руйнується світ», — поясніть цей вислів К. Гамсуна на прикладі його творів.
3. Е. Хемінгуей говорив: «Людину можна знищити, але її неможливо перемогти». Поясніть цей вислів на прикладі повісті-притчі «Старий і море».
4. Подумайте, чому героїв роману «Три товариші» відносять до людей «втраченого покоління».
5. Подумайте, що споріднює Б. Шоу з античним міфом і що відрізняє.
6. Доведіть, що «Старий і море» Е. Хемінгуея — філософська повість.
7. Порівняйте професора Хіггінса і Піккерінга з п'єси Б. Шоу «Пігмаліон». Чим вони схожі і чим різняться?
8. Подумайте, з якою метою Ф. Кафка використовує прийом «перевтілення» в однойменному оповіданні.
9. «Людина у світі — маленька комаха». Поясніть цей вислів Ф. Кафки на прикладі його оповідання «Перевтілення».
10. Подумайте, які жіночі образи можна вважати трагічними у літературі ХХ століття.

11. Подумайте, в чому символічність назви новели «Останній листок» О'Генрі.
12. Порівняйте жіночі образи в романі «Пан» К. Гамсуна.
13. Подумайте, в чому спорідненість міфічного Пана і головного героя роману К. Гамсуна Томаса Глана.
14. Подумайте, в чому полягає заслуга Г. Ібсена?
15. Подумайте, в чому полягає заслуга Дж. Джойса?
16. Подумайте, чи можна вважати Томаса Глана слабкою людиною. Відповідь обґрунтуйте.
17. Подумайте, чи можна вважати старого Сантьяго сильною людиною. Відповідь обґрунтуйте.
18. Подумайте, в чому трагізм Грегора Замзи. Відповідь обґрунтуйте.
19. Подумайте, в чому трагізм Елізи Дуліттл з п'єси «Пігмаліон» Б. Шоу.
20. Подумайте, в чому полягає заслуга Е. Хемінгуея?
21. Порівняйте образи Жана Тарру та Раймона Рамбера з роману А. Камю «Чума». Чим вони схожі і чим різняться?
22. Подумайте, що сталося б з Норою, якби вона не залишила рідного дому.
23. Подумайте, з якою метою Ф. Кафка використовує прийом «перевтілення» в однойменному оповіданні.

Тести 3-х рівнів

1. Головна тема роману Ромена Роллана «Жан Крістоф»:

- А) мистецтво і доля митця;
- Б) доля художника у буржуазному суспільстві;
- В) доля «маленької людини».

2. Назва роману Ромена Роллана «Зачарована душа» символічно розкриває образ:

- А) Сільвії Рів'єр;
- Б) Анкет Рів'єр;
- В) Рауля Рів'єр.

3. Головний герой повісті Ромена Роллана «Кола Брюньйон»:

- А) майстер по виготовленню скла;
- Б) майстер гри на віолончелі;
- В) майстер різьби по дереву.

4. «Чим більше я маю, тим більше я собою являю», — ця фраза належить головному герою твору Ромена Роллана:

- А) роману «Жан Крістоф»
- Б) повісті «Кола Брюньйон»
- В) роману «Зачарована душа»

5. Філософський роман А. де Сент-Екзюпері «Планета людей» складається зі:

- А) вступу і 6 розділів;
- Б) вступу і 7 розділів;
- В) вступу і 8 розділів.

6. Філософський роман А. де Сент-Екзюпері «Планета людей» присвячений:

- А) Леону Верту;
- Б) Анрі Верту;
- В) Анрі Гійоме.

7. Маленький принц відвідав:

- А) 6 планет;
- Б) 7 планет;
- В) 8 планет.

8. Людина з точки зору представників літератури екзистенціалізму — це:

- А) «лялька у руках буржуазної дійсності»;
- Б) табула раса (чиста дошка);
- В) істота, таврована першородним гріхом, приречена.

9. Ідейний смисл повісті А. Камю «Сторонній» полягає в тому, що:

- А) головний герой усього боїться і тому тримається осторонь;
- Б) головний герой вагається приймати рішення, він самотній;
- В) головний герой чужий суспільству, у якому живе.

10. Головний герой повісті А. Камю «Сторонній»:

- А) комівояжер Мерсо;
- Б) службовець Тарру;
- В) службовець Мерсо.

11. Повість А. Камю «Сторонній» поділяється на:

- А) 2 частини;
- Б) 3 частини;
- В) 4 частини.

12. «Єдине, що мені важливо, це бути людиною» — ця фраза стала смислом життя героя роману А. Камю «Чума»:

- А) Тарру;
- Б) Ріє;
- В) Рамбер.

13. Роман А. Камю «Чума» вийшов у світ:

- А) 1946 році;
- Б) 1947 році;
- В) 1948 році.

14. Фабула роману «Чума» збігається з:

- А) алегоричним планом сюжету;
- Б) реалістичним планом сюжету;
- В) символічним планом сюжету.

- 15. До якого героя звернутий один із найвидатніших поетичних циклів Р. М. Рільке:**
- А) до Тезея;
 - Б) до Персея;
 - В) до Орфея.
- 16. Конкретно-історичним тлом у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник» виступає:**
- А) Радянський Союз часів Сталіна;
 - Б) Італія часів Беніто Муссоліні;
 - В) Німеччина часів Гітлера.
- 17. «Чарівник» Чіппола (за новелою Т. Манна «Маріо і чарівник») був:**
- А) ілюзіоністом-гіпнотизером;
 - Б) астрологом;
 - В) психіатром.
- 18. Провідною темою творчості Г. Белля є:**
- А) знеособлення;
 - В) морального вибору людини.
- 19. Яка п'єса Б. Брехта розкриває проблему моралі вченого, його відповідальності за наслідки відкриття:**
- А) «Матінка Кураж та її діти»;
 - Б) «Життя Галілея»;
 - В) «Кар'єра Альберто Уї, якої могло б не бути».
- 20. Провідною темою творчості Пауля Целана стала:**
- А) тема батьківщини;
 - Б) тема матері;
 - В) тема голокосту.
- 21. З яким кольором асоціюється «молоко світання» у поезії П. Целана «Фу-га смерті»:**
- А) сірого;
 - Б) чорного;
 - В) золотистого.
- 22. Дія п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» відбувається:**
- А) у часи II Світової війни;
 - Б) у часи 30-літньої війни;
 - В) у часи I Світової війни.
- 23. Термін «втрачена генерація» ввів у літературу:**
- А) Е. М. Ремарк;
 - Б) Г. Белль;
 - В) Е. Хемінгуей.

24. Життя якого письменника пов'язане з Україною:

- А) П. Целан;
- В) Е. Хемінгуей;

25. Хто з письменників не хотів оприлюднювати свої творіння:

- А) Ф. Кафка;
- Б) П. Целан;
- В) Г. Белль.

26. У першій дії п'єси «Пігмаліон» Б. Шоу називає свою героїню:

- А) Елізою;
- Б) квіткаркою;
- В) дівчиною.

27. Другого дня Еліза приїхала до професора фонетики, заявивши: «Бажаю стати...»:

- А) герцогинею;
- В) прислугою.

28. Еліза жалкує за своїм минулим і каже, що тепер, «незважаючи на гарну одіж», вона почуває себе:

- А) такою ж квіткаркою, як і раніше;
- Б) освіченою та вихованою людиною;
- В) рабинею.

29. Хто із письменників не був лауреатом Нобелівської премії:

- А) Б. Шоу;
- Б) Дж. Джойс;
- В) О. Уайльд.

30. Автор фрази «До мистецтва я ставлюся, як до найвищої діяльності життя; життя я вважав одним із проявів творчості»:

- А) В. Голдінг
- Б) О. Уайльд;
- В) Б. Шоу.

31. Довгий час вважали «несценічною», (такою, що написана для читання) п'єсу:

- А) О. Уайльда «Саломея»
- Б) Б. Шоу «Пігмаліон»;
- В) Б. Шоу «Будинки вдівця».

32. Композиція психологічного есе Дж. Джойса:

- А) чітка;
- Б) порушена;
- В) фрагментарна.

33. Провідною у поетичних творах Т. С. Еліота стала тема:

- А) природи;
- Б) стану сучасної йому цивілізації;
- В) кохання.

34. Ініціатором усіх «цивілізованих» починань на острові у романі В. Голдінга «Володар мух» був:

- А) Саймон;
- Б) Джек;
- В) Роха.

35. Герої роману В. Голдінга «Володар мух», потрапивши на острів і проживши там певний час:

- А) почали деградувати;
- Б) духовно піднялися;
- В) загартувалися і змужніли.

36. Роман В. Холдінга «Володар мух» має ознаки жанру:

- А) соціального роману;
- Б) притчі;
- В) реалістичного роману.

37. Автобіографічним твором є:

- А) роман О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»;
- Б) роман В. Голдінга «Володар мух»;
- В) есе Дж. Джойса «Джакомо».

38. Оскар Уайльд називав свої казки:

- А) «короткими замальовками»;
- Б) «етюдами у прозі»;
- В) «реалістичними казками».

39. Одним із перших творів О. Уайльда, перекладених українською мовою, є:

- А) п'єса «Саломея»;
- Б) казка «Щасливий принц»;
- В) роман «Портрет Доріана Грея».

40. «Ляльковий дім» Г. Ібсена за жанром:

- А) драма-«дискусія»;
- Б) лірична фесрія про вищі людські цінності буття;
- В) соціально-психологічна драма.

41. Нобелівську премію у 1929 році Кнут Гамсун одержав за роман:

- А) «Пан»;
- Б) «Вікторія»;
- В) «Соки землі».

42. Тема «втраченого покоління» притаманна творчості:

- А) Маркеса;
- Б) Е.Хемінгуея;
- В) Дж. Лондона.

43. Розквіт критичного реалізму в американській літературі ознаменував роман Т. Драйзера:

- А) «Американська трагедія»;
- Б) «Сестра Керрі»;
- В) Дженні Герхардт.

44. Літературний псевдонім О'Генр — новеліст взяв:

- А) скоротивши ім'я і додавши прізвище;
- Б) від імені видавця першої збірки новел;
- В) від імені автора фармацевтичного довідника.

45. З медициною було пов'язане життя:

- А) Джека Лондона;
- Б) О'Генрі;
- В) Теодора Драйзера.

46. Герой роману Кобо Абе «Жінка в пісках» Нікі Дзюмпей був:

- А) кінологом;
- Б) політологом;
- В) ентомологом.

47. Захоплення сповідальною прозою у колишньому Радянському Союзі почалося після виходу у світ роману:

- А) Д. Дж. Селінджера «Над прірвою у житті»;
- Б) Дж. Лондона «Мартін Іден»;
- В) Т. Драйзера «Американська трагедія».

48. Головним у творчості Г. Г. Маркеса є метод:

- А) «поток свідомості»;
- Б) айсберга;
- В) магічного реалізму.

49. За традицією чайної церемонії побудовано:

- А) роман Кобо Абе «Жінка в пісках»;
- Б) роман Кобо Абе «Людин-коробка»;
- В) повість Ясунарі Кавабата «Тисячокрилий журавель».

50. Збірка поетичних мініатюр Ісікава Такубоку має назву:

- А) «Сумні спогади»;
- Б) «Сумні іграшки»;
- В) «Сумні ігри».

- 51. Майстром поетичної мініатюри в японській літературі XX століття був:**
- А) Ісікава Такубоку;
 - Б) Мацуо Баско;
 - В) Ясунарі Кавабата.
- 52. Жанр антиутопії виник:**
- А) у добу Просвітництва;
 - Б) у XIX столітті;
 - В) у XX столітті.
- 53. Автори роману-антиутопії зображували:**
- А) історичне минуле та його вади;
 - Б) світ майбутнього, гірший за дійсність;
 - В) світ майбутнього в ідеалі.
- 54. Романи-антиутопії, як правило, створювали у часи:**
- А) порівняно мирні та відносно спокійні;
 - Б) на зламі епох та несподіванок майбутнього;
 - В) I та II Світових війн.
- 55. Роман Є. Замятіна «Ми» належить до різновиду антиутопії:**
- А) роману-попередження;
 - Б) соціально-фантастичного роману;
 - В) пародії.
- 56. Є. Замятін у романі «Ми» використовує синтезовану оповідь, яка поєднує особливості напрямків:**
- А) романтизму та модернізму — «неоромантизм»;
 - Б) реалізму та модернізму — «неореалізм»;
 - В) натуралізму та модернізму — «неонатуралізм».
- 57. Маргінальний герой у творах літератури постмодернізму — це:**
- А) особа, позбавлена культури та моральних стереотипів, яка намагається підкорити соціум;
 - Б) митець, який прагне до прогнозування майбутнього;
 - В) приречений від народження до гріхопадіння.
- 58. Постмодернізм багато у чому близький до:**
- А) романтизму;
 - Б) критичного реалізму;
 - В) декадансу.
- 59. Гюлен — головне місто, у якому відбуваються події у:**
- А) романі «Парфуми» П. Зюскінда;
 - Б) трагікомедії «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта;
 - В) п'єсі «Чекаючи на Годо» С. Беккета.

60. Першим художнім твором П. Зюскінда стала:

- А) моноп'єса «Контрабас»;
- Б) повість «Голубка»;
- В) новела «Потяг до глибини».

61. Основою мистецтва «театру абсурду» вважають:

- А) філософію екзистенціалізму;
- Б) драматургію класицизму;
- В) досягнення драматургів ХХ століття.

62. Автори літератури «театру абсурду» у своїх творах:

- А) показали погляд на світ взагалі, світ, у якому панує хаос;
- Б) виразили співчуття до людей;
- В) пояснили причини деградації людей.

63. Діячам літератури «театру абсурду» вдалося привернути увагу мас завдяки:

- А) оригінальності композиції та архітектоніки творів;
- Б) цікавим розв'язкам творів;
- В) новизні прийомів.

II рівень

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 особливості трактування проблеми любові (на прикладі роману К. Гамсуна «Пан»).
12. Розкрити сутність поняття «ефект айсбергу».
13. Пояснити походження терміна «символізм» і розкрити його зміст.
14. Пояснити назву оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».
15. Розкрити зміст поняття «драма-дискусія» на прикладі п'єси Б. Шоу «Пігмаліон».
16. Розкрити сутність символів у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім».
17. Пояснити походження терміна «драма ідей» (аналітична драма). Розкрити його зміст.
18. Охарактеризуйте особливості епічного театру Б. Брехта.

19. 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. Пояснити назву роману К. Гамсуна «Пан».
22. Розкрити зміст поняття «підтекст» на прикладі повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море».
23. Розкрити сутність терміну «драма пересторога» на прикладі п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».
24. Охарактеризуйте напрямок екзистенціалізму, визначте його особливості на прикладі творчості Альбера Камю.
25. Розкрийте поняття «модернізм», назвіть найвідоміших представників цього напрямку у німецькомовній літературі.
26. Проаналізуйте жанрову своєрідність п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».
27. Розкрийте суть поняття «гедонізм» на основі роману О. Вайльда «Портрет Доріана Грея».
28. Охарактеризуйте метод «потoku свідомості» на прикладі творів Дж. Джойса.
29. Розкрийте поняття «магічний реалізм» і проілюструйте його на конкретному творі.
30. У чому полягає «теорія айсбергу» Е. Хемінгуея? Як її ілюструє творчість письменника?

III рівень

1. Подумайте, як розкривається проблема відчуження у новелі Ф. Кафки «Перевтілення».
2. Розкрийте проблему маніпулювання натовпом та самозбереження людської гідності у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник».
3. Яку роль відіграє інтер'єр у композиційній структурі новели Ф. Кафки «Перевтілення».
4. Розкрийте символічність образу чуми в романі А. Камю «Чума».
5. Розкрийте особливості сюжету та композиції новели Ф. Кафки «Перевтілення».
6. Розкрийте символіку новели Ф. Кафки «Перевтілення».
7. Проаналізуйте особливості композиції роману П. Зюскінда «Запахи».
8. Висвітліть художні деталі у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник».
9. Подумайте, що приховане під реалістичною формою викладу в романі П. Зюскінда «Запахи».
10. Проаналізуйте метафору запаху в романі П. Зюскінда «Запахи».
11. Розкрийте роль фантастики і гротеску в романі Ф. Кафки «Перевтілення».
12. Висвітліть біблійні та євангельські мотиви у збірці «Нові вірші» Р. М. Рільке.
13. Висвітліть міфологічну основу «Сонетів до Орфея» Р. М. Рільке.
14. Подумайте, чи можна вважати роман П. Зюскінда «Запахи» твором як елітарної, так і масової літератури.
15. Розкрийте антивоєнний пафос у творчості Г. Белля.
16. Подумайте, на якій підставі відносимо роман «Запахи» П. Зюскінда до постмодерністської літератури.
17. Висвітліть роль художніх деталей в естетичній структурі оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».

18. Подумайте, як співвідносяться між собою назва і підзаголовки роману П. Зюскінда «Запахи».
19. Подумайте, у чому полягає суть брехтівської реформи театру?
20. За якими ознаками новелу Т. Манна «Маріо і чарівник» можна віднести до жанру притчі.
21. Розкрийте суть конфлікту у п'єсі Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти»
22. Подумайте, як у творчості Б. Брехта відображені долі людей та долі світу.
23. Розкрийте проблему морального вибору в романі А. Камю «Чума».
24. Розкрийте символіку назви оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».
25. Подумайте, чому влада Орана зволікає із зловживанням заходів проти чуми (за романом А. Камю «Чума»).
26. Розкрийте роль обірваної цитати в оповіданні Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»
27. Розкрийте поліфонію у поезії П. Целана «Фуга смерті».
28. Розкрийте актуальність повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море».
29. Проаналізуйте композиційні особливості новели Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами».
30. Розкрийте проблему омасовлення людини у п'єсі Е. Йонеско «Носоріг».

3.5. КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ЗНАТЬ СТУДЕНТІВ

Критерії

оцінювання знань студентів вищих навчальних закладів
за п'ятибальною шкалою
Зарубіжна література

Викладання предмета «Зарубіжна література»

ставить такі завдання:

- Навчати студентів сукупності відомостей про вершинні явища світового літературного процесу.
- Давати їм літературознавчі поняття, розвивати мислення.
- Розвивати гуманітарну культуру студентів, повагу до духовних надбань людства, творче сприйняття естетичної і духовної ваги текстів.

Об'єктом вивчення в літературі є художній твір, що має вивчатися як мистецтво слова, а не як «підручник життя» або ілюстрація для пояснення тих чи інших історичних подій. Студенти повинні сприймати твір за законами естетичного мислення, розуміти його художню природу, опанувати технологію тематично-естетичного аналізу художнього твору. Саме усний підхід до вивчення літературного твору і вміння аналізувати твір в єдності форми та змісту забезпечить формування знань і умінь студентів. Тому під час вивчення літературного твору викладач повинен чітко визначити основні та фонові завдання, добрати аналогічні факти з інших дисциплін («Української літератури», «Всесвітньої історії») та видів мистецтва, щоб найефективніше сприяти розвитку творчих здібностей студентів.

Процес роботи з текстами художньої літератури ґрунтується на питаннях, пов'язаних з аналізом їхньої структури, проблематики, системи образів, поетики, естетичних принципів різних літературних напрямів тощо.

Вивчення художньої літератури має позитивно впливати на формування творчої особливості за умови активної співпраці зі студентами на шляху залучення до найкращих зразків культурно-мистецьких надбань людства.

Перевірка та встановлення досягнутого рівня знань та вмінь є важливою складовою навчального процесу. З метою забезпечення ефективних вимірників якості навчальних досягнень та їх об'єктивного оцінювання необхідно дотримуватися п'ятибальної шкали оцінювання. При цьому обов'язково мають враховуватися програмні вимоги до знань, умінь і навичок студентів.

Пропонується така шкала критеріїв оцінювання навчальних досягнень студентів із зарубіжної літератури.

Оцінка	Критерії оцінювання навчальних досягнень студентів
«Незадовільно»	<ul style="list-style-type: none"> • Студент відповідає на елементарні запитання викладача; • Відтворює матеріал на елементарному рівні, називаючи окремі факти; • Розуміє навчальний матеріал і може відтворити фрагмент з нього окремим реченням; • Розуміє навчальний матеріал і за допомогою викладача дає відповідь у формі висловлювання
«Задовільно»	<ul style="list-style-type: none"> • Студент за допомогою викладача відтворює матеріал, володіє елементарними навичками аналізу літературного твору; • Студент володіє матеріалом та окремими навичками аналізу літературного твору, за допомогою викладача та студентів відтворює матеріал і наводить приклади з тексту; • Відтворює значну частину тексту, за допомогою викладача знаходить потрібні приклади
«Добре»	<ul style="list-style-type: none"> • Студент володіє матеріалом і навичками аналізу літературного твору за поданим викладачем зразком, наводить окремі власні приклади на підтвердження певних суджень; • Студент володіє матеріалом, навичками текстуального аналізу на рівні цілісно-комплексного уявлення про певне літературне явище, під керівництвом викладача виправляє допущені помилки й добирає аргументи на підтвердження висловленого судження та висновку; • Студент володіє матеріалом, навичками аналізу художнього твору, систематизує та узагальнює набуті знання, самостійно виправляє допущені помилки, добирає переконливі аргументи на підтвердження власного судження
«Відмінно»	<ul style="list-style-type: none"> • Студент володіє матеріалом, виявляє початкові творчі здібності, самостійно оцінює окремі нові літературні явища, знаходить і виправляє допущені помилки, працює з різними джерелами інформації, систематизує та творчо використовує дібраний матеріал; • Студент на високому рівні володіє матеріалом, висловлює свої думки, самостійно оцінює різноманітні явища культурного життя, виявляє власну позицію до них; • Вільно володіє матеріалом та навичками текстуального аналізу літературного твору, виявляє особливі творчі здібності та здатність до оригінальних рішень, різноманітних навчальних завдань, до перенесення набутих знань та вмінь на нестандартні ситуації

На практичних заняттях з зарубіжної літератури домінуючою формою навчання і здійснення контролю досягнутих результатів є діалог, до якого студентів залучає викладач, спонукаючи узагальнювати вивчений матеріал, висловлювати власні думки, при цьому здійснюється перевірка та поточне оцінювання навчальних досягнень студентів. Обов'язковим є контроль за прочитанням студентами творів для обов'язкового та додаткового (самостійного) читання. Ці результати будуть впливати на підсумкову оцінку.

3.6. РЕГЛАМЕНТ ВПРОВАДЖЕННЯ МРС З ДИСЦИПЛІНИ «ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.»

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Глухівський державний педагогічний університет
Кафедра зарубіжної літератури
ЗАТВЕРДЖУЮ:

Завідувач кафедри

« »----- 2006 р.
Давиденко Г. Й.

РЕГЛАМЕНТ
впровадження МРС
з дисципліни:
«Історія зарубіжної літератури»
для студентів ІУ курсу денної форми навчання
філологічного факультету
Спеціальності: 6. 010100
« Педагогіка і методика середньої освіти.
Українська мова та література»,
«Педагогіка і методика середньої освіти.
Мова та література англійська.
Українська мова та література»,
«Педагогіка і методика середньої освіти.
Українська мова та література»,
«Педагогіка і методика середньої освіти.
Мова та література англійська»
кафедра зарубіжної літератури

Семестр	Загальний обсяг		В тому числі аудиторних			СРС	ІРС	Підсумковий контроль
	годин	кредит	Всього	Лекцій	Практичних			
VII			54	18	16	30	30	
VIII			81	16	14	21	30	Іспит

Викладачі, відповідальні за навчальну дисципліну:

Г. М. Стрельчук,
Н. І. Гричаник

Розглянуто на засіданні кафедри, протокол № від
Завідувач кафедри

2006 р.

Глухів — 2006 р.

№ п/п	Модульні цикли, його елементи	Термін контролю (тиждень)	Форма контролю	Сума можливих залікових балів
Модуль I. МОДЕРНІСТСЬКІ ЗРУШЕННЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX СТОЛІТТЯ				
1	<p>Теоретичний матеріал: (обсяг лекційного матеріалу — 6 годин)</p> <p>Лекція 1: Французька література.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Особливості розвитку французької літератури XX століття. 2. А. де Сент-Екзюпері — письменник, льотчик, філософ. 3. Особливості творчого методу Екзюпері. <p>Лекція 2: Екзистенціалізм у французькій літературі. Ж.-П. Сартр. А. Камю.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Екзистенціалізм як напрям філософії та літератури. Його особливості. 2. Ж.-П. Сартр — теоретик екзистенціалізму у літературі. 3. Вплив екзистенціалістських ідей на творчість А. Камю. <p>Лекція 3: Модерністська проза початку XX століття</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Світоглядні та естетичні засади модерністського мистецтва. 2. Марсель Пруст — представник французької модерністської прози. 3. Творчий метод письменника. 			
2	<p>Практичні заняття: (обсяг практичних занять — 4 години)</p> <p>Практична №1: Жанрова своєрідність казки-притчі Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц» ПЛАН</p> <ol style="list-style-type: none"> 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 поєднання логіки у казці. <p>Завдання для підготовчого періоду</p> <ol style="list-style-type: none"> 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. Намалюйте карту подорожі Маленького принца. 		тестування	(18—30)

	<p>Практична № 2: Проблема вибору і її гуманістичне вирішення, тема перестороги в романі Альбера Камю «Чума»</p> <p style="text-align: center;">ПЛАН</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Історія створення роману, тематика та проблематика твору. 2. Жанр, фабула, символічність назви. 3. Система образів у романі: <ol style="list-style-type: none"> а) лікар Ріє; б) Жан Тарру; в) Раймон Рамбер; г) Жозеф Гран; д) отець Панло. 4. Антигуманна та аморальна позиція Коттара та старого асмагика. 5. Місце роману «Чума» у світовій літературі, його ідейна спорідненість з творами української літератури, з іншими видами мистецтва. <p style="text-align: center;">Завдання для підготовчого періоду:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Повторити поняття «есе», «хроніка», «притча», «натуралістична» та «символічна» деталі. 2. У реалістичних описах хворих на чуму є, крім натуралістичних подробиць, таж кож деталі з символічним навантаженням. Визначте і прокоментуйте їх. 3. Скласти цитатну таблицю для характеристики образів: 4. ГЕРОЇ // ХАРАКТЕРНІ РИСИ // СТАВЛЕННЯ ДО ЧУМИ 5. Доберіть заголовки до кожної частини роману так, щоб вони відтворювали обидва плани — реалістичний і символічний. 		
		тестування	(6—10)

Всього по модульному циклу I	24—40
-------------------------------------	--------------

III. ТЕМИ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ СРС

№ п/п	Теми для самостійного вивчення	К-ть год.	Опорні знання	Вид навчальних завдань	Знання і навички, якими необхідно володіти	Форма контролю	Література
1	Жанрова своєрідність та проблематика роману А. де Сент-Екзюпері «Планета людей»	2	Філософський роман, композиція твору, проблематика	Самостійне вивчення теми	Аналізувати твір в єдності його змісту і форми	Перевірка конспектів	История француз. литератур. Т. 4. — М., 1963. Іроленко Л. М. Система уроків за казкою-притчею А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц». // Зарубіжна література. 2004. — № 3. Українець Л. Як говорити Маленький принц? // ВЛТК. — 2001. — №5. — С. 50—52
2	Теорія екзистенціалізму та її вираження у повісті А. Камю «Сторонній»	1	Поняття «екзистенціалізм», його риси у повісті А. Камю	Написання конспекту	Визначити художні засоби, якими користується автор	Перевірка конспектів	Ж. Зарубіжна література. — 1998. — № 4. — С. 17—20; 2001. — № 5. С. 23—54
3	Роман Ж. П. Сартра «Нудота» в контексті літератури екзистенціалізму	1	Поняття «екзистенціалізм», його риси у романі «Нудота»	Самостійне вивчення теми	Визначити особливості літератури екзистенціалізму на прикладі роману	Усне опитування, Перевірка конспектів	Конєва Т. М. Зарубіжна література ХХ століття. — К., 1998 Білоцерківець М. Сартр вам допоможе зробити вибір // «ЗЛ» 20 (84). — 1998. — С. 6.
4	Тема митця і проблематика у романі Р. Роллана «Кола Брюньон»	1	Жанрова своєрідність, проблематика, ідейний зміст	Розробка тез	Визначити проблеми, дати їх загальну характеристику	Співбесіда, Перевірка конспектів	Нобелівські лауреати. Жан Поль Сартр. Матеріали до вивчення творчості // Всесвітня література. — № 7. — 1998. — С. 44—50 Журавська І. Ю. Ромен Роллан Життя і творчість. — К., 1997
5	Своєрідність роману Р. Роллана «Зачарована душа», або «Жан Крістоф» (за вибором)	1	Система образів у романі, роль і місце символів у творі	Самостійне вивчення теми	Аналізувати твір в єдності його змісту і форми	Усне опитування Перевірка конспектів	Ромен Роллан. Собрание сочинений Т. 1. — М., 1954

Контрольні запитання для самоконтролю

Тема 1

1. У чому полягають особливості розвитку французької літератури ХХ століття?
2. Визначте особливості творчого методу Екзюпері.
3. Чи поєднується життя письменника з його творчістю?
4. Визначте етапи творчого становлення А. де Сент-Екзюпері.

Тема 2

1. Що називається екзистенціалізмом, у чому його своєрідність?
2. Які письменники працювали у цьому напрямку, хто став теоретиком цього напрямку в літературі?
3. Чому роман Сартра має назву «Нудота», визначте ознаки екзистенціалізму у творі?
4. Які проблеми порушував у своїй творчості А. Камю?
5. У чому полягають особливості творчого методу Камю?

Тема 3

1. Якою визначив мету своєї творчості М. Пруст?
2. Чому романи письменника називають «романами потоку свідомості»? У чому їх своєрідність?
3. Які ознаки творів вказують на їх специфіку і своєрідність авторського стилю?
4. Чи можна вважати твори своєрідними?

IV. Рекомендована література

Тема 1

1. История французской литературы. — Т. 4. — М., 1963.
2. Скоцик Л. Подорож у Всесвіті. Життєві уроки маленького принца за твором А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // «ЗЛ». — 2006. — № 12 (460). — С. 12—13.
3. Циганок С. Життя і творчість Екзюпері. Історія створення казки «Маленький принц» // «ЗЛ». — № 10 (410). — С. 15—16.
4. Маяковська Л. «Маленький принц» А. Екзюпері // «ЗЛ». — № 10 (410). — С. 19—21.
5. Городенко Л. М. Система уроків за казкою-притчею А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // Зарубіжна література. — 2004. — № 3. — С. 34—36.
6. Берко І. Цінності дитинства // «ЗЛ». — 2004. — № 17. — С. 10—11.
7. Айрих Л. Філософська казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц». 8 клас // «ЗЛ». — 2005. — №10 (410). — С. 17—18.

Тема 2

1. Камю А. (Матеріали до вивчення творчості) // Всесвітня література. — 1999. — № 3. — С. 21.
2. Камю А. // Всесвітня література. — 2004. — № 4. — С. 52—55.

3. Волощук Є. Духовні й художні здобутки літератури екзистенціалізму // Зарубіжна література. — 2000. — № 20 (180). — с.
4. Горідько Ю. Вивчення творчості А. Камю // Зарубіжна література. — 2005. — № 3 (403) — С. 5—16.
5. Лобода О. П. «Єдине, що важливо, — це бути людиною» Урок за романом А. Камю «Чума». 11 кл. // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 13—18.
6. 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.
7. 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.
8. Попович М. Бунтівливий Камю // Зарубіжна література. — 1998. — № 20 (84). — С. 23.
9. Токмань Г. А. Камю: діалог письменника і філософа з іншими та із самим собою // Зарубіжна література. — 2001. — № 5 — С. 51—54.

Тема 3

1. Головченко Н. І. Творча манера М. Пруста та її відмінність від реалістичного способу письма. Структурно-стильовий аналіз тексту повісті «Сваннове кохання» з роману «У пошуках утраченого часу» на уроці-семінарі та уроці-бесіді // Всесвітня література. — 2006. — № 3. — С. 40—49.
2. Чечетіна Л. А. «Чари затаєної туги...» Урок-семінар: тема мистецтва і кохання в романі Марселя Пруста «Сваннове кохання» // Зарубіжна література. — 2004. — № 5. — С. 30—33.
3. Чечетіна Л. А. Тематичне оцінювання знань: проза Марселя Пруста // Зарубіжна література. — 2004. — № 7. — С. 42—43.
4. Дітькова С. Ю. «Насичений квітковими пахощами Комбре». До вивчення роману М. Пруста «В напрямку Сванна» // Всесвітня література і культура. — 2005. — № 3. — С. 32—36.

МК (модульний контроль)

Тема № 1—3

Варіант 1

1. Світоглядні засади модернізму.
2. Поясніть вислів А. де Сент-Екзюпері: «Найскладніший політ — це політ над собою».
3. Виконати тестову роботу.
 - І. «Перш ніж писати, потрібно жити» — це творче кредо:
 - а) М. Пруста;
 - б) А. Камю;
 - в) Ж. П. Сартра;
 - г) А. де Сент-Екзюпері.
 - ІІ. Філософський роман-притча А. Камю «Чума» був написаний у:
 - а) 1945 р.;
 - б) 1946 р.;
 - в) 1947 р.;
 - г) 1948 р.

III. Теоретиком екзистенціалізму став:

- а) А. де Сент-Екзюпері;
- б) Ж. П. Сартр;
- в) А. Камю;
- г) М. Пруст.

Варіант 2

1. Екзистенціалізм — течія філософії та літератури.

2. Подумайте, чому саме дитина постає у центрі казки-притчі А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц»?

3. Виконати тестову роботу.

I. «Садівником у пустелі життя» називали:

- а) А. Камю;
- б) Ж. П. Сартра;
- в) А. де Сент-Екзюпері;
- г) М. Пруста.

II. Головна проблема роману А. Камю «Чума»:

- а) кохання;
- б) вибору;
- в) боротьби;
- г) війни.

III. Марсель Пруст — представник літератури:

- а) модернізму;
- б) реалізму;
- в) символізму;
- г) романтизму.

Варіант 3

1. Філософський роман А. де Сент-Екзюпері «Планета людей».

2. Подумайте, що символізує назва роману А. Камю «Чума»?

3. Виконати тестову роботу.

I. Своєрідністю структури романів М. Пруста є:

- а) порушена композиція;
- б) стала композиція;
- в) «безсюжетність»;
- г) потік свідомості.

II. Людина з точки зору представників літератури екзистенціалізму — це:

- а) «лялька» в руках буржуазної дійсності;
- б) поле битви між Богом та дияволом;
- в) табула раса (чиста дошка);
- г) подвижник.

III. Слово «абсурд» означає:

- а) недоречний;
- б) безглуздий;
- в) нереальний, фантастичний;
- г) такий, що не існує.

Варіант 4

1. Естетичні засади модернізму.
2. Подумайте і поясніть, що об'єднує і що ріднить казку-притчу А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» і народну казку?

3. Виконайте тестову роботу.

I. Екзистенціалізм у перекладі означає:

- а) існування;
- б) розлад;
- в) об'єднання;
- г) боротьба.

II. Дія роману А. Камю «Чума» відбувається:

- а) у Парижі;
- б) місце невизначене;
- в) в Орані;
- г) у Венеції.

III. Автор філософського есе «Бунтівна людина» та «Міф про Сізіфа»:

- а) М. Пруст;
- б) Ж. П. Сартр;
- в) А. Камю;
- г) Е. Золя.

Варіант 5

1. Художні особливості літератури екзистенціалізму.
2. Поясніть, що таке «погранична ситуація» у творах А. Камю на прикладі прочитаного твору.

3. Виконати тестову роботу.

I. Уроки II Світової війни А. Камю:

- а) брав участь у французькому русі Опору;
- б) бився на фронтах війни;
- в) працював у тилу;
- г) працював у госпіталі.

II. Письменник, який є лауреатом Нобелівської премії:

- а) А. де Сент-Екзюпері;
- б) Жан Поль Сартр;
- в) А. Камю;
- г) М. Пруст.

III. Жан Поль Сартр є представником філософського напрямку:

- а) інтуїтизму;
- б) екзистенціалізму;
- в) фрейдизму.

Варіант 6

1. Художні особливості творчості А. де Сент-Екзюпері.
2. Поясніть, як і чому А. Камю зображує на початку роману «Чума» місто Оран?

3. Виконати тестову роботу.

I. А. Камю народився у:

- а) Парижі;
- б) Мондові (Алжир);
- в) Орані (Алжир);
- г) Лондоні.

II. Філософський роман А. де Сент-Екзюпері «Планета людей» присвячений:

- а) Леону Верту;
- б) Анрі Верту;
- в) Анрі Гійоме.

12. Ідейний зміст повісті А. Камю «сторонній» полягає в тому, що:

- а) головний герой усього боїться і тому тримається осторонь;
- б) головний герой вагається приймати рішення, він самотній;
- в) головний герой чужий суспільству, у якому живе.

Варіант 7

1. Філософські та естетичні засади творчості А. Камю.

2. Подумайте, чому Тарру вважає себе «зачумленим» (за романом А. Камю «Чума»), чи згодні ви з його позицією?

3. Виконати тестову роботу.

I. Філософський роман А. де Сент-Екзюпері «Планета людей» складається із:

- а) вступу і 6 розділів;
- б) вступу і 7 розділів;
- в) вступу і 8 розділів.

II. Повість А. Камю «Сторонній» поділяється на:

- а) 2 частини;
- б) 3 частини;
- в) 4 частини.

III. Фабула роману «Чума збігається з»:

- а) алегоричним планом сюжету;
- б) реалістичним планом сюжету;
- в) символічним планом сюжету.

Варіант 8

1. Філософська казка-притча А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц».

2. Подумайте, чому журналіст Рамбер урешті-решт не покинув зачумленого міста (за романом А. Камю «Чума»).

3. Виконати тестову роботу.

I. Маленький принц відвідав:

- а) 6 планет;
- б) 7 планет;
- в) 8 планет.

II. Головна тема роману Ромена Роллана «Жан Крістоф»:

- а) мистецтво і доля митця;
- б) доля художника у буржуазному суспільстві;
- в) доля «маленької людини».

III. Головний герой повісті Ромена Роллана «Кола Брюньйон»:

- а) майстер по виготовленню скла;
- б) майстер гри на віолончелі;
- в) майстер різьби по дереву.

Варіант 9

1. Жан Поль Сартр — теоретик і засновник літератури екзистенціалізму.

2. Поясніть, чому влада Орана зволікає із вживаннями заходів проти чуми (за романом А. Камю «Чума»)?

3. Виконати тестову роботу.

I. Назва роману Ромена Роллана «Зачарована душа» символічно розкриває образ:

- а) Сільвії Рів'єр;
- б) Анкет Рів'єр;
- в) Рауля Рів'єр.

II. «Чим більше я маю, тим більше я собою являю», — ця фраза належить головному герою твору Ромена Роллана:

- а) роману «Жан Крістоф»;
- б) повісті «Кола Брюньйон»;
- в) роману «Зачарована душа».

III. «Єдине, що мені важливо, це бути людиною» — ця фраза стала смислом життя героя роману А. Камю «Чума»:

- а) Тарру;
- б) Ріє;
- в) Рамбер.

Варіант 10

1. Реалістичне і водночас романтичне зображення мужності й гуманізму героїв роману А. де Сент-Екзюпері «Планета людей».

2. Проаналізуйте головну проблему роману А. Камю «Чума».

3. Виконати тестову роботу.

I. Письменник, який є лауреатом Нобелівської премії:

- а) Жан Поль Сартр;
- б) А. де Сент-Екзюпері;
- в) А. Камю;
- г) М. Пруст.

II. Своєрідністю структури романів М. Пруста є:

- а) потік свідомості;
- б) стала композиція;
- в) «безсюжетність»;
- г) порушена композиція.

III. Дія роману А. Камю «Чума» відбувається у місті:

- а) Парижі;
- б) місце не визначене;
- в) Орані;
- г) Венеції.

Модуль II			
Своєрідність світобачення і його художнє вираження у німецькій літературі XX століття			
3	<p>Теоретичний матеріал: (обсяг лекційного матеріалу — 8 годин)</p> <p>Лекція 4: Розвиток німецької драматургії. Б. Брехт.</p> <ol style="list-style-type: none"> Життєвий і творчий шлях драматурга. Передумови розвитку, сутність реформи драми та основні принципи «епічного» театру Б. Брехта. Загальна характеристика творчості письменника <p>Лекція 5: Тема війни в німецькій літературі XX століття. Е.-М. Ремарк. Г. Белль.</p> <ol style="list-style-type: none"> Загальна характеристика німецької літератури XX століття. Поняття «втрачене покоління». Життєвий і творчий шлях Е.-М. Ремарка. Г. Белль — совість німецької нації. Тема Другої світової війни у творчості Г. Белля. <p>Лекція 6: Філософське підгрунтя творчості Томаса Манна.</p> <ol style="list-style-type: none"> Томас Манн — майстер інтелектуального роману. Філософський зміст «великих романів» Т. Манна: «Смерть у Венеції», «Тоніо Крегер», «Маріо і чарівник» Творчий метод Томаса Манна, його новаторство. <p>Лекція 7: Австрійська література XX ст. Р.-М. Рільке. П. Целан. Ф. Кафка.</p> <ol style="list-style-type: none"> Р.-М. Рільке — видатний австрійський поет. П. Целан. Пошуки нової поетичної мови у творчості поета. «Фуга смерті». Життєвий і творчий шлях Ф. Кафки. Послання реальності й міфотворчості у прозі письменника. 		
4	<p>Практичні заняття: (обсяг практичних занять — 8 годин)</p>		контрольна (21—35)

	<p>Практична №3: Тема «втраченого покоління у романі Е. — М. Ремарка «Три товариші»</p> <p>ПЛАН</p> <p>Сповідальна проза Ремарка. Роман «Три товариші» — життєвий біль Ремарка. Система образів у романі. Тема «втраченого покоління» в романі. Життя «маленької людини». Тема кохання. Наслідки анархії у країні. Завдання для підготовчого періоду: З якими творами тематично можна порівняти роман «Три товариші»? Чому головних героїв відносять до «втраченого покоління»? Порівняйте роман «Три товариші» із романом «На Західному фронті без змін». У чому їх спорідненість?</p>			
	<p>Практична № 4: Своєрідність композиції та символіка оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»</p> <p>ПЛАН</p> <p>1. Г. Белль — совість німецької нації. 2. Назва оповідання, його композиція. 3. Сприймання героєм навколишнього світу. Засоби характеристики героя. 4. Символи у творі.</p> <p>Завдання для підготовчого періоду:</p> <p>1. Виділіть етапи впізнання героєм рідної школи. 2. Визначте символи у творі.</p>			

	<p>Практична № 5: Своєрідність світобачення і його художнього вираження в оповіданні Ф. Кафки «Перевтілення» ПЛАН</p> <p>Умови формування характеру Ф. Кафки. Витоки творчості письменника. Особистість і творчість Ф.Кафки, особливості їхнього взаємозв'язку. Філософська основа новелістики Ф. Кафки. Відчуження людини — дегуманізація світу — провідна тема творчості письменника. «Перевтілення» — програмний твір Ф. Кафки. Образ Грегора Замзи як гротескний літературний «автопортрет» письменника й символічне уособлення типу «маленької людини» ХХ ст. Сутність конфлікту Грегора з родиною. Причини трагедії Г. Замзи. Завдання для підготовчого періоду: Поняття про оповідання-міф, гротеск, модернізм. Подумайте, на якій проблемі автор зосереджує свою увагу? Складіть ЛС до творів.</p>		
	<p>Практична № 6: Тема миття та мистецтва у новелі Т. Манна «Смерть у Венеції» ПЛАН</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Т. Манн — видатний німецький письменник ХХ століття. 2. «Смерть у Венеції», історія написання, тематика, композиція. 3. Характеристика образу Густава фон Ашенбахів. 4. Образ 14-річного Тадзю — уособлення краси. 5. Ставлення автора до свого героя, до бездуховного мистецтва. <p>Завдання для підготовчого періоду:</p> <ol style="list-style-type: none"> 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. 4. Складіть ЛС. 	тестування	(3—5)
Всього по модульному циклу II		24—40	

III. ТЕМИ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ СРС

6	Проблема моральної відповідальності вчених за наслідки наукових досліджень у драмі Б. Брехта «Життя Галлея»	2	Особливості композиції драматичного твору: проблеми, конфлікти, образ головного героя	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Виділити і проаналізувати проблематику драматичного твору	Усна бесіда за змістом прочитаного	Богословський Історія зарубіжної літерат. XX в. — М., 1980
7	Проблематика роману Е.-М. Ремарка «Повернення»	2	Тема «втраченого покоління», проблематика роману	Самостійне вивчення теми	Проаналізувати характер оповіді у романі, визначити антивисні мотиви	Усне опитування	Богословський Історія зарубіжної літерат. XX в. — М., 1980. Ворончук Л. Е.-М. Ремарк. Відображення життя рідного народу першої половини XX ст. // Все для вчителя. — 2004. — № 4—5. — С. 10
8	Алегоричність та паралелізм у новелі Т.Манна «Маріо і чарівник»	1	Алегорія, паралелізм	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Богословський Історія зарубіжної літерат. XXв. — М., 1980
9	Формування Особистості і перспективи розвитку європейської культури в інтелектуальному виховному романі Т. Манна «Чарівна гора»	1	Поняття інтелектуальний, виховний роман, проблеми та жанрова своєрідність	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Затонський Д. Волшебные горы Тоса Манна // Литературное обозрение. — 1975. — № 6. Мігальчинська В. М. Музыка таланту Т. Манна // ЗЛ. — 2002. — № 11. — С. 61—62
10	Філософський роман Ф. Кафки «Процес», його проблематика	1	Жанр Філософського роману, його витоки, своєрідність романів Ф. Кафки, мотиви песимізму	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Всесвіт. — 1993. — № 3—4. — С. 123—163
11	Відображення філософської та естетичної позиції Р. М. Рільке у збірці «Сонети до Орфея»	2	Жанр сонету, його ознаки, особливо сті побудови	Читання, аналіз сонетів, вивчення напам'ять сонету за вибором	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Богословський Історія зарубіжної літерат. XX в. — М., 1980. Конєва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
12	Пошуки нової поетичної мови у творчості поета П. Целана «Фуга смерті»	2	Авторський стиль, мова поетичного твору, жанрова своєрідність поезії, порівняння	Самостійне вивчення теми	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування Перевірка конспектів	П. Целан «Фуга смерті»

Контрольні запитання для самоконтролю

Тема 4

1. Чи був актуальним у часи Б. Брехта твір «Матінка Кураж та її діти», у чому полягає актуальність твору сьогодні?
2. Які питання порушує Б. Брехт у філософській драмі «Життя Галілея»?
3. У чому полягають особливості реформи театру Б. Брехта?
4. За який твір і коли Б. Брехта було позбавлено німецького громадянства?

Тема 5

1. Коли виникло поняття «втрачене покоління», що покладено в його основу?
2. Хто із письменників німецької літератури належить до письменників «втраченого покоління»?
3. Завдяки якому твору Ремарк здобув популярність і визнання?
4. Які проблеми розглядав у своїй творчості Г. Белль?
5. Що поєднало цих двох німецьких письменників і у чому їх відмінність?

Тема 6

1. У чому полягає складність творчості Т. Манна?
2. У яких жанрах працював письменник, наведіть приклади відповідних творів?
3. Поясніть назву твору «Маріо і чарівник». Що стало основою для його написання?
4. Чи залишається актуальною творчість німецького письменника сьогодні?

Тема 7

1. У чому полягає новаторство творчості Ф. Кафки?
2. Назвіть елементи автобіографізму у його творах?
3. Якими жанрами письменник ввійшов у світову літературу?
4. Виділіть основну проблематику творчості Пауля Целана.
5. Як життя і творчість Р. М. Рільке пов'язані з Україною?

IV. Рекомендована література

Тема 4

1. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX вв. / Под. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1978.
2. История зарубежной литературы конца XIX века — начала XX века / под ред. Л. Г. Андреева. — М., 1978.
3. История зарубежной литературы конца XIX века — начала XX века. Курс лекций / под ред. М. Е. Елизаровой и Н. П. Михальской. — М., 1970.
4. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. А. С. Дмитриева Ч Л., 4. 2. — М., 1979—1983.

5. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Я. Н. Засурского и С. В. Тураева. — М., 1982.
6. История немецкой литературы. — М, 1963. — Т. 2.

Тема 5

1. *Боровська С. М.* Чи справді покоління втрачене? (Матеріали до уроку за романом Ремарка «Три товариші»). 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — №4. — С. 38—39.
2. *Хом'як Т. В.* Світові війни очима Е. М. Ремарка // Всесвітня література та культура. — 2005. — № 6. — С. 29—31.
3. *Богословский В. И.* История зарубежной литературы XX века. 1917—1945. — С. 110—117.
4. *Ворончук Л. Е.* — М., Ремарк. Відображення життя.
5. *Веренько Л.* Трагедія Другої світової війни у творчості Г. Белля // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405) — С. 7—8.
6. *Белль Г.* Матеріали до вивчення творчості // Всесвітня література. — 1998. — № 5. — С. 12—18.
7. *Гладишев В.* Вивчення творчості Г. Белля. 11 кл. // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 3—7.
8. *Гордіна Л.* Осуд антигуманної сутності війни в оповіданні Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405) — С. 9—11.
9. *Горідько Ю.* Тема війни у творчості Г. Белля. 11 кл. // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 1—3.
10. *Затонський Д.* Окрема і самостійна людяність // Зарубіжна література. — 2000. — № 17 (177) — С. 3—6.
11. *Шахова К. Г.* Белль // Зарубіжна література. — 2003. — № 10. — С. 21—23.
12. *Юпіна Л.* Філологічний аналіз художнього тексту оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» 11 кл. // Зарубіжна література. — 2005. — С. 12—13.
13. *Лобода О. П.* «Єдине, що важливо — це бути людиною». Урок за романом А. Камю «Чума». 11 клас // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 13—18.
14. *Горідько Ю.* Вивчення творчості А. Камю // «ЗЛ». — 2005. — № 3 (403). — С. 5—16.
15. *Марченко Ж.* «Абсурд життя — це зовсім не кінець, а лише початок» (Ж. П. Сартр) (За романом А. Камю «Чума») // «ЗЛ». — 2005. — № 3 (403). — С. 17—20.
16. *Нагорна А. Ю.* Осягаючи творчу манеру письменника крізь призму філософських ідей. На матеріалі роману «Чума» А. Камю // Всесвітня література. — 2005. — № 6. — С. 61—64.

Тема 6

1. *Штейн брук Ф. М.* Тексти, які нас обирають (Роздуми щодо вивчення новели «Смерть у Венеції» Т. Манна) 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 12. — С. 29—37.
2. *Силкіна В. І.* Прочитання новели Т. Манна «Смерть у Венеції» через зіставлення з міфом про Нарциса // Всесвітня література. — 1999. — № 12. — С. 39.
3. *Затонский Д.* Волшебные горы Томаса Манна. // Литературное обозрение. — 1975. — № 6.
4. *Мігальчинська В. М.* Музика таланту Т. Манна // ЗЛ. — 2002. — № 11. С. 61—62.
5. *Силкіна В. Л.* Тричі покараних (оповідання Т. Манна «Смерть у Венеції») // Всесвітня література та культура. — 2002. — № 10. — С. 52—53.
6. *Сучков Б.* Лики времени. — М., 1969.
7. *Федоров А. А.* Томас Манн. Время шедевров. — М., 1981.
8. *Яценко Є.* Велич Томаса Манна // Всесвіт — 1992. — № 5—6.
9. *Данюк Л.* Пошуки виходу з кризи гуманізму. Т. Манн. Життєвий і творчий шлях письменника, 11 клас // «ЗЛ». — 2005. — № 45. — С. 3—6.

Тема 7

1. Всесвіт. — 1993. — № 3—4. — С. 123—124, 152—163.
2. *Чертенко О.* Сновидіння генія, що прокинувся (Роздуми про «Перевтілення» Ф. Кафки) // «ЗЛ». — 2001. — №37 (245). — С. 3—4.
3. *Чечетіна Л. А.* Заглянемо у світ Кафки. Урок-бесіда за новелою «Перевтілення». 11 клас // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 10. — С. 28—31.
4. *Факторович Б. З., Штейн бук Ф. М., Бойко Л. Я.* Кафка «Перевтілення». Матеріали до варіативного вивчення. 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 7. — С. 45—59.
5. *Силкіна В. І.* «Заповідав знищити свої рукописи». До вивчення новели Ф. Кафки «перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2003. — 310. — С. 58—60.
6. *Рудаківська С. В.* «Привести світ до чистоти, правди, сталості.» Урок за новелою Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 18—28.
7. *Нагорна А. Ю.* Вивчення літературного твору у філософському контексті. Урок-евристична бесіда за новелою Ф. Кафки «Перевтілення» // Всесвітня література. — 2005. — № 7. — С. 57—60.
8. *Логвин Г. П.* Чи ж почують його люди? Новела Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2003. — № 10. — С. 53—58.
9. *Гладишев В. В.* Вивчення літературного твору має бути контекстуальним (Матеріал до такого вивчення оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки) // Всесвітня література. — 2003. — № 9. — С. 54—55.
10. *Вознюк О.* Художній світ Кафки у новелі «Перевтілення» // «ЗЛ». — 2001. — № 11. — С. 2.
11. *Вовк Я. Г.* Жорстокий світ самотності. Ф. Кафка «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 1998. — № 4. — С. 28—31.
12. *Белей Н. І.* «Смерті не знає душа...» Конспект уроку за новелою Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2003. — 310. — С. 49—53.

МК (модульний контроль) Теми № 4—7

Варіант 1

1. Проблема моральної відповідальності вчених у драмі Б. Брехта «Життя Галілея».
2. Обґрунтуйте думку, який світ називається «кафкіанським»?
3. **Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
 - I. До якого героя звернутий один із найвидатніших поетичних циклів Р. М. Рільке:
 - а) до Тезея;
 - б) до Персея;
 - в) до Орфея.
 - II. Конкретно-історичним тлом у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник» виступає:
 - а) Радянський Союз часів Сталіна;
 - б) Італія часів Беніто Муссоліні;
 - в) Німеччина часів Гітлера.
 - III. Провідною темою творчості Г. Белля є:
 - а) знеособлення людини в сучасному світі;
 - б) антивоєнна;
 - в) морального вибору людини.

Варіант 2

1. Художні особливості роману Ремарка «Три товариші».
2. Подумайте, як розкривається проблема відчуження у новелі Ф. Кафки «Перевтілення»?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

- I. Чарівник Чіппала (за новелою Т. Манна «Маріо і чарівник») був:
 - а) ілюзіоністом-гіпнотизером;
 - б) астрологом;
 - в) психіатром.
- II. Яка п'єса Б. Брехта розкриває проблему моралі вченого, його відповідальності за наслідки відкриття:
 - а) «Матінка Кураж та її діти»;
 - б) «Життя Галілея»;
 - в) «Кар'єра Альберто Уї, якої могло б не бути».
- III. Провідною темою творчості Пауля Целана стала:
 - а) тема батьківщини;
 - б) тема матері;
 - в) тема голокосту.

Варіант 3

1. Антивоєнний пафос творів Г. Белля.
2. Розкрийте особливості сюжету і композиції новели Ф. Кафки «Перевтілення».

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

- I. З яким кольором асоціюється «молоко світання» у поезії П. Целана «Фуга смерті»:
 - а) сірого;
 - б) чорного;
 - в) золотистого.
- II. Дія п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» відбувається:
 - а) у часи II Світової війни;
 - б) у часи 30-літньої війни;
 - в) у часи I Світової війни.
- III. Термін «втрачена генерація» ввів у літературу:
 - а) Е. М. Ремарк;
 - б) Г. Белль;
 - в) Е. Хемінгуей.

Варіант 4

1. Проблема взаємовідносин людини і влади у новелі Ф. Кафки «Перевтілення».
2. Подумайте і поясніть, якою побачив українську землю Р. М. Рільке в «Пісні про Правду»?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Життя якого письменника пов'язане з Україною:

- а) П. Целана;
- б) Т. Манна;
- в) Е. Хемінгуей.

II. Хто з письменників не хотів оприлюднювати свої творіння:

- а) Ф. Кафка;
- б) П. Целан;
- в) Г. Белль.

III. Образ Маргарити у вірші П. Целана «Фуга смерті» є ремінісценцією з:

- а) Біблії;
- б) «Фауста» Й. В. Гете;
- в) «Книги пісень» Г. Гейне;
- г) «Майстра і Маргарити» М. Булгакова.

Варіант 5

1. Сутність брехтівської реформи драми.

2. Подумайте, як трагедія головного героя новели Ф. Кафки «Перевтілення» перегукується з особистою драмою письменника.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Герой оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», нарешті впізнав, де опинився, коли:

- а) побачив на стіні фото статуї «Хлопчик, що виймає терня»;
- б) упізнав сторожа Біргелера;
- в) побачив хірурга;
- г) побачив на шкільній дошці напис, зроблений власноруч.

II. Місто, у якому П. Целану споруджено пам'ятник:

- а) Париж;
- б) Тель-Авів;
- в) Чернівці;
- г) Київ.

III. Анна Фірлінг іде на війну:

- а) з патріотичних міркувань;
- б) з надії на зиск;
- в) щоб якимось улаштувати долю своїх дітей;
- г) щоб урятувати власне життя.

Варіант 6

1. «Матінка Кураж та її діти» — драма-пересторога напередодні II Світової війни.

2. Висвітліть міфологічну основу «Сонетів до Орфея» Р. М. Рільке.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Свої твори П. Целан писав:

- а) німецькою мовою;
- б) французькою мовою;
- в) румунською мовою;
- г) ідиш.

П. Р. М. Рільке переклав німецькою мовою:

- а) «Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона;
- б) «Слово о полку Ігоревім»;
- в) «Повчання дітям» В. Мономаха;
- г) «Життя святих» Д. Туптала.

ІІІ. Тему поета та поезії Р. М. Рільке піднімає у:

- а) «Пісні про Правду»;
- б) «Часослові»;
- в) «Сонетах до Орфея»;
- г) «Орфей. Еврідіка. Гермес».

Варіант 7

1. Художній час і простір оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».

2. Розкрийте символіку поеми Р. М. Рільке «Орфей. Еврідіка. Гермес».

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

І. П. Целана вважають поетом:

- а) німецьким;
- б) єврейським;
- в) французьким;
- г) австрійським.

ІІ. Прізвисько «Кураж» головної героїні п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» перекладається як:

- а) поїздка, мандрівка;
- б) удавана хоробрість;
- в) відвага;
- г) маркітанка, торговка.

ІІІ. Назва першої поетичної збірки Р. М. Рільке:

- а) «Дуїнезькі елегії»;
- б) «Життя і пісні»;
- в) «Сонети до Орфея».

Варіант 8

1. Модерністське зображення голокосту у поезії П. Целана «Фуга смерті».

2. Подумайте, у чому полягає сенс бунту Маріо (за новелою Т. Манна «Маріо і чарівник»)?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

І. Герой оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...», упізнавши у пожежникові сторожа Біргелера, попросив:

- а) води;
- б) молока;
- в) знеболюваного;
- г) їжі.

ІІ. Місто, у якому народився П. Целан:

- а) Бухарест;
- б) Париж;
- в) Чернівці;
- г) Берлін.

III. Новела Томаса Манна, що порушує питання про «психологію фашизму» та «психологію свободи»:

- а) «Тоніо Крегер»;
- б) «Смерть у Венеції»;
- в) «Маріо і чарівник»;
- г) «Тристан».

Варіант 9

1. Художні відкриття Б. Брехта.
2. Подумайте, чому, на вашу думку, Г. Белль деталізує опис інтер'єру гімназії, переобладнаної на шпиталь?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Е. М. Ремарк належить до:

- а) «втраченого покоління»;
- б) «покоління, що повернулося»;
- в) «покоління сердитих молодих людей»;
- г) «покоління переможених».

II. Поезія П. Целана «Фуга смерті» розкриває тему:

- а) Батьківщини;
- б) матері;
- в) війни;
- г) голокосту.

III. Р. М. Рільке називають:

- а) Гераклом XX століття;
- б) Орфеєм XX століття;
- в) Гермесом XX століття;
- г) Прометеєм XX століття.

Варіант 10

1. Тема війни у німецькій літературі XX століття.
2. Поясніть, у чому полягає новаторство та художні особливості творчості Т. Манна?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Дія оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» відбувається у:

- а) школі;
- б) гімназії, де колись навчався герой;
- в) військово-польовому шпиталі;
- г) санітарному поїзді.

II. Головним принципом теорії епічного театру Б.Брехта став ефект:

- а) відчуження;
- б) очуження;
- в) олюднення;
- г) омани.

III. Духовні враження Р. М. Рільке від Києва втілені у:

- а) «Пісні про Правду»;
- б) циклі «Часослов»;
- в) «Карл 12-й мчить по Україні».

Модуль III Філософсько-естетичні та морально-етичні проблеми англійської літератури XX століття			
5	<p>Теоретичний матеріал: (обсяг лекційного матеріалу — 4 години)</p> <p>Лекція 8: Англійська література. Драматургія Б. Шоу — новий етап у розвитку англійської літератури XX століття. Оскар Вайльд — славетний письменник і теоретик англійського естетизму. Загальна характеристика методу «поточку свідомості» у творчості Дж. Джойса.</p> <p>Лекція 9: Новітня англійська література. Т. Еліот. У. Голдінг. 1. Роль Т. Еліота у розвитку модерністської поезії в англомовних літературах. 2. Загальна характеристика творчості У. Голдінга. 3. Притчевий характер роману «Володар мух».</p> <p>Практичні заняття: (обсяг практичних занять — 4 години)</p> <p style="text-align: center;">Практична № 6: «Пігмаліон» Б. Шоу — зразок «драми-дискусії» ПЛАН</p> <p>Драма «Пігмаліон» — втілення естетичних і соціальних принципів драматурга. Перосміслення автором міфу про Пігмаліона. Проблематика твору. Парадокс — сюжетна основа п'єси. Система образів, авторське ставлення до героїв, подій твору.</p> <p style="text-align: center;">Завдання для підготовчого періоду:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Дати тлумачення понять: «парадокс», «квінтесенція», «Пігмаліон», «спуритани». 2. Подумайте, що споріднює драму Б. Шоу з античним світом і що відрізняє? 3. Зіставте і порівняйте міф і драму. 4. Складіть ЛС. 		
			(3—5)
			усне опитування

	<p>Практична № 7: Філософія життя, краси, насолоди і мистецтва в романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» ПЛАН</p> <p>Основна проблематика роману. Тема мистецтва, ідейне значення образів. Ідейно-композиційна роль образу лорда Генрі. Тема краси. Сутність трагедії Доріана Грея. Роль парадоксу в романі.</p> <p>Завдання для підготовчого періоду: Поясність символічне значення портрета Доріана Грея. Простежте шляхи морального падіння Доріана Грея. Поміркуйте над питанням: Ціна, яку сплатив Доріан за вічну молодість і красу: чи не зависока вона? Складіть логічну схему за твором.</p>		
		<p>III. Теми і завдання для СРС</p> <p>7 Міфологічні уявлення про світ та їх відбиття у праці Геродота «Історія»</p> <p>1 Міфологічні уявлення давніх греків Розробка концептів Історія створення праці, основні теми роботи Усне опитування</p> <p>Султанов Ю. І. У світі Антикної Літератури. — Х., 2002. — 109 с. Пашенко В. І., Пашенко Н. І. Антикна література: Підручник. — К.: Либідь, 2001.</p> <p>8 Орагорська проза: судове красномовство (Лісій), урочисте красномовство (Іоргій, Ісократ), політичне красномовство (Демосфен)</p> <p>1 Творчість Лісія, Горгія, Ісократа, Демосфена Складання логічної схеми «Особливості художнього стилю Демосфена»</p> <p>Історія виникнення історіографії. Визначення понять епітафія, філіппіка, епілейктич на промова Усне опитування. Аристотель. Про мистецтво \ \ Весвіт. — 1978. — № 12</p> <p>9 Александрійська поезія Каллімах. Тематика його гімнів та елегій 1 Александрійська поезія.</p>	

	<p>Творчість Каллімаха, особливості поезій Нотатки Історичні умови виникнення поезії. Визначення понять елегія, епілія Підготовка реферату Галіч О. А. Історія зарубіжної літератури. Античність. Серед- ньовіччя. — Л., 2003. — 220 с. 10 Ораторське мистецтво. Цицерон «Про закони», «Про держави» 1 Творчість Цицерона Нотатки Виникнення ораторства, визначення понять «ораторське мис- тецтво», «оратор» Усне опитування Аристотель. Про мистецтво \ \ Весвіт. — 1978. — № 12 11 Трагедія «Медея» Сенеки як протест проти тиранії 2 Творчість Сенеки, історія створення трагедії Опрацювання матеріалу самостійно Проблематика трагедії, хар-ка персонажів Усне опитування Галіч О. А. Історія зарубіжної літератури. Античність. Середньовіччя. — Л., 2003. — 220 с. 12 Римська література I — поч II ст. н. е. (Сенека, Марціал, Ювенал, Тацит) 2 Римська літ-ра. Нотатки Філософські погляди Сенеки. Вивчити напам'ять 2—3 сентенції Сенеки. Заг. огляд Римської літ-ри I — поч. II ст. н. е. Перевірка конспектів, Тестова робота Пащенко В., Пащенко Н. Антична література. — К., 2001</p>	
Всього по модульному циклу III		12—20
Всього по модульних циклах для студентів, які досягли успіхів		60—100
Всього з дисципліни максимальне значення рейтингових балів		(КБ) 100

III. ТЕМИ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ СРС

13	Проблематика та ідейно-художній аналіз філософських казок О. Вайльда	1	Ідейний зміст, філософія, її значення та роль у творі	Робота з текстами та критичними статтями	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Історія всесвітньої літератури в 9 томах. — М., 1994. — Т. 8
14	Біблійна основа драми О. Вайльда «Саломея», загальна характеристика твору	1	Центральний конфлікт у драмі, біблійна основа	Робота з текстами та критичними статтями	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	О. Вайльд. Вибрані твори. — М., 2002
15	Дискусійна основа, Економічна мотивація поведінки персонажів у «драмах-дискусіях» Б. Шоу «Будинки вв'язці», «Професія пані Уоррен»	1	Поняття «драма-дискусія», її жанрова своєрідність. Особливості композиційної побудови драматичних творів англійського драматурга	Написання рефератів	Визначити жанрову своєрідність твору	Перевірка захист рефератів	Богословский. История зарубежной литерат. XX в. — М., 1980. Консва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
16	Модерний образ світу в поезіях Т. Елюта	1	Модернізм його художнє вираження у поезії	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Библиотека всемирной литературы. Богословский В. Н. и др. История зарубежной литературы XX века, 1917 — 1945. — М., 1990. Хрестоматія по зарубіжній літературі XX века (1917—1945)
17	Проблема співвідношення добра і зла у повісті В. Голдінга «Шпиль»	1	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного, перевірка конспектів	Сременко О. В. Погляд у «темряву людського серця» // Все-світня література. — № 4. — 1999. — С. 16—21. Ж. Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 40

Контрольні запитання для самоконтролю

Тема 8

1. У чому полягає суть теорії естетизму Оскара Уайльда?
2. Охарактеризуйте тему мистецтва і митця у романі «Портрет Доріана Грея».
3. Виділіть риси автобіографізму у психологічному есе Джеймса Джайса «Джакомо».
4. Порівняйте театр Б. Шоу з театром Б. Брехта.

Тема 9

1. Яка роль Т. Еліота у розвитку модерністської поезії?
2. Які твори Т. Еліота вам відомі?
3. У чому новаторство поета?
4. Які умови формували світогляд У. Голдінга?
5. Які ознаки відрізняють творчість Голдінга від творчості інших письменників ХХ століття?
6. Яка основна тема роману «Володар мух»?
7. Які образи-символи зустрічаються у творі? Що вони означають?

IV. Рекомендована література

Тема 8

1. *Бульваренко Л.* Прекрасний принц з потворною душею (О. Вайльд «Портрет Доріана Грея» 10 клас) // «ЗЛ». — 2006. — № 7. — С. 13—14.
2. *Васильєв С. М.* «Усе таки Галатеї не зовсім подобається Пігмаліон». Матеріали до вивчення комедії Б. Шоу // Всесвітня література і культура. — 2004. — № 1. — С. 7—12.
3. *Гладишев В., Шошуря С., Пономарьова І. Б.* Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітня література. — 2000. — № 2. — С. 47—49.
4. *Гражданская З. Б.* Шоу. — М., 1979.
5. *Гусєв А.* Квіти запізнлого кохання. «Пігмаліон»: Бернард Шоу і місіс Кембл // Всесвітня література і культура. — 2004. — № 1. — С. 13—15.
6. *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.
7. *Ивашева В.* Література Великобританії ХХ века. — М., 1984.
8. *Кривина Т.* Что знал о красоте О. Уайльд? // «ЗЛ». — 2006. — № 7 (455). — С. 15—21.
9. *Новик С. М.* Уайльд і його роман «Портрет Доріана Грея». 10 клас // Зарубіжна література. — 2003. — № 6. — С. 32—33.
10. *Пирсон.* Бернард Шоу. — М., 1972.
11. *Свічкарьова І. Б.* Вчимося інтерпретації художнього тексту (Урок-дослідження за романом О. Вайльда «Портрет Доріана Грея») // Всесвітня література. — 2003. — № 12. — С. 30—32.
12. *Ситтарова С. В.* Б.Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітня література. — 2005. — № 5. — С. 42—44.
13. *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.
14. *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.
15. *Хьюз Э.* Бернард Шоу. — М., 1976.

Тема 9

1. Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. — М., 1975. Григорьева Т. Японская литература XX века. — М., 1983.
2. Зарубежная литература XX века (1871 — 1917) / Под ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской. — М., 1979.
3. Зарубежная литература XX века (1917 — 1945) / Под ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской. — М., 1984.

МК (модульний контроль)

Теми № 8—9

Варіант 1

1. Теорія естетизму Оскара Уайльда.
 2. Подумайте, які ознаки і яких романів поєднує в собі роман «Володар мух» В. Голдінга.
- 3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
- I. Лауреатом Нобелівської премії не був:
- а) Б. Шоу;
 - б) Дж. Джойс;
 - в) О. Уайльд.
- II. Провідною у поетичних творах Т. С. Еліота стала тема:
- а) природи;
 - б) стану сучасної йому цивілізації;
 - в) кохання.
- III. Роман В. Голдінга «Володар мух» має ознаки жанру:
- а) соціального роману;
 - б) притчі;
 - в) реалістичного роману.

Варіант 2

1. Особливості творчого стилю Томаса Стерна Еліота.
 2. Порівняйте образи Джека і Ральфа з роману «Володар мух» В. Голдінга.
- 3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
- I. Довгий час вважали «несценічною» (такою, що написана для читання) п'єсу:
- а) О. Уайльда «Саломея»;
 - б) Б. Шоу «Пігмаліон»;
 - в) Б. Шоу «Будинки вдівця».
- II. Ініціатором усіх «цивілізованих» починань на острові у романі В. Голдінга «Володар мух» був:
- а) Саймон;
 - б) Джек;
 - в) Роха.
- III. Оскар Уайльд називав свої казки:
- а) «короткими замальовками»;
 - б) «етюдами у прозі»;
 - в) «реалістичними казками».

Варіант 3

1. Загальна характеристика роману-притчі В. Голдінга «Володар мух».
2. Подумайте, чому 32-річний письменник, щоб змалювати своє оточення, обрав головним героєм роману підлітка (Дж. Д. Селінджер «Над прірвою у житті»).

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Автор фрази: «До мистецтва я ставлюся, як до найвищої діяльності життя; життя я вважаю одним із проявів творчості»:

- а) В. Голдінг;
- б) О. Уайльд;
- в) Б. Шоу.

II. Герої роману В. Голдінга «Володар мух», потрапивши на острів і проживши там певний час:

- а) почали деградувати;
- б) духовно піднялися;
- в) загартувалися і змужніли.

III. Автором повісті «Над прірвою у житті» є:

- а) В. Голдінг;
- б) Н. Саррот;
- в) Дж. Селінджер.

Варіант 4

1. Охарактеризувати ідейно-художні особливості повісті Дж. Селінджера «Над прірвою у житті»

2. Подумайте, чому за життя О. Уайльда називали принцом Парадоксом.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Композиція психологічного есе Дж. Джойса:

- а) чітка;
- б) порушена;
- в) фрагментарна.

II. Одним із перших творів О. Уайльда, перекладених українською мовою, є:

- а) п'єса «Саломея»;
- б) казка «Щасливий принц»;
- в) роман «Портрет Доріана Грея».

III. «Виказати самого себе, піти на смерть?... І дика ж думка», — каже герой роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»:

- а) Лорд Генрі;
- б) Безіл Голуорд;
- в) Доріан Грей.

Варіант 5

1. Особливості творчості В. Голдінга

2. Подумайте, «Портрет Доріана Грея» — моральний чи аморальний твір.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Автобіографічним твором є:

- а) роман О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»;
- б) роман В. Голдінга «Володар мух»;
- в) есе Дж. Джойса «Джакомо».

II. Лорд Генрі намагається вплинути на Доріана Грея, бо:

- а) хоче розвинути в юнакові потяг до прекрасного, краси;
- б) прагне допомогти Доріанові удосконалити внутрішній світ;
- в) йому цікаво втілити на практиці власні ідеї.

III. Поет Томас Стернз Еліот народився:

- а) 1888 року в США;
- б) 1888 року у Німеччині;
- в) 1889 року у США.

Варіант 6

1. Дайте визначення поняття «притча». Охарактеризуйте цей жанр на конкретному прикладі.

2. Подумайте, чи можна твір «Над прірвою у житті» Дж. Селінджера визначити як повість-монолог. Аргументуйте свою думку.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Зморшка жорстокості на портреті з'явилася після того, як Доріан Грей:

- а) дізнався про смерть Сибілі Вейн;
- б) починає вести богемне життя;
- в) вбиває Безіла Голуорда.

II. Автором казки «Щасливий принц» є:

- а) О. Уайльд;
- б) Дж. Селінджер;
- в) Дж. Джойс.

III. Твір Т. С. Еліота, який сам автор вважав «найдовшою поемою», називається:

- а) «Сіре середовище»;
- б) «Порожні люди»;
- в) «Безплідна земля».

Варіант 7

1. Філософсько-естетичні та моральні проблеми роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»

2. Поясніть, чому «Володар мух» В. Голдінга має ознаки анти утопії та анти робінзонади.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Знайдіть помилкове твердження:

Для творчості Оскара Уайльда характерн:

- а) уславлення величч і вічності мистецтва;
- б) замилювання прекрасним;
- в) естетизація потворного, низького.

II. Назва п'єси Т. С. Еліота про сучасне життя:

- а) «Вечірній коктейль»;
- б) «Убивство у соборі»;
- в) «Камінь».

III. Головним героєм повісті Дж. Селінджера «Над прірвою у житті» є:

- а) Саймон;
- б) Роха;
- в) Голден Колфрід.

Варіант 8

1. Дайте визначення поняття «повість-притча».

2. Виділіть окремі етапи перетворення групи хлопчаків на плем'я дикунів. Що призвело до цього?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. У романі О. Уайльда портрет є:

- а) відображенням прекрасної зовнішності головного героя;

- б) витвором мистецтва;
 - в) символом душі головного героя.
- II. Поема Т. С. Еліота, яка розкрила ідею смерті:

- а) «Порожні люди»;
- б) «Сіре середовище»;
- в) «Безплідна земля».

III. Назвіть прізвище письменника, повне ім'я якого звучить Вільям Джеральд:

- а) Еліот;
- б) Джойс;
- в) Голдінг.

Варіант 9

1. Розкрити сутність естетизму Безіла і гедонізму лорда Генрі.

2. Подумайте, чому Голден Колфрід — «предтеча бунтівного покоління 60-років XX століття».

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Перша поетична збірка Т. С. Еліота називалася:

- а) «Вірші»;
- б) «Пруфрок та інші спостереження»;
- в) «Я вас прошу».

II. 19 вересня 1911 року у містечку Сент-Колаш-Майнер народився:

- а) В. Голдінг;
- б) Дж. Джойс;
- в) Т. С. Еліот.

III. Назвіть повне ім'я О. Вайльда:

- а) Оскар Фінгал О'Флаєрти Уїлс;
- б) Джером Девід;
- в) Томас Стернз.

Варіант 10

1. Дайте визначення поняття «філософська казка».

2. Прослідкуйте за етапами моральної деградації хлопчаків на безлюдному острові (за романом В. Голдінга «Володар мух»). Чому автор зображує саме «дитяче суспільство»?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Філософія гедонізму — це:

- а) вчення, де головною є краса;
- б) натуралістичне відображення дійсності;
- в) філософсько-етичне вчення, за яким насолода є найвищим благом, метою життя.

II. Визнання Голдінг-письменник отримав за:

- а) роман «Володар мух»;
- б) повість «Шпиль»;
- в) роман «Видима темрява».

III. Свій роман «Володар мух» В. Голдінг задумав як пародію на:

- а) роман Д. Дефо «Робінзон Крузо»;
- б) книгу Р. М. Баллайтайна «Кораловий острів»;
- в) роман А. Камю «Чума».

Модуль IV Норвезька та американська література XX століття. Особливості їх поетики і стилю	
5	<p>Теоретичний матеріал: (обсяг лекційного матеріалу — 10 годин)</p> <p>Лекція 10: Норвезька література. Г. Ібсен, К. Гамсун.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Історико-літературні передумови розвитку норвезької літератури. 2. Г. Ібсен — творець соціально-психологічної драми. 3. Кнут Гамсун — співець кохання. <p>Лекція 11: Американська література. Джек Лондон. Ернест Міллер Хемінгуей.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Загальна характеристика американської літератури XX століття. 2. Життєвий і творчий шлях Джека Лондона. 3. Новаторство прози Е. Хемінгуея: лаконізм, «ефект айсбергу», відвертість сповіді від першої особи, лейтмотив («Прощай, зброе!»), «По кому подзвін»). <p>Лекція 12: Особливості розвитку літератури США. Г. Лонгфелло, О'Генрі, Т. Драйзер.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Поетичний переказ індіанських міфів у поемі Гонгфелло «Пісня про Гайавату». 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»). 3. Т. Драйзер — майстер реалістичної прози. Особливості творчого методу.

	<p>Лекція 13: Латиноамериканська література. Г. Маркес.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Г. Маркес — теоретик «магічного реалізму». 2. Загальний огляд творчої спадщини письменника. 3. Проблеми духовності і моралі у новелі «Стариган з крилами». Приреченість героїв у романі «Сто років самотності». 		усне опитування	(3—5)
	<p>Лекція 14: Література Сходу, Японія, Китай.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ісака Такубоку. Жанр хоку у творчості поета. 2. Я. Кавабата — класик сучасної японської літератури. 3. Кобо Абе — письменник післявоєнного покоління, творець роману-параболи: «Жінка в пісках», «Людина-коробка». 			
	<p>Практичні заняття: (обсяг практичних занять — 8 годин)</p>			
	<p>Практична № 8: Показ шляху становлення особистості жінки у п'єсі Г. Ібсена «Ляльковий дім (Нора)»</p> <p>ПЛАН</p> <p>Історія написання драми «Нора». Назва п'єси. «Ляльковий дім» — соціально-психологічна драма. її аналітична композиція.</p> <p>Особливості драматичного конфлікту та розвиток дії п'єси. Образи Нори і Хельмера. Проблема морального максималізму в п'єсі. Символіка драми. Новаторство Ібсена-драматурга.</p> <p>Завдання для підготовчого періоду</p> <p>Визначте поняття «соціально-психологічна п'єса». Підготуйте виразне читання вузлових сцен п'єси. Занотуйте Ф. Енгельса «Письмо к П. Эрнсту» 5 июня 1890». — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 36. Складіть логічні схеми.</p>			

	<p>Практична № 9: Неоромантичні мотиви й образи в романі К. Гамсуна «Пан»</p> <p>ПЛАН</p> <p>Історія написання роману «Пан», своєрідність композиції. Сенса назви роману; роль міфологічного підтексту.</p> <p>Тема і проблематика.</p> <p>Особливості трактування теми кохання (образи Глана, Едварда, Єви, Мака, лікаря і барона). Сутність протиставлення кохання Едварда та Єви.</p> <p>Природа і людина в романі. Функції пейзажу.</p> <p>Кнут Гамсун і українська література: контактно-генетичні зв'язки й типологічні паралелі.</p>		
	<p>Завдання для підготовчого періоду</p> <p>Зверніть увагу на поняття «лірична проза» та «імпресіоністичний психологізм».</p> <p>Розгляньте «любовні трикутники», що формуються в романі. Які риси характеру виявляються у кожному з героїв?</p> <p>Глан, Едварда, Сва Едварда, Сва, Глан, Мак Едварда Гланбарон</p> <p>Порівняйте лейтенанта Глана з роману «Пан» та Івана з повісті М. Коцюбинського «Гіні забутих предків». Що єднає цих героїв?</p> <p>Які фантастичні образи супроводжують тему кохання в романі? У чому полягає їх символічний зміст?</p>		

	<p>Практична № 10: Показ драматичних суперечностей людського буття у повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море» ПЛАН</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Сюжет повісті-притчі, головні лейтмотиви. 2. Старий Сантьяго, його життєва позиція. 3. Авторська позиція у творі. <p>Завдання для підготовчого періоду</p> <ol style="list-style-type: none"> 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. 		
	<p>Практична № 11: Схрещення західноєвропейської модерністської традиції з національним міфопоетичним баченням в оповіданні Габріеля Гарсія Маркеса «Стариган з крилами» ПЛАН</p> <p>Філософсько-етичний сенс зустрічі янгола з людьми. Сверідність образу янгола: його безпорадність і терпимість до людей, спорідненість з людською природою. Зображення людського суспільства, в якому немає місця ангелам.</p> <p>Реальність і вигадка в оповіданні. Сенс фіналу та назви оповідання. Зрошення фантастичних елементів з побутовими деталями — характерна ознака художнього світу твору.</p> <p>Завдання для підготовчого періоду</p> <p>Виписати фрази-вислови, які вам сподобались. Прочитати баладу І. Драча «Крила». Поняття про «магічний реалізм».</p>		

	<p>Ш. Теми і завдання для СРС</p> <p>7</p> <p>Міфологічні уявлення про світ та їх відбиття у праці Геродота «Історія»</p> <p>1</p> <p>Міфологічні уявлення давніх греків</p> <p>Розробка концептів</p> <p>Історія створення праці, основні теми роботи</p> <p>Усне опитування</p> <p>Султанов Ю. І. У світі Античної Літератури. — Х., 2002. — 109с.</p> <p>Пащенко В. І., Пащенко Н. І. Антична література: Підручник. — К.: Либідь, 2001.</p> <p>8</p> <p>Ораторська проза: судове Красномовство (Лісій), Урочисте красномовство (Горгій, Ісократ), політичне красномовство (Демосфен)</p> <p>1</p> <p>Творчість Лісія, Горгія, Ісократа, Демосфена</p> <p>Складання логічної схеми «Особливості художнього стилю Демосфена»</p> <p>Історія виникнення історіографії. Визначення понять епітафія, філіппіка, епідектична промова</p> <p>Усне опитування. Аристотель. Про мистецтво \ \ Все-світ. — 1978. — №12</p> <p>9</p> <p>Александрійська поезія Каллімаха. Тематика його гімнів та елегій</p>	
--	---	--

	<p>1</p> <p>Александрійська поезія.</p> <p>Творчість Каллімаха, особливості поезій</p> <p>Нотатки</p> <p>Історичні умови виникнення поезії.</p> <p>Визначення понять елегія, епілія</p> <p>Підготовка реферату</p> <p>Галич О. А. Історія зарубіжної літератури. Античність. Середньовіччя. — Л., 2003. — 220 с.</p> <p>10</p> <p>Ораторське мистецтво.</p> <p>Цицерон «Про закони», «Про держави»</p> <p>1</p> <p>Творчість Цицерон.</p> <p>Нотатки</p> <p>Виникнення ораторства, визначення понять «ораторське мистецтво», «оратор»</p> <p>Усне опитування</p> <p>Аристотель. Про мистецтво \ \ Всесвіт. — 1978. — № 12</p> <p>Трагедія «Медія» Сенеки як протест проти тиранії</p> <p>2</p> <p>Творчість Сенеки, історія створення трагедії</p> <p>Опрацювання матеріалу самостійно</p>	
--	--	--

		<p>11 Проблематика трагедії, хар-ка персонажів Усне опитування Галич О. А. Історія зарубіжної літератури. Античність. Середньовіччя. — Л., 2003. — 220 с.</p> <p>12 Римська література I — поч II ст. н. е. (Сенека, Марциал, Ювенал, Тацит)</p> <p>2 Римська літ-ра, нотатки Філософські погляди Сенеки. Вивчити напам'ять 2—3 сентенції Сенеки. Заг. огляд Римської літ-ри I-поч. II ст. н. е. Перевірка конспектів, Тестова робота Пащенко В., Пащенко Н. Антична література. — К., 2001</p>	
Всього по модульному циклу III			12—20
Всього по модульних циклах для студентів, які досягли успіхів			60—100
Всього з дисципліни максимальне значення рейтингових балів			(КБ) 100

III. ТЕМИ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ СРС

18	Автобіографічні мотиви у роману Кнута Гамсуна «Голод». Роман «Вікторія», його загальна характеристика	4	Біографія письменника, спільні риси та художня вигадка	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Проаналізувати характер оповіді у романі, визначити біографічні мотиви у творі	Усна бесіда за змістом прочитаного	Кнут Гамсун. Голод. — К., 1998 Г. Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 12—14 Г. Зарубіжна література (Бібліотека тиждень). — 2001. — № 229 — С. 32. — С. 53
19	Жанрова своєрідність філософсько-символістських драм Г. Ібсена «Бранд», «Пер Гюнт»	2	Філософсько-символістська драма, конфлікти та їх розв'язання драматургом. Символи, їх характеристика	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного, перевірка конспектів	Адмони В. Г. Генрих Ібсен. — М., 1956 Владимиров С. Действие в драме. — М., 1972
20	Проблема миття та мистецтва у романі Дж. Лондона «Мартін Іден»	2	Творчий метод письменника	Ідейно-художній аналіз	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	
21	Поетичний переказ індіанських міфів у поемі Лонгфелло «Пісня про Гайавату»	2	Індіанські міфи, їх своєрідність, поетичний переказ	Написання рефератів	Визначити жанрову своєрідність твору	Перевірка, захист рефератів	Богословский В. История зарубежной литературы. — XX в. — М., 1980
22	Зв'язок творчості Ф. Г. Лорки з модерністичними піснями і народною поетичною традицією у збірці «Циганські романсеро»	2	Модернізм, його художнє вираження у поезії	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевір конспектів	Зарубіжна література. — 2001. — № 7. — 1998. — № 11. Всесвітня література. — 2000. — № 3. Ж. Всесвітня література та культура. — 2001. 2000. — № 7. Всесвітня література — 2000. — № 3. — С. 58. Г. Зарубіжна література. — 2003. — № 46. — С. 11
23	Реалістичні мотиви «Американської трагедії» Теодора Драйзера	2	Критичний реалізм, автобіографічні мотиви у романі, показ причини трагедії людини	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Норт К. Т. Драйзер погляд на заставку шахтёров // Литературная Россия. 1971. 27 августа. Ореханова Г. У России есть мечта. Ко 120-летию со дня рождения Т. Драйзера // Современная Россия. 1991.

24	Зображення історії і майбутнього латиноамериканської цивілізації у романі Г. Г. Маркеса «Сто років самотності»	2	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Грисенко Л. Матеріали до вивчення роману Г. Маркеса «Сто років самотності» // ВЛК — 2001. — № 5. — С. 41—45. Земсков В. Маркес. — М., 1986. Покальчук Ю. Латиноамериканський роман. — К., 1980
25	Тема самотності людини у повісті Г. Г. Маркеса «Полковнику ніхто не пише»	2	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Земсков В. Маркес. — М., 1986. Покальчук Ю. Латиноамериканський роман. — К., 1980
26	Місце і значення в повісті Я. Кавабати «Гисячокрилий журавель», зображення традиційного ритуалу	2	Традиції та звичаї японського народу	Робота з текстами самотійне вивчення теми	Робити цілісний ідейно-художній аналіз твору	Співбесіда. Перевірка конспектів	Федоренко М. Т. Грані реальності й вигадки // К. — 1998. — С. 5—22
27	Роман-притча Кобо Абе «Людина-коробка» — твір про граничне відчуження людини	2	Література екзистенціалізму, риси, представники, жанрові ознаки роману-притчі	Самотійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Кобо Абе. Жінка в пісках. Романи. — К. — 1998. Федоренко М. Т. Грані реальності й вигадки // Кобо Абе. — К. — 1998. — С. 5—22
28	Психологічна школа в англійській літературі. Роман Д. Лоуренса «Коханець леді Чаттерлі»	2	Жанрові ознаки психологічного роману	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Д. Лоуренс «Коханець леді Чаттерлі». — М., 1998
29	Філософський роман екзистенціалістської орієнтації А. Мерлока «Чорний принц»	2	Література екзистенціалізму, риси, представники, жанрові ознаки філософського роману	Самотійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	А. Мерлок «Чорний принц»

Контрольні запитання для самоконтролю

Тема 10

1. Що нового в розвиток драматургії ХХ століття вніс Г. Ібсен? Чим його драматургія відрізняється від драматургії Б. Брехта, Б. Шоу, А. Чехова?
2. З якими напрямками переплітається його творчість?
3. У чому, на думку Б. Шоу, міститься головна особливість «нової драми» драматурга?
4. Назвіть п'єси драматурга. Яка головна проблема була покладена в їх основу?
5. Звідки Гамсун взяв собі псевдонім?
6. Чому за своє життя письменник змушений був перепробувати безліч професій?
7. За який твір Гамсун був удостоєний Нобелівської премії?
8. Чому свій роман «Пан» Кнут Гамсун називає ім'ям давньогрецького божества? Як ця назва пов'язана з головним героєм? Яка основна тема, ідея та проблематика роману «Пан»?
9. Що спільного між романом Гамсуна та повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»?
10. У чому полягає новаторство Кнута Гамсуна? Чому його називають «співцем кохання»?

Тема 11

1. Що вам відомо про особистість Джека Лондона?
2. Чому деякі твори письменника носять автобіографічний характер?
3. Що нового вніс Е. Хемінгуей у розвиток світової літератури?
4. У чому суть «ефекту айсбергу»?
5. Як розкривається проблема «втраченого покоління» у романах Е. Хемінгуея «По кому подзвін», «Прощавай, зброе!»?
6. Які образи-символи зустрічаються у повісті «Старий і море»?

Тема 12

1. Що було причиною звернення О'Генрі до літератури?
2. У чому полягає своєрідність новелістики О'Генрі порівняно з іншими представниками цього жанру в літературі ХХ століття?
3. Яка новела О'Генрі особливо актуальною є перед Різдвом?
4. Чому тема «американської трагедії» займає провідне місце у творчій спадщині Т. Драйзера?
5. Як саме біографія Т. Драйзера відображена у його творчості?
6. У чому полягає відмінність двох головних героїнь першого та другого романів Т. Драйзера?

Тема 13

1. Коли і де зародився напрям «магічного реалізму»?
2. Хто у літературі представляє цей напрям?
3. У чому його особливості?

4. У якій родині народився Г. Г. Маркес?
5. Хто вплинув на формування та становлення його як письменника?
6. Які провідні теми його творчості?
7. Чому відомий роман Маркеса називається «Сто років самотності»?
8. Що символізує стариган з крилами в однойменній новелі письменника?

Тема 14

1. У чому особливості розвитку японської літератури?
2. Що таке жанр хоку? Назвіть риси цього жанру.
3. У чому новаторство Ісікава Такубоку?
4. У чому своєрідність жанру роману-параболи? Хто був засновником цього жанру?
5. Які образи-символи використовує Кобо Абе у своїх романах?

IV. Рекомендована література

Тема 10

1. *Адмони В. Г.* Генрих Ибсен. — М., 1956.
2. *Владимиров С.* Действие в драме. — М., 1972.
3. *Г.* Все для учителя. — № 4 — 5. — 2004. — С. 5—7.
4. *Ж.* Зарубіжна література. — 1998. — № 2, 7.
5. *Ж.* Зарубіжна література. — 2001. — № 2. — С. 34—36.
6. *Ж.* Всесвітня історія і культура. — 2001. — № 6. — С. 36—38.
7. Зарубежная литература XX в. / Под ред. З. Гражданской. — М., 1973.
8. Зарубіжна література. — 1998. — № 2, 7.
9. *Г.* Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 12—14.
10. *Г.* Зарубіжна література (Бібліотека тижневика). — 2001. — № 229—32. — С. 53.
11. *Ж.* Всесвітня література та культура. — 2003. — № 10. — С. 38—41.
12. *Ж.* Всесвітня література та культура. — 2002. — № 11. — С. 18—19.
13. *Нагибин Ю.* Син про батька // Книжное обозрение. — 1991. — 13 грудня.
14. *Побейко Г.* На родине классиков Скандинавии // Библиотекарь. — 1990. — № 12.

Тема 11

1. *Анастасьев Н.* Творчество Эрнеста Хемингуэя. — М., 1981.
2. *Гордеева Л. В.* «Людина не для того створена, щоб терпіти поразки...» Твори Е. Хемінгуея // Зарубіжна література. — 1998. — № 2.
3. *Грибанов В.* Хемингуэя. — М., 1971.
4. *Денисова Т.* Эрнест Хемингуэй. Життя і творчість. — К., 1972.
5. *Ж.* Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 15—23.
6. *Кошкин И.* Эрнест Хемингуэя. — М., 1966.
7. *Засурский Я. Н.* Американская литература XX века. — М., 1984. Ивашева В. В, Литература Великобритании XX века, — М., 1984, История зарубежной литературы XX века. (1917—1945) / Под. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1982.
8. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX вв. / Под. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1978.

Тема 12

1. *Засурский Я. Н.* Американская литература XX века. — М., 1984. Ивашева В. В, Литература Великобритании XX века, — М., 1984, История зарубежной литературы XX века. (1917—1945) / Под. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1982.

2. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX вв. / Под. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1978.
3. История зарубежной литературы конца XIX века — начала XX века / под ред. Л. Г. Андреева. — М., 1978.
4. История зарубежной литературы конца XIX века — начала XX века. Курс лекций / Под ред. М. Е. Елизаровой и Н. П. Михальской. — М., 1970.
5. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. А. С. Дмитриева Ч Л., 4. 2. — М., 1979—1983.

Тема 13

1. Земсков В. Маркес. — М., 1986.
2. Маркес Г. Г. Стариган з крилами // Всесвітня література. — 1998. — № 12.
3. Покальчук Ю. Латиноамериканський роман. — К., 1980.
4. Ромащенко Л. Крила як символ духовного злету людини // Там же.
5. Ж. Всесвітня література. — 2000. — № 2. — С. 23.
6. Ж. Зарубіжна література. — 2004. — № 12. — С. 19.

Тема 14

1. Григорьева Т. Японская литература XX века. — М., 1983.

МК (модульний контроль) Теми № 10—14

Варіант 1

1. Головний метод творчості Г. Г. Маркеса (за оповіданням «Стариган з крилами»).
 2. Поясніть алегоричність назви роману «Пан» К. Гамсуна.
 - 3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
- I. «Ляльковий дім» Г. Ібсена за жанром:
- а) драма — «дискусія»;
 - б) лірична феєрія про вищі людські цінності буття;
 - в) соціально-психологічна драма.
- II. Тема «втраченого покоління» притаманна творчості:
- а) Маркеса;
 - б) Е. Хемінгуея;
 - в) Дж. Лондона.
- III. Автором роману «Людина-коробка» є:
- а) Ясунарі Кавабата;
 - б) Кобо Абе;
 - в) Хосе Луїс Борхес.

Варіант 2

1. Образ Мартіна Ідена за однойменним романом Джека Лондона.
 2. Доведіть, що роман Кобо Абе «Жінка в пісках» — роман-парабола.
 - 3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
- I. Нобелівську премію у 1929 році Кнут Гамсун одержав за роман:
- а) «Пан»;
 - б) «Вікторія»;
 - в) «Соки землі».

- П. Розквіт критичного реалізму в американській літературі ознаменував роман Т. Драйзера:
- а) «Американська трагедія»;
 - б) «Сестра Керрі»;
 - в) «Дженні Герхардт».
- ПІ. Літературний псевдонім О' Генрі-новеліст взяв:
- а) скоротивши ім'я і додавши прізвище;
 - б) від імені видавця першої збірки новел;
 - в) від імені автора фармацевтичного довідника.

Варіант 3

1. К. Гамсун — засновник психологічного роману.
 2. Порівняйте образ Керрі з роману Т. Драйзера «Сестра Керрі» з образами Анни Кареніної та Емми Боварі. Чим вони схожі і чим відмінні?
- 3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
- I. З медициною було пов'язане життя:
- а) Джека Лондона;
 - б) О'Генрі;
 - в) Теодора Драйзера.
- ПІ. Герой роману Кобо Абе «Жінка в пісках» Нікі Дзюмпей був:
- а) кінологом;
 - б) політологом;
 - в) ентомологом.
- ПІІ. Головним у творчості Г. Г. Маркеса є метод:
- а) «потіку свідомості»;
 - б) айсберга;
 - в) «магічного реалізму».

Варіант 4

1. Дайте визначення поняття «підтекст». Хто з письменників використовував цей прийом?
 2. Подумайте, що сталося б з Норою, якби вона не залишила дому. (Г. Ібсен «Ляльковий дім»).
- 3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
- I. Перебудову драми започаткував:
- а) Генрік Ібсен;
 - б) Антон Чехов;
 - в) Моріс Метерлінк.
- ПІ. На подвір'я родини Пелайо (за новелою Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами») вправ:
- а) альбатрос;
 - б) орел;
 - в) ангел.
- ПІІ. За традицією чайної церемонії побудовано:
- а) роман Кобо Абе «Жінка в пісках»;
 - б) роман Кобо Абе «Людина-коробка»;
 - в) повість Ясунарі Кавабата «Тисячокрилий журавель».

Варіант 5

1. «Ляльковий дім» Г.Ібсена — соціально-психологічна драма.
2. Подумайте, у чому трагедія Мартіна Ідена як особистості і митця. Які художні прийоми допомагають глибше зрозуміти цю трагедію?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Габріель Гарсія Маркес є письменником:

- а) аргентинським;
- б) кубинським;
- в) колумбійським.

II. Збірка поетичних мініатюр Ісікава Такубоку має назву:

- а) «Сумні спогади»;
- б) «Сумні іграшки»;
- в) «Сумні ігри».

III. Назвіть рік народження іспанського поета Ф. Г. Лорки:

- а) 1898;
- б) 1896;
- в) 1900.

Варіант 6

1. Розкрийте поняття «магічний реалізм». Проілюструйте його на прикладі творчості Г. Г. Маркеса.

2. «Коли руйнуються любовні стосунки — руйнується світ», — поясніть цей вислів К. Гамсуна на прикладі його творів.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Майстром поетичної мініатюри в японській літературі XX століття був:

- а) Ісікава Такубоку;
- б) Мацуо Баско;
- в) Ясунарі Кавабата.

II. Під час дощу Пелайо (за новелою Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами») воював із:

- а) омарами;
- б) мурахами;
- в) крабами.

III. Назва першої збірки Ф. Г. Лорки:

- а) «Враження і пейзажі»;
- б) «Циганське романсеро»;
- в) «Книга віршів».

Варіант 7

1. Композиційні особливості новели Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами»

2. Подумайте, які фольклорні традиції простежуються у творчості Ф. Г. Лорки.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Події роману Кобо Абе «Жінка в пісках» розгортаються:

- а) на безлюдному острові;
- б) в селищі, яке погрузло в пісках;
- в) в селищі, яке затопило водою.

II. Народився Ф. Г. Лорка у селищі:

- а) Вальдеррубю;
- б) Фуете-Вакерос;
- в) Гранада.

III. Кохану дівчину Мартіна Ідена (за однойменним романом Дж. Лондона) звали:

- а) Рут;
- б) Лаура;
- в) Софія.

Варіант 8

1. Жанр роман-парабола у творчості Кобо Абе.
2. Доведіть, що роман «Сто років самотності» Г. Г. Маркеса поєднує в собі жанрові ознаки сімейної хроніки, роману-епопеї, роману-міфу, інтелектуального роману.

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Свій творчий шлях Ф. Г. Лорка розпочинав як:

- а) поет;
- б) прозаїк;
- в) драматург.

II. Ніка Дзюмпей не міг повернутися додому тому, що:

- а) його посадили у в'язницю;
- б) його помістили у піщану яму шляхом обману;
- в) він закохався і не хотів повертатися додому за власним бажанням.

III. Ім'я вірного друга головного героя роману К. Гамсуна «Пан»:

- а) Рекс;
- б) Езоп;
- в) Цезар.

Варіант 9

1. Дайте визначення поняття «відкритий фінал».
2. Подумайте, які дитячі враження Г. Г. Маркеса відбилися на його романі «Сто років самотності».

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Нікі Дзюмпей, перебуваючи у полоні у селищі, прагнув втекти:

- а) чотири рази;
- б) двічі;
- в) тричі.

II. Ф. Г. Лорка черпав мотиви для своїх поезій з:

- а) іспанського фольклору;
- б) італійського фольклору;
- в) французького фольклору.

III. Мартін Іден (за однойменним романом Дж. Лондона) у фіналі твору:

- а) тяжко захворів;
- б) покінчив життя самогубством;
- в) одружився з Рут.

Варіант 10

1. Проаналізувавши драму Г. Ібсена «Бранд», визначте риси «нової драми».
2. Порівняйте роман К. Гамсуна «Пан» з повістю М. Коцюбинського «Тіні забутих предків».

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Ф. Г. Лорка трагічно загинув:

- а) 1937;
- б) 1936;
- в) 1940.

II. Нікі Дзюмпей, перебуваючи у піщаному селищі, винайшов:

- а) прилад для зберігання піску;
- б) прилад для добування води;
- в) прилад для стоку води.

III. Роман «Сто років самотності» Г. Г. Маркеса закінчується:

- а) народженням дитини з поросячим хвостиком;
- б) смертю всіх героїв твору;
- в) пожежею селища Макондо.

Модуль V Постмодернізм — його теоретичні засади і літературна практика	
5	<p>Теоретичний матеріал: (обсяг лекційного матеріалу — 6 годин)</p> <p>Лекція 15: Роман — антиутопія XX ст.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Поняття «утопії» та «антиутопії» у світовій літературі. 2. Основні риси, тематика та проблематика роману-антиутопії. 3. Загальний огляд романів Є. Замятіна «Ми», Д. Оруелла «1984», О. Хакслі «Чудовий новий світ». 4. Жанр антиутопії в українській літературі. <p>Лекція 16: Театр абсурду.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Поняття «театр абсурду». Риси, парадокси та символи «театру абсурду». 2. Швейцарський драматург-абсурдист Ф. Дюрренматт. Проблема цінні життя окремої людини, спокутування боргів минулого у драмі «Візит старої дами». 3. Протистояння романтично-авантюрної та обивательсько-затишної моделей існування у драмі М. Фріша «Санта Круз». 4. Е. Йонеско — представник французького «театру абсурду». Зображення духовної та інтелектуальної спустошеності сучасного суспільства у п'єсі «Носороги». 5. Загальна характеристика життя і творчості С. Беккета.

	<p>Лекція 17: Література постмодернізму.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Філософсько-естетичні засади постмодернізму та їх вияв у художній літературі. 2. Роман «Запахи. Історія одного вбивства» П. Зюскінда — зразок німецької постмодерністської прози. 3. Іронічний гатунок центрального конфлікту в романі «Ім'я троянди» У. Еко. 4. Художній час і простір, символіка і художня сила образів в романі «Останній світ» К. Рансмайра. 		
	<p>Практичні заняття: (обсяг практичних занять — 6 годин)</p>		
	<p>Практична № 12: Відображення конфлікту між людиною і системою у романі Є. Замятіна «Ми»</p> <p>ПЛАН</p> <p>Антиутопія у світовій літературі. Художній метод Є. Замятіна. Ідейно-тематичний аналіз роману «Ми». Основні конфлікти твору. Особливості композиції. Простір і час в романі. Система образів. Авторська позиція у творі.</p> <p>Завдання для підготовчого періоду Складіть порівняльну таблицю: «Утопія і антиутопія у світовій літературі».</p> <p>Прослідкуйте зміни мови роману.</p>		
	<p>Практична № 13: Викриття «законів» конформістського мислення, показ розриву між науково-технічним прогресом та моральним станом людства у п'єсі Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»</p> <p>ПЛАН</p> <p>«Театр абсурду» у світовій літературі. Ф. Дюрренматт — швейцарський драматург-абсурдист.</p>		

	<p>Ідейно-тематичний аналіз п'єси «Візит старої дами».</p> <p>Алегорично-моральний сенс сюжету драми.</p> <p>Характеристика мешканців міста Гюллена.</p> <p>Центральний конфлікт п'єси (образи Клер Цаханасян та Альфреда Ілла).</p> <p>Художня своєрідність твору (гротеск, умовність, символіка).</p> <p>Завдання для підготовчого періоду</p> <p>Чому Ф. Дюрренматт називає свій твір трагікомедією?</p> <p>За перебігом подій ми спостерігаємо очима автора. А чи проявляється у п'єсі авторське ставлення до зображеного?</p> <p>Чому автор з усіх можливих варіантів вибирає найгірший? Спробуйте спрогнозувати подальший перебіг подій.</p>		
	<p>Практична № 14: Схрещення елементів класичної та масової літератури у романі П. Зюскінда «Запах»</p> <p>ПЛАН</p> <p>Філософсько-естетичні засади постмодернізму та їх вплив у романі «Запах».</p> <p>Назва. Ідейно-тематичне спрямування сюжету. Проблематика роману.</p> <p>Образ митця Гренуя. Символічний сенс детективної інтриги.</p> <p>Проблеми співвідношення краси і зла, влади митця та мистецтва над натовпом, пошук досконалості в романі.</p> <p>Парфуми як гротескно-іронічна метафора мистецтва.</p> <p>Роль художніх описів у романі «Запах».</p> <p>Завдання для підготовчого періоду</p> <p>Повторіть літературознавчі поняття: «постмодерністський роман», «гротеск», «інтертекстуальність».</p> <p>Розкрийте поняття «маргінальність». Подумайте, чи можна вважати Гренуя митцем-маргіналом?</p> <p>Яким чином у романі Зюскінда втілена мрія митця модерністського напрямку?</p> <p>Дайте відповідь на запитання: «Чому мистецтво Гренуя не очищує душу?»</p>		

		<p>Ш. Теми і завдання для СРС</p> <p>7</p> <p>Міфологічні уявлення про світ та їх відбиття у праці Геродота «Історія»</p> <p>1</p> <p>Міфологічні уявлення давніх греків, Розробка конспектів</p> <p>Історія створення праці, основні теми роботи</p> <p>Усне опитування</p> <p>Султанов Ю. І. У світі античної літератури. — Х., 2002. — 109 с.</p> <p>Пашенко В. І., Пашенко Н. І. Антична література: Підручник. — К.: Либідь, 2001</p> <p>8</p> <p>Ораторська проза: судове красномовство (Лісій), Урочисте красномовство (Горгій, Ісократ), політичне красномовство (Демосфен)</p> <p>1</p> <p>Творчість Лісія, Горгія, Ісократа, Демосфена</p> <p>Складання логічної схеми «Особливості художнього стилю Демосфена»</p> <p>Історія виникнення історіографії. Визначення понять епітафія, філіппіка, епілейктична промова</p> <p>Усне опитування. Аристотель. Про мистецтво \ \ Весівг. — 1978. — № 12</p> <p>9</p> <p>Александрійська поезія Каллімах. Тематика його гімнів та елегій</p> <p>1</p> <p>Александрійська поезія.</p> <p>Творчість Каллімаха, особливості поезій</p> <p>Нотатки</p> <p>Історичні умови виникнення поезії</p> <p>Визначення понять елегія, епілія</p> <p>Підготовка реферату</p> <p>Галич О. А. Історія зарубіжної літератури. Античність. Середньовіччя. — Л., 2003. — 220 с.</p>
--	--	---

	<p>10 Ораторське мистецтво. Цицерон «Про закони», «Про держави»</p> <p>1 Творчість Цицерона. Нотатки Виникнення ораторства, визначення поняття «ораторське мистецтво», «оратор» Усне опитування Аристотель. Про мистецтво \\\ Всесвіт. — 1978. — № 12</p> <p>11 Трагедія «Медея» Сенеки як протест проти тиранії</p> <p>2 Творчість Сенеки, історія створення трагедії, Опрацювання матеріалу самостійно Проблематика трагедії, хар-ка персонажів Усне опитування Галич О. А. Історія зарубіжної літератури. Античність. Середньовіччя. — Л., 2003. — 220 с.</p> <p>12 Римська література I — поч II ст. н. е. (Сенека, Марціал, Ювенал, Тацит)</p> <p>2 Римська літ-ра, нотатки. Філософські погляди, Сенеки. Вивчити напам'ять 2—3 сентенції Сенеки. Заг. огляд Римської літ-ри I-поч. II ст. н. е. Перевірка конспектів, Тестова робота Пащенко В., Пащенко Н. Антична література. — К., 2001</p>	
Всього по модульному циклу У		12—20
Всього по модульних циклах для студентів, які досягли успіхів		60—100
Всього з дисципліни максимальне значення рейтингових балів		(КБ) 100

III. ТЕМИ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ СРС

30	Роман-антиутопія А. Платонова «Котлован» у контексті літератури XX ст.	2	Жанр роману-антиутопії, його риси, ідейний зміст, філософія, її значення та роль у творі	Робота з текстами та критичними статтями	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Богословский История зарубежной литерат. XXв. — М., 1980. Консва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
31	Концепція зауждження тоталітаризму у творчості Дж. Оруелла	2	Тоталітаризм, антиутопія, її жанрові ознаки	Самостійне вивчення теми	Вивчення теми і розробка конспекту	Перевірка конспектів	Консва Т. М. Зарубіжна література XX століття. — К., 1998
32	Фантастичні романи Г. Веллса	2	Особливості творчого методу письменника	Ідейно-художній аналіз, робота з підручником	Вивчення теми і розробка конспекту	Усна бесіда за змістом прочитаного	Вокруг света. — 1967. — № 2. — С. 77—79. Ж Зарубіжна література. — 2000. — № 24. — С. 3—6. Иностранная литература. — 1966. — № 9. — С. 208—212. Шоу Б. Герберт Уелс. Т. 2 — М., 1967. — С. 339—340
33	Сатира на мілітаризм Австро-Угорщини в період I Світової війни у романі Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка»	2	Гротеск, сатиричний роман, тоталітаризм, антивоєнний роман	Самостійне вивчення теми	Проаналізувати характер оповіді у романі, визначити антивоєнні мотиви	Усне опитування	Ж. Зарубіжна література. — 2000. — № 6. История зарубежной литературы XX века. — М., 1990. — С. 325—346.
34	Проблематика і художня своєрідність Е. Йонеско «Голомоза співачка»	2	«Театр абсурду», своєрідність, представники у драматургії	Робота з текстами, самостійне вивчення теми	Робити цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Е. Йонеско «Голомоза співачка»

35	Мотиви «театру абсурду» у трагікомедії Семюеля Беккета «Чекаючи на Годо»	1	«Театр абсурду», своєрідність, представники у драматургії	Робота з темами, самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Тимошук О. В. «Думати — то ще не найгірше зло». П'єса Семюеля Беккета «Чекаючи на Годо» // Зарубіжна література. — № 6. — 2004.
36	Проблема відповідальності людини і ролі культури у трагікомедії Ф. Дюрренматта «Фізики»	2	«Театр абсурду», своєрідність, представники у драматургії	Робота з темами, самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Ф. Дюрренматт П'єси. — К., 2003
37	Жанрові особливості оповідання Ф. Дюрренматта «Суддя та його кат»	2	Жанр детективу, його ознаки, різновиди, представники та їхні твори	Самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Ф. Дюрренматт «Суддя та його кат»
38	Постмодерна стилістика роману У. Еко «Ім'я троянди»	2	Жанрові особливості літератури постмодернізму. Представники, їх твори	Робота з темами, самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	Затонський Д. Модернізм и постмодернізм. — Харьков: Фолио, 2000. — 256 с.
39	Філософський зміст повісті П. Коельо «Алхімік»	1	Творчий метод письменника, жанр філософської повісті	Самостійне вивчення теми	Роботи цілісний ідейно-художній аналіз творів	Усне опитування	П. Коельо «Алхімік»

Контрольні запитання для самоконтролю

Тема 15

1. Хто з письменників і в якому творі вперше ввів поняття «утопії»?
2. Яка відмінність утопії та антиутопії як жанру літератури?
3. Назвіть письменників-антиутопістів у світовій літературі.
4. Хто з письменників світової літератури продовжив у своїй творчості традиції письменників-антиутопістів світової літератури?

Тема 16

1. У якій країні зародився «театр абсурду»? Хто був його засновниками?
2. Які особливості цього напрямку?
3. У чому новаторство твору Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»?
4. Які образи-символи зустрічаються у творі?
5. Як відображена проблема масового знеособлення особистості у п'єсі Е. Йонеско «Носороги»?

Тема 17

1. Дайте визначення поняття «постмодернізм». Хто у літературі представляє цей напрям?
2. Який внесок зробив П. Зюскінд у розвиток світової літератури?
3. Поясніть назву твору П. Зюскінда «Запахи». «Історія одного вбивці».
4. Як поєднує сучасний та міфологічний світ у романі «Останній світ» К. Рансмайр?

IV. Рекомендована література

Тема 15

1. *Давыдова Т.* Евгений Замятин. — М., 1991.
2. *Зверев А.* «Когда пробьет последний час природы...» // Вопросы литературы. — 1989. — № 1.
3. *Николенко О.* Евгений Замятин и его роман «Мы». — Харьков, 1995.

Тема 16

1. *Ж.* Всесвітня література. 2003. — № 9. — С. 11—15.
2. *Ж.* Всесвітня література. — 2003. — № 12.
3. *Ж.* Всесвітня література та культура. — 2004 р. — № 5 — С. 37—41.
4. *Ж.* Зарубіжна література. — 2003. — № 11. — С. 42—44.

Тема 17

1. *Ж.* Всесвітня література. — 2002. — № 5—6. — С. 16—87.
2. *Ж.* Всесвітня література. — 2002. — № 4. — С. 39—44.
3. *Ж.* Всесвітня література та культура. — 2003. — № 12.

4. Ж. Слово і час. 2002. — №6. — С. 16—22.
5. Ж. Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 23—26.
6. Ж. Слово і час. — 2002. — № 11. — С. 76—80.
7. Патрік Зюскінд — художник постмодерністських ідей (за ред. доктора пед. наук, проф. Давиденко Г. Й.) — Глухів: ГДПУ, 2004. — 33с.

МК (модульний контроль) Теми № 15—17

Варіант 1

1. Художні особливості роману-антиутопії.
2. Подумайте, як показана постмодерністська гра стереотипами «масової літератури» у романі П. Зюскінда «Запахи».
- 3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
 - I. Ф. Дюрренматт визначив жанр свого твору «Візит старої дами» як:
 - а) трагічна комедія;
 - б) трагіфарс;
 - в) драма;
 - г) трагедія.
 - II. Альфред Ілл не зміг накласти на себе руки через те, що:
 - а) був слабкою людиною;
 - б) усвідомлював, що для нього справжнім правосуддям буде вирок людей;
 - в) зумів побороти свій страх завдяки повільним тортурам;
 - г) хотів жити.
 - III. У романі Є. Замятіна «Ми» чітко простежується:
 - а) дві сюжетні лінії;
 - б) три сюжетні лінії;
 - в) чотири сюжетні лінії;
 - г) одна сюжетна лінія.

Варіант 2

1. Жанр антиутопії у контексті світової літератури.
2. Порівняйте різні варіанти перекладу назви роману П. Зюскінда «Запахи», яка із них, на вашу думку, найповніше відповідає ідейному задуму письменника?
- 3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.**
 - I. Мультимільйонерка Клера Цаханасян у рідному Гюлені була відома під іменем:
 - а) Луїзи Шварц;
 - б) Клерхен Вашер;
 - в) Матильди Блюмхард;
 - г) Матильди Цаханасян.
 - II. Грімаль, до якого потрапив Жан Гренуй після пансіону мадам Гайар (за романом П. Зюскінда «Запахи»), був:
 - а) лікарем;
 - б) кушніром;
 - в) чинбарем;
 - г) парфумером.
 - III. Головною проблемою у романах-антиутопіях постає:
 - а) духовна деградація людини в умовах насильства;
 - б) духовна спустошеність людини;

- в) морального вибору;
- г) відповідальності людини.

Варіант 3

1. Ознаки та особливості літератури постмодернізму.
2. Порівняйте художні особливості жанрів утопії та антиутопії. У чому їх схожість і чим вони відмінні?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. У зовнішності Гренуя парфумера Балдіні вразило (за романом П. Зюскінда «Запахи»):

- а) чуттєві ніздрі;
- б) полохливі очі;
- в) потворні рубці на обличчі;
- г) талант говорити.

II. Клер Цаханасян до Гюлена привезла із собою:

- а) мільйон;
- б) мільярд;
- в) свідків — сліпців Кобі і Лобі;
- г) труну.

III. Альфред Ілл починає боятися:

- а) Бога та його кари;
- б) Клер;
- в) загибелі душі;
- г) людей.

Варіант 4

1. Символи у романі П. Зюскінда «Запахи».
2. Подумайте, чи потрібно рятувати світ від носорогів, як це прагне зробити Беранже (за п'єсою Е. Йонеско «Носоріг»)?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Події у п'єсі Е. Йонеско «Носороги» відбуваються у:

- а) Парижі;
- б) маленькому провінційному містечку, що представляє собою територію комуни;
- в) великому французькому місті, назва якого не визначена;
- г) місті умовному.

II. Жан Гребуї загинув через:

- а) покарання його за вбивство Лори Ріші;
- б) те, що з'їли канібали;
- в) те, що заподіяв собі смерть, усвідомивши свою провину перед людством;
- г) кохання, на яке не відповідали взаємністю.

III. Клер Цаханасян обіцяє подарувати Гюлену мільярд, але за умови:

- а) обміну його на правосуддя;
- б) одруження з Альфредом;
- в) що її призначать бургомістром.

Варіант 5

1. Проблематика роману Є Замятіна «Ми».
2. Подумайте, чи можна вважати Гюлен містом, за висловом бургомістра, «з великими гуманістичними традиціями» (за п'єсою Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»)?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Метафору Е. Йонеско «оносороження» можна розтлумачити як:

- а) фантастичне служіння певній ідеї;
- б) тоталітаризм будь-якої ідеологічної масті;
- в) узагальнення найрізноманітніших форм «гуртування мас».

II. Малий Жан Гренуй (роман П. Зюскінда «Запахи») не міг запам'ятати назви абстрактних понять тому що:

- а) не розумів їх значення;
- б) ці предмети не мали запаху;
- в) їх назви було складно вимовляти.

III. Клер Цаханасян учитель порівнює із античною героїнею (за п'єсою Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»):

- а) Федрою;
- б) Андромахою;
- в) Єленою;
- г) Медеєю.

Варіант 6

1. Історія розвитку та становлення літератури постмодернізму.

2. Чи погоджуєтесь ви із твердженням Беранже, що «найкращий засіб боротьби — виявити волю»? Як ви розумієте цей вислів? Який зміст, на вашу думку, вкладає у нього автор? (за п'єсою Е. Йонеско «Носоріг»)

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Дудар порівнює Беренже із (за п'єсою Е. Йонеско «Носороги»):

- а) Дон Кіхотом;
- б) Гамлетом;
- в) Прометеем.

II. Бургомістр пояснює смерть Ілла так (за п'єсою Ф. Дюрренматта «Візит старої дами»):

- а) «его убила справедливість»;
- б) «он умер от радости»;
- в) «он умер от невозможности раскаться»;
- г) «он умер от неумения любить».

III. Жан Гренуй зрозумів (за романом П. Зюскінда «Запахи»), чому він так «упе-рто і завзято тримався за життя»; він повинен стати:

- а) найвидатнішим митцем усіх народів і часів;
- б) творцем (Богом) запахів;
- в) законодавцем моди в парфумерії;
- г) генієм.

Варіант 7

1. «Театр абсурду», його особливості, представники (загальна характеристика).

2. Проаналізуйте особливості композиції роману П. Зюскінда «Запахи».

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Образ Жана Гренуя перегукується із героєм світової літератури:

- а) Дон Кіхотом;
- б) Цахесом;
- в) Доріаном Греем;
- г) власний варіант.

II. На думку Жана, що почав уже перетворюватися на носорога, можна замінити мораль (за п'єсою Е. Йонеско «Носороги»):

- а) природою, бо мораль протиприродна;
- б) диктатом;
- в) вільнодумством.

III. Більш виразно передає настрої мешканців Гюлена напередодні приїзду Клер Цаханасян вислів:

- а) «вот и осталось в жизни — смотреть, как проносятся поезда»;
- б) «в Гюллене останавливаются поезда только мирового значения»;
- в) «да, когда-то мы были культурным городом!».

Варіант 8

1. Проблема масового «носороження» людей у п'єсі Е. Йонеско «Носороги».

2. Подумайте, коли і чому Жан Гренуй уявив себе Богом (за романом П. Зюскінда «Запахи»).

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. Істину нам, людям сучасним, слід, на думку газетяра, викарбувати на носі таку:

- а) «щастя полягає не тільки в грошах»;
- б) «те, що відоме Богові, повинні знати і діти»;
- в) «краще бути бідним, ніж катом».

II. Першим художнім твором П. Зюскінда стала:

- а) моноп'єса «Контрабас»;
- б) повість «Голубка»;
- в) новела «Потяг до глибини»;
- г) роман «Запахи».

III. Роман Є Замятіна «Ми» належить до різновиду антиутопії:

- а) роману-попередження;
- б) соціально-фантастичного роману;
- в) пародії.

Варіант 9

1. Трагіфарсовість і фантасмагоричність у п'єсі Е. Йонеско «Носороги».

2. Подумайте, чому діти у пансіоні мадам Гайяр не злюбили Жана Гренуя (за романом П. Зюскінда «Запахи»)?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

I. На думку вчителя, є «початком багатьох бід та нещасть» (за романом П. Зюскінда «Запахи»):

- а) бідність;
- б) милосердя;
- в) несправедливість.

II. Постмодернізм багато у чому близький до:

- а) романтизму;
- б) критичного реалізму;
- в) декадансу;
- г) екзистенціалізму.

III. Основою мистецтва «театру абсурду» вважають:

- а) філософію екзистенціалізму;
- б) драматургію класицизму;
- в) досягнення драматургів ХХ століття.

Варіант 10

1. Причини появи роману-антиутопії у світовій літературі.
2. Подумайте, як звучить фінал твору — оптимістично чи песимістично? Яку думку утверджує кінцівкою «Носорогів» Е. Йонеско?

3. Виберіть правильну відповідь із запропонованих варіантів.

- I. Романи-антиутопії, як правило, створювали у часи:
- а) порівняно мирні та відносно стійкі;
 - б) на зламі епох та несподіванок майбутнього;
 - в) I та II Світових війнах.
- II. Є. Замятін у романі «Ми» використовує синтезовану оповідь, яка поєднує особливості напрямків:
- а) романтизму та модернізму — «неоромантизму»;
 - б) реалізму та модернізму — «неореалізму»;
 - в) натуралізму та модернізму — «неонатуралізму»;
- III. Гюлен — головне місто, у якому відбуваються події у:
- а) романі «Запахи» П. Зюскінда;
 - б) трагікомедії «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта;
 - в) п'єсі «Чекаючи на Годо» С. Беккета.

Призначення рейтингових балів

Оцінювання з дисципліни здійснюється за $KI \geq 40 K$ бальною шкалою, тобто загальний обсяг оцінювання становить: $40 \cdot 2,5 = 100$ балів.

«відмінно» — 90—100 балів; «добре» — 75—89 балів; «задовільно» — 60—74 бали; «незадовільно» — менше 60 балів.

ШХ0, 6К

Розподіл рейтингових балів дисципліни за модулями:

Модуль	Теоретичний матеріал		Практичні роботи		Підсумкова рейтингова оцінка	
	оцінка	бали	оцінка	бали	оцінка	бали
RK = 100	5	70—75	5	20—25	5	90—100
	4	60—70	4	15—19	4	75—89
	3	60—70	3	10—14	3	60—74
	2	до 50	2	до 10	2	До 60

Якщо модульний контроль проводиться шляхом тестування за тестовими завданнями, то тестування оцінюється:

$$N1 / N2 - 100 \%,$$

де $N1$ — число правильних відповідей; $N2$ — загальне число питань. 90—100 % правильних відповідей — «відмінно»; 75—89 % правильних відповідей — «добре»; 60—74 % правильних відповідей — «задовільно»; 59 % та менше — «незадовільно».

Від заходу підсумкової атестації звільняються студенти, які за підсумками поточного контролю отримали оцінку «задовільно», тобто отримали не менше 0,6 КБ рейтингових балів.

Перескладання контрольних заходів з модуля дозволяється у разі відсутності на контрольному заході з поважної причини, чи отримання незадовільної оцінки протягом атестаційного тижня.

При повторному контролі знань у шкалу оцінювання вводиться поправочний коефіцієнт 1,05. Тобто, наприклад, для отримання оцінки «добре» потрібно отримати 79—95 балів при письмовому контролі або дати 79—95 % правильних відповідей при тестуванні.

Студент, що має право на звільнення від підсумкової атестації, може підвищити свій рейтинг з дисципліни (К. Б) шляхом участі в ній, при цьому незалежно від результатів підсумкової атестації оцінка з дисципліни не може бути нижчою, ніж визначена за отриманими рейтинговими балами.

Заохочувальні рейтингові бали з дисципліни

Заохочувальні рейтингові бали з дисципліни (зі знаком «+») нараховуються: за систематичну продуктивну активність під час проведення аудиторних занять;

за виконання завдань підвищеної складності або підготовку аналітичних оглядів;

за тематикою навчальної дисципліни; — за написання та публікацію наукової роботи (стаття у фаховому журналі або;

матеріали чи тези доповідей на конференції);

за участь у предметній олімпіаді чи конкурсі.

При нарахуванні заохочувальних балів провідний викладач (лектор) має право звільнити студента від виконання практичних (індивідуальних) завдань, що містяться у навчальній програмі.





Розділ 4

ДОДАТКОВО-БІБЛІОГРАФІЧНИЙ

4.1. ДОДАТКОВІ НАВЧАЛЬНІ МАТЕРІАЛИ

СХЕМА 1

СИМВОЛИ ТВОРЧОСТІ ТА ТВОРЧОГО СТАНОВЛЕННЯ АНТУАНА ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ СИМВОЛИ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ

Капелюх і сірникові коробки	Самотність, невизначеність у житті; відчуженість	1917 р. Переїзд до готелю... Глянувши на капелюх і пальто я відчув себе безпритульним ... Цілий день витратив на придбання сірників, цигарок і марок... (Париж)
Літак	Професії, романтичного потягу до незнаного, невідомого; волелюбного характеру	Доброволець в авіаційному полку, льотчик у поштової компанії «Аеросталь», польоти до Південної Америки
Усмішка	Людської прихильності	Він приваблював людей посмішкою, щирістю ніжним серцем. «Я люблю, коли можу дати більше, ніж сам отримую... Я люблю витягти з людини посмішку»
Зірка	Божого й людського призначення	Він шукав свою зірку — в польоті та в літературі. «Помирають лише за те, заради чого треба жити»
Філіжанка з кавою	Творчого натхнення	Любив писати свої твори у кафе, кав'ярнях, ресторанах, коли навколо були люди
Глобус із прапорцями	Відданості дружбі, яка може з'єднати розірваний ланцюг духовних стосунків між людьми	Хотів купити великий глобус і позначити місця прапорцями, де він зустрів друзів

Символи творчості

Замок	Лис	Телефон і велосипед з крилами	Троянда
— дім; — сімейні традиції	— філософська мудрість	— пошук; — прагнення зробити нове і піднятися вгору	— пробудження прекрасного в людських серцях
Народився в Ліоні в сім'ї графа ... Матері: «Ви нахилилися над нашими ліжечками, в яких ми відправлялися назустріч наступному дню, і щоб мандрівка була спокійною, щоб нічого не турбувало наші сни, ви розпрямляли хвилі, складки й тіні на наших ковдрах»	«Згодом з далеких мандрівок він приводив різних тварин: з Південної Америки — тюленя й пуму, з Африки — лева... з пустелі він приручив газелей й лисиць»	Любив конструювати. У 6 років один раз їхав на паровозі, він із пам'яті намалював схему локомотива. Будучи дорослим, навчив 3-річного хлопчика пускати мильні бульбашки. Але вони скоро полопались і хлопчик плакав. Потім Екзюпері додав до мильної піни краплю гліцерину — і бульбашки відсакували від стіни, як м'ячі. Цим витвором Екзюпері дуже пишався	«Я був народжений, щоб стати садівником.» Його дружина Консуело «приручила». Екзюпері своєю красою, гордістю і безпорадністю; найпрекрасніше, що може подарувати кохана, — це потребу в тобі, у твоєму захисті, це слова «Ти мені потрібен»

СХЕМА 2

А. ДЕ СЕНТ-ЕКЗЮПЕРІ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»

Присвята

(другові Леону Верту. Спочатку адресує її Верту як дорослому, а потім — дитині, оскільки саме дитина розуміє справжню суть речей, бачить світ таким, яким він є насправді)

Жанр

філософська казка-притча

- | | |
|--|--------------------------------------|
| — фантастика | — дидактичний зміст |
| — розподіл героїв на позитивних і негативних | — філософічність |
| — фантастична мандрівка героя | — використання алегорії та символіки |
| — як композиційний прийом умовність часу і простору, повчальний характер | |

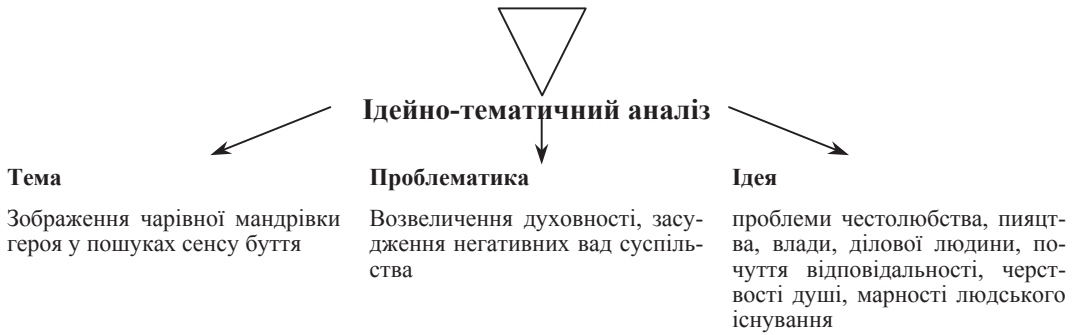


СХЕМА 3

Ф. Кафка «Перевтілення»



До перевтілення	Після перевтілення
Відмова від особистого щастя	«Я повинен, що б там не сталося, залишити постіль...»
Мрія сестри стала його мрією	«Пане управляючий! Пожальйте моїх рідних»
Приниження на службі, робота без задоволення	«...Він повинен своїм терпінням і тактом полегшити страждання родини»
Жаліє матір, хвору на астму, переживає за батька, в якого немає роботи	«...розумів, що сестрі не легко бачити його, тому заховався під простирадло...»
Радіє з того, що в родині достаток, що він може бути корисним	«...мріяв про те, щоб сестра залишилась із ним у кімнаті, і він би тоді розказав їй, як хотів влаштувати її в консерваторію»
Бажання мати улюблену справу, бути людиною із власною гідністю	Будучи комахою, зберіг людську гідність і почуття

Висновок

Ф. Кафка показав, що реальний світ, який здається людям цілком нормальним, насправді жорстокий і жахливий. У ньому нікому немає ніякого діла до «маленької людини». Вона замкнена у колі своїх проблем, і лише смерть може звільнити її від духовної в'язниці.

РОЗВИТОК СВІТОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ

<p>Генрік Ібсен — засновник нової європейської драми (Норвегія)</p>	<p>«Ляльковий дім» — соціально-психологічна драма</p>	<ul style="list-style-type: none"> — реалістичне зображення образів та ситуацій; — всебічний характер символіки; — віра у неповторність кожного «я»; — напружена боротьба особистості за право на власний вибір та унікальний духовний світ; — показ шляху оновлення особистості, проблема морального максималізму; — незавершений відкритий фінал, розв'язка давно назрілих проблем та конфліктів і розплата героя за минуле
<p>Моріс Метерлінк — засновник символістського театру, творець «драми-бесіди душ» (Франція)</p>	<p>«Синій птах» — лірична феєрія про вищі цінності людського буття</p>	<ul style="list-style-type: none"> — герой — людина в очікуванні невідомого; — створення особливого жанру казки — символістської драми; — природність символіки через її зв'язок із фольклорною та романтичною образністю; — проблема людських можливостей пізнання царини Невідомого, справжніх і штучних цінностей життя; — незвичність жанру, використання алегорії, метафор, символіки для висвітлення філософії людського буття, його сенсу, місця людини у світі
<p>Бернард Шоу — творець соціально-аналітичної «драми-дискусії» (Англія)</p>	<p>«Пігмаліон» — зразок «драми-дискусії»</p>	<ul style="list-style-type: none"> — створення образів героїв як носіїв певних ідей; — показ сутності духовного переродження людини; — основа драми — дискусія, конфлікт навколо зіткнення ідеалів; — парадоксальність образів та ситуацій; — поєднання жанрових ознак драми та роману; — відкритий фінал; — інтелектуальний характер драми
<p>Антон Чехов — Розробка нової структурної дії та драматичного конфлікту (Росія)</p>	<p>«Вишневий сад» — «лірична комедія» про Росію на зламі століть</p>	<ul style="list-style-type: none"> — проблема життєвого вибору інтелігенцією на початку ХХ століття історичної долі Росії; — глибокий психологізм у висвітленні внутрішнього стану героїв і зображенні трагедії буденності; — майстерне використання підтексту («підводної течії»), пауз у діалогах, реплік, ремарок; — внутрішня динаміка, психологічна напруга; — нешаблонні сюжети із самого життя; — головне — людське життя, події — лише тло; — побудова конфлікту на протиставленні уявлень героїв дійсності

СХЕМА 5

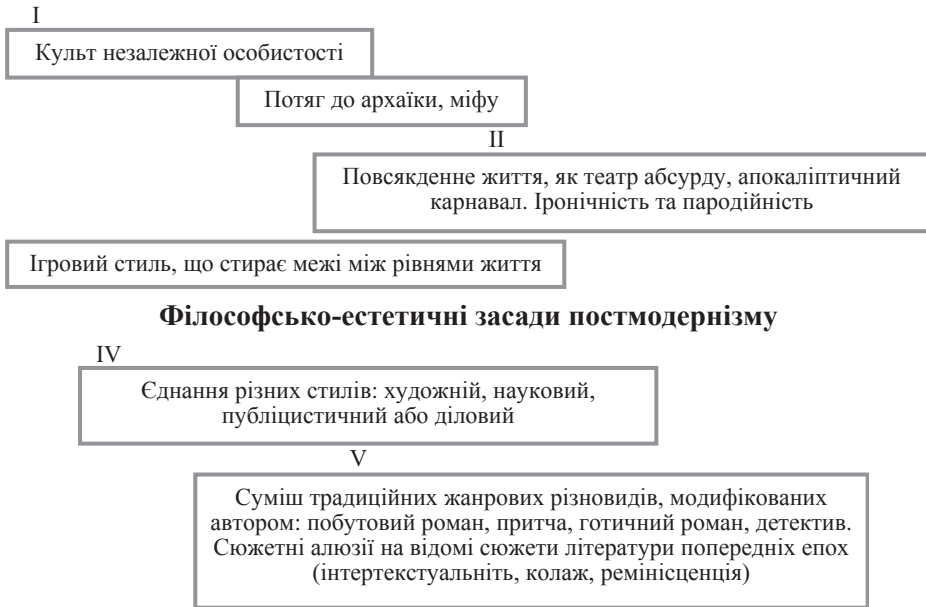


СХЕМА 6

Символіка оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» НАЗВА



Початок давньогрецького двовірша про битву спартанських воїнів:
*Подорожній, коли ти прийдеш у Спарту, повідай там, що ти бачив.
Тут ми всі полягли, бо так звелів нам закон*

СЮЖЕТ \Rightarrow ПОСТУПОВЕ ВПІЗНАННЯ МОЛОДИМ ПОРАНЕНИМ СОЛДАТОМ ГІМНАЗІЇ, У ЯКІЙ ВІН НАВЧАВСЯ ВІСІМ РОКІВ І ЗАЛИШИВ ТРИ МІСЯЦІ ТОМУ

Школа \Rightarrow **Символи**
дім радості, дитинства, сміху і щастя

«мертвий дім», трупарня (школа, що готувала учнів до смерті всією системою виховання, мала стати для них трупарнею)

Хрест, Слід від хреста \Rightarrow духовності («...скільки вони не зафарбовували той слід, та він все залишався»)
 \Rightarrow

Назва, ключова фраза суть системи виховання у тогочасній Німеччині, побудованій на зарозумілості та обмані

Молоко \Rightarrow життя, бажання жити

Висновок: письменник заперечує не лише фашизм, а й будь-яку війну, оповідання пронизане високим антивоєнним пафосом.

СХЕМА 7

Г. Белль. «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»
 (Застосування цієї фрази не відповідає тій загарбницькій війні, що її вела фашистська Німеччина).

Етапи впізнання школи головним героєм

№ етапу	Перший етап	Другий етап	Третій етап
Що бачить герой твору	Реквізит школи: «Медєя», «Хлопчик, що виймає терня», портрети Цезаря, Марка Авелія, Цицерона, Ніцше, Гітлера та інше	«... тут, над дверима висів колись хрест, як гімназія звалась ще школою святого Хоми; хреста вони потім зняли, але на тому місці на стіні лишився свіжий темно-жовтий слід від нього. Перед нами образ — християнства, що протестує, не підкоряється нацизму».	«На дошці був напис моєю рукою. Он він, ще й досі там, той вислів, який нам звеліли тоді написати, в тім безнадійному житті, яке скінчилося всього 3 місяці тому: «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»
Що символізує побачене	Реквізит — це система виховання. В даному випадку — виховання нацизму, расизму, власної вищості.	«Серце в мене не озивалось»	Напис — це символ невідповідності вивченого у школі і побаченого на війні.
Що відчуває герой твору	Все «таке далеке і байдуже», його неначе принесли «до якогось музею мертвих»		«... озвалося моє серце; десь у потаємному його куточку зринув переляк, глибокий і страшний...»

Від впізнання очима до впізнання серцем.

«Пішов зі школи на фронт і поліг за...» — ніхто не знає, за що віддав чи скалічив своє життя

СХЕМА 8

Шлях руйнування душі Доріана Грея



Висновок: людина без совісті і без душі не може існувати; духовний світ людини треба формувати не сьогоденними розвагами, а вічними цінностями.

Герой сповідує філософію гедонізму (філософію насолоди), що призводить до трагічних наслідків.

СХЕМА 9

*Порівняльна характеристика творчого методу
Е. Хемінгуей та Г. Белля у творах антивоєнної тематики*

Елементи стилю	Е. Хемінгуей	Г. Белль
Особливості сюжету	Рухієм сюжету виступає не розвиток конфлікту, а внутрішній дискомфорт героя	До розвитку сюжету приводять зовнішні події. Характерні малоймовірні сюжетні повороти
Особливості композиції	Відсутня чітка композиційна схема. Зав'язка виходить за рамки сюжету або в її ролі виступає війна. Дія розпочинається в момент кульмінації	
Прийом контрасту	Автор протиставляє життєві катастрофи історичним подіям у творах	Зображував звичайне життя людей на фоні великих подій, не протиставляючи їх між собою
Передача сюжету	Від II особи	Від I особи
Наявність елементів психологізму у творах	Заглиблюється в психологічні стани героїв, шукає у них відповіді на їх поведінку і вчинки	Не з'ясовує мотиви вчинків персонажів, не аналізує їх поведінки
Лексика та мова творів	Проста, розмовна лексика. Автори виступають проти пишномовності. Використовують небагато метафор і порівнянь	
Характеристика героїв творів	«Герої кодексу» — так назвали героїв автора. Вони сповідували філософію стоїцизму, витримку під ударами долі, стійкість у небезпечних ситуаціях	Автор — співець «маленької людини». Життя і смерть зображених Беллем солдатів завжди підкреслено негероїчні, щоб не сказати — жалюгідні
Зображення бойових сцен у творах	Хемінгуейські герої мали схильність до «кулачного права». Автор часто відображає сцени боротьби	Сила відлякувала Белля, бо надто часто за нею ховалося насилля. На щиті автора стоїть слово «терпимість»
Контекст	Ввів у літературу «принцип айсбергу». Вважав, що письменник не повинен говорити все, що більша частина змісту має бути закладена у підтексті	Автор нічого не казав відкрито, але все було сказано між рядків — украй ошадно і навидовижу образно
Особливості зображення війни у творах	Показує війну як відважну та героїчну боротьбу солдат, які бились за честь своєї країни	Війна у творах Белля має вигляд війни переможених

СХЕМА 10

Вплив життєвого шляху Е. Хемінгуея на тематику його творчості.

Дитинство та юність	1914—1929 рр. Період Першої світової війни	40-ві роки. Період Другої світової війни	50-ті — 1961 роки. Останні роки життя
«Індіанське стійбище», «Доктор і дружина доктора», «Десятеро індіанців»	Теми — антивоєнна, «втрачене покоління». «І сходить сонце», «Прощавай, зброє!», «Непереможний»	Антифашистська тематика, аналогія «Людини на війні» (1942)	Проблема сенсу життя. «За річкою, у тіні дерев» (1950), «Старий і море»

Шлях творчого розвитку американського письменника

СХЕМА 11

«Дім без господаря, або непрожите життя»

Г. Белль. «Дім без господаря» 1954
звинування війни.

Письменники знають... що в певній точці протікання життя індивідуума тісно змикається з ходом самої історії.

Г. Белль.

Війна

Знищила, скалічила душі, зруйнувала життя Позбавила дитинства

Раймунд
Мартін
Бак
Бах

Генріх
Генріх
Брилах
Брілах

Нелла

Альберт

Вільма

Поет. На війну пішов не з власної волі. За останні 5 років не написав жодного рядка. Загинув у Росії, під Калинівкою	Свідомий нацист, танкіст. Загинув у Росії, десь між Запоріжжям і Дніпропетровськом	Смерть Рая засмутила її. Туга за чоловіком має хворобливо-надривний характер. Байдуха до дому, виховання сина	Воював. Повернувся до Німеччини на прохання Нелли. Намагається відродити життя в її сім'ї. Зберігає пам'ять про Рая, про війну	Раннє удивлення. Народження сина у бомбосховищі. Багато-річні злидні понівечили її життя і душу	Кожний день закінчує молитвою: «Боже, дай мені уві сні побачити батька...» Приречена у снах бачити батька без обличчя	Змалечку працював, займався господарством, доглядав сестру, страждав через матір, яку люди вважали розпущеною
--	--	---	--	---	---	---

Війна

Призвела до загибелі мільйонів людей світу, а також до трагедій, невігійних душевних ран громадян країни, що стала її колискою	Це сталося через те, що паліїв війни з різних причин не вдалося зупинити. Не зуміли громадяни цієї країни стати справжніми господарями своєї долі. Герої роману — не тільки жертви, а й певною мірою винуватці війни
--	--

СХЕМА 12

ПЕРІОДИ ТВОРЧОСТІ Т. С. ЕЛЮТА

№ п/п	Періоди	Особливості поезії	Збірки, поеми
1	Відречення	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Філософічність; ✓ «Потік свідомості» написано вільним віршем; логічно не пов'язані епізоди, фрагментарність, ускладненість форми. ✓ Безпомічний герой; ✓ Пошук суті людини 	<p>Зб. «Пруфрок та ін. спостереження» (1917)</p> <p>«Вірші» (1919),</p> <p>«Ara vos prek» («Я вас прошу») (1920)</p>
2	Пошуку	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Духовна бідність людини; ✓ Екологічна катастрофа; Вмонтовані цитати, натяжки, імітація чужої поетичної техніки; ✓ Нема єдиного героя-маски, ✓ повторювані образи, мозаїчність, контрастність, двоєдність; ✓ Мотиви (насильство, безчестя, провина, спокутування) 	<p>«Безплідна земля»,</p> <p>«Порожні люди»</p>
3	«Католицький» період	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Тяжіння до трансцендентного; ✓ Показ порятунку; ✓ Прощення гріхів; ✓ Одухотворення праху; ✓ Виправдання смерті; ✓ Відсутність вмонтованих цитат 	<p>«Великопісна середа»,</p> <p>«Чотири квартети», незакінчені поеми: «Суїні агоніст»,</p> <p>«Коріалан»</p>

СХЕМА 13

ТЕМАТИКА ПОЕЗІЇ

Тема	Висвітлення
Смерть-у-житті	Втрата життєвих сил, відсутність суті буття, тілесне існування духовно мертвих людей.
Метаморфоз, зміни	У матеріальному світі все змінюється, постійні лише самі зміни.
Скорботи	Переживання за духовну бідність світу і людства.
Екологічного лиха	Безплідність землі, знищена, мертва природа.
Апокаліпсис	Крик відчаю, намагання зупинити смерть людства і світу.

СХЕМА 14

Образ природи у поезіях Т. Еліота

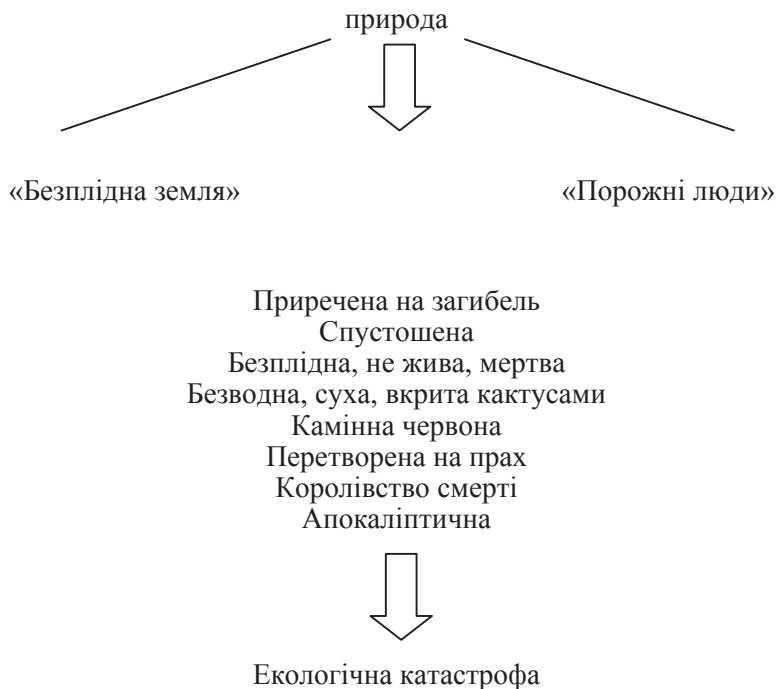
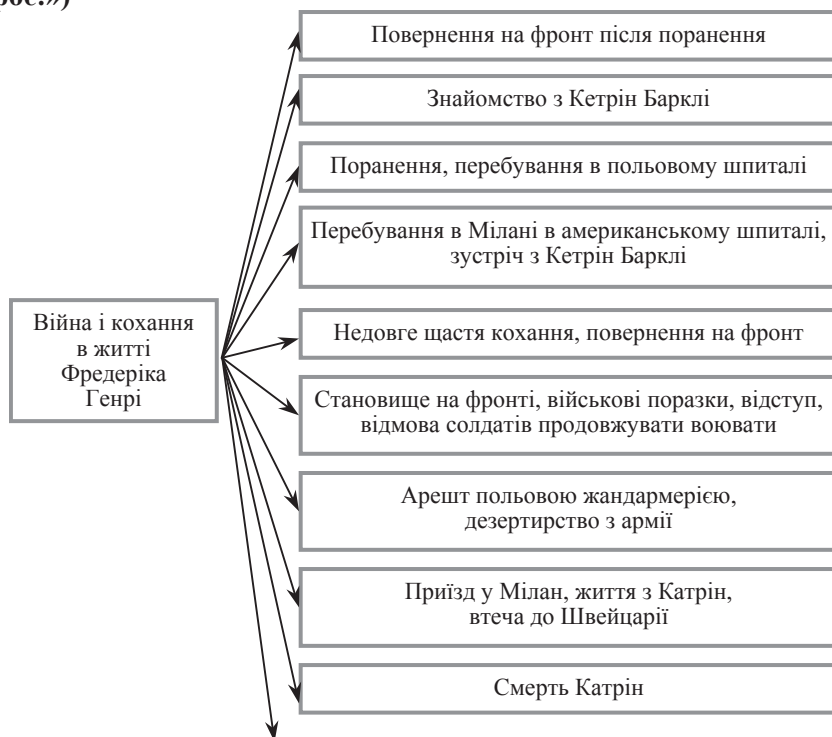


СХЕМА 15

Образ людини у поезіях Т. Еліота



Війна і кохання в житті Фредеріка Генрі (за романом Е. Хемінгуея «Прощай, зброе!»)



4.2. СЛОВНИК ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ

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

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

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

Гедонізм (грецьк. — *насолада*) — філософсько-естетичне вчення, за яким насолада є найвищим благом, сенсом життя.

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

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

Естетизм — збірна назва літературно-мистецьких течій, представники яких у своїх програмних документах і творах стверджували, що мистецтво у своїх художніх формах автономне від дійсності, має свої особливі принципи та правила і що тільки воно здатне утверджувати красу. Послідовниками естетизму були О. Вайльд, «парнасці», неокласики, символісти.

Епопея — роман або цикл романів, що відображають значний період історичного часу або велику історичну подію, висвітлюють життя героїв у його розмаїтті, складному переплетенні доль дійових осіб, їх філософському осмисленні. Широта осягнення життєвого матеріалу зумовлює складність композиції епопеї, багатолінійність її сюжету, різноманітність художніх засобів.

Інтелектуальна проза — прозові твори, у яких виявляється схильність персонажів, оповідача, ліричного героя до розумового самоаналізу, до абстрактного мислення. Найтиповішими жанрами інтелектуальної прози є притчі, філософські романи.

Інтерпретація (лат. — *тлумачення, роз'яснення*) — дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони літературного твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку.

Інтертекстуальність (фр. — *міжтекстовість*) — міжтекстові співвідношення літературних творів, які полягають у відтворенні в літературному творі конкретних літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання; явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків).

Іронія — засіб гумору і сатири, заснований на називанні супротивного, коли про щось говориться ніби в позитивному плані, але прихований підтекст свідчить про зовсім протилежне. Іронія може передавати різні відтінки сміху — жартівливого, лукавого, зневажливого, осудливого, глузливого, саркастичного.

Магічний реалізм — поняття, за допомогою якого дослідники визначають особливості творчого методу деяких письменників ХХ століття, насамперед Кафки, а також Гарсія Маркеса. Фантастичне і реальне у їхніх творах перемішане, «сплавлено» у єдність; найневірогідніше відбувається в буденній, тривіальній обстановці. Вторгнення фантастичного, всупереч традиції, не супроводжується яскравими ефектами, а подається як звичайна подія.

Модернізм — загальна назва нових літературно-мистецьких течій ХХ століття не-реалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого. Головна увага у модерністських творах зосереджена на вираженні глибинної сутності людини й одвічних проблем буття, на відкритті

універсальних тенденцій духовного розвитку людства. Модернізм виявляється у різних стильових течіях, серед яких найвідомішими є: авангардизм, імпресіонізм, символізм, акмеїзм, сюрреалізм, футуризм, експресіонізм.

Новела — малий епічний жанр, який характеризується динамічним сюжетом, гострим конфліктом і несподіваним фіналом. Рисами новели є одноподібність, односторонність, настанова на достовірність відтвореного життєвого матеріалу, обмежене коло дійових осіб. В новелі описується одна подія з життя героя без докладного зображення того, що цій події передувало та що з нею відбувається.

Образ автора у літературному творі — художній двійник реальної особистості письменника, змодельоване ним уявлення про себе і відтворене у відомості читача. У літературі ХХ століття образ автора відображає особистість з трагічно розірваною, відчуженою свідомістю. Автор як реальна постать та образ автора — поняття співвідносні, але не тотожні.

Підтекст — прихований зміст висловлювання. Підтекст супроводжує словесно виражений зміст тексту, причому водночас частково або повністю змінює його. Приховану інформацію — підтекст — містять окремі слова, фрагменти, цілі художні твори. Особливо характерний підтекст для психологічної новели, психологічної драми, ліричних творів.

Психологічний драматичний конфлікт — різновид художнього конфлікту в драматичному творі, при якому зіткнення протилежностей, напруження суперечностей мають внутрішній характер, виявляються не стільки у діях, скільки у переживаннях і почуттях персонажів. Вони можуть відтворювати різні грані духовного життя: наприклад, конфлікт між розумом і почуттям, обов'язком і честю

Психологічний роман — великий за обсягом епічний твір, у якому автор зосереджує увагу на духовному світі персонажів, їх внутрішніх переживаннях.

Постмодернізм — загальна назва новітніх тенденцій у мистецтві, що виникли після модернізму та авангардизму. Тяжіючи до стилізації, цитування, переінакшення, ремінісценції, постмодерністи постійно «перетрушують багаж» культури. Читання їх творів вимагає глибокої інтуїції.

Парадокс — у художній літературі вживається як художній засіб, відіграючи слову функцію.

«Потік свідомості» — засіб зображення психіки людини безпосередньо «зсередини», як складного та плинного процесу. Для розкриття внутрішнього світу людини письменники «потіку свідомості» використовують численні спогади, внутрішні монологи, різноманітні асоціації, ліричні відступи тощо.

Притча — твір з чітко вираженою мораллю, з конкретною повчальною ідеєю. Фабула у притчі є розгорнутою алегорією.

Ремінісценція (лат. — *згадка*) — відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, проявляється в подібності композиції, стилістики. Це здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні факти та їх текстові компоненти.

Роман-міф, оповідання-міф — жанровий різновид роману, оповідання, у яких художньо зреалізувався і переосмислився автором той чи інший міф, або ж сис-

тема міфів. У цьому разі міфологічний мотив, служачи способом втілення нової проблематики, здебільшого втрачає архаїчний елемент і здобуває нове, символічне вираження.

Стиль — сукупність ознак, що об'єднують творчість ряду митців, споріднену тематику, способом творення художнього світу. Крім того, виділяється індивідуальний стиль, тобто неповторні особливості того чи іншого письменника. Носіями стилю письменника є його образне мислення, тематика і проблематика, найхарактерніші для його творчості, особливості обраного жанру.

Твір-антиутопія — жанрова форма, народжена дійсністю ХХ століття. Такий твір є попередженням; у ньому майбутнє (з ознаками сучасності) зображується як небажане, як те, чого слід уникнути. Антиутопія є своєрідною перевіркою політичних або наукових концепцій з метою вияву їх хибності.

«Театр абсурду» — термін, який позначає сукупність явищ драматургії авангардизму та театру 40—60-років ХХ століття. Абсурдисти вважають головним атрибутом дійсності порушення причинних зв'язків, дегуманізацію людини та втрату нею моральної опори.

4.3. БІБЛІОГРАФІЯ

1. *Авдєєва І. Д.* Через образ головного героя — до осягнення естетики «нової драми». Урок за п'єсою Г. Ібсена «Ляльковий дім» з використанням інтерактивних прийомів // *Всесвітня література*. — 2006. — № 4. — С. 27—32.
2. *Айрх Л.* Філософська казка А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // *Зарубіжна література*. — 2005. — № 10 (410). — С. 17—18.
3. *Альбер Камю.* (11 клас) // *Всесвітня література*. — 2004. — № 4. — С. 52—55.
4. *Анастасьєв Н.* Творчество Эрнста Хемингуэя. — М., 1981.
5. *Андронік А.* Сенс чорної магії. (Матеріали до вивчення новели «Маріо і чарівник» Т. Манна у порівнянні з «Майстром і Маргаритою» Булгакова, «Фауста» Гете та іншими) // *Зарубіжна література*. — 2001. — № 44 (253). — С. 1—19.
6. *Андронік А. В.* Вітаю тебе, людино! // *Зарубіжна література*. — 2004. — № 25—26. — С. 3—32.
7. *Аникин Г. В., Михальская Н. П.* История английской литературы. — М., 1975.
8. *Бабич Л. І.* У біографічному контексті. Бінарний урок за новелами О'Генрі (з елементами театралізації) // *Всесвітня література*. — 2004. — № 2. — С. 40—43.
9. *Балтрон Г.* Лондон: человек, писатель, бунтарь. — М., 1981.
10. *Баскакова Н. П.* Тези вступного слова вчителя, форми опитування, завдання для роботи в групах учнів та вчителя за романом Г.Уеллса «Війна світів» // *Всесвітня література*. — 2000. — № 5. — С. 43—44.
11. *Белів Н.І.* «Смерті не знає душа». Конспект уроку за новелою Франца Кафки «Перевтілення». 11 клас // *Зарубіжна література*. — 2003. — № 10. — С. 49—53.
12. *Берко Л.* Цінності дитинства // *Зарубіжна література*. — 2004. — № 17. — С. 10—11.
13. *Бертольд Брехт.* 11 клас // *Всесвітня література*. — 2004. — № 4. — С. 52.
14. *Бігун Б. Я.* Митець і його творіння за постмодерністської доби // *Всесвітня література*. — 2002. — № 5 — 6. — С. 75—81.
15. *Білокінь В.* *Передбачення Г. Веллса* // *Зарубіжна література*. — 2006. — № 8 (456). — С. 1—2.

16. *Білоцерківець Н.* Воскресіння Калігули (А. Камю «Калігула») // Зарубіжна література. — 2005. — № 3 (403). — С. 2—4.
17. *Білоцерківець Н. Г.* Геніальна компіляція (про «Запахи» П.Зюскінда) // Всесвітня література. — 2002. — № 5 — 6. — С. 81—83.
18. *Богословский В.* Джек Лондон — М., 1964.
19. *Богословский В. Н., Гражданская З. Т.* История зарубежной литературы 1917 — 1943 г. — М., 1990. — 196 с.
20. *Бойко І. Б.* Театр, який спонукає задуматись над абсурдністю нашого життя. Конспект уроків за п'єсою «Носороги» Е.Йонеско. 11 клас // Всесвітня література. — 2006. — № 4. — С. 52—56.
21. *Борисик Р. А.* Від проблемної ситуації до осмисленого прочитання тексту (Урок-діалог за романом Г. Веллса «Війна світів») // Всесвітня література. — 2000. — № 5. — С. 42—43.
22. *Боровська Є. М.* Чи справді покоління втрачене? (Матеріали до уроку за романом Е. М. Ремарка «Три товариші») // Всесвітня література. — 1999. — № 4. — С. 38—39.
23. *Братко В. О.* «Незрівнянне відчуття — смирення і гордоців»: історія змужніння та захоплення світом природи у новелі Фолкнера «Ведмідь». Матеріали до вивчення творчості письменника // Зарубіжна література. — 2004. — № 6. — С. 29—32.
24. *Братко В. О.* від жанру до змісту. Вивчення новели О'Генрі «Останній листок». 7 клас // зарубіжна література. — 2004. — № 7. — С. 31—34.
25. *Бульваренко Л.* Прекрасний принц з потворною зовнішністю (О. Вайльд «Портрет Доріана Грея») // Зарубіжна література. — 2006. — № 7 (455). — С. 13—14.
26. *Бурда Т. М.* Аналіз п'єси Б. Брехта «Життя Галілея» в запитаннях і коментарях // Всесвітня література. — 1998. — № 12. — С. 40—42.
27. *Буряк С.* Схритися і боротися // Зарубіжна література. — 2005. — № 4 (404). — С. 3—6.
28. *Богословский В. Н. и др.* История зарубежной литературы XX века. — М., 1990. — 289 с.
29. *Васильев Є. М.* «І я обрав щастя вбивств...» Трагедія Камю «Калігула» // Зарубіжна література. — 1999. — № 4. — С. 22—26.
30. *Васильев Є. М.* «Усе-таки Галатеї не зовсім подобається Пігмаліон». Матеріали до вивчення комедії Б.Шоу // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 1. — С. 7—12.
31. *Васильев Є. М.* Міфи, вписані в шар реальності, або античні герої в окупованому Парижі. Матеріали до вивчення п'єс «Антигона» Ж. Анюя і «Мухи» Ж. П. Сартра // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 57—64.
32. *Васильев Є. М.* Міфи, вписані в шар реальності, або античні герої в окупованому Парижі. Матеріали до вивчення п'єс «Антигона» Ж. Анюя і «Мухи» Ж. П. Сартра // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 5. — С. 14—23.
33. *Велимчаниця Н. Ю.* Відтворення атмосфери формування тоталітарних режимів у Європі. Урок аналізу літературного твору за новелою «Маріо і чарівник» Т. Манна // Зарубіжна література. — 2003. — № 5. — С. 29—35.
34. *Вербовська Л. Т.* Шедевр маляра Бермана. Урок за новелою О'Генрі «Останній листок» // зарубіжна література. — 2003. — № 10. — С. 28—30.
35. *Веремчук Ю.* «Щоб зрозуміти буденне життя...» Драми-притчі «Антигона» Жана Анюя та «Андорра» Макса Фріша // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 10. — С. 48—52.
36. *Веренько Л.* Трагедія Другої світової війни в творчості Г. Белля // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 7—8.
37. *Вітренко А. О.* «Парадокси самої дійсності». Система уроків та позакласний захід за темою Б. Шоу «Пігмаліон» // Всесвітня література. — 2006. — № 4. — С. 41—51.
38. *Вітренко А. О.* Два уроки за драмою Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами» (з практики аналізу «слідом за розвитком подій») // Всесвітня література. — 2003. — № 9. — С. 11—15.

39. *Вовк Я. Г.* Жорстокий світ самотності. Франц Кафка «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 1998. — № 4. — С. 28—31.
40. *Вознюк О.* Художній світ Ф. Кафки у новелі «Перевтілення» // Зарубіжна література. — 2001. — № 11 (219). — С. 2.
41. *Войцехівська Л.* Природа і людина (Джек Лондон «Жага до життя») // Зарубіжна література. — 2005. — № 4 (404). — С. 12.
42. *Волощук Є. В.* На підмостках свідомості (Матеріал літературознавця до уроку з вивчення п'єси «Санта Крус» М.Фріша) // Всесвітня література. — 2002. — № 3. — С. 35—39.
43. *Гавришко Г. І.* «Принц Парадокс»? «Апостол естетизму?», «Король життя?» (Урок набуття нових знань у формі рольової гри). О. Уайльд // Всесвітня література. — 2000. — № 3. — С. 54—57.
44. *Галка Г. А.* Справжній герой роману — Слово (Уроки за твором У. Еко «Ім'я троянди») // Всесвітня література. — 2002. — № 4. — С. 47—50.
45. *Ганіч Н. І., Друзі О. Ф.* Кнут Гамсун «Пан»: матеріали до варіативного вивчення. 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 6. — С. 43—50.
46. *Ганіч Н.* Західна драматургія (загальна характеристика) // Зарубіжна література. — 2005. — № 13 (413). — С. 20—21.
47. *Ганущак О.* Поради мудрого чарівника О'Генрі. Новела «останній листок» // Зарубіжна література. — 2005. — № 7 (407). — С. 16—17.
48. *Генріх Белль.* День поминання героїв // Зарубіжна література. — 2000. — № 17. — С. 1—2.
49. *Генріх Белль.* До естетики гуманного (фрагменти «Франкфуртських лекцій») // Зарубіжна література. — 2000. — № 17. — С. 2.
50. *Генріх Белль.* Матеріали до вивчення творчості // Всесвітня література. — 1998. — № 5. — С. 12—18.
51. *Гергун Н.* Людина проти тоталітарної влади. Новела «Маріо і чарівник» Т. Манна // Зарубіжна література. — 2005. — № 45. — С. 19.
52. *Гетьман О.* Сміх, як Сумнів, як шлях до Істини (У. Еко «Ім'я троянди») // Зарубіжна література. — 2005. — № 13 (413). — С. 18—19.
53. *Гладишев В.* Вивчення творчості Г. Белля // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 3 — 7.
54. *Гладишев В. В.* Вивчення літературного твору має бути контекстуальним (Матеріал до такого вивчення оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки) // Всесвітня література. — 2003. — № 9. — С. 54—55.
55. *Гладишев В. В.* Ще один фінал «Лялькового дому». Якої ви думки про нього? // Всесвітня література. — 2006. — № 5. — С. 31.
56. *Гладишев В. В., Шошура С.М., Пономарьова Г. В.* Б. Шоу. «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітня література. — 2000. — № 2. — С. 47—49.
57. *Глуценко Г. Ф.* «Гімн людині чи щось інше?». Огляд науково-методичних статей, присвячених вивченню повісті-притчі Е. Хемінгуея «Старий і море» // Всесвітня література і культура. — 2004. — № 9. — С. 18—23.
58. *Головченко Н.* Структурно-стильові доміанти імпресіонізму. Твори Кнута Гамсуна, М.Коцюбинського, І. Буніна // Всесвітня література та культура. — 2006. — № 1. — С. 5—11.
59. *Головченко Н. І.* Творча манера М. Пруста та її відмінність від реалістичного способу письма. Структурно-стильовий аналіз тексту вставної повісті «Сваннове кохання» з роману «У пошуках утраченого часу» на уроці-семінарі та уроці-бесіді // Всесвітня література. — 2006. — № 3. — С. 40—49.
60. *Гонта Г.* «Одне правий впертий Галілей» (Система уроків з вивчення творчості Б. Брехта) // Зарубіжна література. — 2001. — № 29—32 (237—240). С. 16—20.
61. *Горбатенко О. С. Б.* Брехт: звертатися до розуму глядача, а не до його емоцій. Система уроків за п'єсою «Матінка Кураж та її діти» // Всесвітня література. — 2005. — № 1. — С. 34—37.

62. *Гордєєва Л. В.* «Людина не для того створена, щоб терпіти поразки...» Вивчення творів Е. Хемінгуея // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 15—18.
63. *Гордіна Л.* Осуд антигуманної сутності війни в оповіданні Г. Белля «Подорожній. Коли ти прийдеш у Спа...» // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 9—11.
64. *Горідько Ю.* Вивчення творчості А. Камю // Зарубіжна література. 2005. — № 3 (403). — С. 5—16.
65. *Горідько Ю.* Тема війни у творчості Г. Белля // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 1—3.
66. *Горідько Ю. А.* Стильовий аналіз як шлях вивчення модерністських творів. На прикладі п'єси Е.Йонеско «Носороги» // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 5. — С. 33—37.
67. *Горозинський В.* Дикий тупіт копит. До вивчення п'єси Е. Йонеско «Носороги» // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 5. — С. 30—33.
68. *Грабовський А. В.* Парадокси здорового глузду. До аналізу роману В. Голдінга «Володар мух» // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 1. — С. 39—42.
69. *Гражданская З. Б.* Шоу. — М., 1979.
70. *Грибачов В.* Хемингуэй — М., 1971.
71. *Григорєва Т.* Японская литература XX века. — М., 1983.
72. *Грищенко Л.* «Від історії людства до історії духовності». Матеріали до вивчення роману Г. Г. Маркеса «Сто років самотності» // Всесвітня література і культура. — 2001. — № 5. — С. 41—44.
73. *Гудзик О. А.* Як повернути додому таке чортеня? Вивчення оповідання О'Генрі «Вождь червоношкірих» // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 5—8.
74. *Гузь О.* Шляхом діалогу розвивати аналітико-інтерпретаційні уміння та навички учнів, створювати власні смисли. Урок-осягнення художнього світу оповідання Г. Велса «Чарівна крамниця» // Всесвітня література. — 2006. — № 6. — С. 37—41.
75. *Гурдуз А. І.* Мета героїв романів Кнута Гамсуна: динаміка пантеїстичного світосприймання // Всесвітня література. — 2004. — № 32. — С. 54—57.
76. *Гурдуз А. І.* Норвегія — Україна: літературні зв'язки. Кнут Гамсун в Україні сьогодні // Всесвітня література та культура. — 2005. — № 5. — С. 29—31.
77. *Гусєв А.* Квіти запізнілого кохання. «Пігмаліон», Бернард Шоу і міс Кембл // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 1. — С. 13—15.
78. *Гуцал С.* Найголовнішого очима не побачиш. Система уроків за творчістю А. де Сент-Екзюпері // Зарубіжна література. — 2006. — № 12 (460). — С. 5—9.
79. *Денисова Т.* Ернест Хемінгуей. Життя і творчість. — К., 1972.
80. *Денисова Т.* Джек Лондон: життя і творчість. — К., 1978.
81. *Дереза Л. В.* Щоб глибше осягнути ідейно-естетичний зміст твору (Урок порівняльного аналізу філософських казок: О. Вайльд «Хлопчик-зірка», А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц») // Всесвітня література. — 2004. — № 10. — С. 31—33.
82. *Дибенко Л. К.* Рансмайр і його роман «Останній світ» // Всесвітня література. — 2002. — № 5—6. — С. 105—108.
83. *Дітькова С. Ю.* «Насичений квітковими пахощами Комбре». До вивчення роману М. Пруста «В напрямку Сванна» // Всесвітня література і культура. — 2005. — № 3. — С. 32—36.
84. *Дітькова С. Ю.* Запах краси, або Життя і смерть геніальної бактерії. Особливості вивчення роману П. Зюскінда «Запахи» // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 12. — С. 21—27.
85. *Дітькова С. Ю.* Приречені на самотність. До вивчення роману Г. Г. Маркеса «Сто років самотності» // Всесвітня література і культура. — 2005. — № 9. — С. 13—18.
86. *Домановська Н.* Від квіткарки до герцогині. Матеріали до уроку з вивчення п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» // Зарубіжна література. — 2005. — № 11 (411). — С. 11—12.
87. *Доценко С. С.* Перемога чи поразка? За повістю Е. Хемінгуея «Старий і море» // Зарубіжна література. — 2004. — № 3. — С. 27—29.

88. Драч І. До таємниці Ф. Г. Лорки // Зарубіжна література. — 1998. — № 3 (67). — С. 3—6.
89. Драч І. Кілька слів про Гемінгуей // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 14.
90. Дудка Н. Віддзеркалення нонконформістського світовідчуття. Позакласне читання за творчістю Д. Д. Селінджера // Зарубіжна література. — 2006. — № 8 (456). — С. 11—16.
91. Ежен Йонеско (11 клас) // Всесвітня література. — 2004. — № 4. — С. 55—56.
92. Єременко О. В. Власна доля митця як ключ до осягнення його твору (Погляд літературознавця) // Всесвітня література. — 2000. — № 3. — С. 51—53.
93. Єременко О. В. Погляд у «темноту людського серця» (Матеріали до прочитання роману В.Голдінга «Володар мух») // Всесвітня література. — 1999. — № 4. — С. 16—19.
94. Жарська Л. Думки з приводу... Спроба інтерпретації повісті Е. Гемінгуей «Старий і море» // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 15—19.
95. Желєзнікова Т. Поезд жизни Франц Кафка «Железнодорожные пассажиры». Урок внеклассного чтения, 11 класс // Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 6—7.
96. Жупанський О. Записники А. Камю // Зарубіжна література. — 2005. — № 3 (403). — С. 1—2.
97. Завальна Н. Старий і море // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 19—23.
98. Завгородня Л. Чи потрібні ангели на землі? (Порівняльний аналіз оповідань «Дідуган з крилами» Г. Г. Маркеса та «Що живить людей?» Л. Толстого) // Зарубіжна література. — 2001. — № 40. — С. 2.
99. Задонський Д. Окрема і самостійна людяність // Зарубіжна література. — 2000. — № 17 (177). — С. 3—6.
100. Задонський Д. Роман У. Еко «Ім'я троянди» у дзеркалі літературознавства. // Всесвітня література. — 2002. — 35—6. — С. 121—126.
101. Задонський Д. В. Роман К. Рансмайра «Останній світ» у дзеркалі літературознавства // Всесвітня література. — 2002. — № 5 — 6. — С. 103—105.
102. Задонський В. Роман П. Зюскінда «Запахи» у дзеркалі літературознавства // Всесвітня література. — 2002. — № 5 — 6. — С. 71—74.
103. Залєвська С. Філософські здобутки збірки «Нові поезії» Р. М. Рільке // Зарубіжна література. — 2005. — № 36. — С. 22—24.
104. Зарубежная литература XX века (1917—1945) / Под.ред. В. Н. Богословского, З. Т. Гражданской. — М., 1984.
105. Зарубіжна література XX ст. / за ред. Ніколенко О. М., Хоменко Н. В., Конєвої Т. М. — К., 1998.
106. Зарудня І. О. До змісту роману — через осмислення особливостей його художнього простору, часу та системи символів. Уроки аналітичної роботи над романом «Чума» А. Камю // Всесвітня література. — 2006. — № 3. — С. 49—61.
107. Засурский Я. Н. Американская литература XX века. — М., 1984.
108. Зверев Н. Джек Лондон. — М., 1975.
109. Ивашева В. Литература Великобритании XX века. — М., 1984.
110. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века, — М., 1984.
111. История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н. Засурского и С. В. Тураева. — М., 1982.
112. История зарубежной литературы XX века (1917—1945) / Под. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1982.
113. История зарубежной литературы XIX века / под ред. А. С. Дмитриева Ч Л., 4.2. — М., 1979 — 1983.
114. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX вв. / Под. ред. Л. Г. Андреева. — М., 1978.
115. История зарубежной литературы конца XIX века — начала XX века. Курс лекций / под ред. М. Е. Елизаровой и Н. П. Михальской. — М., 1970.
116. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века / под ред. Л. Г. Андреева. — М., 1978.

117. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века. Курс лекций под редакцией М. Е. Елизаровой, Н. П. Михальской. — М., 1970.
118. История немецкой литературы. — М, 1963. — Т. 2.
119. *Иванова Н. А.* Новаторське зображення трагедії людини — заручника війни (Трагедія голокосту у поезії «Фуга смерті» Пауля Целана крізь призму модернізму) // Всесвітня література. — 2004. — № 2. — С. 43—46.
120. *Ироденко Л. М.* Система уроків за казкою-притчею А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // Зарубіжна література. — 2004. — № 3. — С. 34—39.
121. *Кабкова О.* Складний і чарівний «Джакомо» Джойс // Зарубіжна література. — 2000. — № 17 (177). — С. 8.
122. *Кабкова О.В.* Коли відлітають ангели... (Проблемний аналіз новели Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами») // Всесвітня література. — 1998. — № 12. — С. 15—17.
123. *Канюк Л.* Загадкова царина людської душі. Проблематика, ідейно-художні особливості новели «Маріо і чарівник» Т. Манна // Зарубіжна література. — 2005. — № 45. — С. 6—13.
124. *Канюк Л.* Пошуки виходу з кризи гуманізму. Т. Манн. Життєвий і творчий шлях. // Зарубіжна література. — 2005. — № 45. — С. 3—6.
125. *Катихіна М.* Конфлікт краси і добра у казці О. Вайльда «Зоряний хлопчик» // Зарубіжна література. — 2004. — № 15. — С. 8—10.
126. *Коваленко О.* Кінець царства ненависті. Розробка уроків за темою Дж. Лондон «Біле Ікло» // Зарубіжна література. — 2005. — № 4 (404). — С. 7—9.
127. *Ковбасенко Ю. І.* Чи слід інтерпретувати творчість Камю у безнадійно трагічному ключі? // Всесвітня література. — 2006. — № 3. — С. 61.
128. *Козаченко І.* Вчимося читати новелу О'Генрі «Вождь червоношкірих» // Зарубіжна література. — 2005. — № 7 (407). — С. 14—16.
129. *Козленко Р. О.* «Де вони діваються взимку». Матеріали до вивчення роману Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті» // Всесвітня література і культура. — 2004. — № 9. — С. 37—40.
130. *Конева Т. М.* Особливості конфлікту в «новій драмі». Матеріали до уроку за п'єсою «Пляшковий дім» Г. Ібсена та «Вишневий сад» А. Чехова // Всесвітня література. — 2006. — № 4. — С. 33—37.
131. *Костенко Ю. В.* Виразне читання як засіб осягнення художнього твору. Урок за казкою О. Вайльда «Зоряний хлопчик» // Всесвітня література. — 2005. — № 2. — С. 36—37.
132. *Кохан Г. О.* Логічно-змістові співвіднесення різних рівнів оповіді як шлях проникнення у контекст роману-параболи У. Еко «Ім'я троянди» // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 7. — С. 31—34.
133. *Кошкин И.* Эрнест Хемингуэй. — М., 1966.
134. *Красунька І.* Крутий обрив дорослості. Урок за романом Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті» // Зарубіжна література. — 2006. — № 8 (456). — С. 17—19.
135. *Кузнецова Л. К.* Гамсун «Пан». Система уроків // Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 12—14.
136. *Кухар О. М.* О'Генрі «Вождь червоношкірих»: матеріали до варіативного вивчення. Через розкриття основних ознак жанру «новела» до ідейного змісту твору. Урок-дослідження // Всесвітня література. — 2005. — № 5. — С. 40—41.
137. *Куц С. Л.* Мистецтво бути Людиною (Два уроки за новелою О'Генрі «Останній листок») // Всесвітня література. — 2000. — № 3. — С. 42—43.
138. *Ладушина О.* О'Генрі «Дарунки волхвів» // Зарубіжна література. — 2005. — № 7 (407). С. 18—19.
139. *Лінецька Р. С.* Трагедія єврейського народу очима Пауля Целана. Урок-семінар // Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 27—28.
140. *Лобода О. П.* «Єдине, що важливо — це бути людиною». Урок за романом Альбера Камю «Чума» // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 13—18.
141. *Логвин Г. П.* Чи ж почують його люди? Новела Ф. Кафки «Перевтілення». 11 клас // Зарубіжна література. — 2003. — № 10. — С. 53—58.

142. *Мазур І.* «... Над нашим потоком гріхів і блукань...». За оповіданням Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами» // Зарубіжна література. — 2005. — № 10 (410). — С. 14.
143. *Макловська Л.* «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері // Зарубіжна література. — 2005. — № 10 (410). — С. 19—21.
144. *Максименко К.* «Перша людина» А. Камю // Зарубіжна література. — 2005. — № 3 (403). — С. 21—22.
145. *Марченко Ж.* «Абсурд життя — це зовсім не кінець, а лише початок» (за романом А. Камю «Чума») // Зарубіжна література. — 2005. — № 3 (403). — С. 17—20.
146. *Марченко Н. П.* Поезія модернізму (Рільке, Аполлінер, Еліот, Лорка, Незвал) // Всесвітня література. — 1998. — № 12. — С. 22—32.
147. *Марченко Н. П., Савчук Р. П.* Сенс просвітлення. Постмодернові роздуми про роман Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті» // Всесвітня література і культура. — 2001. — № 5. — С. 52—54.
148. *Матюшкіна Т.* «Допомогти людині вистояти і взяти гору». Матеріали до вивчення повісті У. Фолкнера «Дельта восени» з творчими завданнями та схематичною наочністю // Всесвітня література. — 2005. — № 12. — С. 43—46.
149. *Матюшкіна Т.* Методичні рекомендації та матеріали до вивчення повісті У. Фолкнера «Дельта восени» з творчими завданнями // Зарубіжна література. — 2005. — № 43. — С. 3—8.
150. *Матюшкіна Т. Г.* Чужий серед чужих. Повість Альбера Камю «Сторонній» // Зарубіжна література. — 1998. — № 4. — С. 17—20.
151. *Матюшкіна Т. П.* Як врятувати світ? Матеріали до вивчення творчості Ф. Дюрренматта // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 5. — С. 37—41.
152. *Маценко Є. М.* Вивчення повісті «Біле Ікло» Д. Лондона на літературознавчій основі // Всесвітня література. — 2004. — № 8. — С. 12—15.
153. *Медвідь Н. О.* Тема Бога і митця в поезіях В. Стуса і Р. М. Рільке (Спроба компаративного аналізу) // Всесвітня література. — 2004. — № 9. — С. 48—51.
154. *Межанов К.* Вихід з лабіринту: сміх проти страху. За романом У. Еко «Ім'я троянди» // Зарубіжна література. — 2004. — № 3. — С. 45—49.
155. *Мележик В.* Психологія свободи. За новелою «Маріо і чарівник» Т. Манна // Зарубіжна література. — 2005. — № 45. — С. 17—19.
156. *Меркунова Н.* Лихий дух тутешніх країв. За новелою «Маріо і чарівник» Т. Манна // Зарубіжна література. — 2005. — № 45. — С. 14—16.
157. *Михайлик Г.* Значення кольорів у романі Кнута Гамсуна «Пан» та драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (білий і чорний) // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 10. — С. 38—41.
158. *Михальская Н. П., Аникин Г. З.* Английский роман XX века. — М., 1982.
159. *Мігальчинська В. М.* «Питання, а не відповідь...» До вивчення творчості Г. Ібсена // Всесвітня література та культура. — 2005. — № 5. — С. 18—19.
160. *Мокієва Л.* Розп'яття серця, сповненого любов'ю. «Потік відомості» та аналіз психології людини в психологічному есе Джеймса Джойса «Джакомо» // Зарубіжна література. — 2005. — № 34. — С. 20—22.
161. *Моруа А.* От Монтеня до Арагона. — М, 1983.
162. *Муратова В. І.* Типологічні сходження у повісті Е. Хемінгуея «Старий і море» та оповіданні Кавабата «Голос бамбука, квітка персика». Матеріал до уроку аналізу цих сходжень // Всесвітня література. — 2005. — № 1. — С. 38—41.
163. *Мустафіна В.* Якщо ти людина... (Урок-роздум про роман Е. Хемінгуея «Прощавай, зброе!») // Зарубіжна література. — 1998. — № 6 (70). — С. 7.
164. *Мухомеджанова С.* Художній світ Франца Кафки // Зарубіжна література. — 2004. — № 32. — С. 3—6.
165. *Мухомеджанова С. О.* Вчитись сприймати художній твір не як віддзеркалення реального життя, а як реакцію митця на умови буття. Спроба цілісного аналізу роману А. Камю «Чума». Система уроків // Всесвітня література. — 2005. — № 2. — С. 50—52.
166. *Мухомеджанова С. О., Рижко О. С.* Урок осягнення ідейного змісту роману П. Зюскінда «Запахи» // Всесвітня література. — 2005. — № 4. — С. 37—38.

167. *Нагорна А. Ю.* Вивчення літературного твору у філософському контексті. Урок-евристична бесіда за новелою Ф. Кафки «Перевтілення» // Всесвітня література. — 2005. — № 7. — С. 57—60.

168. *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.

169. *Наєнко О.* У світі живих солдатиків і мандрівних крамниць. Система уроків з вивчення новели Г. Веллса «Чарівна крамниця» // Зарубіжна література. — 2001. — № 29 — 32 (237—240). — С. 5—6.

170. *Наєнко О. В.* З практики аналізу моделі художнього світу (На матеріалі драми Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами») // Всесвітня література. — 2003. — № 12. — С. 18—20.

171. *Назарець В. М.* Містифікація театрального режисера Оріона Уеллса, або гортаючи сторінки романів Герберта Уеллса // Всесвітня література і культура. — 2005. — № 4. — С. 16—21.

172. *Назарець В. М., Васильєв Є. М.* Роман Умберто Еко «Ім'я троянди». Матеріали до проведення уроків // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 12. — С. 13—16.

173. *Наливайко Д.* Трагічний гуманізм А. Камю // А. Камю. Вибрані твори. — К. — 1991.

174. *Наливайко Д. С., Рихло П. В.* «Фуга смерті» Пауля Целана в контексті його творчості // всесвітня література. — 2002. — № 1. — С. 42—47.

175. *Неб'янська Т.* Модерністське зображення трагедії голокосту в поезії «Фуга смерті» Пауля Целана // Зарубіжна література. — 2005. — № 8 (408). — С. 19—22.

176. *Нев'ярович Н. Ю.* Знайти Овідія Назона, або Діалоги з античністю про сучасне мистецтво (Уроки-діалоги за романом К. Рансмайра «Останній світ») // Всесвітня література. — 2004. — № 7. — С. 8—15.

177. *Нев'ярович Н. Ю.* Основні риси поезики «магічного реалізму» (На матеріалі оповідання Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами») // Всесвітня література. — 2006. — № 6. — С. 4—7.

178. *Нев'ярович Н. Ю.* Гротеск як складова поезики «магічного реалізму». Урок-практикум з інтерпретації тексту за оповіданням Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами» // Всесвітня література. — 2006. — № 6. — С. 8—10.

179. *Нев'ярович Н. Ю.* Парфумерна композиція з життя і мистецтва (Урок-навіювання за романом П.Зюскінда «Запах») // Всесвітня література. — 2004. — № 7. — С. 17—19.

180. *Нев'ярович Н. Ю.* Урок-розслідування за романом У. Еко «Ім'я троянди» // Всесвітня література. — 2004. — № 7. — С. 15—17.

181. *Ненько І. Я.* Відображаючи життя як хаос... (Про зумовленість ідейного змісту та поезики роману К. Рансмайра «Останній світ» постмодерністською світоглядною позицією його автора) // Всесвітня література. — 2002. — № 5 — 6. — С. 109—110.

182. *Нестерук С. Творчість Б. Шоу у тендерному прочитанні* // Зарубіжна література. — 2003. — № 48. — С. 13—15.

183. *Несторова Л.* Молодий герой і Америка. За романом Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті» // Зарубіжна література. — 2006. — № 8 (456). — С. 20—21.

184. *Несторова Л.* Сумна радість поезії Федеріко Гарсія Лорки і Ліни Костенко // Зарубіжна література. — 2006. — № 1 (449). — С. 6—9.

185. *Неустроев В. П.* Література Скандинавських стран. — М., 1980.

186. *Ніколенко О. М.* Пошуки сенсу буття в країні абсурду. Андрій Платонов «Котлован» // Зарубіжна література. — 1998. — № 4. — С. 26—28.

187. *Ніколенко О. М., Шахова Н. О. Б.* Шоу. «Справжній прогрес стане можливим, якщо ми зможемо створити нових людей». Про боротьбу драматурга за новий театр — дієвий засіб духовного перетворення світу, його художні відкриття // Всесвітня література. — 2006. — № 4. — С. 38—41.

188. *Овсяннікова Є.* Перлина про Правду. Система уроків за темою: Рільке «Пісня про Правду» // Зарубіжна література. — 2005. — № 46. — С. 20—24.

189. Орлова О. В. На уламках класичного театру. Аналіз п'єси «Носороги» Е. Йонеско крізь призму правила трьох єдностей // Всесвітня література. — 2006. — № 4. — С. 56—59.
190. Орфей ХХ століття. Райнер Марія Рільке // Зарубіжна література. — 2000. — № 11 (171). — С. 4—48.
191. Осипович І. Докір суспільству в оповіданні Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами» // Зарубіжна література. — 2005. — № 10 (410). — С. 10—13.
192. Павленко І. Дорослість — це хвороба? Г. Веллс «Чарівна крамниця» // Зарубіжна література. — 2006. — № 8 (456). — С. 5—6.
193. Палій Н. І. Компаративний аналіз як засіб з'ясування типологічних рис у характері героїв різних національних літератур (Проблема призначення людини, жінки у драмі «Ляльковий дім» Г. Ібсена та повісті «Людина» О. Кобилянської) // Всесвітня література. — 2004. — № 10. — С. 40—42.
194. Пастухові Н. Світ маріонеток. Обговорення змісту малюнків учнів за новелою «Маріо і чарівник» Т. Манна // Зарубіжна література. — 2005. — № 45. — С. 20.
195. Первак О. П. «Золотий ланцюжок» — спосіб перевірки знань. Літературна гра до теми «Друга світова війна у творах А. Камю, Г. Белля, О. Твардовського, П. Целана» // Всесвітня література. — 2006. — № 5. — С. 50—52.
196. Первак О. П. Від концепції твору — до концепції уроку (До вивчення оповідання Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами») // Всесвітня література. — 2000. — № 2. — С. 23—26.
197. Первак О. П., Решетняк О. Д., Зюскінд П. «Запахи»: у пошуках методичних варіантів // Всесвітня література. — 2002. — № 4. — С. 39—44.
198. Пирсон Бернард Шоу. — М., 1972.
199. Пікун Л. В. Прийом дзеркальної гри набутками романтичної культурної традиції. Використання цього прийому в романі «Запахи» П. Зюскінда // Всесвітня література. — 2005. — № 12. — С. 48—51.
200. Пінігіна Г. Символічний сенс п'єси «Носороги». 11 клас // Зарубіжна література. — 2005. — № 13 (413). — С. 21—24.
201. Попович М. А. Ціна моралі та людяності. Урок-дослідження за п'єсою Ф. Дюрренматта «Гостина старої дами» // Зарубіжна література. — 2003. — № 11. — С. 42—44.
202. Приходько Л. І. Сполохи північного саява. Система уроків з вивчення Дж. Лондона // Зарубіжна література. — 2004. — № 6. — С. 17—22.
203. Пулина Г. А. Система символів у романі В. Голдінга «Володар мух» // Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 40—44.
204. Ракушняк О. М. Патрік Зюскінд — романіст (Матеріал до уроку за повістю П. Зюскінда «Голубка») // Всесвітня література. — 2003. — № 5. — С. 56—57.
205. Ревнінцева Є. Зіткнення мрії та реальності. Матеріали до уроків з вивчення творчості Г. Ібсена (10 клас) // Зарубіжна література. — 2005. — № 11 (411). — С. 9—10.
206. Ревнінцева О. Запалити вогонь. За новелою О'Генрі «Світильник, що горить», 7 клас // Зарубіжна література. — 2006. — № 8 (456). — С. 9—10.
207. Рибаківа О. В. Американський варіант загадки Сфінкса. Новели О'Генрі // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 9. — С. 2—5.
208. Рильов К. Надлюдина Д. Лондон // Зарубіжна література. — 2005. — № 4 (404). — С. 1—2.
209. Rogozinsky V. Блукаючи в темряві ночі, або Пекло очима Семюеля Беккета // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 5. — С. 25—30.
210. Rogozinsky V., Rogozinsky V. «Фуєте Овехуна» в постановці Федеріко Гарсія Лорки // Всесвітня література і культура. — 2005. — № 7. — С. 29.
211. Rogozinsky V. В. «Згідно з якими зірками жити...». До вивчення роману Кнута Гамсуна «Пан» // Всесвітня література та культура. — 2005. — № 5. — С. 27—28.
212. Ромащенко Л. І. Пафос заперечення війни (Матеріали до уроку за повістю «Альпійська балада» В. Бикова і оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш до Спа...») // Всесвітня література. — 1999. — № 4. — С. 39—41.

213. *Ромащенко Л. І.* Крила як символ духовного злету людини (До трактування образу крил в оповіданні Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами» та баладі І. Драча «Крила») // *Всесвітня література*. — 1998. — № 12. — С. 17—19.
214. *Рудаківська С. В.* «Привести світ до чистоти, правди, сталості...» Урок за новелою Ф.Кафки «Перевтілення». 11 клас // *Зарубіжна література*. — 2000. — № 1. — С. 18—28.
215. *Рудаківська С. В.* Вивчати постмодерністський художній твір відповідно до його мистецької природи та з урахуванням рівня підготовленості учнів. Матеріали до уроків за романом К. Рансмайра «Останній світ» // *Всесвітня література*. — 2006. — № 5. — С. 52—56.
216. *Руденко Л.* «У нас без обману». Своєрідність сприйняття подій героями твору Г. Веллса «Чарівна крамниця» // *Зарубіжна література*. — 2006. — № 8 (456). — С. 3—4.
217. *Савченко З. В.* Роман Е. Хемінгуея «По кому подзвін». Урок позакласного читання: методичні рекомендації // *Зарубіжна література*. — 2004. — № 1. — С. 38—40.
218. *Савчук Р. П.* «... застосовувати свої знання тільки на благо людства» (Б. Брехт). Вивчення п'єси «Життя Галілея» з використанням елементів лінгвістичної концепції О. Потєбні // *Всесвітня література*. — 1998. — 312. — С. 35—40.
219. *Свербілова Т.* О'Генрі «Вождь червоношкірих». Поради вчителю для підготовки твору // *Зарубіжна література*. — 2005. — № 7 (407). — С. 11—13.
220. *Свічкарьова І. Б.* Вчимося інтерпретації художнього тексту (Урок-дослідження за романом О. Вайльда «Портрет Доріана Грея») // *Всесвітня література*. — 2003. — № 12. — С. 30—32.
221. *Семенко Т. М.* Українське коріння Пауля Целана // *Всесвітня література*. — 2002. — № 4. — С. 37—39.
222. *Сердюк Г.А.* Бути людиною — значить бути борцем. Конспект уроку за оповіданням Д. Лондона «Жага до життя» // *Зарубіжна література*. — 2004. — № 2. — С. 44—45.
223. *Сердюк Г. А.* Перемога людського розуму та гідності. Урок за новелою «Маріо і чарівник» Т. Манна // *Зарубіжна література*. — 2004. — № 12. — С. 15—19.
224. *Силкіна В. І.* «Заповідав знищити свої рукописи...» До вивчення новели Ф.Кафки «Перевтілення». 11 клас // *Зарубіжна література*. — 2003. — № 10. — С. 58—60.
225. *Силкіна В. І.* «Янголи втомилися від людських гріхів». Урок-роздум за оповіданням Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами» // *Зарубіжна література*. — 2000. — № 1. — С. 11—13.
226. *Силкіна В. І.* «Янголи втомилися і постаріли від людських гріхів...». Урок-роздум за оповіданням Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами» // *Всесвітня література і культура*. — 2005. — № 1. — С. 32—33.
227. *Силкіна В. І.* До змісту «Носорогів» через поетику «театру абсурду» (Конспект уроку). 11 клас // *Всесвітня література*. — 2004. — № 3. — С. 23—26.
228. *Силкіна В. І.* Прочитання новели Т. Манна «Смерть у Венеції» через зіставлення з міфом про Нарциса // *Всесвітня література*. — 1999. — № 12. — С. 39.
229. *Сипливець Л.* «Струна, що ридає за даллю». Життєвий і творчий шлях Федеріко Гарсія Лорки // *Зарубіжна література*. — 2006. — № 1 (449). — С. 3—5.
230. *Сікорська В. С., Довгань Г. В.* Методика аналізу художнього твору визначається літературознавчою концепцією (На прикладі оповідання Р. М. Рільке «Пісня про Правду») // *Всесвітня література*. — 1999. — № 12. — С. 18—21.
231. *Сінтарова С. В.* Б. Шоу «Пігмаліон»: матеріали до варіативного вивчення // *Всесвітня література*. — 2005. — 35. — С. 42—44.
232. *Скобельська О. І.* Виклик над безоднею: роман Дж. Д. Селінджера «Над прірвою у житті» // *Всесвітня література і культура*. — 2004. — № 9. — С. 33—37.
233. *Скобельська О. І.* Естет Оскар Уайльд у карикатурах // *Всесвітня література і культура*. — 2004. — № 1. — С. 44—48.
234. *Скобельська О. І.* Естет Оскар Уайльд у карикатурах // *Зарубіжна література*. — 2004. — № 11. — С. 41—46.
235. *Скобельська О. І.* Шлях до справжньої краси. Система уроків за казкою О. Вайльда «Зоряний хлопчик» // *Зарубіжна література*. — 2004. — № 2. — С. 35—39.

236. *Скоцик Л.* Подорож у Всесвіті. Життєві уроки Маленького принца за твором А. Де Сент-Екзюпері // Зарубіжна література. — 2006. — № 12 (460). — С. 12—13.
237. *Слюнкова Г.* Хіба це мало незабутня мить? Вивчення казки А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» // Зарубіжна література. — 2006. — № 12 (460). — С. 10—11.
238. *Соколова К. А.* «Єдиний ворог людини — в ній самій». В. Голдінг. (Матеріали до роботи з текстом твору) 6 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 4. — С. 19—21.
239. *Соловійова І. В.* Всесвіт письменника у слові, як у краплі роси (Аналіз притчі Ф.Кafka «Пасажири залізниці» методом «від тексту до контексту») // Всесвітня література. — 1999. — № 7. — С. 7—12.
240. *Сорокіна Є. А.* Урок-дискусія за символістсько-філософською драмою Г. Ібсена «Пер Гюнт» // Всесвітня література та культура. — 2005. — № 5. — С. 21—23.
241. *Стамат Т. В.* Метаморфози як вихід із хаосу буття. Спроба інтерпретації роману К. Рансмайра «Останній світ» // Всесвітня література і культура. — 2003. — № 12. — С. 17—20.
242. *Стамат Т. В.* Метаморфози як вихід із хаосу буття. Спроба інтерпретації роману К. Рансмайра «Останній світ» // Зарубіжна література. — 2003. — № 12. — С. 36—40.
243. *Стамат Т. В.* Формувати самостійність та незалежність естетичних суджень (Конспект уроку за романом Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея») // Всесвітня література. — 2004. — № 8. — С. 26—29.
244. *Стамат Т. В., Пальова С., Сокіл М.* Краса, як гармонія Духа і тіла. Сценарій уроку за романом Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» // Зарубіжна література. — 2001. — № 10. — С. 41—46.
245. *Стеценко Т.* Використання сюжетної гри у творах письменників-постмодерністів (У. Еко, М. Павич) // зарубіжна література. — 2005. — № 13 (413). — С. 9—17.
246. *Стус В.* Про п'єсу Б. Брехта «Життя Галілея» // Всесвітня література. — 1998. — 312. — С. 32—35.
247. *Султанов Ю. І. та інші.* Краса чистих людських взаємин (Система уроків О'Генрі «Останній листок», Дж. Олдрідж «Останній дюйм») // Всесвітня література. — 2000. — № 3. — С. 37—42.
248. *Сучков Б.* Лики времени. — М., 1969. — 251 с.
249. *Таранік-Ткачук К. В.* Застосування елементів стилістичного аналізу під час вивчення модерністського твору. Урок-бесіда за романом Кнута Гамсуна «Пан» // Всесвітня література. — 2005. — № 7. — С. 52—56.
250. *Таранова В.* Пігмаліон. Дія шоста // Зарубіжна література. — 2005. — 311 (411). — С. 13—15.
251. *Тимощук О. В.* «Думати — то ще не найгірше зло». П'єса С. Беккета «Чекаючи на Годо» // Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 9—11.
252. *Тимощук О. В.* «Думати — то ще не найгірше зло». П'єса С. Беккета «Чекаючи на Годо» // Всесвітня література та культура. — 2004. — № 5. — С. 23—25.
253. *Томас Стернз Еліот.* «Пісня кохання Пруфрока» (1915) // Зарубіжна література. — 2003. — № 45. — С. 11—16.
254. *Турок А.* Человек в этом мире — одинокое насекомое. Разработка урока по творчеству Ф. Кafka (стилевой анализ) // Зарубіжна література. — 2006. — № 20 (468). — С. 10—13.
255. *Удовиченко Л. М.* Афоризми письменника як засіб осмислення його творчості. Підсумковий урок за романом Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» // Всесвітня література. — 2005. — № 3. — С. 19—22.
256. *Удовиченко Л. М.* Людину роблять Людиною не гроші. (Урок-бесіда з елементами коментованого читання за оповіданням Д. Лондона «Жага до життя») // Всесвітня література. — 2003. — № 5. — С. 10—13.
257. *Українець Л.* Як говорить Маленький принц? Вивчення повісті-казки А. де Сент-Екзюпері «Маленький принц» в українських перекладах // Всесвітня література і культура. — 2001. — № 5. — С. 50—52.

258. *Уліщенко В.* Любов—покірність чи любов—боротьба (Проблема кохання в романі Кнута Гамсуна). Урок-дослідження // Зарубіжна література. — 2001. — № 29 — 32. — С. 53—57.
259. *Факторович Б., Штейнбук Ф., Бойко Л. Ф.* Кафка «Перевтілення»: матеріали до варіативного вивчення. 11 клас // Всесвітня література. — 1999. — № 7. — С. 45—59.
260. *Федоров А. А.* Томас Манн. Время шедевров. — М., 1981.
261. *Халімончик Т. Ф. Г.* Лорка // Зарубіжна література. — 2003. — № 46. — С. 11—16.
262. *Хмельницька О. Л.* Хто підготує кращу рекламу п'єси Б. Шоу «Пігмаліон». Фрагмент уроку. // Всесвітня література. — 2005. — № 5. — С. 5.
263. *Хом'як Т. В.* Світові війни очима Е. М. Ремарка // Всесвітня література і культура. — 2005. — № 6. — С. 29—31.
264. *Хоменко В.* Образи космогонічної вертикалі у поезії П. Целана // Зарубіжна література. — 2006. — № 24 (472). — С. 7—16.
265. Хрестоматія по зарубіжній літературі ХХ століття. (1917—1945). — М., 1975. — 355 с.
266. *Хьюз Э.* Бернард Шоу. — М., 1976.
267. *Циба Т.* Чи варто боротися за життя? (Д. Лондона «Жага до життя») // Зарубіжна література. — 2005. — № 4 (404). — С. 10—11.
268. *Циганок С.* Життя і творчість А. де Сент-Екзюпері. Історія створення казки «Маленький принц» // Зарубіжна література. — 2005. — № 10 (410). — С. 15—16.
269. *Ціко І. Г.* Показ шляху становлення особистості в долі Нори. Урок за драмою Г. Ібсена «Люльковий дім». 10 клас // Зарубіжна література. — 2004. — № 7. — С. 37—39.
270. *Ціпов'яз Л.* Драма Г. Ібсена «Люльковий дім». Оповідь про пробудження людської особистості (10 клас) // Зарубіжна література. — № 11 (411). — С. 6—8.
271. *Чередник Л.* Мить просвітлення душі. Урок компаративного аналізу новел «Останній листок» О'Генрі та «Кленові листки» В. Стефаніка // Всесвітня література та культура. — 2001. — № 3. — С. 5—7.
272. *Чередник Л. А.* Лобо та Біле Ікло: що в них спільного та відмінного? (Компаративний аналіз творів Д. Лондона та Е. Сетона-Томпсона) // Всесвітня література. — 2004. — № 10. — С. 42—44.
273. *Черняхівська Г.* Вибір людини у межовій ситуації («Калігула» А. Камю, «Перевтілення» Ф. Кафки) // Зарубіжна література. — 2001. — № 19 (227). — С. 7—8.
274. *Чертенко А.* «Й пламя и роза одно» (Вселенні Томаса Стерна Еліота) // Зарубіжна література. — 2003. — № 45. — С. 12—24.
275. *Чертенко О.* Макс Фріш та його «Щоденник 1946—1949» // Всесвітня література. — 2004. — № 5. — С. 49—54.
276. *Чертенко О.* Сновидіння генія, що прокинувся (Роздуми про «Перевтілення» Ф. Кафки) // Зарубіжна література. — 2001. — № 37 (245). — С. 3—4.
277. *Чертенко О.* У пошуках нової відвертості (Повоєнна духовна ситуація та «Щоденник 1946—1949» Макса Фріша) // Зарубіжна література. — 2004. — № 25—26. — С. 34—40.
278. *Чертенко О.* Контрпропозиція до влади (соціальна проблематика «Щоденника 1966—1971» Макса Фріша) // Зарубіжна література. — 2004. — № 25—26. — С. 41—46.
279. *Чертенко О. П.* Мандри руїнами штукарського замку (Огляд творчості Патріка Зюскінда) // Всесвітня література. — 2002. — № 5 — 6. — С. 84—87.
280. *Чертенко О. П. Т. С.* Еліот — поет і теоретик модернізму (Літературознавчий нарис до вивчення його творчості) // Всесвітня література. — 2003. — № 10. — С. 48—53.
281. *Чечетіна Л. А.* «Чари затаєної туги...» Урок-семінар: тема мистецтва і кохання в романі Марселя Пруста «Сваннове кохання» // Зарубіжна література. — 2004. — № 5. — С. 30—33.

282. *Чечетіна Л. А.* Заглянемо у світ Ф. Кафки. Урок-бесіда за новелою «Перевтілення». 11 клас // Всесвітня література та культура. — 2003. — № 10. — С. 28—31.
283. *Чечетіна Л. А.* Тематичне оцінювання знань: проза Марселя Пруста // Зарубіжна література. — 2004. — № 7. — С. 42—43.
284. *Шахова К.* Революція світової прози // Зарубіжна література. — 1998. — № 17 (81). — С. 1—7.
285. *Шепель Ю. О.* Епічний театр Б. Брехта. До 100-річчя від дня народження // Всесвітня література. — 1998. — № 2. — С. 62—63.
286. *Шиндлер М. Л.* Її називали «жахливою матір'ю». Урок за драмою Г. Ібсена «Люльковий дім» // Всесвітня література та культура. — 2005. — № 5. — С. 19—20.
287. *Шолок А.* Крила як символ духовного злету людини. Аналіз творів колумбійця Г. Маркеса «Стариган з крилами» та українців І. Драча «Крила», В. Симоненка «Тиша і грім», М. Пономаренка «Синій птах» // Зарубіжна література. — 2004. — № 12. — С. 19—23.
288. *Штейнбук Ф. М.* Тексти, які нас обирають (Роздуми щодо вивчення новели «Смерть у Венеції» Т. Манна // Всесвітня література. — 1999. — № 12. — С. 27—39.
289. *Юпіна Л.* Філологічний аналіз художнього твору. Оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш до Спа...» // Зарубіжна література. — 2005. — № 5 (405). — С. 12—13.
290. *Юсипович І.* Пошук нових засад і форм у західній поезії ХХ століття. Творчість Ф. Г. Лорки. Своєрідність художньо-поетичного світу // Зарубіжна література. — 2005. — № 21 — 24 (421 — 424). — С. 42—44.
291. *Ялтанець Т. Л.* Мультикультуралізм, естетичні принципи, провідні мотиви лірики Р. М. Рільке. Урок-семінар // Зарубіжна література. — 2004. — № 4. — С. 21—23.
292. *Ялтанець Т. Л.* Обговорення учнівського «випереджаючого аналізу» віршів як засіб глибшого розуміння ними мотивів поезії Р. М. Рільке // Всесвітня література. — 2004. — № 9. — С. 48.
293. *Янголь Л. В.* Гімн людської праці, волі і мужності. До вивчення повісті Е. Хемінгуея «Старий і море» // Всесвітня література і культура. — 2005. — № 3. — С. 22—24.
294. *Ярошевець С. І.* «Ми ж не дикуни». Роман Вільяма Голдінга «Володар мух» як літературна притча // Зарубіжна література. — 2000. — № 1. — С. 38—45.



НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Галина Йосипівна ДАВИДЕНКО
Галина Михайлівна СТРЕЛЬЧУК
Наталія Іванівна ГРИНЧАК

ІСТОРІЯ ЗРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX СТОЛІТТЯ

3-тє видання

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Керівник видавничих проєктів – Сладкевич Б. А.

Оригінал-макет підготовлено
ТОВ «Центр учбової літератури»

Підписано до друку 16.11.2010. Формат 70x100 1/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура PetersburgСТТ.
Умовн. друк. арк. 39,65. Наклад – 800 прим.

Видавництво «Центр учбової літератури»
вул. Електриків, 23 м. Київ 04176
тел./факс 044-425-01-34
тел.: 044-425-20-63; 425-04-47; 451-65-95
800-501-68-00 (безкоштовно в межах України)
e-mail: office@uabook.com
сайт: www.cul.com.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2458 від 30.03.2006